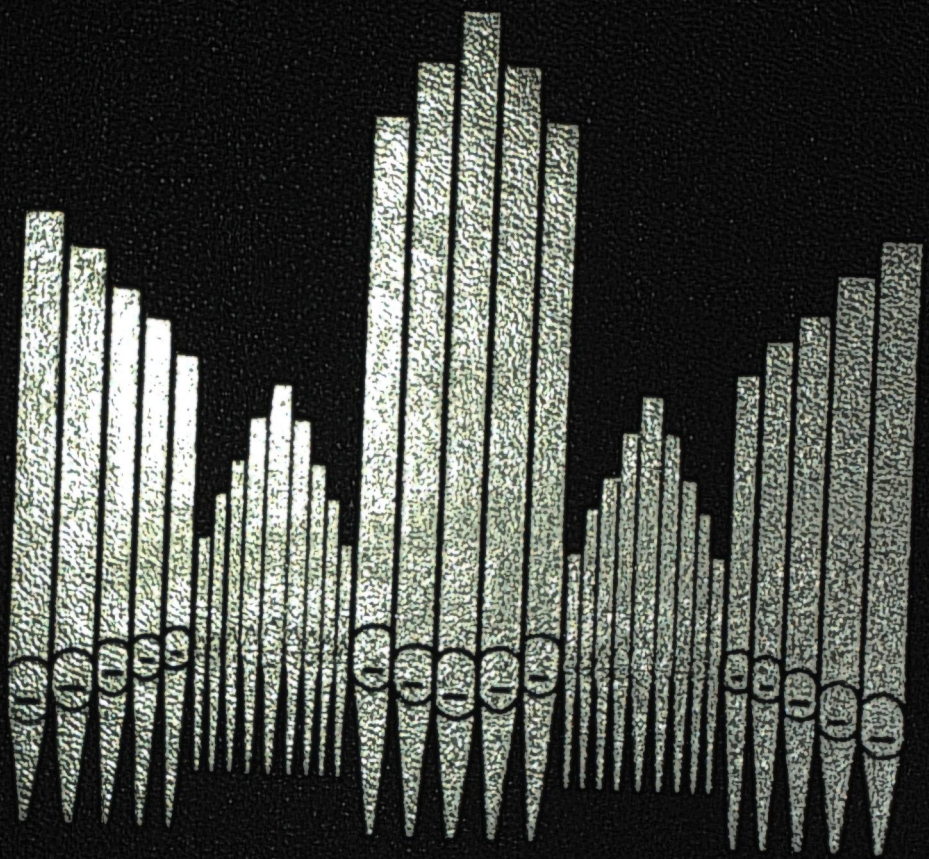
Т(03)
М 897



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, М. С. АСИМОВ, М. П. БАЖАН, Ю. Я. БАРАБАШ, Н. В. БАРАНОВ, А. Ф. БЕЛОВ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, Ю. В. БРОМЛЕЙ, В. Х. ВАСИЛЕНКО, Л. М. ВОЛОДАРСКИЙ, В. В. ВОЛЬСКИЙ, Б. М. ВУЛ, С. Р. ГЕРШБЕРГ, М. С. ГИЛЯРОВ, В. П. ГЛУШКО, В. М. ГЛУШКОВ, Д. Б. ГУЛИЕВ, А. А. ГУСЕВ (заместитель председателя), В. П. ЕЛЮТИН, В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ, А. А. ИМШЕНЕЦКИЙ, Н. Н. ИНОЗЕМЦЕВ, А. Ю. ИШЛИНСКИЙ, М. И. КАБАЧНИК, Г. А. КАРАВАЕВ, К. К. КАРАКЕЕВ, Б. М. КЕДРОВ, Г. В. КЕЛДЫШ, В. А. КИРИЛЛИН, И. Л. КНУНЯНЦ, М. К. КОЗЫБАЕВ, 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, Ю. Ю. МАТУЛИС, Г. И. НААН, Г. Д. ОБИЧКИН, Н. В. ОГАРКОВ, В. Г. ПАНОВ (первый заместитель председателя), 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, И. М. ТЕРЕХОВ, С. А. ТОКАРЕВ, В. А. ТРАПЕЗНИКОВ, Е. К. ФЕДОРОВ, М. Б. ХРАПЧЕНКО, Е. И. ЧАЗОВ, В. Н. ЧЕРНИГОВСКИЙ, Я. Е. ШМУШКИС, С. И. ЮТКЕВИЧ.

МОСКВА 1981

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, И. В. НЕСТЬЕВ, В. В. ПРОТОПОПОВ, Ю. Н. ХОХЛОВ (заместитель главного редактора)

5

СИМОН — ХЕЙЛЕР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

78(03)
М—83

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), Ю. К. ГАУДРИМАС (Литва), Л. С. ГИНЗБУРГ (скрипичное и виолончельное искусство), Н. М. ГОРДЕЙЧУК (Украина), Б. Г. ЕРЗАКОВИЧ (Казахстан), К. А. КАРАЕВ (Азербайджан), Ф. М. КАРОМАТОВ (Узбекистан), В. Д. КОНЕН (история зарубежной музыки), В. М. КРАСОВСКАЯ (балетное искусство), Т. Н. ЛИВАНОВА (история русской и зарубежной музыки), Л. А. МАЗЕЛЬ (теория музыки), А. Д. МАЧАВАРИАНИ (Грузия), Я. И. МИЛЬШТЕЙН (фортепьянное искусство), Дж. К. МИХАЙЛОВ, П. А. ПИЧУГИН (Латинская Америка, Испания), Л. И. РОЙЗМАН (органное искусство), Ш. С. САЙФИДДИНОВ (Таджикистан), В. В. ТИМОХИН (вокальное искусство), А. В. ХИРВЕСОО (Эстония), В. А. ЦУККЕРМАН (теория музыки), Г. М. ШНЕЕРСОН (современная зарубежная музыка), А. Я. ШТОГАРЕНКО (Украина).

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

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

Редакция библиографии — З. В. МИХАЙЛОВА (зав. редакцией), З. К. НИКОЛАЕВА, И. Е. ПАТРИК.

Транскрипция и этимология — Л. Ф. РИФ (зав. группой), А. Ф. ДАЛЬКОВСКАЯ, Н. П. ДАНИЛОВА, Р. М. СПИРИДОНОВА.

Редакция словника — А. Л. ГРЕКУЛОВА (зав. редакцией), Н. Ю. ИВАНОВА.

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

Отдел комплектования — Р. Б. ИВАННИКОВА (зав. отделом), Т. И. КРАСОВИЦКАЯ.

Техническая редакция — А. В. РАДИШЕВСКАЯ (зав. редакцией), Г. В. СМИРНОВА.

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

М89 **Музыкальная энциклопедия.** Гл. ред. Ю. В. Келдыш. т. 5. Симон — Хейлер. — М.: «Советская энциклопедия», 1981. — 1056 с., ил.
ИБ 69

Как и в предыдущих томах Музыкальной энциклопедии, в пятом её томе (от «Симон» до «Хейлер») представлены статьи по музыкально-теоретическим дисциплинам, музыкальной акустике, о музыкальных стилях и жанрах, музыкальных инструментах, о музыкальной культуре нашей страны и зарубежных стран, музыкальной жизни отечественных и зарубежных городов. В том входят также статьи об отдельных музыкальных деятелях дореволюционной России, СССР и зарубежных стран — композиторах, исполнителях, музыковедах и др.

М $\frac{00101-010}{007(01)-80}$ подписное. 4 905 000 000 78(03)

Сдано в набор 7.1.80. Подписано в печать 27.5.80. Т-09689. Формат 84×108¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенно-новая. Печать текста высокая. Объем издания 55,44 усл. п. л. Уч.-изд. л. 99,0. Тираж 102 200 экз. Заказ № 2950. Цена 1 экз. книги 5 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Советская Энциклопедия», 109817. Москва, Ж-28, Покровский бульвар, 8.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 129085, Проспект Мира, 105.

© Издательство «Советская энциклопедия». 1981.

Центральная научная библиотека Академии педагогических наук СССР
57568

С

СИМО́Н Антон Юльевич [5 VIII 1850, Париж — 19 I (1 II) 1916, Москва] — рус. композитор, дирижёр и педагог. Сын Франсуа Жюля С., поэта и музыканта. Учился в Парижской консерватории по классу фп. у А. Ф. Мармонтеля, по композиции у Ж. Л. Дюпрато. С 1871 жил в Москве (принял рус. подданство). Капельмейстер моск. т-ра «Буфф», с 1897 инспектор оркестров моск. имп. т-ров. Преподавал игру на фп. в Николаевском ин-те, выступал в концертах как пианист. С 1891 профессор по классу фп. в Муз.-драм. уч-ще при Моск. филармонич. об-ве. Большинство муз.-сценич. произв. С. пост. в Москве в Большом т-ре (в т. ч. опера «Рыбаки», исполненная под его упр.). Творчество С. эклектично и отражает гл. обр. влияния франц. лирич. оперы, итал. веристов.

Соч.: оперы — Ролла (1892, Большой т-р), Песнь торжествующей любви (по И. С. Тургеневу, 1897, там же), Рыбаки (по стихотворению В. Гюго «Бедные люди», 1899, там же); балеты — Звёзды (1898, там же), Шалости сверчка (1898, там же), Оживлённые цветы (1899, Москва, сцена Благородного собрания, силами артистов Большого т-ра); мимодрама — Дочь Гудулы (Эсмеральда, либр. А. А. Горского по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери», 1902, Большой т-р); месса для сопрано, хора и орк.; для орк. — поэмы Ночной смотр и Грешница (обе 1892), увертюра, Увертюра-фантазия на малороссийские темы, Торжественная увертюра на три русские темы (1898), сюита, Танец баядерок; концерты с орк.— для фп., для скр., для влч., конц. пьеса для кларнета; камерно-инстр. ансамбли — пьесы для скр. и фп., влч. и фп., 2 фп. трио, квартет для 2 корнетов а пистон, альта и тромбона (в форме сонатины); 8 квартетов, 6 квинтетов, 4 секстета, 4 септета и др. соч. для дух. инструментов; произв. для фп.; романсы (78) на тексты рус. поэтов, дуэты; музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Е. Н. Б., «Песнь торжествующей любви...». Опыт музыкально-тематического разбора, М., 1897; Чешихин В. Е., История русской оперы, СПБ, 1902, ²1905, с. 458—60; Энгель Ю. Д., В опере. Сб. ст., М., 1911, с. 242—43; Н. Я. Мясковский. Ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна, т. 1—2, М., 1959—60, ² т. 1, М., 1964, с. 383, т. 2, М., 1964, с. 23; В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. Сб. ст., М., 1971, с. 30—31, 352, 357, 381; Музыка XX века. Очерки, ч. 1, кн. 1, М., 1976, с. 202. *Л. Б. Римский.*

СИ́МОНОВ Юрий Иванович (р. 4 III 1941, Саратов) — сов. дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1976). Окончил Ленингр. консерваторию по классам альта у Ю. М. Крамарова (1965) и оперно-симф. дирижирования у Н. С. Рабиновича (1968). Лауреат 2-го Всес. конкурса дирижёров (1966, 6-я пр.). С 1958 дирижёр-педагог орк. классов в муз. школах и уч-щах Ленинграда, в 1962—69 гл. дирижёр симф. оркестра Нар. филармонии при Выборгском дворце культуры. В 1967—69 гл. дирижёр Кисловодской филармонии, одноврем. стажировался в акад. симф. оркестре Ленингр. филармонии под рук. Е. А. Мравинского. Первым среди сов. дирижёров принял участие в междунар. конкурсе дирижёров (4-й конкурс орк. дирижёров в Риме Академии «Санта-Чечилия», 1968, 1-я пр.). С 1969 дирижёр, с 1970 гл. дирижёр Большого т-ра. Осуществил пост. опер «Псковитянка» (1971), «Руслан и Людмила» (1972), «Октябрь» Мурадели (новая ред., 1977), «Замок герцога Синяя Борода» Бартока (1978), «Так поступают все женщины» Моцарта (1978), «Золото Рейна» (1979); «Революцией призванный» Лазарева (1979), балетов «Анна Каренина» Щедрина (1972), «Гибель розы» на музыку Малера (1973). Выступает как симф. дирижёр. Иск-ву С. свойственны ясность исполнит. концепций, стилистич. точность, тщательная разработка деталей, большой эмоциональный накал в сочетании с чувством меры и тонким вкусом. С 1978 преподаёт в Моск. консерватории. Гастролирует за рубежом. Пр. Ленинского комсомола (1977).

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

СИ́МПСОН (Simpson, Sympson) Кристофер (1610, по др. источникам — 1605, Йоркшир — 1669, Скэмптон, близ Лондона) — англ. гамбист, муз. теоретик, композитор и педагог. С 1643 состоял в армии роялистов, затем служил музыкантом у Р. и Дж. Боллесов. Пользовался в Англии большой известностью как гамбист-виртуоз и автор инструктивных работ. В 1659 опубликован его трактат «The division violist», ставший классич. руководством по игре на виоле да гамба и высоко ценившийся современниками (в т. ч. Г. Пёрселлом). С. рассматривает важнейшие вопросы методики игры на виоле да гамба, анализирует технич. приёмы, в 1-й части даёт примеры и упражнения, во 2-й — приводит образцы вариаций («division») разл. степени трудности, излагает принципы их импровизационного исполнения на основе цифрованного баса. Методич. соч. С. используются и в практике совр. гамбистов. Автор фантазий, арий, гальярд для виолы да гамба в сопровождении 4 др. инструментов (эти ансамбли наз. консортами, см. *Английская музыка*). Ему принадлежит сюита (фантазии, арии, гальярды) «Месяцы и времена года» («Months and Seasons», в рукоп.), предназначенная для 2 басовых инструментов и 1 высокой тесситуры (партия нотирована в дискантовом ключе).

Соч.: The division violist, or An introduction to the playing upon a ground. Divided into two parts..., L., 1659, ²1665 (под назв. The division-viol, or The art of playing ex tempore upon a ground, факсим., L.—N. Y., 1955), ²1712; The principles of practical music either in singing or playing upon an instrument, L., 1665, ²1667 (под назв. A compendium of practical musick in five parts teaching by a new and easie method), то же, Oxf., 1970.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 1 — Виолончельная классика, М.—Л., 1950, с. 326—31; Burney Ch., A general history of music..., v. 1, L., 1776; Einstein A., Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Lpz., 1905; Wienpahl R. W., English theorists and evolving tonality, «ML», 1955, p. 377—93; Vellekoop G., Christopher Simpson's „The Division-violist", «Mens en melodie», 1958, № 13; Meredith M., Chr. Simpson and the consort of viols, Bd 1—3, University of Wales, 1969 (Diss.).

В. В. Доброхотов.

СИМФОНИ́ЕТТА (итал. sinfonietta, уменьшительное от sinfonia) — род симфонии. Название указывает на меньшее сравнительно с симфонией время звучания (сокращение масштаба частей в циклич. форме) и ограничение состава исполнителей произв. (обычно малый симф., камерный оркестры или инстр. ансамбль). С. характеризуется простотой муз. содержания, смягчением конфликтной симф. драматургии, нередко введением частей с чертами бытового жанра. Для неё не характерен и острый психологизм *камерной симфонии*. Ранние образцы С. относятся ко 2-й пол. 19 в.

(напр., ор. 188 П. Раффа и ор. 31 Н. А. Римского-Корсакова). Большее распространение жанр С. получил в 20 в. К нему обращались М. Регер, П. Хиндемит, Л. Яначек, Б. Бриттен, А. Руссель, Ф. Пуленк, Э. Кшенек, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, В. Я. Шебалин, М. С. Вайнберг, К. С. Хачатурян, Б. А. Чайковский и др.

СИМФОНИЗМ — обобщающее понятие, производное от термина «симфония» (см. *Симфония*), но не отождествляющееся с ним. В самом широком смысле С.— это художеств. принцип философски-обобщённого диалектич. отражения жизни в муз. иск-ве. С. как эстетич. принцип характеризуется сосредоточенностью на кардинальных проблемах человеческого бытия в его разл. аспектах (общественно-историч., эмоционально-психологич. и др.). В этом смысле С. связан с идейно-содержательной стороной музыки. Одновременно понятие «С.» включает в себя особое качество внутренней организации муз. произв., его драматургии, формообразования. В данном случае на 1-й план выступают свойства С. как метода, способного особенно глубоко и действенно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематич. контрасты и связи, динамизм и органичность муз. развития, его качеств. результат.

Разработка понятия «С.»— заслуга сов. музыковедения, и прежде всего Б. В. Асафьева, выдвинувшего его как категорию муз. мышления. Впервые Асафьев ввёл понятие С. в статье «Пути в будущее» (1918), определяя его сущность как «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных». В дальнейшем Асафьев разработал основы теории С. в своих высказываниях о Л. Бетховене, трудах о П. И. Чайковском, М. И. Глинке, исследовании «Музыкальная форма как процесс», показав, что С.—«великий переворот в сознании и технике композитора, ...эпоха самостоятельного освоения музыкой идей и заветных дум человечества» (Б. В. Асафьев, «Глинка», 1947). Идеи Асафьева легли в основу исследования проблем С. др. сов. авторами.

С.— категория историческая, прошедшая длительный процесс формирования, активизировавшийся в эпоху просветительского классицизма в связи с кристаллизацией сонатно-симфонического цикла и типичных для него форм. В этом процессе особенно велико значение *венской классической школы*. Решающий скачок в завоевании нового способа мышления произошёл на рубеже 18—19 вв. Получив мощный стимул в идеях и свершениях Великой франц. революции 1789—94, в развитии нем. философии, решительно повернувшей в сторону диалектики (развитие философско-эстетич. мысли от элементов диалектики у И. Канта к Г. В. Ф. Гегелю), С. концентрированно выразился в творчестве Бетховена, стал основой его художеств. мышления. С. как метод получил большое развитие в 19—20 вв.

С.— понятие многоуровневое, сопряжённое с рядом др. общеэстетич. и теоретич. понятий, и прежде всего с понятием муз. драматургии. В своих наиболее действенных, концентрированных проявлениях (напр., у Бетховена, Чайковского) С. отражает закономерности драмы (противоречие, его нарастание, переходящее в стадию конфликта, кульминация, разрешение). Однако в целом к С. более непосредств. отношение имеет обобщающее понятие «драматургия», стоящее над драмой как С. над симфонией. Симф. метод раскрывается через тот или иной тип муз. драматургии, т. е. систему взаимодействия образов в их развитии, конкретизирующую характер контраста и единства, последовательность этапов действия и его результат. При этом в симф. драматургии, где нет прямой сюжетности, персонажей-характеров, эта конкретизация остаётся в рамках муз.-обобщённого выражения (при отсутствии программы, словесного текста).

Типы муз. драматургии могут быть разными, однако для доведения каждого из них до уровня симф. метода необходимы определ. качества. Симф. развитие может быть стремительным и остроконфликтным или, наоборот, медленным и постепенным, но оно всегда представляет собой процесс достижения нового результата, отражающий движение самой жизни.

Развитие, являющееся сущностью С., предполагает не только последовательный процесс обновления, но и значительность качеств. преобразования исходной муз. мысли (темы или тем), заложенных в ней свойств. В противоположность сюитному сопоставлению контрастных тем-образов, их рядоположности, для симф. драматургии характерна такая логика (направленность), при к-рой каждая последующая фаза — контраст или повтор на новом уровне — вытекает из предыдущей как «свое другое» (Гегель), осуществляя развитие «по спирали». Создаётся активная «направленность формы» к результату, итогу, непрерывность её становления, «влекущего нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению — до предельного завершения» (Игорь Глебов, 1922). Один из существеннейших типов симф. драматургии основан на столкновении и развитии противоположных начал. Нарастания напряжения, кульминации и спады, контрасты и тождества, конфликт и его разрешение составляют в нём динамически целостную систему отношений, целеустремлённость к-рой подчёркнута интонац. связями-арками, приёмом «превышения» кульминации и т. д. Процесс симф. развития здесь наиболее диалектичен, его логика в своей основе подчинена триаде: тезис — антитезис — синтез. Концентрированное выражение диалектики симф. метода — фп. соната № 23 Бетховена, соната-драма, пронизанная идеей героич. борьбы. Главная партия 1-й части содержит в потенции все контрастные образы, в дальнейшем вступающие в противоборство друг с другом (принцип «своё другое»), а их последование образует возрастающие по напряжённости внутренние циклы развития (экспозиция, разработка, реприза), приводящего к кульминационному этапу — синтезу конфликтных начал в коде. На новом уровне логика драматургич. контрастов 1-й части выступает в композиции сонаты в целом (связь мажорного возвышенного Andante с побочной партией 1-й части, вихревого финала — с заключит. партией). Диалектика такого производного контраста — принцип, лежащий в основе симф. мышления Бетховена. Особой масштабности он достигает в его героико-драм. симфониях —5-й и 9-й. Ярчайший пример С. в области романтич. сонаты — соната b-moll Шопена, также основанная на сквозном развитии драматургич. конфликта 1-й части в пределах всего цикла (однако с др. направленностью общего хода развития, чем у Бетховена,— не к героич. финалу — кульминации, а к краткому трагич. эпилогу).

Как показывает сам термин, С. обобщает важнейшие закономерности, откристаллизовавшиеся в сонатно-симф. цикле и муз. формах его частей (в свою очередь вобравших отд. способы развития, заключённые в др. формах, напр. вариационных, полифонических),— образно-тематич. сконцентрированность, часто в 2 полярных сферах, взаимообусловленность контраста и единства, целенаправленность развития от контраста к синтезу. Однако понятие С. отнюдь не сводится к сонатной схеме; симф. метод выходит за пределы определ. жанров и форм, т. к. максимально выявляет существеннейшие свойства музыки вообще как иск-ва процессуального, временно́го (показательна сама идея Асафьева, рассматривающего муз. форму как процесс). С. находит проявление в самых разл. жанрах и формах — от симфонии, оперы, балета до романса или небольшой инстр. пьесы (напр., романс Чайковского «Снова, как прежде...» или прелюдия Шопена d-moll характеризуются симф. нарастанием эмоционально-психологич. напряжённости, доведением её до кульминации), от сонатной, крупной вариационной до небольшой строфич. формы (напр., песня Шуберта «Двойник»).

Обоснованно назвал с и м ф о н и ч е с к и м и свои этюды-вариации для фп. Р. Шуман (позднее так же назвал свои вариации для фп. с оркестром С. Франк). Яркими примерами симфоничности вариационных форм, основанных на принципе динамического развития образов, являются финалы 3-й и 9-й симфоний Бетховена, финал-пассакалья 4-й симфонии Брамса, «Болеро» Равеля, пассакалья в сонатно-симф. циклах Д. Д. Шостаковича.

Симф. метод проявляется и в крупных вокально-инстр. жанрах; так, симфонично по степени концентрации развитие идей жизни и смерти в мессе h-moll Баха: антитеза образов осуществлена здесь не сонатными средствами, однако силу и характер интонационного и ладотонального контраста можно сблизить с сонатными. Не исчерпывается увертюрой (в сонатной форме) С. оперы «Дон Жуан» Моцарта, драматургия к-рой пронизана захватывающе динамичным столкновением ренессансного жизнелюбия и трагически сковывающей силы рока, возмездия. Глубинный С. «Пиковой дамы» Чайковского, исходящий из антитезы любви и игры-страсти, психологически «аргументирует» и направляет весь ход драматургич. развития к трагич. развязке. Противоположный пример С., выраженного через драматургию не бицентрического, а моноцентрического порядка,— опера Вагнера «Тристан и Изольда» с её непрерывностью трагически нарастающего эмоционального напряжения, почти не имеющего разрешений и спадов. Всё развитие, исходящее из начальной томительной интонации-«ростка», рождается из противоположной «Пиковой даме» концепции — идеи неизбежной слитности любви и смерти. Определ. качество С., выраженного в редкостной органичности мелодич. роста, в условиях малой вок. формы, содержится в арии «Casta diva» из оперы «Норма» Беллини. Т. о., С. в оперном жанре, ярчайшие образцы к-рого заключены в творчестве великих оперных драматургов — В. А. Моцарта и М. И. Глинки, Дж. Верди, Р. Вагнера, П. И. Чайковского и М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича,— отнюдь не сводится к орк. музыке. В опере, как и в симф. произв., действуют законы сконцентрированности муз. драматургии на значительной обобщающей идее (напр., идея народно-героического в «Иване Сусанине» Глинки, трагич. судеб народных в «Хованщине» Мусоргского), динамика её развёртывания, образующего узлы конфликта (особенно в ансамблях) и их разрешение. Одно из важных и характерных проявлений С. в опере — органичность и последовательность проведения лейтмотивного принципа (см. *Лейтмотив*). Этот принцип нередко вырастает в целую систему повторяющихся интонац. образований, взаимодействие к-рых и их трансформация выявляют движущие силы драмы, глубинные причинно-следственные связи этих сил (как в симфонии). В особенно развитой форме симф. организация драматургии средствами лейтмотивной системы выражена в операх Вагнера.

Проявления симф. метода, конкретные его формы чрезвычайно многообразны. В произв. различных жанров, стилей, историч. эпох и нац. школ на 1-й план выступают те или иные качества симф. метода — конфликтная взрывчатость, острота контрастов или органичность роста, единство противоположностей (или многообразие в единстве), концентрированная динамика процесса или его рассредоточенность, постепенность. Различия методов симф. развития особенно ярко проявляются при сравнении конфликтно-драм. и лирико-монологич. типов симф. драматургии. Проведя грань между историч. типами симф. драматургии, И. И. Соллертинский назвал один из них шекспиризирующим, диалогическим (Л. Бетховен), другой — монологическим (Ф. Шуберт). Несмотря на известную условность такого разграничения, в нём выражены две важнейшие стороны явления: С. как конфликтное драм. действие и С. как лирич. или эпич. повествование. В одном случае на 1-м плане оказывается динамика контрастов, противоположностей, в другом — внутренний рост, единство эмоционального развития образов или их многосложная разветвлённость (эпич. С.); в одном — акцент на принципах сонатной драматургии, мотивно-тематич. разработке, диалогич. противоборстве конфликтных начал (симфонизм Бетховена, Чайковского, Шостаковича), в другом — на вариантности, постепенном прорастании новых интонац. образований, как, напр., в сонатах и симфониях Шуберта, а также во мн. произв. И. Брамса, А. Брукнера, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева.

Дифференциация типов симф. драматургии определяется и тем, главенствует ли в ней строгая функциональная логика или относительная свобода общего хода развития (как, напр., в симф. поэмах Листа, балладах и фантазии f-moll Шопена), развёрнуто ли действие в сонатно-симф. цикле или сконцентрировано в одночастной форме (см., напр., крупные одночастные произв. Листа). В зависимости от образного содержания и особенностей муз. драматургии можно говорить о разл. т и п а х С.— драматическом, лирическом, эпическом, жанровом и др.

Степень конкретизации идейно-художеств. концепции произв. при помощи слова, характер ассоциативных связей муз. образов с явлениями жизни определяют дифференциацию С. на программный и непрограммный, часто между собой связанные (симфонизм Чайковского, Шостаковича, А. Онеггера).

При изучении типов С. важным является вопрос о проявлении в симф. мышлении театрального начала — не только в отношении общих законов драмы, но подчас и более конкретно, в своеобразной внутренней сюжетности, «фабульности» симф. развития (напр., в произв. Г. Берлиоза и Г. Малера) или же театральной характеристичности образного строя (симфонизм Прокофьева, Стравинского).

Типы С. выявляют себя в тесном взаимодействии друг с другом. Так, драм. С. в 19 в. развивался в направлениях героико-драматическом (Бетховен) и лирико-драматическом (кульминация этой линии — симфонизм Чайковского). В австро-нем. музыке откристаллизовался тип лирико-эпического С., идущий от симфонии C-dur Шуберта к произв. Брамса и Брукнера. Эпос и драма взаимодействуют в симфонизме Малера. Синтез эпоса, жанровости и лирики очень характерен для рус. классич. С. (М. И. Глинка, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов), что обусловлено рус. нац. тематизмом, стихией мелодич. распевности, картинной звукописью. Синтез разл. типов симф. драматургии — тенденция, по-новому развивающаяся в 20 в. Так, напр., гражданственно-философский симфонизм Шостаковича синтезировал чуть ли не все исторически предшествовавшие ему типы симф. драматургии с особенным акцентом на синтезе драматического и эпического. В 20 в. С. как принцип муз. мышления особенно часто подвергается воздействию свойств др. видов иск-ва, характеризуясь новыми формами связи со словом, с театр. действием, ассимилируя приёмы кинематографич. драматургии (что нередко приводит к деконцентрации, уменьшению удельного веса собственно симф. логики в произв.) и т. д. Не сводимый к однозначной формуле, С. как категория муз. мышления раскрывается в новых возможностях в каждую эпоху своего развития.

Лит.: Серов А. Н., Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл, «Современная летопись», 1868, 12 мая, то же в изд.: Избр. статьи, т. 1, М.—Л., 1950; Асафьев Б. [Игорь Глебов], Пути в будущее, в сб.: Мелос, вып. 2, СПБ, 1918; его же, Инструментальное творчество Чайковского, П., 1922, то же, в кн.: Асафьев Б., О музыке Чайковского, Л., 1972; его же, Симфонизм как проблема современного музыкознания, в кн.: Беккер П., Симфония от Бетховена до Малера, пер. под ред. И. Глебова, Л., 1926; его же, Бетховен, в сб.: Бетховен (1827—1927), Л., 1927, то же, в кн.: Асафьев Б., Избр. труды, т. 4, М., 1955; его же, Музыкальная форма как процесс, кн. 1, М., 1930, кн. 2, М., 1947,² (кн. 1—2), Л., 1971; его же, Памяти Петра Ильича Чайковского, Л.—М., 1940, то же, в кн.: Асафьев Б., О музыке Чайковского, Л., 1972; его же, Композитор-драматург — Петр Ильич Чайковский, в его кн.: Избр. труды, т. 2, М., 1954; то же, в кн.: Асафьев Б., О музыке Чайковского, Л., 1972; его же, О направленности формы у Чайковского, в сб.: Советская музыка, сб. 3, М.—Л., 1945, его же, Глинка, М., 1947, то же, в кн.: Асафьев Б., Избр. труды, т. 1, М., 1952; его же, «Чародейка». Опера П. И. Чайковского, М.—Л., 1947, то же, в кн.: Асафьев Б., Избр. труды, т. 2, М., 1954; Альшванг А., Бетховен, М., 1940; его же, Симфонизм Бетховена, Избр. соч., т. 2, М., 1965; Данилевич Л. В., Симфонизм как музыкальная драматургия, в кн.: Вопросы музыкознания, ежегодник, вып. 2, М., 1955; Соллертинский И. И., Исторические типы симфонической драматургии, в его кн.: Музыкально-исторические этюды, Л., 1956; Николаева Н. С., Симфонии П. И. Чайковского, М., 1958; её же, Симфонический метод Бетховена, в кн.: Музыка французской революции XVIII века. Бетховен, М., 1967; Мазель Л. А., Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена, в кн.: Фридерик Шопен, М., 1960; Кремлев Ю. А., Бетховен и проблема шекспиризации музыки, в кн.: Шекспир и музыка, Л., 1964; Слонимский С., Симфонии Прокофьева, М.—Л., 1964, гл. 1; Ярустовский Б. М., Симфонии о войне и мире, М., 1966; Конен В. Д., Театр и симфония, М., 1968; Тараканов М. Е., Стиль симфоний Прокофьева. Исследование, М., 1968; Протопопов В. В., Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1—81, М., 1970; Климович Кий А., Селиванов В., Бетховен и философская революция в Германии, в кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 10, Л., 1971; Луначарский А. В., Новая книга о музыке, в кн.: Луначарский А. В., В мире музыки, М., 1971; Орджоникидзе Г. Ш., К вопросу о диалектике идеи рока в музыке Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; Рыжкин И. Я., Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (пятая и девятая симфонии), там же; Цуккерман В. А., Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях, там же; Скребков С. С., Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Барсова И. А., Симфонии Густава Малера, М., 1975; Донадзе В. Г., Симфонии Шуберта, в кн.: Музыка Австрии и Германии, кн. 1, М., 1975; Сабинина М. Д., Шостакович-симфонист, М., 1976; Чернова Т. Ю., О понятии драматургии в инструментальной музыке, в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3, М., 1978; Schmitz A., Beethovens «Zwei Prinzipe», B.—Bonn, 1923 (рус. пер.— Шмитц А., «Два принципа» Бетховена..., в кн.: Проблемы бетховенского стиля, М., 1932); Rolland R., Beethoven. Les grandes époques créatrices, [pt. 1] — De l'Héroique à l'Appassionata, P., 1928 (рус. пер.— Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Appassionata», Собр. соч., т. 15, Л., 1933); его же, то же, [ч. 4] — La cathédrale interrompue, v. 1—3, P., 1943—45 (рус. пер.— Незавершенный собор: Девятая симфония. Finita comoedia. Собр. соч., т. 12, М., 1957); Kurth E., Anton Bruckner, Bd 1—2, B., 1945; Fischer K., Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Stras., 1948; Misch L., Die Faktoren der Einheit in der Mährsätzigkeit der Werke Beethovens, B., 1950; Brockhaus H. A., Konflikthaftigkeit und Idealität im klassischen Realismus Ludwig van Beethovens, в кн.: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10.—14. Dezember 1970 in Berlin, B., 1972.

Н. С. Николаева.

СИМФОНИ́ЧЕСКАЯ КАРТИ́НА — род симфонического, б. ч. одночастного программного произведения (см. *Программная музыка*). С. к. близка к *симфонической поэме*; в отличие от последней, С. к. обычно не связана с к.-л. сюжетом и отражает объекты и явления действительности, не претерпевающие существ. изменений, напр. пейзажи, жанровые сцены, батальные картины. В подобного рода С. к. большое значение приобретают средства муз. изобразительности (см. *Звукопись*). К области С. к. принадлежат и портретные зарисовки, раскрывающие характерные, устойчивые внешн. и внутр. качества героя, а не перипетии его судьбы; такие зарисовки могут запечатлевать и образы лит. героев. В С. к. зачастую главенствует один муз. образ; если же она складывается из неск. эпизодов, они немногочисленны и контраст их не носит антагонистич. характера — они скорее сопоставляются, чем противопоставляются, в связи с чем главенствующий образ обычно возвращается без существ. изменения его характера. С. к. богато представлены в рус. музыке. В числе их авторов — А. Г. Рубинштейн («музыкально-характеристич. картины» «Фауст», 1854, «Иван Грозный», 1868, «Дон Кихот», до 1871, и др.), Н. А. Римский-Корсаков («Садко», «эпизод из былины», 1867), А. П. Бородин («В Средней Азии», 1880), А. К. Глазунов (3-частная С. к. «Кремль», 1880; «Весна», 1891), Вас. С. Калинников («Кедр и пальма», 1898), А. К. Лядов («Баба-Яга», 1904; «Волшебное озеро», 1909; «Кикимора», 1910), А. А. Спендиаров («Три пальмы», 1905), С. В. Рахманинов («Остров мёртвых», 1909), Р. М. Глиэр («Запорожцы», 1921) и др. С. к. встречаются и в качестве составных частей оперных сочинений — у П. И. Чайковского («Полтавский бой» в «Мазепе», 1883), Н. А. Римского-Корсакова («Ночь на горе Триглав» в «Младе», 1890, «Три чуда» в «Сказке о царе Салтане», 1900) и др. В заруб. музыке термин «С. к.» не получил распространения, хотя среди носящих др. назв. одночастных симф. произв. встречаются и такие, к-рые по своему характеру близки к С. к.

СИМФОНИ́ЧЕСКАЯ МУ́ЗЫКА — музыка, предназначенная для исполнения симф. оркестром; наиболее значительная и богатая область инстр. музыки, охватывающая и крупные многочастные произв., насыщенные сложным идейно-эмоциональным содержанием, и мелкие муз. пьесы. Симф. оркестр, соединяющий в себе разнообразные инструменты, предоставляет творцу музыки богатейшую палитру звуковых красок, выразит. средств, технич. возможностей для воплощения художеств. замыслов.

Исполнение муз. произв. большими инстр. ансамблями и оркестрами практиковалось и в античности, и в средневековье, но лишь на исходе эпохи Возрождения инстр. музыка стала равноправной с вокальной. Постепенно вырабатывался независимый от хор. многоголосия специфически инструментальный (ансамблево-оркестровый) стиль. Музыка для оркестра развивалась в постоянном взаимодействии с др. видами муз. иск-ва — с музыкой камерной, органной, хоровой, оперной. Характерные жанры 17 — 1-й пол. 18 вв.: танц. *сюита*, концерт — ансамблево-оркестровый (см. *Concerto grosso*), позднее сольный (см. *Концерт*), *увертюра* (симфония) оперного образца (сначала как вступление к опере, балету, затем и самостоятельная). Разновидности сюиты 18 в.: *дивертисмент*, *серенада*, *ноктюрн*, *касация*. Мощный подъём С. м. связан с выдвижением на передний план *симфонии*, развитием её как циклич. сонатной формы и совершенствованием классич. типа симф. оркестра. В этом отношении большую роль сыграли *мангеймская школа* и особенно *венская классическая школа*. В творчестве венских классиков произошло окончат. размежевание между С. м. и музыкой камерно-ансамблевой, сложились классич. типы симфонии (четырёхчастный цикл), концерта (трёхчастный цикл), увертюры (одночастное соч. в сонатной форме). В 19 в. расширились возможности симф. оркестра; увеличился его состав, были усовершенствованы старые инструменты, введены новые. В связи с усложнением орк. партитур возросла роль дирижёра (см. *Дирижирование*). В симфонию и др. виды С. м. нередко стали вводить хор и сольные вок. голоса. В др. сторону, усилилось симф. начало в вок.-орк. сочинениях (кантате, оратории), опере и балете. Большое значение приобрела симф. *программная музыка*: конц. увертюра на определ. сюжет, симфония, снабжённая лит. программой, *симфоническая поэма* и родственные ей жанры (*симфоническая картина*, *симфоническая фантазия* и т. п.), сюита программного типа, часто составленная из номеров театральной (в т. ч. балетной, оперной) музыки, но нередко и самостоятельная. К жанрам С. м. относятся также *симфониетта*, симф. вариации, фантазия (также увертюра) на нар. темы, рапсодия, ле-

генда, каприччо, скерцо, попурри, марш, разл. танцы (в т. ч. в виде цикла — симф. танцы), разл. рода миниатюры и т. п. В конц. симф. репертуар входят также отд. орк. фрагменты из опер, балетов, драм, пьес, кинофильмов.

С. м. 19 в. воплотила огромный мир идей и эмоций. В ней нашли выражение темы широкого обществ. звучания, глубочайшие переживания, картины природы, быт и фантастика, нац. характеры, образы пространственных иск-в, поэзии, фольклора. С. м. 20 в., развив многие элементы музыки прошлого, внесла новое в содержание и структуру произв., отразила принципы разл. эстетич. течений (*импрессионизм*, *экспрессионизм* и др.). Лучшие образцы С. м. 20 в.— классика новейшего времени. Классич. симф. оркестр сохранил в музыке 20 в. значение нормы, но широкое применение получили и др. орк. комплексы — расширенные до сверхоркестра, уменьшенные до камерного коллектива, промежуточные неполные составы. Оркестр обогатился новыми тембрами (в частности, электроинструментов), выдвинулась как самостоят. ансамбль в оркестре группа удар. инструментов. На равных правах с инструментами в партитуры симф. произв. стали включаться певческие сольные и хор. голоса. Композиционные приёмы С. м. преломились в джазе (т. н. симф. джаз). Вновь культивируются нек-рые жанры старинной музыки, напр. концерт для оркестра. Новые импульсы С. м. дали муз. культуры неевропейских народов.

В 19—20 вв. в странах Европы и Америки выдвинулся ряд нац. школ С. м., к-рые получили мировое значение. Высокими достижениями отмечена рус. классич. и сов. С. м., занимающая видное место в мировой муз. культуре. Сов. С. м. охватывает творч. деятельность композиторов всех союзных и авт. республик. Во многих сов. республиках только после 1917 появились мастера С. м. В разл. жанрах сов. С. м. нашли отражение образы и идеи современности, процессы революц. преобразования общества. Рост симфонизма сказался в развитии оперы и балета, привёл к расцвету вок.-симф. жанров, к симфонизации музыки для дух. оркестра и оркестра нар. муз. инструментов. Богатейший фольклор СССР дал творч. импульсы С. м. и обусловил появление новых её разновидностей (напр., симф. *мугама*); благотворно воздействие нац. традиций и на С. м. др. стран.

Лит.: Глебов Игорь (Асафьев Б. В.), Русская симфоническая музыка за 10 лет, «Музыка и революция», 1927, № 11; Советская симфоническая музыка. Сб. ст., М., 1955; Соллертинский И., Исторические типы симфонической драматургии, в его кн.: Музыкально-исторические этюды, Л., 1956; Ступель А., Беседа о симфонической музыке, Л., 1961; Попова Т., Симфоническая музыка, М., 1963; Для слушателей симфонических концертов. Краткий путеводитель, М.—Л., 1965, ²Л., 1967; Конен В., Театр и симфония..., М., 1968, ²1975; Бобровский В., Симфоническая музыка, в кн.: Музыка XX века, ч. 1, кн. 1, М., 1976; Kretzschmar H., Führer durch den Concertsaal, Abt. 1 — Symphonie und Suite, Lpz., 1887, ⁷Bd 1—2, Lpz., 1932; Vatielli F., Primizie del sinfonismo, «RMI», 1943, v. 47, p. 117—140; Ulrich H., Symphonic music, N. Y., 1952; Konzertbuch. Orchestermusik, hrsg. von K. Schönewolf, Tl 1—2, B., 1959—60, ²Lpz., 1965.

В. С. Штейнпресс.

СИМФОНИ́ЧЕСКАЯ ПО́ЭМА (нем. symphonische Dichtung, франц. poème symphonique, англ. symphonic poem, итал. poema sinfonica) — одночастное программное симф. произведение. Жанр С. п. полностью сложился в творчестве Ф. Листа. От него исходит и само назв. «С. п.». Впервые Лист дал его в 1854 своей написанной ещё в 1849 увертюре «Тассо», после чего стал наз. С. п. все свои одночастные программные симф. сочинения. Назв. «С. п.» указывает на связь в подобного рода произв. музыки и поэзии — как в смысле претворения сюжета того или иного лит. сочинения, так и в смысле подобия С. п. одноим. жанру поэтич. иск-ва. С. п. представляет собой осн. род симф. программной музыки. Сочинения типа С. п. порой получают и др. назв.— *симфонической фантазии*, симф. *легенды*, *балллады* и т. п. Близкие С. п., но обладающие специфич. чертами разновидности программной музыки — *увертюра* и *симфоническая картина*. Др. важнейшим родом симф. программной музыки является программная *симфония*, представляющая собой цикл из 4 (а иногда 5 и более) частей.

Листом написано 13 С. п. Наиболее известны из них —«Прелюды» (по А. Ламартину, ок. 1848, последняя ред. 1854), «Тассо» (по И. В. Гёте), «Орфей» (1854), «Битва гуннов» (по картине В. Каульбаха, 1857), «Идеалы» (по Ф. Шиллеру, 1857), «Гамлет» (по У. Шекспиру, 1858). В листовских С. п. свободно сочетаются разл. структуры, черты разл. инстр. жанров. Особенно характерно для них объединение в одночастности черт сонатного allegro и сонатно-симф. цикла. Осн. часть симф. поэмы обычно составляет ряд разнохарактерных эпизодов, к-рые с точки зрения сонатного allegro отвечают гл. партии, побочной партии и разработке, а с точки зрения цикла — первой (быстрой), второй (лирической) и третьей (скерцо) частям. Завершает произв. возвращение в сжатом и образно-трансформированном, сближенном по своей выразительности виде предыдущих эпизодов, к-рое с точки зрения сонатного allegro отвечает репризе, а с точки зрения цикла — финалу. Сравнительно с обычным сонатным allegro эпизоды С. п. более самостоятельны и внутренне завершены. Сжатое возвращение в конце того же материала оказывается мощным скрепляющим форму средством. В С. п. контраст между эпизодами может быть более резким, чем в сонатном allegro, а самих эпизодов может быть и более трёх. Это даёт композитору большую свободу воплощения программных замыслов, отображения разл. рода сюжетов. В соединении с подобного рода «синтетич.» структурами Лист часто применял принцип *монотематизма* — все осн. темы в этих случаях оказываются свободными вариантами одной и той же ведущей темы или тематич. образования. Принцип монотематизма обеспечивает дополнит. скрепление формы, однако при последоват. применении может привести к интонац. обеднению целого, поскольку преобразованию подвергаются прежде всего ритмич. рисунок, гармонизация, фактура сопровождающих голосов, но не интонац. контуры темы.

Предпосылки возникновения жанра С. п. прослеживаются на протяжении многих предшествующих десятилетий. Попытки структурного объединения частей сонатно-симф. цикла предпринимались и до Листа, хотя нередко при этом прибегали к «внешним» способам объединения (напр., введение между отд. частями цикла связующих построений или переход attaca от одной части к следующей). Сам стимул к подобному объединению связан с развитием программной музыки, с раскрытием в произв. единого сюжета. Задолго до Листа появились и сонатно-симф. циклы, обладавшие чертами монотематизма, напр. симфонии, осн. темы всех частей к-рых обнаруживали интонац., ритмич. и т. п. единство. Одним из самых ранних образцов такой симфонии была 5-я симфония Бетховена. Жанр, на основе к-рого произошло становление С. п.,— увертюра. Расширение её масштабов, связанное с программными замыслами, внутр. тематич. обогащение постепенно превращали увертюру в С. п. Важными вехами на этом пути являются мн. увертюры Ф. Мендельсона. Показательно, что и Лист создавал свои ранние С. п. как увертюры к к.-л. лит. произв., и первоначально они даже носили назв. увертюр («Тассо», «Прометей»).

Вслед за Листом к жанру С. п. обращаются и др. зап.-европ. композиторы, представители разл. нац. школ. В их числе — Б. Сметана («Ричард III», 1858; «Лагерь Валленштейна», 1859; «Гекон Ярл», 1861; состоящий из 6 С. п. цикл «Моя родина», 1874—79), К. Сен-Санс («Прялка Омфалы», 1871; «Фаэтон», 1873; «Пляска смерти», 1874; «Юность Геракла», 1877),

377568
Центральная научная библиотека Академии ... СССР

С. Франк («Эолиды», 1876; «Джинны», 1885; «Психея», 1886, с хором), Х. Вольф («Пентесилея», 1883—85).

Важнейший этап развития жанра С. п. в зап.-европ. иск-ве связан с творчеством Р. Штрауса, автора 7 С. п. Наиболее значительные из них —«Дон Жуан» (1888), «Смерть и просветление» (1889), «Тиль Уленшпигель» (1895), «Так говорил Заратустра» (1896), «Дон Кихот» (1897). Рядом художеств. признаков С. п. обладают также его симф. фантазии «Из Италии» (1886), «Домашняя симфония» (1903) и «Альпийская симфония» (1915). Созданные Р. Штраусом С. п. отличает яркость, «бросткость» образов, мастерское использование возможностей оркестра — как выразительных, так и изобразительных. Р. Штраус не всегда придерживается типической структурной схемы листовских С. п. Так, в основе его «Дон Жуана» лежит схема сонатного allegro, в основе «Тиля Уленшпигеля» — рондо-вариационная форма, в основе «Дон Кихота» — вариации (в подзаголовке произв. названо «симф. вариациями на тему рыцарского характера»).

После Р. Штрауса в области С. п. успешно работали представители др. нац. школ. Я. Сибелиус создал ряд С. п. по мотивам нар. фин. эпоса «Калевала» («Сага», 1892; «Куллерво», 1892; последняя —«Таппиоля» относится к 1925). 5 С. п. написал в 1896 А. Дворжак («Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Голубок», «Богатырская песнь»).

В 20 в. за рубежом, помимо Я. Сибелиуса, произв. в жанре С. п. создавали немногие композиторы — Б. Барток («Кошут», 1903), А. Шёнберг («Пеллеас и Мелисанда», 1903), Э. Элгар («Фальстаф», 1913), М. Регер (4 С. п. по картинам Бёклина, 1913), О. Респиги (трилогия: «Фонтаны Рима», 1916; «Пинии Рима», 1924; «Праздники Рима», 1929). С. п. в зап.-европ. музыке внутренне видоизменяется; утрачивая черты сюжетности, она постепенно сближается с симф. картиной. Нередко в связи с этим композиторы дают своим программным симф. произв. более нейтральные названия (прелюд «Послеполуденный отдых Фавна», 1895, и 3 симф. эскиза «Море», 1903, Дебюсси; «симфонические движения» «Пасифик 231», 1922, «Регби», 1928, Онеггера, и др.).

Рус. композиторы создали мн. сочинения типа С. п., хотя не всегда использовали для определений их жанра этот термин. Среди них — М. А. Балакирев (С. п. «Русь», 1887, в 1-й ред. 1862 наз. увертюрой «Тысяча лет»; «Тамара», 1882), П. И. Чайковский (С. п. «Фатум», 1868; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», 1869, 3-я ред. 1880; симф. фантазия «Франческа да Римини», 1870; [симф.] фантазия «Буря», 1873; увертюра-фантазия «Гамлет», 1885; симф. баллада «Воевода», 1891), Н. А. Римский-Корсаков («Сказка», 1880), А. К. Глазунов («Стенька Разин», 1885), А. Н. Скрябин («Мечты», 1898; «Поэма экстаза», 1907; «Поэма огня», или «Прометей», с фп. и хором, 1910). В числе сов. композиторов, обращавшихся к жанру С. п.,— А. И. Хачатурян (симфония-поэма, 1947), К. Караев («Лейли и Меджнун», 1947), А. А. Муравлёв («Азовгора», 1949), А. Г. Свечников («Щорс», 1949), Г. Г. Галынин («Эпическая поэма», 1950), А. Д. Гаджиев («За мир», 1951), В. Мухатов («Моя родина», 1951).

Лит.: Попова Т., Симфоническая поэма, М.—Л., 1952, ²М., 1963; Wagner R., Über Fr. Liszt's Symphonische Dichtungen, Brief an M. Wittgenstein vom 17. Februar 1837, в кн.: Wagner R., Gesammelte Schriften und Dichtungen, ³Bd 5, Lpz., 1898; Raabe P., Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Fr. Liszts, Jena, 1916 (Diss.); Heinrichs J., Über den Sinn der Lisztschen Programmusik, Bonn, 1929 (Diss.); Bergfeld J., Die formale Struktur der symphonischen Dichtungen Fr. Liszts, Eisenach, 1931; Mendl R., Art of symphonic poem, «MQ», 1932, v. 18, № 3; Wachten E., Das Formproblem in der sinfonischen Dichtungen von R. Strauss, B., 1933 (Diss.); Chantavoine J., Le poème symphonique, P., 1950; см. также лит. при статьях *Программная музыка, Лист Ф., Штраус Р.*

СИМФОНИ́ЧЕСКАЯ ФАНТА́ЗИЯ (нем. symphonische Fantasie, франц. fantasie symphonique, англ. symphonic fantasia) — род симф. одночастного программного произведения (см. *Программная музыка*), орк. разновидность *фантазии*. Может рассматриваться и как разновидность жанра *симфонической поэмы*; отличается характерной для фантазии свободой построения, не исключающей, однако, близости к сонатной форме; нередки в С. ф. фантастич. элементы. Образцы С. ф. в заруб. музыке немногочисленны. Р. Шуман первоначально назвал С. ф. свою 4-ю симфонию (1841—51). Подзаголовок «С. ф.» носит произв. Я. Сибелиуса «Дочь Севера» (1906). Более широко С. ф. представлена в рус. музыке. «Ромео и Джульетта» (1870) и «Гамлет» (1888) Чайковского определены автором как увертюры-фантазии, его же «Франческа да Римини» (1876), «Буря» (1873) — как симфонические фантазии (по существу эти сочинения представляют собой симф. поэмы). В числе др. авторов С. ф.— А. К. Глазунов («Лес», 1887; «Море», 1889; «От мрака к свету», 1894), С. В. Рахманинов («Утёс», 1893), И. Ф. Стравинский («Фейерверк», 1908). В рус. музыке сложился и особый вид С. ф., основанный на широкой и свободной разработке заимствованных мелодий, гл. обр. взятых из фольклора своего или др. народов. Из произв. М. И. Глинки, помимо «Камаринской», названной «фантазией на темы двух русских песен» (1848), и «Вальса-фантазии» (1845, 2-я ред. 1856), к С. ф. могут быть отнесены и его «испан. увертюра» «Ночь в Мадриде» («Воспоминание о летней ночи в Мадриде», 1848—51). В последующее время сочинения этого рода порой назывались С. ф. (напр., «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова, 1867), порой же увертюрами («Увертюра на три русские темы» Балакирева, 1858), каприччио («Итальянское каприччио» Чайковского, 1880; «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, 1887), симф. поэмами («В Чехии» Балакирева — 2-я ред. увертюры на чеш. темы, 1867; его же «Русь», 1887,— 2-я ред. увертюры «Тысяча лет»).

СИМФОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР — большой коллектив музыкантов, играющих на струн. смычковых, духовых и ударных инструментах и объединяющихся для совместного исполнения муз. произведения. С. о. называют также собрание инструментов такого коллектива (см. *Оркестр*).

СИМФОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР ЛЕНИНГРА́ДСКОЙ ФИЛАРМО́НИИ — один из ведущих художеств. коллективов СССР. Осн. в 1931 при Ленингр. комитете радиовещания. В годы Великой Отечеств. войны 1941—1945 оркестр продолжал работать в осаждённом городе, выступая по радио и в конц. залах под рук. К. И. Элиасберга; 9 авг. 1942 в Большом зале Ленинградской филармонии оркестр исполнил 7-ю симфонию Шостаковича. С 1953 — в ведении Ленингр. филармонии. Оркестр возглавляли Элиасберг, Н. С. Рабинович, А. К. Янсонс, Ю. Х. Темирканов. С 1977 во главе оркестра — А. С. Дмитриев. С оркестром в разное время выступали дирижёры А. В. Гаук, Н. С. Голованов, Е. А. Мравинский, Д. И. Похитонов, Н. Г. Рахлин, Г. Н. Рождественский, С. А. Самосуд, Е. Ф. Светланов, Б. Э. Хайкин, мн. иностр. гастролёры, в т. ч. Дж. Барбиролли, Л. Маазель, Г. Себастьян, Г. Унгер, В. Ферреро, Ф. Штидри, композиторы И. Ф. Стравинский, Б. Бриттен, а также известные солисты-инструменталисты и певцы. Оркестр принимал участие в авторских концертах мн. сов. композиторов, выступавших в качестве дирижёров или солистов,— И. О. Дунаевского, Р. М. Глиэра, Д. Б. Кабалевского, А. И. Хачатуряна, Т. Н. Хренникова и др. В репертуаре С. о. Л. ф. крупные произв. классич. и совр. музыки. Значит. место в программах занимают сочинения сов. авторов. Оркестр является первым исполнителем мн. симф. произведений ленингр. композиторов — Б. А. Арапова, Р. Н. Котляревского, А. П. Петрова, В. Н. Салманова, С. М. Слонимского, Б. И. Тищенко,

Ю. А. Фалика и др. С. о. Л. ф. гастролирует во мн. городах СССР, а также за рубежом (Финляндия, Швеция, Норвегия, Дания, Нидерланды, ФРГ, Болгария, Венгрия, США, Италия, Турция, Чехословакия, Польша, Япония и др.).

Лит.: Вайнкоп Ю., Рассказ об оркестре, «СМ», 1963, № 11; Мейлих Е. И., Симфонический оркестр филармонии, в кн.: Ленинградская государственная ордена Трудового Красного Знамени филармония. Статьи. Воспоминания. Материалы, Л., 1972. *Л. Г. Григорьев.*

СИМФОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР ЛЕНИНГРА́ДСКОЙ ФИЛАРМО́НИИ академический — см. *Ленинградский академический симфонический оркестр.*

СИМФОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР МОСКО́ВСКОЙ ФИЛАРМО́НИИ — один из ведущих художеств. коллективов СССР. Под этим назв. существует с 1953, когда симф. оркестр Всесоюзного радио был передан в ведение Моск. филармонии. Художеств. руководителями и гл. дирижёрами С. о. М. ф. были С. А. Самосуд, Н. Г. Рахлин, с 1976 коллектив возглавляет Д. Г. Китаенко. С оркестром выступали крупнейшие сов. дирижёры, мн. заруб. гастролёры, в т. ч. Ф. Конвичный, А. Клюитенс, И. Маркевич, К. Цекки, ведущие солисты-инструменталисты и певцы. В обширном репертуаре оркестра произв. разл. эпох и стилей. Особое внимание уделяется сочинениям композиторов-романтиков. С. о. М. ф. явился первым исполнителем мн. произв. сов. композиторов, в т. ч. 4-й и 13-й симфоний Шостаковича, симфоний М. С. Вайнберга, Н. И. Пейко, Б. А. Чайковского, принимал участие в первых исполнениях 2-го концерта для скрипки с оркестром и кантаты «Казнь Степана Разина» Шостаковича, Рапсодии для скрипки с оркестром Хачатуряна, Реквиема Кабалевского, поэмы «Памяти Сергея Есенина» Свиридова. Оркестр участвовал в фестивалях совр. музыки в Загребе (1963), Горьком (1964), Варшаве (1966) и др., сопровождал выступления участников финала Междунар. конкурсов им. П. И. Чайковского в Москве. С. о. М. ф. гастролирует во мн. городах СССР, а также за рубежом (Великобритания, Франция, Венгрия, Польша, США, Куба, Мексика, ГДР, Турция, Норвегия, Швеция, Финляндия, Югославия, Япония и др.).

Лит.: Сокольский М., Симфонический оркестр Московской филармонии, в кн.: Московская государственная филармония, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1973. *Л. Г. Григорьев.*

СИМФОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР ЦЕНТРА́ЛЬНОГО ТЕЛЕВИ́ДЕНИЯ И РАДИОВЕЩА́НИЯ — см. *Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и радиовещания.*

СИМФОНИ́ЧЕСКОЕ О́БЩЕСТВО — муз. об-во в Петербурге (существовало с 1840-х гг.; прекратило деятельность в 1850). Ставило целью пропаганду симф. музыки. Среди учредителей об-ва — Мих. Ю. и Матв. Ю. Виельгорские, Ан. А. Герке. Устраивало ежегодные симф. и камерные концерты. См. *Концертное общество.*

СИМФО́НИЯ (от греч. συμφωνία — созвучие) — муз. произведение для оркестра, гл. обр. симфонического, как правило, в *сонатно-циклической форме*. Обычно состоит из 4 частей; бывают С. с большим и меньшим количеством частей, вплоть до одночастной. Иногда в С., помимо оркестра, вводятся хор и сольные вок. голоса (отсюда путь к С.-кантате). Существуют С. для струнного, камерного, духового и др. составов оркестра, для оркестра с солирующим инструментом (С.-концерт), органа, хора (хоровая С.) и вок. ансамбля (вок. С.). *Концертная симфония* — С. с концертирующими (солирующими) инструментами (от 2 до 9), по строению родственна концерту. С. нередко сближается и с др. жанрами: С.-сюита, С.-рапсодия, С.-фантазия, С.-баллада, С.-легенда, С.-поэма, С.-кантата, С.-реквием, С.-балет, С.-драма (род кантаты), театр. С. (род оперы). По характеру С. может также уподобляться трагедии, драме, лирич. поэме, героич. эпопее, сближаться с циклом жанровых муз. пьес, серией изобразит. муз. картин. В типич. образцах она сочетает контрастность частей с единством замысла, множественность разнохарактерных образов с цельностью муз. драматургии. С. занимает в музыке то же место, что драма или роман в лит-ре. Как высший тип инстр. музыки она превосходит все другие её виды широчайшими возможностями воплощения значит. идей и богатства эмоциональных состояний.

Первоначально, в Др. Греции, слово «С.» означало благозвучное сочетание тонов (кварта, квинта, октава), а также совместное пение (ансамбль, хор) в унисон. Позднее, в Др. Риме, оно стало названием инстр. ансамбля, оркестра. В ср. века под С. понимали светскую инстр. музыку (в таком понимании термин применялся во Франции ещё в 18 в.), иногда музыку вообще; кроме того, так называли нек-рые муз. инструменты (напр., колёсную лиру). В 16 в. это слово применяется в назв. сб-ков мотетов (1538), мадригалов (1585), вок.-инстр. композиций («Sacrae symphoniae» — «Священные симфонии» Дж. Габриели, 1597, 1615) и затем инстр. полифонич. пьес (нач. 17 в.). Оно закрепляется за многогол. (часто аккордовыми) эпизодами типа вступления или интермедии в вок. и инстр. произв., в частности за вступлениями (увертюрами) к сюитам, кантатам и операм. Среди оперных С. (увертюр) наметились два типа: венецианский — из двух разделов (медленного, торжественного и быстрого, фугированного), развитый впоследствии во франц. увертюре, и неаполитанский — из трёх разделов (быстро — медленно — быстро), введённый в 1681 А. Скарлатти, применявшим, впрочем, и др. комбинации частей. Сонатная циклич. форма постепенно становится доминирующей в С. и получает в ней особенно многоплановое развитие.

Обособившись ок. 1730 от оперы, где орк. вступление сохранилось в виде увертюры, С. превратилась в самостоят. вид орк. музыки. В 18 в. основой её исполнит. состава были струн. инструменты, гобои и валторны. На развитие С. оказали влияние разл. виды орк. и камерной музыки — концерт, сюита, трио-соната, соната и т. п., а также опера с её ансамблями, хорами и ариями, воздействие к-рых на мелодику, гармонию, структуру и образный строй С. весьма заметно. Как специфич. жанр С. созревала по мере отмежевания от прочих жанров музыки, в частности театральной, обретения самостоятельности в содержании, форме, разработке тем, создания того метода композиции, к-рый впоследствии получил название *симфонизма* и, в свою очередь, оказал огромное влияние на многие области муз. творчества.

Строение С. претерпело эволюцию. Основой С. был 3-частный цикл неаполитанского типа. Нередко по примеру венецианских и франц. увертюр в С. включали медленное вступление к 1-й части. Позднее в С. вошёл менуэт — сначала в качестве финала 3-частного цикла, затем одной из частей (обычно 3-й) 4-частного цикла, в финале к-рого, как правило, использовалась форма рондо или рондо-сонаты. Со времени Л. Бетховена менуэт заменялся скерцо (3-я, иногда 2-я часть), со времени Г. Берлиоза — и вальсом. Важнейшая для С. *сонатная форма* применяется прежде всего в 1-й части, иногда также в медленной и последней частях. В 18 в. С. культивировали мн. мастера. Среди них — итальянец Дж. Б. Саммартини (85 С., ок. 1730—70, из них 7 утеряно), композиторы *мангеймской школы*, в к-рой ведущее положение занимали чехи (Ф. К. Рихтер, Я. Стамиц и др.), представители т. н. предклассической (или ранней) венской школы (М. Монн, Г. К. Вагензейль и др.), бельгиец Ф. Ж. Госсек, работавший в Париже, родоначальник франц. С. (29 С., 1754—1809, в т. ч. «Охотничья», 1766; кроме того, 3 С. для дух. оркестра). Классич. тип С. создали австр. комп. Й. Гайдн и В. А. Моцарт. В творчестве «отца

симфонии» Гайдна (104 С., 1759—95) завершилось формирование С. Из жанра развлекательной бытовой музыки она превратилась в главенствующий род серьёзной инстр. музыки. Утвердились и осн. черты её структуры. С. сложилась как последовательность внутренне контрастных, целеустремлённо развивающихся и объединённых общей идеей частей. Моцарт внёс в С. драм. напряжённость и страстный лиризм, величие и изящество, придал ей ещё большее стилевое единство (ок. 50 С., 1764/65—1788). Его последние С.— Es-dur, g-moll и C-dur («Юпитер») — высшее достижение симф. иск-ва 18 в. Творческий опыт Моцарта нашёл отражение в поздних произв. Гайдна. Особенно велика в истории С. роль Л. Бетховена, завершителя *венской классической школы* (9 С., 1800—24). Его 3-я («Героическая», 1804), 5-я (1808) и 9-я (с вок. квартетом и хором в финале, 1824) С. представляют собой образцы героич. симфонизма, обращённого к массам, воплощающего революц. пафос нар. борьбы. Его 6-я С. («Пасторальная», 1808) — пример программного симфонизма (см. *Программная музыка*), а 7-я С. (1812), по выражению Р. Вагнера,—«апофеоз танца». Бетховен расширил масштабы С., динамизировал её драматургию, углубил диалектику тематич. развития, обогатил внутр. строй и идейный смысл С.

Для австр. и нем. композиторов-романтиков 1-й пол. 19 в. типичны жанры лирической («Неоконченная» симфония Шуберта, 1822) и эпической (последняя — 8-я симфония Шуберта) С., а также пейзажно-бытовой С. с колоритной нац. окраской («Итальянская», 1833, и «Шотландская», 1830—42, Мендельсона-Бартольди). Возросло и психологич. богатство С. (4 симфонии Р.Шумана, 1841—51, в к-рых наиболее выразительны медленные части и скерцо). Наметившаяся ещё у классиков тенденция непосредств. перехода от одной части к другой и установления тематич. связи между частями (напр., в 5-й симфонии Бетховена) усилилась у романтиков, появились и С., в к-рых части следуют одна за другой без пауз («Шотландская» симфония Мендельсона-Бартольди, 4-я симфония Шумана).

Расцвет франц. С. относится к 1830—40, когда возникают новаторские произв. Г. Берлиоза, создателя романтич. программной С., основанной на лит. сюжете (5-частная «Фантастическая» С., 1830), С.-концерта («Гарольд в Италии», для альта и оркестра, по Дж. Байрону, 1834), С.-оратории («Ромео и Джульетта», драм. С. в 6 частях, с солистами и хором, по У. Шекспиру, 1839), «Траурно-триумфальной симфонии» (похоронный марш, «ораторское» соло тромбона и апофеоз — для дух. оркестра или симф. оркестра, по желанию — и хора, 1840). Для Берлиоза характерны грандиозные масштабы произв., колоссальный состав оркестра, красочная инструментовка с тонкой нюансировкой. Философско-этич. проблематика нашла отражение в симфониях Ф. Листа («Фауст-симфония», по И. В. Гёте, 1854, с заключит. хором, 1857; «С. к „Божественной комедии“ Данте», 1856). В качестве антипода программному направлению Берлиоза и Листа выступил нем. комп. И. Брамс, работавший в Вене. В его 4 С. (1876—85), развивающих традиции бетховенского и романтич. симфонизма, сочетались классич. стройность и разнообразие эмоциональных состояний. Аналогичны по стилистич. устремлениям и в то же время индивидуальны франц. С. того же периода — 3-я С. (с органом) К. Сен-Санса (1887) и С. d-moll С. Франка (1888). В С. «Из Нового Света» А. Дворжака (последней, хронологически 9-й, 1893) преломились не только чешские, но и негритянские и индейские муз. элементы. Значительны идейные концепции австр. симфонистов А. Брукнера и Г. Малера. Монументальным произв. Брукнера (8 С., 1865—1894, 9-я не закончена, 1896) присущи насыщенность полифонич. ткани (влияние орг. иск-ва, а также, возможно, муз. драм Р. Вагнера), длительность и мощь эмоциональных нарастаний. Для симфонизма Малера (9 С., 1888—1909, из них 4 с пением, и т. ч. 8-я — «симфония тысячи участников», 1907; 10-я не закончена, попытку её завершения по эскизам предпринял Д. Кук в 1960; С.-кантата «Песнь о земле» с 2 певцами-солистами, 1908) характерны острота конфликтов, возвышенный пафос и трагизм, новизна выразит. средств. Как бы в противовес их крупным композициям, использующим богатый исполнит. аппарат, появляются *камерная симфония* и *симфониетта*.

Виднейшие авторы С. 20 в. во Франции — А. Русель (4 С., 1906—34), А. Онеггер (швейцарец по национальности, 5 С., 1930—50, в т. ч. 3-я —«Литургическая», 1946, 5-я — С. «трёх ре», 1950), Д. Мийо (12 С., 1939—1961), О. Мессиан («Турангалила», в 10 частях, 1948); в Германии — Р. Штраус («Домашняя», 1903, «Альпийская», 1915), П. Хиндемит (4 С., 1934—58, в т. ч. 1-я — «Художник Матис», 1934, 3-я — «Гармония мира», 1951), К. А. Хартман (8 С., 1940—62) и др. Вклад в развитие С. внесли швейцарец Х. Хубер (8 С., 1881—1920, в т. ч. 7-я —«Швейцарская», 1917), норвежцы К. Синдинг (4 С., 1890—1936), Х. Северуд (9 С., 1920—1961, в т. ч. антифашистские по замыслу 5—7-я, 1941—1945), К. Эгге (5 С., 1942—69), датчанин К. Нильсен (6 С., 1891—1925), финн Я. Сибелиус (7 С., 1899—1924), румын Дж. Энеску (3 С., 1905—19), голландцы В. Пейпер (3 С., 1917—27) и Х. Бадингс (10 С., 1930—1961), швед Х. Русенберг (7 С., 1919—69, и С. для дух. и удар. инструментов, 1968), итальянец Дж. Ф. Малипьеро (11 С., 1933—69), англичане Р. Воан-Уильямс (9 С., 1909—58), Б. Бриттен (С.-реквием, 1940, «Весенняя» С. для певцов-солистов, смешанного хора, хора мальчиков и симф. оркестра, 1949), американцы Ч. Айвс (5 С., 1898—1913), У. Пистон (8 С., 1937—65) и Р. Харрис (12 С., 1933—69), бразилец Э. Вила Лобос (12 С., 1916—58) и др. Большое разнообразие типов С. 20 в. обусловлено множественностью творч. направлений, нац. школ, фольклорных связей. Совр. С. различны и по структуре, формам, характеру: тяготеющие к камерности и, напротив, к монументальности; не членящиеся на части и состоящие из мн. частей; традиц. склада и свободной композиции; для обычного симф. оркестра и для необычных составов и т. п. Одно из направлений в музыке 20 в. связано с модификацией старинных — доклассических и раннеклассических — муз. жанров и форм. Ему отдали дань С. С. Прокофьев в «Классической симфонии» (1907) и И. Ф. Стравинский в симфонии in C и «Симфонии в трёх движениях» (1940—45). В ряде С. 20 в. обнаруживается отход от прежних норм под влиянием атонализма, атематизма и др. новых принципов композиции. А. Веберн построил С. (1928) на 12-тоновой серии. У представителей «авангарда» С. вытесняется разл. новыми экспериментальными жанрами и формами.

Первыми среди рус. композиторов к жанру С. обратились (если не считать Д. С. Бортнянского, чья «Концертная симфония», 1790, написана для камерного ансамбля) Мих. Ю. Виельгорский (его 2-я С. исполнена в 1825) и А. А. Алябьев (сохранились его одночастная С. e-moll, 1830, и недатированная 3-частная С. Es-dur типа сюиты, с 4 концертирующими валторнами), позднее А. Г. Рубинштейн (6 С., 1850 — 86, в т. ч. 2-я — «Океан», 1854, 4-я — «Драматическая», 1874). М. И. Глинка, автор незаконченной С.-увертюры на две рус. темы (1834, завершена в 1937 В. Я. Шебалиным), оказал решающее воздействие на формирование симфонич. черт рус. С. всем своим симф. творчеством, в к-ром главенствуют сочинения др. жанров. В С. рус. авторов ярко выражен нац. характер, запечатлены картины нар. жизни, историч. события, отражены мотивы поэзии. Из композиторов «Могучей кучки» первым как автор С. выступил Н. А. Римский-Корсаков (3 С., 1865—74). Создателем рус. эпич. С. явился А. П. Бородин (2 С., 1867—76; неоконченная 3-я, 1887, частично записана по памяти А. К. Глазуновым). В своём творчестве, особенно в «Богатырской» (2-й) С., Бородин воплотил образы исполинской нар. силы. В ряду высших завоеваний мирового симфонизма — произв. П. И. Чайковского (6 С., 1800—93, и программная С. «Манфред», по Дж. Байрону, 1885). 4-я, 5-я и особенно 6-я («Патетическая», с медленным финалом) С., лирико-драматические по характеру, достигают трагедийной силы в выражении жизненных коллизий; они с глубокой психологич. проникновенностью передают богатую гамму человеческих переживаний. Линию эпич. С. продолжил А. К. Глазунов (8 С., 1881—1906, в т. ч. 1-я — «Славянская»; незаконченная 9-я, 1910, — одна часть, инструментована Г. Я. Юдиным в 1948), 2 С. написал М. А. Балакирев (1898, 1908), 3 С.— Р. М. Глиэр (1900—11, 3-я —«Илья Муромец»). Задушевной лирикой привлекают симфонии Вас. С. Калинникова (2 С., 1895, 1897), глубокой сосредоточенностью мысли — С. c-moll С. И. Танеева (1-я, фактически 4-я, 1898), драм. патетикой — симфонии С. В. Рахманинова (3 С., 1895, 1907, 1936) и А. Н. Скрябина, создателя 6-частной 1-й (1900), 5-частной 2-й (1902) и 3-частной 3-й («Божественная поэма», 1904), отличающейся особой драматургич. цельностью и силой выражения.

С. занимает важное место в сов. музыке. В творчестве сов. композиторов получили особенно богатое и яркое развитие высокие традиции классич. симфонизма. К С. обращаются сов. композиторы всех поколений начиная со старших мастеров — Н. Я. Мясковского, создателя 27 С. (1908—50, включая 19-ю — для дух. оркестра, 1939), и С. С. Прокофьева, автора 7 С. (1917—1952), и кончая талантливой композиторской молодёжью. Ведущая фигура в области сов. С.— Д. Д. Шостакович. В его 15 С. (1925—71) раскрываются глубины человеческого сознания и стойкость нравств. сил (5-я—1937, 8-я — 1943, 15-я — 1971), воплощены волнующие темы современности (7-я — т. н. Ленинградская, 1941) и истории (11-я — «1905 год», 1957; 12-я —«1917 год», 1961), высокие гуманистич. идеалы противопоставляются мрачным образам насилия и зла (5-частная 13-я, на сл. Е. А. Евтушенко, для баса, хора и оркестра, 1962). Развивая традиц. и совр. типы строения С., композитор, наряду со свободно трактуемым сонатным циклом (для ряда его С. характерна последовательность: медленно — быстро — медленно — быстро), применяет иные структуры (напр., в 11-й — «1905 год»), привлекает человеческий голос (солисты, хор). В 11-частной 14-й С. (1969), где на широком социальном фоне раскрыта тема жизни и смерти, солируют два певческих голоса, поддерживаемые струн. и удар. инструментами.

В области С. продуктивно работают представители многочисл. нац. ветвей сов. музыки. Среди них — видные мастера сов. музыки, такие как А. И. Хачатурян — крупнейший арм. симфонист, автор красочных и темпераментных С. (1-я — 1935, 2-я —«С. с колоколом», 1943, 3-я — С.-поэма, с органом и 15 дополнит. трубами, 1947); в Азербайджане — К. Караев (выделяется его 3-я С., 1965), в Латвии — Я. Иванов (15 С., 1933—72) и др. См. *Советская музыка*.

Лит.: Глебов Игорь (Асафьев Б. В.), Строительство современной симфонии, «Современная музыка», 1925, № 8; Асафьев Б. В., Симфония, в кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, М.—Л., 1947; 55 советских симфоний,Л., 1961; Попова Т., Симфония, М.—Л., 1951; Ярустовский Б., Симфонии о войне и мире, М., 1966; Советская симфония за 50 лет, [сост.], отв. ред. Г. Г. Тигранов, Л., 1967; Конен В., Театр и симфония..., М., 1968, ²1975; Тигранов Г., О национальном и интернациональном в советской симфонии, в кн.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 1, Л., 1969; Рыцарев С., Симфония во Франции до Берлиоза, М., 1977; Brenet M., Histoire de la symphonie à orchestre depuis ses origines jusqu'à Beethoven, P., 1882; Weingartner F., Die Symphonie nach Beethoven, B., 1898, ⁴Lpz., 1926; его же, Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Bd 1—3, Lpz., 1906—23, ³Bd 1, 1958 (рус. пер.— Вейнгартнер Ф., Исполнение классических симфоний. Советы дирижёрам, т. 1, М., 1965); Goldschmidt H., Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-Formen, «Monatshefte für Musikgeschichte», 1901, Jahrg. 33, № 4—5; Heuss A., Die venetianischen Opern-Sinfonien, «SIMG», 1902/03, Bd 4; Torrefranca F., Le origini della sinfonia, «RMI», 1913, v. 20, p. 291—346, 1914, v. 21, p. 97—121, 278—312, 1915, v. 22, p. 431—446; Bekker P., Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, B., [1918] (рус. пер.— Беккер П., Симфония от Бетховена до Малера, ред. и вступ. ст. И. Глебова, Л., 1926); Nef K., Geschichte der Sinfonie und Suite, Lpz., 1921, ²1945; Sondheimer R., Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, «AfMw», 1922, Jahrg. 4, H. 1; его же, Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts, Lpz., 1925; Tutenberg Fr., Die opera buffa-Sinfonie und ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie, «AfMw», 1927, Jahrg. 8, № 4; его же, Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie, «ZfMw», 1926/27, Jahrg. 9, S. 90—94; Mahling Fr., Die deutsche vorklassische Sinfonie, B., [1940]; Walin S., Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik, Stockh., [1941]; Carse A., XVIII century symphonies, L., 1951; Borrel E., La symphonie, P., [1954]; Brook B. S., La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII siècle, v. 1—3, P., 1962; Kloiber R., Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie, Wiesbaden, 1964. См. также лит. при статьях *Бетховен* Л., *Моцарт* В. А., *Чайковский* П. И., *Прокофьев* С. С., *Шостакович* Д. Д. и др. *Б. С. Штейнпресс.*

СИНА́ТРА (Sinatra) (наст. имя и фам.— Фрэнсис Альберт) Фрэнк (р. 12 XII 1915, Хобокен, штат Нью-Джерси) — амер. эстр. певец и киноактёр. Учился пению самостоятельно. Организовал в 1936 вок. ансамбль «Хобокенская четвёрка». С 1939 солист джазового оркестра Х. Джеймса, затем оркестра под упр. Т. Дорси, оказавшего влияние на исполнит. манеру С. Один из выдающихся артистов эстрады США, ведущий исполнитель *поп-музыки*, С. оказал влияние на мн. совр. амер. эстр. певцов. Его выступления в 1940 — 70-е гг. с крупнейшими амер. джазовыми оркестрами (под упр. Н. Ридла, Б. Мейея, Дюка Эллингтона, У. К. Бейзи, Д. Косты и др.) пользовались неизменным успехом; они записаны на многочисл. пластинки (более 100; удостоен награды «Золотой диск»). В репертуаре С.— сентиментальные баллады 20—30-х гг. (Дж. Мерсер, У. Доналдсон и др.), песни из мьюзиклов и др. спектаклей бродвейских театров (Дж. Гершвин, К. Портер, Р. Роджерс и др.), композиторов, популярных в 40—50-е гг. (Дж. Ван Хьюзен, Дж. Стайн и др.) и 60—70-е гг. (Б. Бакрак, Р. Мак-Кэн и др.). Его исполнит. стиль отличается разнообразием — от интимной манеры «крунинг» до «свинга» (см. *Соединённых Штатов Америки музыка*). С 1943 снимается в кино (играл более чем в 40 фильмах, в т. ч. музыкальных). Занимался муз. бизнесом (собств. граммофонная компания, ночные клубы с муз. программами и пр.).

Дочь С.— Нэнси С. (р. 8 VI 1940) — эстр. певица.

Лит.: Kahn E. J., the voice: the story of an American phenomenon, N. Y.—L., 1947; Reisner R. G., The Jazztitans, Garden City (N. Y.), 1960; Barnes K., Sinatra and the great song stylists, L.— Shepperton (Middlesex), 1972.

Дж. К. Михайлов.

СИ́НДИНГ (Sinding) Кристиан (11 I 1856, Конгсберг—3 XII 1941, Осло) — норв. композитор и пианист. Учился композиции у Л. Линдемана в Осло, позднее занимался у К. Рейнеке и С. Ядассона (композиция) в Лейпцигской консерватории (1874—77 и в кон. 1879—нач. 1880), совершенствовался в Берлине, Дрездене и Мюнхене (1880—82). Затем до конца жизни работал в Осло: лишь один год (1921) преподавал композицию в Истменской школе музыки в Рочестере (США). Выступал как дирижёр, исполнял собств. сочинения. Творчество С. высоко ценилось на его родине, его считали крупнейшим нац. композитором после Э. Грига ещё при жизни последнего; развивал вслед за ним творческие принципы нац. норв. муз. школы. Б. ч. произв. С. (ок. 130 опусов) написана для фп. и для скрипки с фп. Наибольшую известность получили его фп. квинтет ор. 5, ряд фп. и скрипич. пьес и песни;



особенной популярностью пользовалась фп. пьеса «Шелест весны» («Frühlingsrauschen»). В орк. музыке и особенно в ранней опере «Титандр» заметно влияние Р. Вагнера. Лучшие произв. С. (в т. ч. кантата «К Молде», 1886) отличаются энич. размахом. Выдающийся норв. композитор, яркий представитель позднего романтизма, С. сочетал черты, характерные для этого направления, с самобытными нац. особенностями, идущими от народной музыки. В поздних сочинениях преобладает лирич. начало, с наибольшей силой проявившееся в его песнях, свидетельствующих о глубоком проникновении композитора в поэтич. образ («Янтарь», «Мать поёт», «Кричала птица», «Майская ночь», «Свет»). К сочинениям С. обращались видные музыканты. Его 3-я симфония была исполнена под упр. А. Никиша (1921, Лейпциг), Ф. Бузони участвовал в исполнении его фп. квинтета (с квартетом А. Бродского, 1889, Лейпциг), К. Флагстад — в исполнении оперы «Священная гора» (1931, Осло). С. принадлежит много обработок нар. песен.

Соч.: оперы — Титандр (1884, не пост.), Священная гора (Der heilige Berg, на нем. либр., 1914, Дессау); кантаты, в т. ч. К Молде (Til Molde, на сл. Б. Бьёрнсона, 1886); для орк.— 4 симфонии (1890, 1907, 1921; Зима и весна — Vinter og Vår, 1936), пьесы Рыцарские эпизоды (Episodes chevaleresques, 1888), Бесконечное рондо (Rondo infinito, 1889, 2-я ред. 1897), Праздник в Скорпене (Feststemning på Skorpen, 1917); концерты (с орк.) — для фп. (1889), скр. (1898, 1901, 1917); для скр. с орк.— Легенда (Legende, 1900), Романс (1910), Вечернее настроение (Abendstimmung, 1915); камерно-инстр. ансамбли — для скр. и фп. 4 сонаты (1894, 1895, 1905; В старинном стиле — In old style, 1909), 4 сюиты (1889, В старинном стиле — Suite i gammel stil, 1891; 1900, Сцены из жизни — Scènes de la vie, 1909), вариации Печальный напев (Cantus doloris, 1906) и др. пьесы, 2 серенады (1903, 1909); для в л ч. и ф п.— Северная баллада (Nordische Ballade, 1911); 3 фп. трио (1893, 1902, 1908), струн. квартет (1904), фп. квинтет (1884); для ф п.— соната (1909), сюита, вариации, этюды, каприсы, бурлески и др. пьесы, в т. ч. Северные танцы и мелодии (Nordische Tänze und Weisen); 2 дуэта для фп. в 4 руки, вариации для 2 фп.; хоры; романсы, песни на сл. Б. Бьёрнсона, Х. Драхмана, В. Крага, П. Силви (св. 200) и др.

Лит.: Johansen D. M., Sinding, в кн.: Norges Musikhistorie, bd 2, [s. l.], 1921; Gaukstad Ø., En Sindingbibliografi, в кн.: Norsk musikkgranskning, Oslo, 1938; Lange K., Østvedt A., Norwegian music, L., [1958] (рус. пер.— Ланге К., Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967); Grinde N., Norsk musikkhistorie, Oslo—Bergen—Tromsø, 1975, s. 222—27.

А. Я. Ортенберг.

СИНИСАЛО Гельмер-Райнер Нестерович (р. 14 VI 1920, Златоуст) — сов. композитор. Нар. арт. СССР (1978). В 1939 окончил Петрозаводское муз. уч-ще по классу флейты у Н. А. Солнышкова. В 1952—55



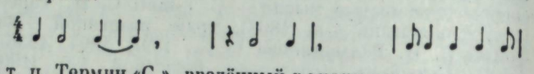
занимался в Моск. и Ленингр. консерваториях у Н. И. Пейко и В. В. Волошинова (композиция). В 1935—56 играл в симф. оркестре Карел. радио. С 1956 пред. СК Карел. АССР. В творчестве С. опирается на карел. нар. музыку, нац. эпос «Калевала». Автор первого карел. балета «Сампо» (1959), созданного по мотивам «Калевалы», первой в Карелии симфонии «Богатыри леса» и др. сочинений для оркестра. Гос. пр. Карел. АССР (1974).

Соч.: балеты — Похищение Кюллики (1944), Сампо (1959, Муз. т-р Карел. АССР, Петрозаводск), Я помню чудное мгновенье (1962, Тат. т-р оперы и балета, Казань), Сильнее любви (1966, Муз. т-р Карел. АССР), Вождь краснокожих (совм. с А. И. Голландом, 1970), Кижская легенда (1973, там же); оперетта Возраст женщины (совм. с Голландом, 1967, Муз. т-р Карел. АССР); кантаты — В защиту мира (1953), Под знаменем партии (1957); для орк.— симфония Богатыри леса (1949), сюита (1952), Детская сюита (1955), Фантазия на фин. темы (1948), Вариации на фин. нар. песню (1954); для инструментов с орк. — концерт для флейты (1940), концерт для фп. (1958), скерцо на фин. темы для скр. (1948); для орк. кантеле — сюита Карел. картинки (1945; перелож. для симф. орк., 1949), увертюра (1948); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартет (1942), Карел. сюита для струн. квартета (1946); для фп.— соната (1945), 24 прелюдии (1943), 10 пьес (1949); для голоса с фп.— романсы и песни на сл. А. А. Прокофьева, А. А. Коваленкова, Я. В. Ругоева, А. И. Титова, Б. А. Шмидта и др.; обр. фин., карел., вепсских и поморских нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ров; музыка к кинофильмам и радиопостановкам.

Лит.: Ланчинский Г., Путь композитора. Очерк о творчестве народного артиста РСФСР Г. Н. Синисало, Петрозаводск, 1960; его же, Творческая деятельность Г. Н. Синисало, в кн.: Музыкальная культура Карелии, Л., 1968; его же, Г. Н. Синисало, в его кн.: Музыка Советской Карелии, Петрозаводск, 1970; Смирнов И. В., Гельмер Синисало, в его кн.: Танцует Карелия, Петрозаводск, 1977.

Г. И. Ланчинский.

СИНКО́ПА (от греч. συγκοπή — усечение) — перенесение акцента с метрически более сильной доли на более слабую. Типичный случай — продление звука со слабого времени на сильное или относительно сильное время:

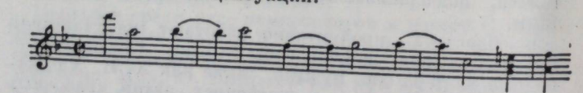


и т. п. Термин «С.», введённый в эпоху ars nova, заимствован из грамматики, где он означает выпадение неударного слога или гласного звука внутри слова. В музыке обозначает не только выпадение неударного момента и преждевременное наступление акцента, но и любые сдвиги ударения. С. могут быть как «предваряющими», так и «запаздывающими» (см.: Браудо И. А., Артикуляция, с. 78—91), хотя это разграничение не может быть проведено с полной определённостью.

В полифонии строгого стиля С., обычно образуемые задержаниями, являются по существу запаздывающими:

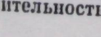


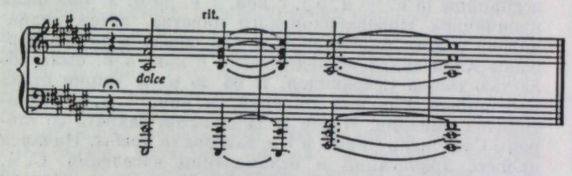
В полифонии более позднего времени, где диссонансы применяются свободно, приготовления, связанные с диссонирующим звуком лигой, приобретают характер предваряющих С. Во мн. случаях направление сдвига не может быть установлено: таковы, напр., ударения между метрич. опорами, создающие непрерывность движения, как в начале allegro 1-й части симфонии Моцарта D-dur (K.-V. 504). Осн. признак С.— отклонение реальной акцентуации от нормативной, предписанной тактовым метром, создающее ритмич. «диссонансы», к-рые разрешаются в момент совпадения обеих акцентуаций:



Л. Бетховен. 4-я симфония, 1-я часть.

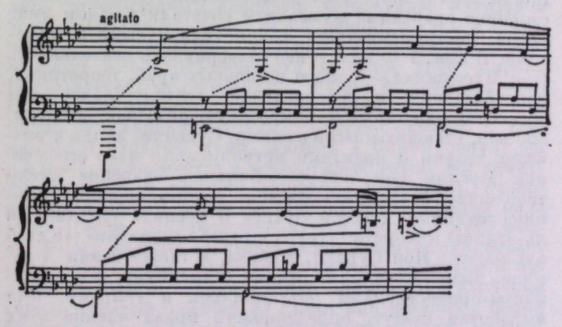
К ритмич. диссонансам, требующим разрешения, принадлежит т. н. *гемиола*.

Отступление от нормальной акцентуации дало основание теоретикам 17 в. отнести С. (syncopatio) к муз.-риторич. фигурам, т. е. к отклонениям от обычного способа выражения (как определяла фигуры антич. риторика). По тем же причинам понятие С. позднее было распространено на все виды неметрич. акцентов, в т. ч. на случаи, когда за акцентом на слабой доле следует на сильной доле не продление звука, а паузы (), а также на временны́е акценты на метрически слабой доле, когда на неё приходится бо́льшая нотная длительность, чем на предшествующую сильную (см. *Ломбардский ритм*). К последнему типу относятся ми. фольклорные ритмы; они сходны с антич. ямбом или ср.-век. 2-м модусом, к-рые в условиях тактовой ритмики воспринимаются как С., однако по своей природе принадлежат к более ранней ритмич. системе, где длительность не является средством акцентуации и где распределение акцентов не регулируется тактом (см. *Метр*). Т. о., в указанных случаях нет характерного для С. конфликта между реальной и метрич. акцентуацией. Конфликт между метром и акцентуацией в одних случаях активизирует метрич. опоры (даже если они не реализованы в звучании), создавая внутр. толчки, подчёркивающие точный темп, в других — затушёвывает метрич. опоры и создаёт своего рода tempo rubato («скрадываемый темп»). С. 1-го рода характерны для скорых темпов, особенно в классич. музыке (где доминирует «ритмич. энергия»), а также для танц. и джазовой музыки 20 в.; здесь преобладают С. предваряющего типа (напр., начало фп. сонаты ор. 31 № 1, G-dur и кода из увертюры «Леонора № 3» Бетховена, С. во ми. произв. Р. Шумана). Реже активизация метра и темпа достигается запаздывающими С. (напр., увертюра «Кориолан» Бетховена, гл. партия увертюры П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта»). В романтич. музыке часто встречаются С. противоположного, «рубатного» характера. Ритмич. диссонансы при этом иногда остаются без разрешения (напр., в окончании пьесы Листа «Bénédiction de Dieu dans la solitude» для фп.):



Ф. Лист. Bénédiction de Dieu dans la solitude, пьеса для фп.

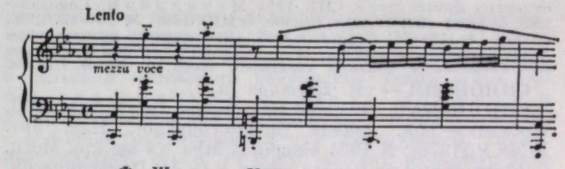
В произв. романтиков широкое распространение получают запаздывающие С. Типичным приёмом является запаздывание мелодии, сходное с suspension в орнаментике муз. стиля барокко ( , исполняется) и представляющее собой выписанное rubato, как оно понималось в 17—18 вв.:



Ф. Шопен. Фантазия f-moll для фп.

См. также пример в колонке 30.

Предваряющие С. у романтиков и особенно у А. Н. Скрябина, заостряя ритмич. диссонансы, не подчёркивают метрич. пульсацию.



Ф. Шопен. Ноктюрн c-moll для фп.

Лит.: Браудо И. А., Артикуляция, Л., 1965; Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм, М., 1967, с. 191—220.

М. Г. Харлап.

СИНОДА́ЛЬНОЕ УЧИ́ЛИЩЕ ЦЕРКО́ВНОГО ПЕ́НИЯ — см. *Московское синодальное училище церковного пения.*

СИНОДА́ЛЬНЫЙ ХОР — один из старейших рус. проф. хоров. Был создан в 1710 (по др. данным, в 1721) на базе муж. хора патриарших певчих дьяков (Москва). Основанный в кон. 16 в., он славился превосходными певцами, отобранными из др. церк. хоров; наряду с пением в церкви выступал и на придв. празднествах. С. х. первоначально состоял из 44 певцов-мужчин, в 1767 были введены и детские голоса. В 1830 при С. х. было открыто Синодальное уч-ще (см. *Московское синодальное училище церковного пения*), в к-ром стали обучаться малолетние певчие, принятые в состав хора. В 1874 уч-ще возглавил регент Д. Г. Вигилев, много сделавший для муз. развития певчих. Переломным моментом в истории С. х. явился 1886, когда к руководству пришли хор. дирижёр В. С. Орлов и его помощник А. Д. Кастальский. Директором Синодального уч-ща в этот же период был С. В. Смоленский, при к-ром уровень подготовки юных певчих значительно повысился. Энергичная работа трёх видных муз. деятелей способствовала росту исполнит. мастерства хора. Если прежде деятельность С. х. ограничивалась рамками церк. пения, то теперь он стал принимать участие в светских концертах. Орлов и Кастальский приобщали молодых певцов к рус. народно-песенной традиции, знакомили их с образцами знаменного распева, не тронутого позднейшей гармонич. обработкой.

Уже на первых концертах, состоявшихся в 1890 под упр. Орлова, С. х. показал себя замечат. исполнит. коллективом (в его составе к этому времени было 45 мальчиков и 25 мужчин). В репертуар С. х. входили произв. Палестрины, О. Лассо; он принимал участие в исполнении соч. И. С. Баха (месса h-moll, «Страсти по Матфею»), В. А. Моцарта (Реквием), Л. Бетховена (финал 9-й симфонии), а также П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова. Большое значение для художеств. развития коллектива имело творч. общение с ним моск. композиторов — С. И. Танеева, Вик. С. Калинникова, Ю. С. Сахновского, П. Г. Чеснокова, создававших многие свои произв. в расчёте на исполнение их С. х. В 1895 хор выступил в Москве с циклом историч. концертов рус. духовной музыки от В. П. Титова до Чайковского. В 1899 с большим успехом прошёл концерт С. х. в Вене. Пресса отмечала редкую слаженность ансамбля, красоту нежных детских голосов и мощную богатырскую звучность басов. В 1911 С. х. под рук. Н. М. Данилина гастролировал в Италии, Австрии, Германии; его выступления были подлинным триумфом рус. хор. культуры. Восторженно отозвались о С. х. А. Тосканини и Л. Перози, руководитель Сикстинской капеллы в Риме. В С. х. получили художеств. воспитание известные сов. хормейстеры М. Ю. Шорин, А. В. Преображенский, В. П. Степанов, А. С. Степанов, С. А. Шумский. С. х. существовал до 1919.

Лит.: Разумовский Д., Патриаршие певчие дьяки и поддьяки, в его кн.: Патриаршие певчие дьяки и поддьяки и го-

сударевы певчие дьяки, СПБ, 1895; Металлов В., Синодальные, бывшие патриаршие, певчие, «РМГ», 1898, № 10—12, 1901, № 17—18, 19—26; Локшин Д., Выдающиеся русские хоры и их дирижеры, М., 1953, ² 1963. См. также лит. при ст. *Московское синодальное училище церковного пения.* *Т. В. Попова.*

СИНОПСИЯ — см. *Цветной слух.*

СИНЯВСКАЯ Тамара Ильинична (р. 6 VII 1943, Москва) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1976). В 1964 окончила Муз. уч-ще при Моск. консерватории по классу пения у О. П. Померанцевой, в 1970 — ГИТИС по классу пения у Д. Б. Белявской. С 1964 солистка Большого т-ра. В 1973—1974 стажировалась в т-ре «Ла Скала» (Милан). Партии: Ваня, Ратмир, Марина Мнишек; Ольга («Евгений Онегин»), Любаша («Царская невеста»), Любава, Кончаковна; Княгиня, Лаура («Русалка», «Каменный гость» Даргомыжского), Комиссар («Оптимистическая трагедия» Холминова), Бланш, Фрося («Игрок», «Семён Котко» Прокофьева), Женя Комелькова («Зори здесь тихие» Молчанова), Кармен. На сцене Моск. камерного муз. т-ра исполнила партию Варвары Васильевны («Не только любовь» Щедрина). Выступает с концертами. «Гран при» Междунар. конкурса вокалистов в Вервье (Бельгия, 1969), 1-я пр. Междунар. конкурса певцов в Софии (1968) и 4-го Междунар. конкурса им. Чайковского (1970).



СИПА́РИС Римантас Иозо (р. 12 XI 1927, Каунас) — сов. певец (бас). Нар. арт. Литов. ССР (1964). В 1948 окончил Вильнюсскую консерваторию. С 1948 солист, с 1977 гл. режиссёр Литов. т-ра оперы и балета. Обладает голосом широкого диапазона; его исполнение отличается яркостью образных характеристик, актёрским мастерством. Среди партий — Борис Годунов (Гос. пр. СССР, 1951), Мельник, Гремин, Король Рене, Сальери, Филипп II, Мефистофель, Нилаканта; Король Треф («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева). С успехом выступал в операх литов. композиторов — Бумелис («Марите» Рачюнаса), Гофманас («Дочь» Кловы; Гос. пр. Литов. ССР, 1960), Перкунас («Вайва» Кловы), Тизенгаузас («Даля» Дварионаса), Видунас («На перепутьи» Палтанавичюса) и др. Поставил оперу «Евгений Онегин» в г. Эрфурт (ГДР, 1977). Доцент Литов. консерватории (кафедра оперной подготовки).

СИРВЕ́НТА (прованс. sirventes, франц. sirventois, от лат. servo — служу) — один из жанров поэзии трубадуров и труверов. Сложился в 12—13 вв. в Провансе. С. представляла собой строфич. произв., исполнявшееся обычно на мотив к.-л. известной песни. Это в ряде случаев указывалось самим автором (напр., Бертран де Бори советовал петь С. против англ. короля Генриха III на мотив «Дамы Аламанды»). С. по содержанию значительно отличались от любовных песен (канцон) трубадуров, несмотря на сходство их строфич. формы и использование в качестве моделей для С. мелодий канцон. С.— героические, политические или морализирующие произв., нередко с сатирич. оттенком, с 14 в.— преим. религиозные. Относятся к типу синтетич. поэтико-муз. форм. В основе их структуры лежит лит. форма, т. е. последование поэтич. строк, к-рому соответствует последование муз. фраз, повторяющихся по установленному принципу (обычно в зависимости от системы рифм). По характеру мелодики С., по-видимому, приближались к речитативу. Наиболее известные авторы С.— трубадуры Бертран де Бори, Пейре Карденаль, Гильем Фигейра. В 13—14 вв. С. получила широкое распространение в Италии, где крупнейшим поэтом, писавшим в этом жанре, был А. Пуччи. Строфич. форма итал. С. почти не имела сходства с канцоной и представляла собой ряд строф с системой рифм типа aaab bbbc и т. д.

Лит.: Шишмарёв В., Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911; Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, СПБ, 1901, ² 1915; Pini C., Studi intorno al sirventese italiano, Lecco, 1893; Kolsen A., Altprovenzalisches... Sirventes, «Zeitschrift für romanische Philologie», 1921, Bd 41, H. 5; Storost J., Ursprung und Entwicklung des altprovenzialischen Sirventes bis auf Bertran de Born, Halle, 1930; Jeanroy A., La poésie lyrique des troubadours, t. 2, Toulouse, 1934; Prunières H., Nouvelle histoire de la musique, pt 1, P., 1934 (рус. пер.— Прюньер А., Новая история музыки, М., 1937, с. 57); Lommatzsch E., Leben und Lieder der provenzialischen Troubadours..., Bd 1—2, B., 1957—59; Gennrich F., Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Bd 1—2, Darmstadt, 1958—60.

СИРИ́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. Иск-во древних традиций. Хотя в силу историч. особенностей развития страны С. м. в течение мн. веков была одной из ветвей *арабской музыки*, она отличается нац. самобытностью. Ещё в глубокой древности ранние обществ. образования на территории совр. Сирии обладали развитой культурой. Об этом свидетельствуют многочисл. археологич. находки, в частности обнаруженный в сер. 1970-х гг. на Средиземноморском побережье Сирии образец древней муз. нотации (расшифрован совр. учёными). По мнению амер. музыковеда Р. Крокера, это — культовый гимн древнего Угарита, созданный ок. 3400 лет назад. На культуру Сирии оказали воздействие разл. цивилизации: её территория подвергалась постоянным нашествиям иноземцев, Сирию завоёвывали Др. Египет, хетты (16—12 вв. до н. э.), ассирийцы (8 в. до н. э.), с кон. 7 в. до н. э. она была провинцией Нововавилонского царства, затем подпала под власть Ахеменидов, в 333 вошла в состав державы Александра Македонского, с кон. 4 в. была областью гос-ва Селевкидов. В 64 до н. э. Сирия стала провинцией Римской империи, в кон. 4 в.— Византийской империи. После ряда попыток захвата со стороны Сасанидов Сирию в 7 в. завоевали арабы. Начался процесс арабизации и исламизации населения. С. м. развивалась в русле общей арабской культуры. Долгое время Сирия была одним из центров ср.-век. арабской цивилизации. В период Омейядского халифата (661—750) столица араб. гос-ва находилась в Дамаске. Двор халифов являлся средоточием блистательных поэтов, философов, художников и музыкантов. Атмосферу двора отличали роскошь, утончённость и гедонизм (тааараб; понятие, специфическое для араб. эстетики). Период Омейядов характеризуется становлением класич. традиций. Музыкантами-профессионалами были долгое время гл. обр. рабы, т. к. в отношении музыки исламом налагались суровые ограничения (она была причислена к запретным развлечениям). Многие разносторонне одарённые музыканты сочетали в одном лице певца, инструменталиста, сочинителя музыки и теоретика. В кон. 7 — нач. 8 вв. развернулась деятельность Ибн Мусаджиха — одного из первых араб. теоретиков, разработавших и обосновавших систему ладов. Он способствовал также формированию ряда вок. и инстр. жанров, ставших классическими. Существ. вклад в развитие теории и практики метроритмики внёс его ученик Муслим ибн Мухриз. Большое значение имело творчество Юнуса аль-Катаба, автора первого сборника песенных текстов «Книга о песнях» («Китаб фи аль-аганий») и теоретич. труда «Книга о мелодии» («Китаб аль-нагм»), Ибн Сурайи, Мабада, а также певиц Джамиле, Аззы аль-Майлы, Ширин и др. В сер. 8 в. музыканты-профессионалы объединялись в гильдии, был выработан статут, определивший права членов этих гильдий.

С переносом столицы араб. гос-ва в Багдад (762) значение Дамаска снижается. Однако с сер. 9 в. активно развивается муз. наука (появились переводы теоретич. трудов с др. языков, в частности с греческого). Складывается система осн. ладов — *макамов,*

метроритмич. формул — *вазн*, песенных жанров (см. ст. *Арабская музыка*).

После господства в Сирии Фатимидов (969—70-е гг. 11 в.), Айюбидов (1186—1260), крестоносцев (кон. 11 — кон. 12 вв.), сельджуков (1074—1117), мамлюкского владычества (со 2-й пол. 13 в.) страна оказалась под властью Османской империи (1516—1918). С этого времени в С. м., как и в муз. культурах мн. араб. стран, вошедших в состав Османской империи, начался период застоя. Наблюдалось сильное влияние турецкой музыки.

Традиционная С. м. характеризуется развитой ладовой системой, включающей макамы раст, хиджаз, ирак, сика и др. Наиболее распространено пение в сопровождении инстр. ансамбля. Характерные черты сирийской традиц. музыки, сложившиеся ещё в доисламский период, отражают особенности разл. этнич. групп страны. Нек-рые песенные жанры, в к-рых музыка и поэзия неразрывны, в т. ч. атаба (песня-жалоба, диалог, в к-ром чередуются эмоциональные сольные речитативы и коллективные ответы), ранние формы касыды, связаны с древней традицией бедуинов. На севере Сирии на традиц. музыке сказалось турецкое влияние. У алаувитов своеобразны песни в честь молодожёнов, к-рые исполняются шанрами (певцами-поэтами), поющими длинные фразы на одном дыхании (до состояния изнеможения). На юге вошств. песни друзов за неск. веков трансформировались в трудовые; оригинально песенно-танц. творчество курдов. На северо-востоке распространены сольные песни такасим — свободная импровизация в сопровождении однострун. смычкового инструмента ребаба, изредка ная (вид тростниковой флейты). В Сев. Сирии встречается архаич. тип пения загаль, в к-ром используется опевание одного звука (заметно влияние византийских песнопений). Песни загаль могут быть повествоват. характера (рассказ об историч. событиях), иногда — дидактического, а подчас связаны с символикой. Популярен вид речитативных песен шарги (шруги). Одна из его разновидностей — ля ля шарги (бытует в Центр. Сирии) имеет небольшой диапазон (приблизительно кварта), поётся в высоком регистре, последняя строфа подхватывается хором; каждая новая фраза начинается с затейливой вокализации, к-рой шанр как бы воодушевляется на импровизацию.

Для традиц. песен характерны тесная связь просодии и мелодики, строфич. строение текста, монодич. склад, допускающий дублировку в унисон или октаву (лишь иногда применяются выдержанные звуки или наложение партии солиста на продолжающий звучать хор), ограниченный диапазон, чередование солиста и хора. Существует неск. видов пения: такыль (тяжёлое) — своеобразная сольная декламация с элементами импровизационности (в этом типе широко используется мелизматика); хафиф (лёгкий) или сари (быстрый) — групповые песни, для к-рых типична регулярная метрика (обычно связаны с танцами). Из традиц. танц. жанров в Сирии популярен дабка (исполняется в оживлённом темпе, его танцуют девушки и юноши). Известны многочисл. разновидности дабки: дабка шейхания, дабка аланда нада и др. Песни, сопровождающие эти танцы, обычно имеют форму касыды (запевает шанр, хор подхватывает последние строфы, аккомпанируя себе хлопками в ладоши). В инстр. сопровождении применяется дарбукка (продолговатый барабан из глины или металла с одной мембраной; даёт высокий, чистый тон). К этому инструменту иногда добавляются най и его разновидность шебаба, мизмар (он же мезвег или аргуль; тип двойного тростникового гобоя, характерная черта к-рого — одноврем. звучание мелодич. линии и выдержанного бурдонного тона), дафф (бубен). Популярен также танец самах — более медленный, исполняется чаще девушками; к обычным аккомпанирующим инструментам иногда добавляется ребаб. Известностью пользуются альсиюф (танец с мечами, бытует только в сельской местности), бедуинские танцы — хадуни, аля далсуна, зарзаун, абаляля и др. (исполняются под аккомпанемент одних ударных).

В Сирии распространены муз. инструменты, типичные для араб. стран: уд (араб. лютня), нашаткар (тип лютни с металлич. струнами), канун (72-струнная цитра), скрипка (в араб. строе), разл. духовые, ударные, в т. ч. мизхар (барабан, мембрана к-рого крепится на большой раме), кус (большой котлообразный барабан), тар (большой барабан), нагара (малые литавры), халилие (медные тарелочки). В традиц. музыке инструменты выполняют аккомпанирующую функцию. Они либо дублируют вок. партию, либо подчёркивают ритмич. акценты.

Существ. место в муз. иск-ве Сирии занимает культовая музыка. Уже в первые века н. э. образовались ранние христианские общины, в литургиях к-рых немаловажная роль принадлежала музыке, гл. обр. вокальной, оказавшей влияние на развитие византийских песнопений. Церемониал литургии разрабатывался крупнейшими схоластами, в т. ч. св. Ефремом, к-рый был также автором религ. гимнов. В христианских общинах Сирии развивались своеобразные традиции церк. музыки, отличающиеся, напр., от турецких, иракских. Однако везде использовались 8 гласов — кинто. Для каждой недели выбирались 2 гласа, к-рые в течение данной недели ежедневно чередовались. Напр., одну неделю — первый (кадмойо) и пятый (хмишойо) гласы, следующую — второй (трайоно) и шестой (штитхойо), далее третий (тлитхойо) и седьмой (шбиойо), четвёртый (рбиойо) и восьмой (тминойо). Последовательность нарушается только в дни церк. празднеств. Молитвы и песнопения выстроены в сложную систему соответственно церковному году. Используются тексты Псалтири. Сирийская служба представляет собой вид литургич. драмы, где ведущий (солист) исполняет роль Христа, хор — ангелов. Полная литургия состоит из маанит (гимн в честь Всевышнего), кадишу (sanctus), благодарственных молитв, чтений из Евангелия и т. д. Литургич. музыка сохранилась поныне в немногих действующих монастырях, представляющих сирийскую ортодоксальную церковь.

Распространение в Сирии ислама (началось в 30—40-х гг. 7 в.; большая часть верующих — сунниты, существуют также шииты-имамиты и ряд др. шиитских сект) привело к появлению специфич. жанров. Таковы адан (призывы муэдзинов к молитве), декламация сур из Корана, позднее — религ. гимны мувашшах. В ср. века сложилась традиция зикра (дикра) — коллективного мистич. церемониала, включающего речитации молитв, религ. гимны и инстр. музыку. В этом продолжительном церемониале принимают участие неск. муншедов (канторов) и все члены религ. братства. Зикр состоит из ряда разделов (фазль), каждый из к-рых построен по определённым, строго установленным правилам. Гимны и песнопения исполняются в соответствующих макамах и в определ. метроритмах (напр., уадат, экрек). Для мелодий зикра характерны долго тянущиеся звуки, преобладает восходящее мелодич. движение (в диапазоне, несколько превышающем октаву). Из муз. инструментов в зикре применяются тар, нагара, халилие и най. Сложная структура церемониала (дополнит. усложнение — возрастающая эмоциональность исполнения, выраженная в убыстрении движения и вхождении в религ. экстаз) диктует необходимость соблюдения множества условностей для синхронизации действий участников. И музыка зикра, и все движения связаны с символикой. Сложность этого церемониала требует большого иск-ва

от муншедов, среди к-рых известностью пользовались Мухиддин Ахмед, Хадж Махмуд аш-Шейх и др.

В сер. 19 в. в светской музыке получили распространение жанры таксим, башраф, мауаль (инструментальные), светская разновидность мувашшах (вокальный). Оживилась муз. жизнь, начали создаваться муз. т-ры, муз. клубы. Появились первые сирийские композиторы. Важную роль сыграла творч. деятельность Абу Халиля аль-Каббани, автора муз.-сценич. произв. и сочинений для инстр. ансамблей. Существен вклад в развитие теории араб. музыки Михаила Аллаверде (автора ряда науч. трудов) и его младших современников Магди аль-Укейли, Али Дервиша, а также теоретика, педагога и скрипача Тауфика ас-Сабаха. Росту нац. муз. кадров способствовала деятельность композитора и исполнителя на нар. инструментах Мустафы аль-Башнака. По его инициативе в Халебе (Алеппо) была основана муз. школа (1870-е гг.), где молодые музыканты обучались пению и игре на нац. инструментах. Школа стала важным центром сирийской муз. культуры.

Процесс возрождения нац. форм музыки продолжался и в 1-й четв. 20 в. Он нашёл отражение в творчестве Ахмеда Обри, Камиля Шембира и особенно Амара аль-Баджа, автора касыд и мувашшахов (творч. дружба связывала его с известным егип. музыкантом Саидом Дервишем). В это же время усилилось проникновение в Сирию зап.-европ. культуры (в связи с установлением франц. господства, 1919—43).

Под влиянием выступлений егип. театр. трупп, а также творчества С. Дервиша (создателя араб. оперетты) стали развиваться разл. муз.-сценич. жанры. Среди композиторов 30—40-х гг.— Фуад Хассун, Фарид Сабри, Абд аль-Латиф ан-Набки, Фуад Махфуз, работавшие преим. в области инстр. музыки.

Планомерное и всестороннее развитие муз. культуры страны началось после завоевания Сирией независимости (1943, полная политич. независимость 1946). Вопросами муз. строительства занимается Мин-во культуры и нац. ориентации. Большое внимание уделяется воспитанию проф. муз. кадров, к-рые готовят консерватории в Дамаске и Халебе, а также Ин-т преподавателей музыки при ун-те в Дамаске. Дамасская консерватория (осн. в 1962 на базе Ин-та вост. музыки, возникшего в 1950; директор Сольхи аль-Уадди; среди её преподавателей — ряд сов. специалистов). Имеет 2 отделения — нац. и зап. музыки, неск. факультетов — фп., струнный и нац. инструментов. При консерватории созданы ансамбли скрипачей, виолончелистов, а также единственный в стране камерный оркестр (рук. аль-Уадди), репертуар к-рого включает произв. европ. и нац. композиторов. Консерватория в Халебе (осн. в 1963 на базе Ин-та музыки, открытого в 1955; директор Хашем Фанса) также состоит из 2 отделений — нац. и зап. музыки. Ин-т преподавателей музыки (с 2-годичным курсом обучения) готовит педагогов для муз. и общеобразоват. школ.

Активным популяризатором музыки выступает Гл. управление радиовещания и телевидения Мин-ва информации Сирии. Нац. радиовещание начало работать в 1950 (его центры находятся в Дамаске и Халебе), телевидение — в 1960 (ведёт передачи из Дамаска). Муз. программы наряду с национальной включают музыку др. араб. стран, а также европ. классику. При Дамасском радио имеется 2 высокопроф. орк. коллектива — традиционного араб. типа (включает скрипки в араб. строе, виолончели и контрабасы; создан в нач. 1950-х гг., дир. Тайсыр Акыль, с кон. 1960-х гг.— Ясин Ааше) и Гос. фольклорный ансамбль (руководитель Эмин Хаят). Получил известность также хор Дамасского радио.

Среди др. муз. коллективов — любительская оперная труппа в Халебе (худ. рук. Ованес Костанян), Большой оркестр Дамасского ун-та, духовой бэнд Сирийской армии в Дамаске (дир. Абд аль-Гауад Хетази) и др.

Особое внимание уделяется в Сирии любительским муз. ансамблям. В разл. р-нах Сирийской Арабской Республики проводятся многочисл. фольклорные фестивали с целью выявления наиболее одарённых певцов, музыкантов, танцоров. Широко известны фольклорные ансамбли Халеба, Хомса, селений Арманиз, Сармин, а также курдский (в Ифрине) и черкесский (в Дамаске) ансамбли, представляющие иск-во нац. меньшинств. В сер. 60-х гг. при Мин-ве культуры создан нац. ансамбль песни и пляски «Омайя» (из 80 артистов; с ансамблем работали сов. хореографы), пропагандирующий сирийское муз. иск-во в стране и за рубежом (гастролировал в СССР в 1973, участвовал в Карфагенском фестивале в Тунисе в 1975). В его репертуаре как фольклорные танцы, так и театрализованные постановки (борьба за независимость, жанровые сценки и др.). И поныне одним из популярных муз. жанров остаётся песня, сочетающая черты традиц. С. м. и совр. араб. эстрады (влияние егип. певцов М. Абд аль-Ваххаба и Умм Кульсум, ливанской певицы Файруз и др.). Исполнители чаще всего являются авторами своих песен, им аккомпанируют большие ансамбли смешанного типа, нередко — хоры. Наиболее известны певцы и певицы Ахмед Сабуни, Мутыйя Масри и особенно Сабах Фахри, часто выступающая за рубежом. Многочисл. певцы и оркестры такого стиля (в Дамаске, Халебе, Хомсе и др. городах), аккомпанирующие пению, «танцам живота» и др. развлекательным программам, представляют значит. слой совр. муз. культуры Сирии.

В муз. жизни Сирии 60—70-х гг. наметились новые тенденции. Они связаны с деятельностью Высшего совета по делам иск-в, лит-ры и социальных наук, поощряющего наиболее талантливых творч. работников (учреждены гос. премии, в т. ч. в области музыки), Совета по развитию инстр. музыки, Союза артистов (осн. в 1947 как профсоюз, объединяющий музыкантов и певцов, с 1967 в него входят все артисты). В связи с нац.-освободит. борьбой сирийского народа широкое распространение получил жанр патриотич. музыки (гл. обр. песни для солистов в сопровождении хора и оркестра), здесь выделяются произв. Тауфика Башура.

Новые тенденции наметились в композиторском творчестве. Длит. время композиторы придерживались норм традиционного иск-ва. Таковы многие песни и произв. для араб. оркестра Дариса аль-Атроша, Нишана Сахат Кудси, Шауфика Шабиба, Сами аш-Шауа, Мухаммеда Хассен аш-Шуджана и др. В 60—70-х гг. нек-рые музыканты начали использовать совр. принципы и технику композиции (чаще с опорой на нац. муз. материал), среди них — аль-Уадди (учился в ГДР, автор камерно-инстр. и фп. соч.), Хашем аль-Фанса (в 1971 побывал в СССР, ему принадлежат обработки традиц. песен), Нури Рухейбани (учился в ГДР, в 1957 и 1978 приезжал в СССР; автор камерных сочинений и балета), Дия Фадль ас-Суккари (учился в Париже; автор симф. произв.), Ибрахим ад-Дервиш, Фадль ас-Сарадж (руководитель хор. коллектива, автор мн. хор. песен), Ахмед Рифаи (учился в Москве), Селим Срва, Абдусалям Сафар, Уадди ас-Сайи и др.

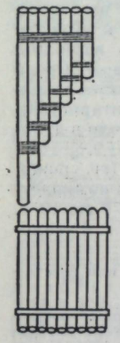
Существ. вклад внесли в С. м. музыканты-исполнители, в т. ч. скрипачи Наджми Сукари (учился в Москве) и Райяд Кудси (учился в ЧССР); пианист Хозван Зиркли (1-я пр. на Всеараб. конкурсе пианистов); исполнители на нац. инструментах Селим Кср и Хасан Хашим Джемель (най), Омар Накишбенди и Аднан Мустафа Элюш (уд), Мухаммед Раджаб (нашаткар); исполнители традиц. песен Хасан Бахджад, Мухаммед Атаба, Радир Шалиль, Лямри Дандаши, Хамед Искандер, Шаркауи и др.

Широко бытует совр. поп-музыка, получившая нац. преломление (эстр. певцы Шакир Брехан, Нанм Хамди, вок.-инстр. ансамбль «Саид Дервиш» и др.). Новые для Сирии явления — музыка к фильмам, выпуск грампластинок, становление нац. музыковедения. Нац. иск-ву посвящены труды Маджди Акыли, Аднана бин Дзреля, статьи Самима Шарифа, фольклорные исследования Хасана Асаба и др. Мн. статьи о С. м. печатаются в газ. «Ас-Сахафа аль-Усубуйя».

Постоянно расширяется культурный обмен с др. странами (особенно арабскими), развиваются культурные контакты с СССР (в этом плане особое значение имеет деятельность Сов. культурного центра в Дамаске, в зале к-рого выступают как советские педагоги, работающие в Сирии, так и приезжающие на гастроли артисты).

Лит.: Bonvin L., On Syrian liturgical chant, «MQ», 1918, v. 4, № 4; Jeannin J., Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes, P., [1923]; Husmann H., The practice of organum in the liturgical singing of the Syrian churches, в кн.: Aspects of Medieval and Renaissance music, N. Y., 1966; Аднан бин Дзрель, Музыка в Сирии, Дамаск, 1969 (на араб. яз.); Jargy S., La musique arabe, P., 1971; его же, The folk music of Syria and Lebanon, «World of music», 1978, № 1; Mahdi S. el, La musique arabe, P., 1972; Michaelides N., Das Grundprinzip der altarabischen Quasidah in der musikalischen Form syrischer Volkslieder, Halle, 1972 (Diss.); Touma H. H., Die Musik der Araber, Wilhelmshaven, 1975. *Дж. К. Михайлов.*

СИРИНКС (греч. σῦριγξ — дудка, свирель). 1) Др.-греч. название одноствольной флейты (флажолета высокого регистра). 2) Род многоствольной *флейты Пана*.



Источник названия — древнегреческий миф о нимфе Сиринкс и боге Пане. С. упоминается в «Илиаде» Гомера (кн. 10, стих 13). Обычно имеет 7 трубок (реже 5 или 9), на древних скульптурах встречаются С. с 4—12 трубками. На одном из изображений Гермес передаёт С. своему сыну, богу стад Пану. Инструмент изготовлялся из дерева, слоновой кости или металла. Считается одним из предшественников *гидравлоса*. К. Дебюсси принадлежит пьеса для флейты соло «Сиринкс» (соч. 1912).

Лит.: Wegner M., Das Musikleben der Griechen, B., 1949; Behn F., Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttg., 1954; Aign B., Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus, Fr./M., 1963 (Diss.). *Е. В. Герцман.*

СИРЛ (Searle) Хамфри (р. 26 VIII 1915, Оксфорд) — англ. композитор и музыковед. Изучал композицию в Корол. муз. колледже в Лондоне под рук. Г. Джкоба, Дж. Айрленда и Р. О. Морриса; совершенствовался в Венской консерватории, в 1937—38 брал уроки у А. Веберна в Вене, оказавшего на него сильное влияние. В 1938—40 и 1946—48 составлял муз.-историч. программы для муз. отдела Би-Би-Си. В 1947—49 генеральный секретарь Международ. об-ва совр. музыки. В 1951—57 муз. консультант «Сэдлерс-Уэллс балле». Был одним из основателей Об-ва им. Ф. Листа (в 1950—1962 почётный секретарь), занимался исследованием его творчества (также оркестровал фп. сонату Листа h-moll, 1962). В 1964—65 читал курс лекций в Станфордском ун-те (Калифорния, США), с 1965 профессор композиции в Корол. муз. колледже в Лондоне, с 1968— в Высшей муз. школе в Карлсруэ (ФРГ). В своих сочинениях применяет метод додекафонии, в то же время в нек-рых произв. использует нац. англ. мелодии. С. перевёл на английский язык и издал книги о додекафонии А. Шёнберга и Й. Руфера, а также биографии Шёнберга и А. Веберна. Автор ряда книг и статей.

Соч.: оперы — Записки сумасшедшего (The diary of a madman, по Н. В. Гоголю, 1958, Берлин), Фото полковника (The Photo of the colonel, 1964, Франкфурт-на-Майне), Гамлет (1968); балеты — Лунатики (Noctambules, 1956), Великий павлин (The Great peacock, 1958), Раздвоенность (Dualities, 1963, Висбаден); для орк.— 6 симфоний (1953, 1958, 1960, 1962, 1964; Лабиринт — The labirinth, 1971), симфониетта (1969), сюиты (1942, 1944); 2 ноктюрна для камерного орк. (1943, 1946), Поэма для 22 струнных (1950), скерцо (1964), вариации Зодиак (Zodiac variations, 1973); для инструмента с орк.— 2 концерта для фп. (1944, 1955), Дивертисмент для флейты и струн. орк. (1955), Утренняя серенада (Aubade, для валторны и струнных, 1955); камерно-инстр. ансамбли — квартет для скр., альта, кларнета и фагота (1948), квинтет для фагота и струнных (1945), пьесы для струнных и духовых, для духовых и ударных и др., пьеса Уберите флейты (Put away the flutes, для голоса и 6 инструментов, посв. памяти А. Веберна, 1947); соч. для чтецов с хором и орк.; для фп.— соната (1951), сюиты, пьесы; песни; музыка для драм. т-ра, радио, телевидения.

Лит. соч.: The music of Liszt, L., 1954, ²N. Y., 1966; Twentieth century counterpoint, L., 1954; Ballet music. An introduction, L., 1958, ²N. Y., 1973; Twentieth century composers, v. 3, Britain, Scandinavia and the Netherlands, L., 1972 (совм. с R. Layton).

Лит.: Schafer M., British composers in interview, L., 1963. *И. А. Слепнёв.*

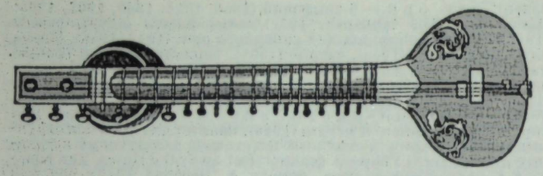
СИ СИНХАЙ (правильнее Сянь Синхай) (23 VI 1905, Аомынь, пров. Гуандун — 30 X 1945, Москва) — кит. композитор. Сын рыбака. Чл. КПК (с 1938). В 1926 окончил Линнаньский ун-т в Гуанчжоу. Играл на нар. инструментах в студенч. любительском оркестре. В 1926—1927 учился на курсах муз. подготовки при Пекинском ун-те, в 1927—29 — в Гос. консерватории в Шанхае. В 1930—35 совершенствовался в Парижской консерватории под рук. П. Обердёрфера (скрипка), В. д'Энди и П. Дюка (композиция). В 1935—1937 работал в Шанхае, написал музыку к 10 фильмам, песни из к-рых завоевали широкую популярность в Китае (в т. ч. «Пылкая кровь», «Молодёжный марш»).



С 1938 жил в г. Яньань, преподавал композицию в Академии искусств им. Лу Синя. В 1943—45 лечился в Москве, продолжал сочинять музыку; многие его произведения впервые были исполнены в СССР. С. С. принадлежит более 100 лирич. и массовых революц. песен. Создал также ряд произв. крупных форм—«Кантату о реке Хуанхэ» и «Кантату о 18 сентября», «Симфонию национально-освободительной войны», «Симфонию священной войны», «Китайскую рапсодию» и др. С. С.— один из немногих композиторов, работавших до «культурной революции», произв. к-рого (в изменённом виде) исполнялись в Китае в 1966—76. Из-за запрета, наложенного на исполнение чисто орк. музыки (термин «симфонический» был отвергнут как «европейский»), его «Кантата о реке Хуанхэ» была переработана и исполнялась в сокращённом варианте в переложении для фп. (хор отсутствовал, т. к. текст был объявлен «чёрным»). К мелодиям песен С. С. были написаны новые слова. *А. И. Желоховцев.*

СИСТР (лат. sistrum, греч. σεῖστρον) — античное назв. др.-егип. храмовой погремушки. Состоял из металлич. рамки с рукояткой, сквозь к-рую проходили 3—4 стержня с загнутыми концами, позвякивавшие при встряхивании. Первоначально С. выделывался из дерева и имел закреплённые стержни. В Римской империи применялся в мистериях Изиды и был атрибутом этой богини. Иногда использовался в симфоническом оркестре (напр., в опере «Севильский цирюльник»).

СИТАР — индийский струн. щипковый инструмент. Относится к семейству лютневых. Корпус — из пустотелой тыквы (резонатор), покрыт плоской пластиной, к к-рой прикрепляется подставка для струн (у нек-рых разновидностей имеется ещё 1—3 резонатора, размещённых на равном расстоянии друг от друга над грифом). Гриф — широкий и длинный, из тикового дерева, с подвижными металлич. дугообразными ладами



(19—23), к-рые крепятся к нему воском, а также привязываются шёлковой нитью или жильной струной (такая система ладов даёт возможность при их относительной устойчивости во время исполнения перестраивать инструмент соответственно звукоряду данной *рази*). С. имеет 7 основных и 13 резонирующих стальных (или бронзовых) струн, расположенных под этими семью и придающих звучанию специфический, характерный для каждого лада оттенок. Играют на С. сидя, скрестив ноги так, чтобы корпус инструмента покоился на левой ноге, локоть правой руки поддерживал инструмент, а гриф был приподнят над полом под углом около 45 °. С.— плектерный инструмент; плектр (мизраб) из проволоки надевают на указательный палец левой руки; указательным и средним пальцами правой прижимают струны. С. появился в 13—14 вв. в период исламских династий в Сев. Индии. Первым мастером игры на С. был придв. музыкант и поэт Амир Хусроу, сочетавший традиции инд. раги и арабо-перс. макама. Среди исполнителей на С.— Гулам Мухаммад Хан, Баркат Али, Устад Юсуф Али Хан, Аллауддин Хан, а также совр. виртуоз Рави Шанкар, к-рый, сводя инд. нотацию к европ. эквиваленту, даёт след. строй осн. струн С.— fis, cis, Gis, Cis, gis, cis^1, cis^2. С. используется для исполнения классич. музыки сев.-инд. традиции; входит в классич. ансамбль как солирующий инструмент вместе с аккомпанирующими ему танпурой и *таблой* (или пакхаваджем). Различают С. большие, средние и малые (для женщин). Предположительно происходит от подобных инструментов народов Центр. и Зап. Азии, что подтверждается сходством в названиях — сайтар (в Центр. Азии), сетар (узб., иранский). Однако как по конструкции, так и по звучанию С. отличается от тадж. и узб. сетара (сетора) — одной из разновидностей *танбура*.

Лит.: Rosenthal E., The story of Indian music and its instruments, L., 1929; Goswami O., The story of Indian music, Bombay, 1957, p. 175, 271, 300; Shankar R., My music, my life, N. Y., 1968, p. 36, 100, 102, 103; Krishnaswami S., Musical instruments of India, New Delhi, 1971, p. 29; Deva B. Ch., Musical instruments of India, Calcutta, 1978, p. 36—37, 136, 163.

Е. М. Гороховик, Ю. Шейкин.

СИТКОВЕ́ЦКИЙ Юлиан Григорьевич (7 XI 1925, Киев — 23 II 1958, Москва) — сов. скрипач. С детских лет учился игре на скрипке в Киевской консерватории у Д. С. Бертье, затем в Центр. муз. школе при Моск. консерватории у А. И. Ямпольского, в 1950 окончил Моск. консерваторию у него же. С 1946 солист Моск. филармонии. Лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей (Москва, 1945, 3-я пр.), Междунар. конкурсов им. Генрика Венявского (Познань, 1952, 2-я пр.) и им. бельгийской королевы Елизаветы (1955, 2-я пр.). Гастролировал за рубежом.

СИ́ХРА Андрей Осипович [1773, Вильнюс — 3 (15) XII 1850, Петербург] — рус. гитарист, композитор и педагог. По национальности чех. Муз. образование получил в Вильнюсе, где начал концертировать как исполнитель на арфе, одновременно овладел игрой на гитаре. С 1801 жил в Москве, давал уроки игры на гитаре и выступал в концертах, в 1802 издавал нотный журнал для гитары под назв. «Journal pour la guittare à sept cordes pour l'année 1802 par A. Sychra». В 1813 переехал в Петербург, здесь опубликовал сб. «Собрание разного рода пьес, в коем помещены большею частию русские песни с вариациями и танцы», с 1826 выпускал «Петербургский журнал для гитары, издаваемый Сихрою, содержащий разного рода сочинения, приятные для слуха и лёгкие для игры» (выходил до 1829). Разл. журналы для гитары С. издавал до 1838, активно способствуя популярности 7-струн. гитары (сохранилось ок. 150 номеров изданных им журналов). С. усовершенствовал 7-струн. гитару, утвердил её совр. строй (G-dur). Блестящий исполнитель, С. выступал с концертами в Вильнюсе, Петербурге, часто в ансамбле со своими учениками.



Плодотворной была педагогич. деятельность С. (продолжалась ок. 50 лет). Воспитал плеяду гитаристов-виртуозов, среди них — С. Н. Аксёнов, П. Ф. Белошеин, В. И. Морков, В. И. Свинцов, В. С. Саренко, Ф. Циммерман. Автор трудов «Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары» (изд. в 50-е гг. М. А. Стаховичем) и «Практические правила, состоящие в четырёх экзерсициях» (посв. С. Н. Аксёнову).

Творч. наследие С. необычайно велико. Это преим. переложения для гитары произв. В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди, А. Буальдьё, К. М. Вебера, В. А. Моцарта, а также рус. композиторов нач. 19 в. Известны его переложения для дуэта гитар опер М. И. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». Ему принадлежит множество вариаций на рус. нар. песни (наиболее популярные — «Среди долины ровныя» и «Выйду ль я на реченьку» — сохранились и ныне в педагогич. репертуаре гитаристов), ряд оригинальных сочинений для гитары соло и дуэта гитар, а также для гитары и скрипки.

Брат С.— Людвиг Осипович С. (гг. рожд. и смерти неизв.) — гитарист, композитор. Упоминается в числе гитаристов-виртуозов России в 20-е гг. 19 в. Автор сонаты для гитары (опубликована В. А. Русановым в журн. «Гитарист», 1905, № 6—7).

Лит.: Гесс де Кальве Г., Теория музыки, или Рассуждение о сём искусстве..., ч. 2, Хар., 1818, с. 20; Стахович М. А., История семиструнной гитары, СПБ, 1864; Фаминцын А. С., Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа..., СПБ, 1891; Русанов В. А., Гитара и гитаристы, вып. 2 — Гитара в России. [А. О. Сихра], М., 1901; Иванов М., Русская семиструнная гитара, М.—Л., 1948; Вольман В., Гитара в России, Л., 1961, гл. 4; его же, Гитара, М., 1972; Powrożniak J., Gitara od A do Z., [Kr.], 1966.

А. С. Прошина.

СИ́ХРА (Sychra) Антонин (9 VI 1918, Босковице — 21 XI 1969, Прага) — чеш. музыковед, муз. и муз.-театр. критик. Чл. Академии наук ЧССР. Изучал музыковедение под рук. В. Гельферта и Я. Рацека, эстетику под рук. Я. Мукаржовского на филос. ф-те ун-та в Брно (1937—39). В годы оккупации (1939—1945) принимал участие в Движении Сопротивления. В 1945—46 продолжал изучать музыковедение в Карловом ун-те в Праге, по окончании к-рого там же до конца жизни читал лекции по муз. педагогике, истории музыки и муз. эстетике на педагогич. отделении. Писал очерки и статьи для муз. журналов «Rytmus» и «Hudební rozhledy». С 1952 профессор Академии иск-в (с 1959 руководитель кафедры эстетики). С 1961 чл. правления Междунар. об-ва музыковедения. Один из крупнейших чеш. музыковедов, С. в своих трудах, посвящённых гл. обр. исследованиям нар. музыки, проблемам реализма в музыке, эстетич. взглядам чеш. композиторов-классиков, использовал методы точных наук (теории информации, статистики, акустики, кибернетики).

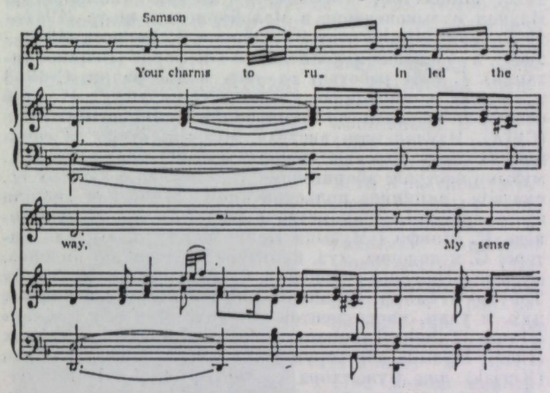
Соч.: Hudba a slovo v lidové písni, Praha, 1948; O hudbu zítřka, Praha, 1952; Realismus v hudbě, Praha, 1954; Estetika

Zdeňka Nejedlého, Praha, 1956; Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, Praha, 1959; Hudba a slovo z experimentálního hlediska (совм. с K. Sedláček), Praha, 1962 (русский перевод: Музыковедение и новые методы научного анализа, в кн.: Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран..., М., 1965).

Лит.: Jiránek J., A. Sychra, «Hudební věda», 1970, № 7; Jůzl M., Antonín Sychra, «Slovenská hudba», 1970, г. 14, № 1; Kneplер G., In memoriam A. Sychra, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1970, Jahrg. 12, № 2.

А. Г. Юсфин.

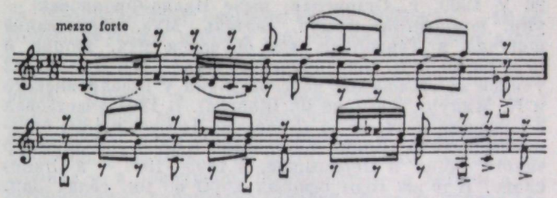
СИЦИЛИА́НА (итал. siciliana, франц. sicilienne, букв.— сицилийская). 1) Вок. или инстр. пьеса, происходящая, по-видимому, от сицилийского нар. танца или танц. песни. Для неё характерно спокойное, плавное движение, обычно в умеренном темпе, в размере $^6/_8$ или $^{12}/_8$. С. ритмически близка *пасторали* (а также *жиге*, *форлане*): для обеих типичен пунктирный ритм ♩.♪♩, однако С. отличается менее подвижным темпом. Характерными чертами С. являются минорный лад, певучесть, почти полное отсутствие staccato, трёхчастное строение da capo (встречаются также пьесы в старинной двухчастной и др. формах). Первые упоминания о вок. С. относятся к 14 в., однако ранние образцы, равно как и описание танца, не сохранились. Начиная с 16 в. появляются арии-С. (напр., в изданиях Петруччи, 1505), не наделённые ещё индивидуальными признаками жанра, к-рые определились только в кон. 17 в. Образцы таких С. содержатся во мн. ораториях, кантатах и операх 17—18 вв. (А. Скарлатти, кантата для сопрано, в кн.: А. Шеринг, История музыки в примерах, № 260; Г. Ф. Гендель, оратория «Самсон», ария «Your charms to ruin led» № 39 и др.):



Г. Ф. Гендель. Оратория «Самсон», ария Самсона (№ 39).

С. фигурирует в качестве медленной части в инстр. сюитах, сонатах и концертах А. Корелли, Дж. Б. Мартини, В. Ф. Баха, Г. Ф. Генделя (напр., Concerto grosso c-moll ор. 6 № 8 Генделя) и др., а также как самостоят. пьеса (напр., С. для клавесина Д. Скарлатти). Муз. фактура С. бывает 2 типов — простая, гомофонная, иногда с повторяющимися аккордами в сопровождении (напр., в сицилиане Вивальди из комедии Дж. Перголези «Влюблённый брат») и более сложная, полифонизированная, с развитыми голосами. Высокие образцы С. (вок. и инстр.) принадлежат И. С. Баху (напр., 2-я часть концерта E-dur для клавесина и струнных, 3-я часть сонаты № 1 g-moll для скрипки solo или 2-я часть сонаты D-dur для виолы да гамба и клавесина, BWV 1028; см. пример в колонке 42).

Бах часто употребляет типичный для С. ритмич. рисунок (напр., в знаменитой арии альта «Erbarme dich» № 48 из «Страстей по Матфею»). Уникальный случай представляет № 4 из кантаты «Das neugeborne Kindelein» (BWV 122), где ритмич. обороты С. постоянно присутствуют в сопровождении хорала. В результате создаётся своеобразная «С. на хорал». Ритм С. многообразно воспроизводится В. А. Моцартом (фп. сонаты: A-dur, K.-V. 331, I часть; F-dur, K.-V. 280, II часть; рондо a-moll, K.-V. 511; фп. концерт A-dur, K.-V. 488, II часть, и др.). В 19 в. С. была распространена гораздо менее (напр., С. для фп. Дж. Россини, быстрая С. в финале 1-го д. «Роберта-Дьявола» Дж. Мейербера, С. из «Альбома для юношества» Р. Шумана, С. для виолончели и фп. ор. 78 Г. Форе и др.); она встречается в классич. гитарном репертуаре среди соч. Ф. Каруллн, М. Каркасси и др. Жанр С. нередко служит основой для романсов и песен (напр., Ф. Шуберт, «Гондольер» и «Дева с чужбины»); широко использовался в «российских песнях» 18 в. (Г. Н. Теплов, О. А. Козловский, А. М. Дубянский). К С. обращаются также для создания локального колорита, напр. Ж. Бизе в звуковой картине «Carillon» (средняя часть) в 1-й сюите из «Арлезианки» или П. И. Чайковский в III части симфонии «Манфред» и «Итальянском каприччио». Нек-рые рус. композиторы имитируют С., воссоздавая романтич. образы прошлого (напр., М. П. Мусоргский в «Старом замке» из «Картинок с выставки», А. К. Глазунов в эпизоде из финала скрипич. концерта, цифра 43). В муз. иск-ве 20 в. обращение к С.— одно из средств придания нац. определённости произв. неоклассицистского направления (напр., во 2-й части концерта для двух скрипок, альта и виолончели Казеллы или в XI вариации из 2-й части его же партиты для фп. с оркестром, цифра 25). Образец неоклассицистской трактовки С. содержится в балете Стравинского «Пульчинелла» (№ 2, «Серенада»), где композитор использует отрывок из оперы Дж. Перголези «Фламинний». Иногда С. становится объектом стилизации, в частности в фп. сюитах (Х. Елинек, сюита in E, А. Руссель, сюита ор. 14). В совр. музыке можно встретить также отдельные ритмич. обороты, напоминающие С., напр. в колыбельной Мари из 1-го д. оперы «Воццек» Берга, в пасторальной интерлюдии перед фугой in F из «Ludus tonalis» Хиндемита, в 22-й симфонии Мясковского (II часть, вступление), в 3-й и 6-й прелюдиях из 1-й тетради «Прелюдий и фуг» Щедрина.



И. С. Бах. Соната для скрипки соло. BWV 1001. Siciliano.

2) Восьмистишная строфа на 2 рифмы с перекрёстным их расположением — abababab. Произошла от итал. нар. песен; распространения не получила, уступив место октаве (ababaбcc).

Лит.: Heuss A., Die Instrumental-Stücke des «Orfeo», «SIMG», IV, 1902/03; Dent E., A. Scarlatti, L., 1905, ^{2}1960; Springer H., Vilota und Nio, в кн.: Festschrift ... von Lilliencron, Lpz., 1910; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919; Wellesz E., Die Oper und Oratorium in Wien von 1660—1708, «Studien zur Musikwissenschaft», Beihefte der DTÖ, Heft 6, Bd 6, Lpz.—W., 1919; Lorenz A. O., A. Scarlatti's Jugendoper, v. 1—2, Augsburg, 1927; Flögel B., Die Arientechnik in den Opera Händels, Lpz., 1929; Schering A., Geschichte der Musik in Beispielen, Lpz., 1931; Wolff H. Ch., Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, B., 1937; Tiby O., Il problema della «siciliana» dal Trecento al Settecento, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», II, 1954.

Т. С. Кюрегян.

СИЧИ́НСКИЙ Денис Владимирович (2 X 1865, с. Клювицы, ныне Гусятинского р-на Тернопольской обл.—

26 V 1909, г. Станислав, ныне Ивано-Франковск) — укр. композитор и муз. деятель. Муз. образование получил в Тернополе, где обучался муз. теории и игре на фп. у В. Вшелячинского (1886—87). В 1889—92 учился во Львовской консерватории у Вшелячинского и К. Микули (ученика Ф. Шопена). В 1891 участвовал в создании певч. об-ва «Боян» во Львове, в 1893 организовал об-во «Боян» в Коломые, в 1895—96 дирижёр такого об-ва в Перемышле, в 1899—1907 — в Станиславе. В те же годы основал хоры во мн. сёлах Зап. Украины. Выступал как педагог, муз. критик, фольклорист. При его участии в 1902 в Станиславе созданы муз. школа и муз. изд-во, в к-ром печатались сочинения укр. композиторов. Произв. С. присуща яркая, выразительная мелодика, в к-рой претворены интонации укр. нар. песни. Центр. место в творчестве занимают хоры и романсы (многие написаны на сл. Т. Г. Шевченко и И. Франко). Автор оперы «Роксоляна», сыгравшей заметную роль в становлении укр. муз. т-ра.

Соч.: опера — Роксоляна (1908, пост. 1912, Киев); кантаты — Дніпро реве (Бушует Днепр, сл. Б. Гринченко, 1892), Лічу в неволі (Считаю дни в неволе, сл. Шевченко, 1902); хоры a cappella — Один у другого питаєм (Один другого вопрошает, сл. Шевченко, 1888), Даремне пісне (Напрасно песнь..., 1901), Пісне моя (Песнь моя, 1902), Непереглядною юрбою (Необозримою толпою, 1903) (все на сл. Франко); романсы — Не співайте мені сеї пісні (Не пойте мне эту песнь, сл. Л. Украинки, 1901), Як почуєш в ночі (Когда услышишь ночью, сл. Франко, 1901), Дума о Нечае (слова народные, 1901), І золотої і дорогої (И золотую и родную, сл. Шевченко, 1903), У мене був коханий край (Был у меня родимый край, сл. Г. Гейне, 1903), фп. миниатюры, обр. нар. песен, музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Денис Січинський. Автобіографія, «Ілюстрований музичний календар», Львів, 1905; Гадаїнський В., Бодлер української музики, «Музика», 1924, № 4/6; Павлишин С., Д. В. Січинський, Київ, 1956; её же, Опера «Роксоляна», в сб.: Питання історії і теорії української музики, вып. 1, Львів, 1957; её же, Хорова творчість Д. Січинського, там же, вып. 2, Львів, 1960; Д. Січинський. Матеріали до біо-бібліографії діячів укр. культури, Львів, 1966. *С. С. Павлишин.*

СКАЗИ́ТЕЛИ — исполнители былин, эпических баллад и ранних историч. песен. Слово «С.» имеет нар. происхождение, образовано от глагола «сказывать»; оно указывает на своеобразную манеру исполнения произв. перечисленных фольклорных жанров. На севере России исполнителей эпоса называли также «сказатели», «старинщики». С. были обычно крестьяне (как мужчины, так и женщины). В фольклористику термин «С.» вошёл в сер. 19 в. благодаря работам П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга. С. в период расцвета рус. эпоса (10—16 вв.) были как непрофессионалы, так и профессионалы — певцы в дружинах, при княжеских дворах, скоморохи и др. С 60-х гг. 19 в., когда эпос стал систематически записываться, С.-профессионалы уже не встречались.

С. пользовались одним, максимум 2—3 традиц. напевами речитативного характера и применяли их независимо от содержания текста произведения. Личность С. проявлялась в индивидуальном подборе средств поэтич. выразительности словесного текста, в варьировании напева, эпизодов, в установлении последовательности эпизодов и, наконец, в самом репертуаре С. В зависимости от степени проявления индивидуального начала в творчестве С. фольклористы (вслед за сов. фольклористом А. М. Астаховой) различают: С.-передатчиков, стремящихся к предельно точному воспроизведению усвоенного (И. Т. Рябинин, Е. Суриков — 2-я пол. 19 в.); С., создающих свои редакции и версии (Т. Г. Рябинин — сер. 19 в., Н. С. Богданова, А. М. Пашкова — кон. 19 — нач. 20 вв.); С.-импровизаторов, к-рые каждый раз по-новому излагают сюжет (В. П. Щеголёнок — кон. 19 в., М. С. Крюкова — 20 в.). Под влиянием наиболее талантливых С. возникали локальные школы (онежская, беломорская, печорская, мезенская и др.), а вслед за ними — более обширные местные традиции. Среди выдающихся С. рус. Севера — Т. Г. Рябинин, А. М. Крюкова, Г. Л. Крюков, М. Д. Кривополенова, А. П. Сорокин, Н. С. Богданова, Г. А. Якушов, Ф. А. Конашков. Для популяризации творчества С. с 80-х гг. 19 в. организовывались их публич. выступления в крупнейших городах России и Зап. Европы.

Первые собиратели и исследователи нар. эпоса застали лишь последнюю стадию его активного бытования (сер. 19 в.) — в основном на сев. окраинах России и в меньшей степени в Сибири. К этому времени на юге России в казачьей среде былины трансформировались в былинные песни, исполнявшиеся хором на песенные напевы.

С. иногда наз. исполнителей эпоса др. народов СССР — казах. *жирши*, туркм. *бахши*, якут. олонхосутов и др.

Лит.: Рыбников П. Н., Заметка собирателя, в сб.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 3 — Народные былины, старины, побывальщины и песни, Петрозаводск, 1864,[2] т. 1, М., 1909; Гильфердинг А., Олонецкая губерния и ее народные рапсоды, в сб.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871, СПБ, 1873; Лящкий Е., Сказитель И. Т. Рябинин и его былины, «Этнографическое обозрение», 1894, кн. 23, № 4, с. 105—35; Миллер В. с. Ф., Очерки русской народной словесности, т. 1, М., 1897; Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1893—1901 гг., т. 1, М., 1904, с. 333—91 (с нотным приложением); Ончуков Н., Печорские былины, СПБ, 1904, с. I—XXXIII; Сперанский М., Русская устная словесность, т. 2 — Былины. Исторические песни, под ред. и с примеч. М. Сперанского, М., 1919, с. VII—XX; Соколов Б., Сказители, М., 1924; Соколов Ю. М., Русский фольклор, М., 1938, с. 232—46; Астахова А., Былинное творчество северных крестьян, в сб.: Былины Севера, т. 1, М.—Л., 1938, с. 7—105; её же, Русский былинный эпос на Севере, Петрозаводск, 1948; Ухов П. Д., Былины, в сб.: Русское народное поэтическое творчество, 2 М., 1956, с. 350—56. *И. Я. Лесенчук.*

СКА́ЛТОРП (Sculthorpe) Питер Джошуа (р. 29 IV 1929, Лонсестон, Тасмания) — австрал. композитор. Изучал музыковедение в Мельбурнском ун-те (1947—1950), композицию — у Э. Рабры и Э. Веллеса (1958—1960) в Уодемском колледже в Оксфорде (Великобритания). С 1961 работает гл. обр. в Австралии. С 1963 преподаёт композицию в Сиднейском ун-те. В 1966 совершенствовался по композиции в Йельском ун-те (США). Изучал нац. австрал. муз. культуру (в сочинениях нач. 60-х гг. использовал элементы традиц. музыки австрал. аборигенов). На сочинения С. 60-х гг. оказала влияние польская композиторская школа этого времени. Знакомство с работами амер. музыковеда К. Макфи («Музыка Бали» и др.) пробудило интерес С. к индонез. муз. культуре. На традиц. индонез. музыке основаны сочинения С. разл. жанров — «Табу Табуан» («Tabuh Tabuhan») для квинтета деревянных дух. и удар. инструментов (1968) и «Из Табу Табуан» («From Tabuh Tabuhan») для струнных и ударных (1969), Музыка для струнного квартета (1969), Кетжак (Ketjak) для муж. хора a cappella (1969). В 70-х гг. обратился к изучению традиционной япон. музыки.

Соч.: балет — Балет солнечной музыки (Sun music ballet, Мельбурн, 1968); для орк.— 5-й континент (The fifth continent, для чтеца, орк. и записанных на плёнку нар. инструментов австрал. аборигенов, 1963), Музыка Солнца I—IV (Sun music I—IV, 1965—68), Музыка для Японии (Music for Japan, 1970), Музыка дождя (Music of rain, 1970); камерно-инстр. ансамбли — соната для альта и ударных (1960), Одиночество Банджила (The Loneliness of Bunjil) для струн. трио (1954), 7 струн. квартетов (1953—67), Ирканда I—IV (Irkanda I—IV, 1956—61) для разл. камерно-инстр. составов; нек-рые пьесы с нац. инструментами аборигенов, Теотихуакан (Teotihuacan) для струн. квартета (1966), Интермедия для медных и ударных (1968); для голоса орк.— Любовь 200 (Love 200, для 2 солистов, «поп-группы» и орк.), Звёздный поворот (The Stars turn, 1970); Канто 1520 (Canto 1520) для хора и ударных (1966); для хора a cappella — Ночная пьеса (Night piece, 1966), Утренняя песня (Morning song, 1966), Осенняя песня (Autumn song, 1968); Морское песнопение (Sea chant) для унисона голосов и фп. (1968); для фп.— соната (1954), 3 хайку (1967) и др. пьесы; музыка к спектаклям, в т. ч. муз. фарс Скрытые цели (Ulterior motifs, Мельбурн), к радио- и телепостановкам, кинофильмам.

Лит.: Covell R., Australia's music, themes of a new society, Melb., 1967, p. 139, 187, 200, 229, 234, 266; McCredie A. D., Musical composition in Australia, Canberra, 1969. *Дж. К. Михайлов.*

СКА́ЛЬДЫ (исл. skáld — поэт, певец) — норв. и исл. поэты 9—13 вв. Творчество С. существовало только в устной традиции. С. играли большую роль в муз.-обществ. жизни ср.-век. Исландии и Норвегии. В поэзии С. два направления — панегирическое и хулительное (соч. С. посвящались не богам или легендарным героям, а слагались в честь реальных лиц). Творчество С. отражало совр. им действительность и историч. прошлое сканд. народов. Сохранившиеся фрагменты их поэтич. произв. представляют значит. историч. и художеств. интерес. В «Младшей Эдде», известном руководстве для С. исландского С. Снорри Стурлусона (нач. 13 в.), содержатся цитаты из песен С. Муз. аспект творчества С. значительно менее изучен, чем поэтический. Ведущим в их творчестве был песенный жанр; предположительно, вок.-поэтич. произв. исполнялись без инстр. сопровождения (муз. язык, инструментарий, особенности исполнит. иск-ва С. ещё не исследованы). Стихи С. отличаются замысловатостью формы и сложностью ритмики. Среди наиболее известных С.— норвежцы Браги Боддасон Тьодольв из Хвина, Торбьёрн Хориклови, исландец Эгиль Скаллагримссон (10 в.).

Изд.: Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей, СПБ, 1903; Den norsk-islandske skjaldedigtning, udg. ved. F. Jónsson, 1A—2A (текст по рукоп.), 1B—2B (текст исправленный, с дат. переводом), bd 1—2, Kbh., 1908—15.

Лит.: Стеблин-Каменский М. И., Происхождение поэзии скальдов, в кн.: Скандинавский сборник, вып. 3, Тал., 1958; его же, Лирика скальдов, «Учёные записки ЛГУ. Серия филологич. наук», 1961, вып. 62, № 308; его же, Культура Исландии, Л., 1967; Гуревич А., Культура скандинавов IX—XI вв., в его кн.: Походы викингов, М., 1966. *А. Д. Зюлькин.*

СКАРЛА́ТТИ (Scarlatti) Алессандро (2 V 1660, Палермо — по новым данным, 22 X 1725, Неаполь) — итал. композитор. С 1672 жил в Риме, где, возможно, занимался у Дж. Кариссими. В 1679 здесь была поставлена первая опера С. «Невинная ошибка» («Gli equivoci nel sembiante»). В 1680—1683 придв. капельмейстер швед. королевы Христины, жившей в те годы в Риме, позднее вошёл в т. н. академию «Аркадия» (содружество римских поэтов и музыкантов). С 1683 капельмейстер т-ра «Сан-Бартоломео» в Неаполе. В 1684—1702 корол. капельмейстер в Неаполе (одновременно писал музыку для Рима), затем до 1708 работал то в Риме, то во Флоренции. В 1708—17 капельмейстер и педагог одной из консерваторий в Неаполе. В 1717—22 жил в Риме, последние годы жизни провёл в Неаполе, где преподавал в консерватории. Его ученики — Д. Скарлатти, А. Хассе, Ф. Дуранте и др.



А. Скарлатти. Портрет работы неизвестного художника.

Творч. наследие С. огромно: более 125 опер, свыше 600 кантат, множество ораторий и духовных произв., а также инстр. сочинения. Осн. значение имели его оперы и кантаты. Родоначальник и крупнейший представитель *неаполитанской оперной школы*, он создал *оперы-серия*, послужившие в дальнейшем образцом для многих авторов в Италии и др. странах. Однако у С. этот тип оперы ещё не превратился в шаблон, как это произошло у его продолжателей. Связанный с римской и отчасти флорентийской муз. школами, знавший венецианскую оперу, С. обобщил в своём творчестве гл. тенденции итал. оперного иск-ва рубежа 17—18 вв. Первенствующее место в его произв. занимают арии, в к-рых используется как плавное, кантиленное, так и бравурное, виртуозное или экспрессивно-патетич. пение. Именно в ариях сосредоточена главнейшая выразит. сила его опер, воплощены типичные эмоции в типичных ситуациях (скорбь — в арии-ламенто, любовная идиллия — в пасторали или сицилиане, героика — в бравурной, жанровость — в лёгкой арии песенно-танц. характера). Значит. роль в произв. С. принадлежит оркестру; их гармонич. язык нередко сложен и изыскан (особенно в кантатах). Сюжеты опер С. разнообразны (преобладают историко-мифологические). Но сюжет не имеет решающего значения, ибо он используется как основа для раскрытия музыкой эмоциональной (более чем действенной) стороны драмы. Собственно действие передают речитативы, где музыка (особенно в речитативах secco) только поддерживает слово. На эстетику С. несомненное воздействие оказала академия «Аркадия» с её культом искреннего чувства и борьбой против условностей вычурной поэзии. Мелодич. язык опер связан с нар.-бытовыми традициями (напр., черты сицилианы и др.), что обогащало и проясняло его выразительность. Увертюры к операм (по-итальянски sinfonia), написанные обычно в виде 3-частных циклов, в известной мере подготовили будущую симфонию (независимую от оперы). Последователями С. были почти все представители неаполитанской оперы (Н. Порпора, Л. Лео и др.), но они по существу во многом отошли от его образцов, в их творчестве ясно проявились признаки кризиса оперы-серия.

Соч.: оперы — Нет худа без добра (Dal male il bene, 1681), Альдимир, или Услуга за услугу (L'Aldimiro ovvero Favore per favore, 1687), Флавий (1688), Статира (1690), Причуды любви, или Розаура (Gli equivoci in amore ovvero La Rosaura, 1690), Пирр и Деметрий (1694), Безумная Дидона (La Didone delirate, 1696), Падение децемвиров (La caduta de' Decemviri, 1697), Дафнис (1700), Коринфский пастух (Il pastore de Corinto, 1701), Лаодикея и Береника (1701), Тиберий, император Востока (Tiberio imperatore d'Oriente, 1702), Тит Семпроний Гракх (1702), Великий Тамерлан (Il gran Tamerlano, 1706), Митридат Эвпатор (1707), Любовь непостоянная и тираническая (L'amor volubile e tiranno, 1709), Кир (1712), Сципион в Испании (Scipione nelle Spagne, 1714), Телемак (1718), Марк Аттилий Регул (1719), Камбиз (1719) и др.

Лит.: Иванов-Борецкий М., Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2, М., 1936; Dent E. J., A. Scarlatti, his life and works, L., 1905; Rolland R., L'opéra au XVII siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt 1, [v. 2], P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии, М., 1931); Borren Ch. van den, A. Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain, P.—Brux., 1921; Prota-Giurleo U., A. Scarlatti, «il Palermitano», Napoli, 1926; Lorenz A., A. Scarlattis Jugendoper, Bd 1—2, Augsburg, 1927; Poultney D., A. Scarlatti and the transformation of oratorio, «MQ», 1973, v. 59, № 4; Viertel K. H., Ein Meister der venezianischen Oper., «Musik und Gesellschaft», 1975, № 10. *Т. Н. Соловьёва.*

СКАРЛА́ТТИ (Scarlatti) Джузеппе Доменико (25 X 1685, Неаполь — 23 VII 1757, Мадрид) — итал. композитор, органист, клавесинист. Сын А. Скарлатти. В детстве занимался под руководством отца. Позже учился у Ф. Гаспарини и, вероятно, у Б. Паскуини, но более непосредств. воздействие на него оказали Б. Марчелло, Ф. Дуранте, а также португ. комп. Ж. А. К. Сейшас, у к-рых С. заимствовал отд. элементы стиля и клавесинной техники. С 1701 органист и композитор Неаполитанской корол. капеллы. В 1705 переехал в Венецию, в 1708 — в Рим, где вначале находился на службе у польской королевы-изгнанницы Марии Казимиры (писал оперы для её домашнего т-ра), а затем работал в соборе св. Петра (с 1713 помощник капельмейстера, с 1714 капельмейстер). В Риме общался с членами академии «Аркадия», сблизился с Г. Ф. Генделем (соревновался с ним как исполнитель на органе и клавесине), приобрёл славу клавесиниста-виртуоза. В 1719 покинул Ватикан и вскоре занял должность учителя при дворе португ. короля в Лиссабоне (обучал инфанту Марию Барбару игре на клаве-



Д. Скарлатти. Портрет работы А. Лемуана.

сине). По-видимому, только в Португалии С. начал регулярно сочинять клавесинные пьесы. В 1720 поклонник таланта С. ирл. органист Т. Розенгрейв поставил в Лондоне его оперу «Нарцисс». Сведений об участии в этой постановке самого автора не сохранилось, поэтому данные ряда биографов С. о пребывании его в Лондоне лишь предположительны. Кроме того, в 1720 началась его деятельность в Лиссабоне. В 1724 С. ненадолго вернулся в Италию, но с 1729 окончательно связал свою творч. судьбу со службой у Марии Барбары, ставшей испан. королевой. Все последующие годы С. провёл в Испании, сначала в Севилье, а затем, в основном, в Мадриде.

Историч. значение С. определяется гл. обр. клавирными сочинениями, созданными в Испании. Его оперы, светские и духовные вок. произв. отмечены печатью таланта, но в целом не возвышаются над уровнем аналогич. сочинений др. композиторов той эпохи. В клавирной же музыке С. оказался подлинным новатором. В области клавесинной техники он применил многое из того, что композиторы-пианисты 19 в. считали своим открытием: изобретательность в инстр. пассажах и фигурациях, технику martellato и двойных нот, глиссандо, репетиции, трели, перекрещивание рук, труднейшие скачки. Все эти приёмы использовались С. задолго до произведённой композиторами-романтиками революции в области фп. техники.

С. написал 555 соч. для клавишных инструментов, преим. для клавесина, частично для органа и, вероятно, для раннего фп. При жизни С. опубликованы немногие его произв., в т. ч. сб. «Упражнения» из 30 сонат («Essercizi», 1738), в к-рых впервые проявилась неповторимая творч. индивидуальность композитора. Осн. часть наследия сохранилась в виде сб-ков рукописей (ныне хранятся в архивах и б-ках Венеции, Пармы, Мюнстера и Вены). Большинство соч. С. носит обобщённое назв. sonata (в данном случае как инстр. пьеса), иногда оно заменяется более конкретными заголовками Fuga, Pastorale, Aria, Capriccio, Minuet или Minuetto, Gavotta, Giga, Toccata. Среди ранних произв.— многочастные сонаты (с basso continuo) и миниатюрные 2-частные сюиты. Все последующие сонаты С.— одночастные. Однако амер. музыковед Р. Киркпатрик в своём исследовании (1953) обратил внимание на попарное расположение сонат (по принципу общности тонального центра) в прижизненных рукописях С. Это позволило ему высказать предположение об их задуманной цикличности. По его мнению, ок. 390 сонат группируются попарно (ещё 12 образуют т. н. триптихи), что подтверждается рядом признаков: типичным соотношением размеров (чаще alla breve — $^3/_8$ или $^6/_8$), нарастанием темпов от умеренного или быстрого к быстрому или очень быстрому, наличием интонационно-тематич. связей (напр., сходством начального материала). Эти особенности характерны для старинной итал. 2-частной сюиты и сохранились в той или иной мере в 2-частных сонатных циклах композиторов итал. школы. Каждая отд. соната С. обычно написана в 2-частной форме, типичной для танцев старинной сюиты. С. исчерпал возможности этой формы, наполнив её огромным динамизмом движения, развития, сопоставления контрастных тематич. элементов, разнохарактерных образов. Наиболее разработанные сонаты С.— предвестники классич. сонатного allegro, хотя исторически они, по-видимому, не сыграли той роли, к-рую им обычно приписывают исследователи: музыка С. надолго была забыта и возродилась в Европе лишь после смерти Л. Бетховена (в 1839 Хаслингер издал 200 сонат С. под ред. К. Черни), вряд ли повлияв, таким образом, на композиторов венской классической школы.

Музыка С. тяготеет к новому гомофонному стилю, хотя элементы полифонии ещё сохраняют в ней существ. роль. Гармонич. язык С. отличается свежестью, изысканностью, незаурядной техникой модулирования, порой он применял смелые и необычные для 18 в. резкие гармонии. Извлекая из клавесина разл. коллористич. эффекты, С. зачастую нарушает общепринятые нормы голосоведения: применяет параллельные квинты, оставляет без разрешения диссонирующие интервалы и аккорды. Феноменальным явлением следует считать встречающиеся в произв. С. ачаккатуры (см. *Acciaccatura*), при к-рых образуются аккорды, состоящие из нанизанных друг на друга секунд. Это явление связано с особой манерой игры испан. гитаристов. С. использовал почти все тональности квинтового круга (21 из 24). Чаще своих современников он прибегал к минору.

Круг образов музыки С. весьма широк, разнообразны также её жанрово-образные истоки. Они коренятся не только в итал. комич. опере и комедии дель арте, в неаполитанских, венецианских и сицилийских мелодиях, но и в муз. культуре Испании с её блестящими певцами и танцорами, с её феерич. празднествами, театр. представлениями, уличной сутолокой городов, древними андалусскими мотивами, цыганскими ансамблями, мандолинами, гитарами, кастаньетами, воен. рожками, провинциальными дух. оркестрами. Особое значение С. в истории музыки 18 в. состоит в том, что он сумел преодолеть ограниченность своего положения придв. музыканта, смело претворяя в своих сочинениях приёмы нар. музицирования.

С. опирался в основном на танц. жанры. Он охотно обращался к менуэту, жиге, сицилиане, бурре, почти отказавшись от архаичных аллеманды, куранты, сарабанды, гавота. Однако многие сонаты можно охарактеризовать как тарантеллу, форлану, хоту, фанданго, сегидилью, сардану, сапатеадо, павану, тонадилью, контрданс. Творчество С. искрится юмором, радостным ощущением жизни, но оно не лишено и тонкого лиризма, меланхолии, страстности и даже драматизма. Распространённое ещё недавно представление о С. как о композиторе, склонном лишь к пасторальности или изящно-виртуозной токкатности буффонадного плана, уступает место более углублённому и разностороннему взгляду на его творчество.

Соч.: 14 опер (почти все утрачены полностью или частично) — Оттавия (1703, т-р «Сан-Бартоломео», Неаполь), Джустино (1703, Неаполь), Сильвия (1710, Рим), Птоломей и Александр (1711, там же), Ифигения в Авлиде (Ifigenia in Aulitam же; под назв. Нарцисс, 1720, Лондон), Гамлет (1715, там же) и др.; светские оратории, серенады, кантаты; духовная музыка — Miserere, Stabat Mater, Magnificat, Te Deum, Salve Regina и др.; 555 соч. для клавира (545 из них включены в изд.: te e ordinate in forma di suite da Alessandro Longo, v. 1—10, Mil., 1906—37).

Лит.: Кузнецов К., Эскизы о Д. Скарлатти, «СМ», 1935, № 10; Климовицкий А., Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, М., 1967; Богатырёв С., Сонатная форма Д. Скарлатти, в его кн.: Исследования, статьи, воспоминания, М., 1972; Петров Ю., О циклическом принципе исполнения сонат Д. Скарлатти, в сб.: Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики, М., 1976 [Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 27]; Из истории зарубежной музыки. Сборник статей, вып. 4, М., 1980; Longo A., Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica, Napoli, 1913; Gerstenberg W., Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis, Regensburg, 1933, ²1969; Kirkpatrick R., Domenico Scarlatti, Princeton, 1953, ³1970; его же, Who wrote the Scarlattis sonatas?..., «Notes», 1973, v. 29; Valabrega C., Il clavicembalista Domenico Scarlatti. Il suo secolo e la sua opera, Parma, 1955; Keller H., Domenico Scarlatti, Lpz., 1957; Leahu A., Domenico Scarlatti, Buc., 1966; Bazavan V., Buciu D., Unele aspecte ale limbajului armonic în sonatele lui D. Scarlatti, в кн.: Cercetări ale muzicologiei, v. 4, Buc., 1971; Pannain G., L'arte pianistica D. Scarlatti, «Studi musical», 1972, v. 1; Hautius L., Beitrag zur Datierung der Klavierwerke D. Scarlattis, «Mf», 1973, Bd 26, H. 1.

Ю. П. Петров.

СКЕРЦИ́НО (итал. scherzino, уменьшит. от scherzo)— маленькое *скерцо*. С. обычно пишутся для фп. или для к.-л. солирующего инструмента (скрипка, виолончель и др.) с сопровождением фп. Как правило, С. представляет собой самостоят. пьесу (часто в серии разл. пьес); в качестве части цикла встречается в *сонатинах*. Образцы фп. С.— № 3 в Венском карнавале Шумана (ор. 26), С. «Швея» Мусоргского, его же пьеса «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки». С. для скрипки и фп. написано Н. П. Раковым. Порой назв. «С.» применяется и к небольшим пьесам, обозначенным авторами как скерцо (напр., к 2 скерцо Шуберта для фп., D 593, 1817, из к-рых первое часто исполняется в переложении для скрипки и фп.).

СКЕ́РЦО (итал. scherzo, букв. — шутка). 1) В 16—17 вв. распространённое обозначение трёхголосных *канцонетт*, а также одноголосных вок. пьес на тексты игривого, шуточного характера. Образцы — у К. Монтеверди [«Музыкальные скерцо» («шутки»)—«Scherzi musicali», 1607], А. Брунелли (3 собрания 1—5-гол. скерцо, арий, канцонетт и мадригалов —«Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigale», 1613—14 и 1616), Б. Марини («Скерцо и канцонетты на 1 и 2 голоса»—«Scherzi e canzonette a 1 e 2 voci», 1622). С нач. 17 в. С. становится также обозначением инстр. пьесы, близкой к *каприччо*. Авторами таких С. были А. Троило («Симфонии, скерцо...» — «Sinfonie, scherzi», 1608), И. Шенк [«Музыкальные скерцо (шутки)»—«Scherzi musicali» для виолы да гамба и баса, 1700]. С. вошло и в инстр. сюиту; в качестве части сочинения типа сюиты встречается у И. С. Баха (Партита № 3 для клавира, 1728).

2) С кон. 18 в. одна из частей (обычно 3-я) сонатно-симф. цикла — симфонии, сонаты, реже концерта. Для С. типичны размер $^3/_4$ или $^3/_8$, быстрый темп, свободная смена муз. мыслей, вносящая элемент неожиданного, внезапного и роднящая жанр С. с каприччо. Подобно *бурлеске*, С. часто представляет выражение в музыке юмора — от весёлой игры, шутки до гротеска и даже до воплощения диких, зловещих, демонич. образов. С. обычно пишутся в 3-частной форме, в к-рой собственно С. и его повторение перемежаются трио более спокойного и лирич. характера, иногда — в форме рондо с 2 разл. трио. В раннем сонатно-симф. цикле третьей частью был *менуэт*, в сочинениях композиторов венской классич. школы место менуэта постепенно заняло С. Оно непосредственно выросло из менуэта, в к-ром появились и начали всё более выступать черты скерцозности. Таковы менуэты поздних сонатно-симф. циклов Й. Гайдна, нек-рых ранних циклов Л. Бетховена (1-я фп. соната). Как обозначение одной из частей цикла термин «С.» впервые применил Й. Гайдн в «русских квартетах» (ор. 33, № 2—6, 1781), однако эти С. по существу не отличались ещё от менуэта. На раннем этапе формирования жанра обозначение С. или Scherzando порой носили финальные части циклов, выдержанные в чётных размерах. Классич. тип С. сложился в творчестве Л. Бетховена, к-рый оказал этому жанру явное предпочтение перед менуэтом. Это определялось выразит. возможностями С., намного более широкими сравнительно с менуэтом, ограниченным преим. сферой «галантных» образов. Крупнейшими мастерами С. как части сонатно-симф. цикла на Западе явились в последующее время Ф. Шуберт, к-рый, однако, наряду со С. применял и менуэт, Ф. Мендельсон-Бартольди, тяготевший к своеобразной, порождённой сказочными мотивами особо лёгкой и воздушной скерцозности, и А. Брукнер. В 19 в. в С. зачастую использовались темы, заимствованные из фольклора др. стран («Шотландская» симфония Ф. Мендельсона-Бартольди, 1842). Богатое развитие С. получило в рус. симфонии. Своеобразное нац. претворение этому жанру дали А. П. Бородин (С. из 2-й симфонии), П. И. Чайковский, к-рый включил С. почти во все симфонии и сюиты (3-я часть 6-й симфонии не носит назв. С., но по существу является С., черты к-рого объединены здесь с чертами марша), А. К. Глазунов. С. содержат ми. симфонии сов. композиторов — Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича и др.

3) В эпоху романтизма С. стало и самостоят. муз. пьесой, гл. обр. для фп. Первые образцы таких С. близки к *каприччо;* подобного рода С. создавал уже Ф. Шуберт. По-новому трактовал этот жанр Ф. Шопен. В его 4 фп. С. исполненные высокого драматизма и зачастую мрачные по колориту эпизоды чередуются с более светлыми лирическими. Фп. С. писали также Р. Шуман, И. Брамс, из рус. композиторов — М. А. Балакирев, П. И. Чайковский и др. Встречаются С. и для др. солирующих инструментов. В 19 в. С. создавались и в виде самостоят. орк. пьесы. В числе авторов таких С.— Ф. Мендельсон-Бартольди (С. из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь»), П. Дюка (С. «Ученик чародея»), М. П. Мусоргский, А. К. Лядов и др.

Лит.: Becking G., Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema, Lpz., 1921 (Abhandlungen des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft, H. 2); Adrio A., Menuett und Scherzo, «Der Musikerzieher», 1940, Jahrg. 36, S. 115 ff.

СКИ́ПА (Schipa) Тито (2 I 1889, Лечче — 16 XII 1965, Нью-Йорк) — итал. певец (лирич. тенор). Пению учился в родном городе у А. Джерунды и в Милане у Э. Пикколи. Дебютировал в 1910 на оперной сцене в Верчелли (в партии Альфреда), затем в течение 2 лет пел в разл. итал. т-рах. В 1913 гастролировал в Юж. Америке (Аргентина и Бразилия); вернувшись на родину, выступал в 1914 в т-рах «Костанци» (Рим) и «Сан-Карло» (Неаполь), в 1915 — в «Ла Скала» (Милан; партии Владимира Игоревича в «Князе Игоре», Де Грие в «Манон» Массне). В 1917 в Монте-Карло исполнил партию Руджеро на премьере оперы Дж. Пуччини «Ласточка». Неоднократно пел в Мадриде и Лиссабоне.



В течение многих лет с триумфальным успехом гастролировал в городах Европы и Америки, выступал в спектаклях с крупнейшими певцами мира, в т. ч. с Ф. И. Шаляпиным в опере «Севильский цирюльник» («Ла Скала», 1928, и «Колон», 1930), часто был партнёром А. Галли-Курчи. В 1920—32 один из ведущих солистов Чикагского оперного т-ра (с 1929 периодически выступал в «Ла Скала»), в 1933—35 и 1940—41 — «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). После 2-й мировой войны 1939—45 С. продолжал выступать в Италии и во мн. городах мира в качестве оперного и конц. исполнителя. В 1955 оставил оперную сцену. В 1957 гастролировал с концертами в СССР (Москва, Ленинград, Рига); был председателем жюри конкурса вокалистов Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве. В 1962 совершил прощальное конц. турне по США. Много времени уделял муз.-обществ. деятельности, передавал свой опыт и мастерство молодым певцам.

Один из крупнейших итал. певцов-виртуозов 20 в., С. особенно прославился как художник-лирик. Его фразировка отличалась богатством выразит. оттенков, он покорял нежностью и мягкостью звука, редкой пластичностью и красотой кантилены. Замечательный представитель *бельканто*, С. продолжил традиции А. Бончи. Среди лучших партий — Неморино («Любовный напиток»), Эрнесто («Дон Паскуале» Доницетти), Оттавио («Дон Жуан»), Эдгар («Лючия ди Ламмермур»), Вертер; Эльвино («Сомнамбула»), Альмавива («Севильский цирюльник»). Как конц. певец исполнял нар. испан. и итал. песни. Снимался в муз. фильмах (в т. ч. в фильме «Любимые арии»), многократно записывался на грампластинки (с его участием полностью записана опера «Дон Паскуале»). Автор оперетты «Принцесса Лиана» (1929, пост. 1935, Рим), хор. и фп. сочинений, песен.

Лит.: Тимохин В., Тито Скипа, «МЖ», 1961, № 14; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955 (рус. пер.— Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972); Celletti R., Tito Schipa, «Musica e dischi», 1957; его же, Le grandi voci, Roma, [1964]. *В. В. Тимохин.*

СКЛЯР Иван Михайлович [21 II (6 III) 1906, Миргород Полтавской обл.— 26 X 1970, Киев] — сов. бандурист и композитор. С 1944 концертмейстер группы бандуристов, с 1950 возглавлял орк. группу Укр. нар. хора им. Г. Г. Верёвки. Руководил самодеят. ансамблями бандуристов. Работал над усовершенствованием *бандуры* и др. укр. нар. инструментов, сконструировал новые их типы, в т. ч. создал семейства бандур и сопилок, модернизировал лиру, цимбалы. Автор книги «Київсько-харківська бандура» (Київ, 1971), в к-рой обобщил свой опыт работы над созданием совр. бандуры, позволявшей совмещать принципы игры киевской и харьковской школ бандуристов. С. называют «украинским Страдивариусом». Инструменты его конструкции содействуют художеств. росту многочисл. проф. и самодеят. исполнит. коллективов. Автор инстр. пьес для укр. народных инструментов, ансамблей и оркестров.

Лит.: Гуменюк А., Иван Скляр, М., 1962. *А. И. Гуменюк.*

СКОВЦОВ Иван Михайлович [р. 15 (28) X 1900, с. Паньжа, ныне Пензенской обл.]— сов. певец (баритон). Засл. деят. иск-в РСФСР (1976). В 1924 окончил Моск. консерваторию по классу пения у В. С. Тютюнника. С того же года артист хора, в 1930—58 солист Большого т-ра. Партии: Грязной; Каленик («Майская ночь»), Троекуров («Дубровский»), Бес («Черевички»), Сват («Русалка»), Дуда («Садко»), Скула («Князь Игорь»), Фигаро, Бартоло; Нагульнов («Поднятая целина» Дзержинского). Выступал как конц. певец, в т. ч. на Радио. *В. И. Зарубин.*

СКОВОРОДА Григорий Саввич [22 XI (3 XII) 1722, с. Чернухи, близ Полтавы — 29 X (9 XI) 1794, с. Ивановка, ныне Сковородиновка Харьковской обл.] — укр. философ, писатель, педагог. Выдающийся поэт и просветитель, С. обличал крепостничество и прославлял свободу. Его демократич. идеи оказали большое влияние на обществ. и культурную жизнь Украины кон. 18 — 1-х десятилетий 19 вв. Был также музыкантом, играл на сопилке (сопели), флейте, бандуре, гуслях и скрипке, обладал приятным голосом. Получил муз. образование и пел в хоре Киево-Могилянской академии (1738—42) и Придв. певч. капелле (1742—44). Большая часть его муз. произв., популярных среди широких нар. масс (канты, псалмы и песни), сохранилась в устной традиции. Эти произв. широко исполняются бандуристами и лириками. Ввёл в песенный жанр гражданскую, философскую и сатирич. тематику. Популярные песни С. «Ой, ты птичка желтобока», «Стоит явор» и др. записывались и печатались в песенниках кон. 18 — нач. 19 вв. В муз.-драм. произв. И. П. Котляревского «Наталка Полтавка» использована сатирич. песня С. «Всякому городу нрав и права», широко известная ещё в 18 в. (вошла с др. текстом в оперу В. А. Пашкевича «Санкт-Петербургский гостиный двор», 1782).

Лит.: Попов П. М., Григорій Сковорода. Життя і творчість, Київ, 1960 [библиогр., с. 170—71]; Шреер-Ткаченко О. Я., Григорій Сковорода—музикант, Київ, 1972. *Л. Ф. Корний.*

СКОКОВ Пётр Алексеевич [1758, Петербург — 4 (16) X 1817, Москва] — рус. композитор. Род. в семье кучера. В 1764 был принят в Воспитат. уч-ще при Академии художеств. Занимался по классу архитектуры, затем в муз. классе, где его учителями были М. Бунин (пение и игра на клавесине) и Г. Раупах (теория музыки и сочинение). В 1779 окончил Академию художеств с малой золотой медалью (незадолго до этого ему была присуждена большая золотая медаль за торжеств. кантату по случаю 15-летия академии), был направлен для совершенствования в Италию. В 1779—1782 занимался в Болонской филармоническ. академии под рук. Дж. Мартини. В эти же годы написал хор на открытие памятника Петру I и ряд произв. для оркестра. После 1782 жил в Риме, Венеции, в 1787—1789 — в Неаполе. Здесь создал оперу «Ринальдо» (1788, т-р «Сан-Карло»), кантаты «Убежище любви» («Asilo d'amore») и «На случай Очаковской победы» (исполнены в доме рус. посланника П. М. Скавронского). Сведений о постановке опер «Прекрасная Джирометта» («Le bella Girometta») и «Любовь в музыке» («L'amore in musica»), написанных С. в Италии, не имеется. После возвращения в Россию (1789) преподавал пение в Моск. театр. уч-ще, сочинял духовную музыку. Из его произв. сохранилось неск. церк. песнопений и рукописная партитура оперы «Ринальдо» (хранится в н.-и. отделе Ин-та театра, музыки и кинематографии в Ленинграде), выдержанной в духе итал. оперы-серна.

Изд.: либр. оперы «Ринальдо»—Il Rinaldo. Dramma per musica rappresentarsi nel real teatro di S. Carlo, 1788. La musique composée par Pietro Skokoff maestro di cappella Russo, Napoli, 1788 (экземпляр хранится в Гос. публич. б-ке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина); хор из оперы «Ринальдо», в изд.: История русской музыки в нотных образцах, под ред. С. Л. Гинзбурга, т. 1, Л.—М., 1940, ²1968.

Лит.: Новые материалы о композиторах П. А. Скокове и Е. И. Фомине, публ. Г. Ф. Фесечко, в кн.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1, М., 1966; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, Gen., 1951, p. 282—84. *Ю. В. Келдыш.*

СКОМОРО́ВСКИЙ Наум Борисович [9 (21) IX 1882, Житомир — 20 IX 1925, Киев] — сов. скрипач, педагог, дирижёр. В 1900 в Одессе окончил Муз. уч-ще РМО по классу скрипки у А. П. Фидельмана, в 1904 — Петерб. консерваторию у Л. С. Ауэра. Вёл широкую конц. деятельность, выступал как солист, концертмейстер симф. оркестров и дирижёр во мн. городах России. С 1912 жил в Киеве, был концертмейстером оперного и симф. оркестров, возглавлял организованный им струн. квартет. С 1920 профессор Киевской консерватории, вёл классы скрипки и квартетного ансамбля. Среди его учеников — многие видные музыканты и педагоги, в их числе: Н. Г. Рахлин, Л. М. Хайт, Л. М. Шаргородский.

Лит.: Н. Б. Скоморовський [некролог], «Музика», 1925, № 9/10.

СКОМОРО́ХИ — рус. ср.-век. проф. музыканты, странствующие актёры-потешники. О распространении иск-ва С. в Киевской Руси говорят памятники др.-рус. письменности, фресковой живописи (изображение на фресках Софийского собора в Киеве, 1037) и книжные миниатюры. С.— разносторонние умельцы: исполнители на разл. муз. инструментах (гуслях, трубах, дудках, волынках, гудках, скрипках, домрах, бубнах), актёры комич. жанра, певцы и сказители эпических произв. (нередко и их авторы), плясуны, акробаты, фокусники, жонглёры, позднее дрессировщики животных и кукольники. Пение и танцы С. обычно сопровождались игрой на нар. инструментах. В др.-рус. лит-ре встречаются такие наименования С.: глумец, глумотворец, смехотворец, плясец, игрец, гудец, свирец (свирельщик). В Белоруссии и на Смоленщине нар. скрипачей и ныне называют С.



Музыканты, плясуны и потешники. С древней фрески Софийского собора. 11 в.

Наряду с вольными скоморошьими «ватагами» и «артелями» (образовывались в 16—17 вв.; объединяли иногда до 70—100 чел.), к-рые странствовали по деревням и городам, давая представления за плату, отд. труппы в Киевской Руси и Новгородском княжестве входили в состав дворовой челяди. При Иване IV большие группы С. выписывались из Новгорода — крупного центра скоморошьей культуры — для службы при моск. дворе. Выступая на улицах и площадях, С. непосредственно общались со зрителями, были участниками нар. гуляний, обрядово-ритуальных зрелищных действ. Носители всевозможных смеховых форм иск-ва, С. противостояли официальной суровой, аскетичной культуре феодального средневековья и церкви и высоко ценились как нар. массами, так и привилегированными сословиями. Церковники издавна выступали против участия С. в нар. празднествах земледельческого календаря, связанных с древнеязыческим солнечным культом (святочных и масленичных игрищах, хороводах, русальных и купальских обрядах), особенно преследовались традиц. выступления С. в поминовениях умерших. В скоморошьих сценках и песенках, часто направленных против правящих классов и церкви, с сочувствием упоминалось о нар. бунтах и крестьянских войнах. К «ватагам» С. нередко присоединялись беглые крестьяне, что усиливало враждебное отношение к С. царского правительства. В период острых социальных противоречий в сер. 17 в. (в связи с карательными мерами против участников большого нар. восстания 1648) представители гос. власти под давлением церкви предприняли против С. особенно суровые репрессии. Согласно царскому указу, множество С. было выселено из центр. областей и больших городов на север (в быв. Архангельскую губ., в Заонежье, Сибирь), их муз. инструменты сжигались. В 18—19 вв. традиции скоморошьего иск-ва использовались придв. шутами, проникали в представления церк. школьного т-ра, сохранялись в потешных присловьях балаганных актёров, поводырей медведей, комич. спектаклях кукольного т-ра (в т. ч. Петрушки), а также в деревенских хороводных игрищах (брянский хороводный спектакль «Кострома»).

Скоморохи. Со старинной гравюры.



Следы муз.-поэтич. творчества скоморохов ощутимы в разл. рода песнях, эпич. сказах, в инстр. наигрышах. В нек-рых хороводно-плясовых, шуточных и сатирич. песнях, высмеивающих уродливые стороны патриархального быта («Заиграй, моя волынка»), а также представителей привилегированных сословий и духовенства, С. выступают от имени главного действующего лица, живо и ярко его обрисовывая. Герои былин (напр., Добрыня) действуют под видом С., выступая на пирах с пением под гусли. С. иногда называют и новгородца Садко, мощью своего муз. таланта покорявшего силы природы. В сатирич. скоморошьих сказах («Про гостя Терентьища») С. высмеивают купцов-богатеев. В социально-обличит. сказе «Путешествие Вавилы со скоморохами» С. выведены людьми святыми, способными творить чудеса: они свергают с престола деспота-царя и сажают вместо него крестьянского сына Вавилу. По нек-рым данным, С., наряду с крестьянскими сказителями былин, исполняли не только народийные и сатирич. песни-сказы, т. н. скоморошины, с характерными для них речитативно-скороговорочными или плясовыми напевами, но и героич. былины киевского цикла. Сохранились свидетельства (в частности, путешественника Олеария) об исполнении С. на пирах Ивана IV песен о взятии Казани и Астрахани (в свою очередь зачины нек-рых вариантов этих историч. песен также свидетельствуют о том, что они сложены С.). Ярко и рельефно воссоздаются образы С. в рус. классич. опере: «Рогнеде», «Чародейке», «Снегурочке», «Садко», «Сказке о царе Салтане», «Князе Игоре»; композиторы обращаются к ним и во мн. инстр. пьесах.

Лит.: Беляев И., О скоморохах, «Временник императорского Московского общества истории и древностей российских», 1854, кн. 20; Фаминицын А., Скоморохи на Руси, СПБ, 1889; Барщевский И., Несколько слов из истории искусства скоморохов, Ростов-Ярославский, [1914]; Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 1, М.—Л., 1928; Белкин А., Русские скоморохи, М., 1975. *Т. В. Попова.*

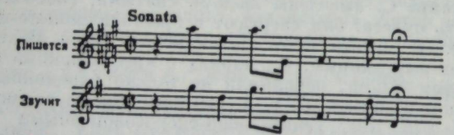
СКО́МПИСКА Аделаида Юлиановна — см. *Больска А. Ю.*

СКОРДАТУ́РА (итал. scordatura, от scordare — расстраивать муз. инструмент, в противоположность accordare — настраивать; нем. Verstimmung, Umstimmung) — временная перестройка струнных муз. инструментов (настройка их струн, отличающаяся от обычной). С. позволяет исполнять нек-рые двойные ноты, аккорды и натуральные флажолеты, неисполнимые при обычном строе, и облегчает исполнение других. С. применяется и для расширения диапазона инструмента, а также для изменения его тембра и силы звучания. Перестройке может подвергаться одна или несколько струн. С. может выдерживаться на про-

тяжении всего произв. (в этом случае строй инструмента обозначается в начале пьесы в виде аккорда или буквенным способом) или использоваться в отд. его эпизодах. Различают С., при к-рой автор ограничивается указанием на строй инструмента (в этом случае требуется особое иск-во исполнителя), и С. транспонированную, когда автор записывает пьесу в транспонированном в соответствии со строем инструмента виде.

Впервые С. была использована в нач. 16 в. на лютне (обычно понижение ниж. струн на тон; отсюда итал. «bordone descordato», «à corde avalée», «à corde revalée», нем. «Abzug»), затем — на гитаре и на виолах. Ранний образец С. содержится в пьесе Pavana alla ferrarese in scordatura из лютневой табулатуры Дж. Б. Дальца (Венеция, 1508). Вид С. обычно определяется тональностью пьесы. Напр., строй гитары e, a, d^1, g^1, h^1, e^2 при исполнении пьесы в E-dur видоизменялся на e, h, e^1, gis^1, h^1, e^2. С. на виолах встречается в соч. С. Ганасси (1543). Нередко изменялся строй надгрифных и резонирующих струн виоль д'амур, к-рые обычно настраивались по ступеням D-dur и d-moll. Примеры С. встречаются в сочинениях для виоль д'амур А. Вивальди, А. Арнести, К. Стамица. В музыке для гитары С. применяли композиторы последующих столетий, напр. Ф. Таррега, М. де Фалья, Х. Турина.

Особенное распространение С. получила в скрипичной музыке. Впервые в ней к этому приёму обратился Б. Марини в сонате op. 8 № 2 (Sonata seconda per il Violino d'Inventione, 1626, строй g, d^1, a^1, c^2). Г. И. Ф. Бибер использовал разл. виды С. (напр., строи a, e^1, a^1, e^2 и g, g^1, d^1, d^2) почти во всех скрипичных сонатах из сб. «15 Mysterien aus dem Leben Mariae» (1675), в двух из восьми сонат др. сборника (1681) и в шести из семи ансамблевых сюит «Harmonia artificiosa-ariosa diversi mode accordata» (1712). В 17 в.

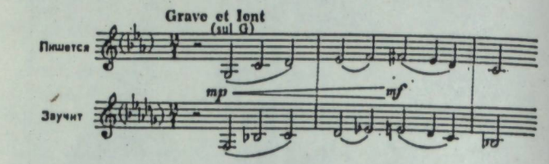


Г. И. Ф. Бибер. 11-я соната для скрипки с basso continuo.

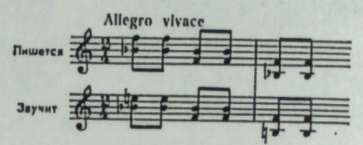
к С. обращались также И. П. Вестхоф, И. Я. Вальтер, Т. Бальцар и др. Примеры С. 18 в.— у Вивальди (концерты op. 9 № 6 — a, e^1, a^1, e^2 и № 12 — h, d^1, a^1, d^2), Дж. Тартини (a, e^1, a^1, e^2), П. Нардини (Sonata enigmatica — c^1, f^1, a^1, e^2), А. Лолли (d, d^1, a^1, e^2), а также у П. Каструччи, И. Г. Пизенделя и др. скрипачей. Интересна С. в Sonate notturne для скрипки с сопровождением альта Б. Кампаньоли, предписывающая настройку скрипки a, d^1, fis^1, cis^2 для имитации тембра виоль д'амур. В менуэте (F-dur) из симфонии Й. Гайдна № 67 ниж. струна вторых скрипок опускается на тон.

В 19 в. скрипичные С. встречаются в произв. Н. Паганини, Й. Славика, Г. В. Эриста, П. М. Ф. Байо, Ж. Ф. Мазаса, Ш. Берио, Ф. Ю. Прюма и др. Л. Шпор использует С. в пьесах для скрипки и арфы. Особого эффекта достигает с помощью скордатуры Байо в одном из своих этюдов из «L'art du violon» (1834), когда во время игры поворотом колка настройка струны g понижается по полутонам до d. Перестройка струны e^2 на es^2 предписывается К. Сен-Сансом в партии солирующей скрипки в его симфонической поэме «Пляска смерти».

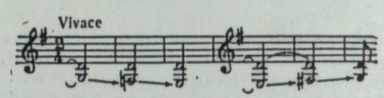
В 20 в. перестройку скрипичной струны g на f применил Э. Изаи в «Элегической поэме». В финале «Контрастов» Бартока скрипка настраивается на gis, d^1, a^1, es^2 (два тритона). В «Болгарской рапсодии» Владигерова скрипач во время игры постепенно понижает настройку ниж. струны c g на f, затем на e и снова повышает её (через fis) до g. В скрипичной транскрип-



Э. Изаи. «Элегическая поэма» для скрипки с оркестром.



Б. Барток. «Контрасты» для скрипки, кларнета и фортепиано.



П. Владигеров. Болгарская рапсодия.

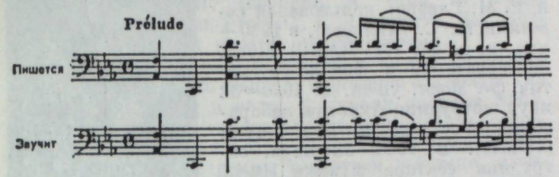
ции Й. Сигети виолончельной пьесы «Песнь странствующего рыцаря» Гнесина настройка ниж. струны понижается на полтона. Тот же вид С.— в симф. поэме «Жизнь героя» Р. Штрауса. К редкому виду скрипичной С. (перестройка верх. струны на тон вниз) прибегает в сюите «Жар-птица» И. Ф. Стравинский, что даёт возможность первой скрипке исполнить глиссандо красочный пассаж, состоящий из натуральных флажолетов в D-dur.

Скрипичная С. применяется и в произв. сов. композиторов, напр. в пьесе для двух скрипок «Moz-Art» Шнитке (во время игры настройка струны g 2-й скрипки поступенно понижается до des; при этом на звуке es поворотами колка исполняется трель), в финале скрипичной сонаты С. М. Слонимского (струна g перестраивается на fis) и в финале («Пляска с бубном») его же «Экзотической сюиты» для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (настройка струны g 2-й скрипки понижается до e).

Лишь условно можно назвать С. повышение настройки всех струн скрипки на полтона или на тон для достижения большей яркости и силы звучания в то время, когда камертон был значительно ниже современного, а струны жильными. Такую перестройку мы встречаем в 1-м концерте Н. Паганини. То же относится и к перестройке струны g на b в вариациях на одной струне Паганини на тему из оперы «Моисей» Россини и к повышению струны g на h в вариациях (также на одной струне) Славика на тему из оперы «Пират» Беллини. На тон повышает настройку всех струн солирующей скрипки Г. Малер в скерцо 4-й симфонии.

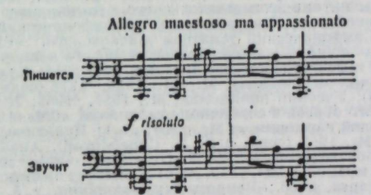
Перестройку альта на полтона вверх ради увеличения интенсивности звучания применяет В. А. Моцарт в Концертной симфонии для скрипки и альта с оркестром (К.-V. 364). В партии солирующего альта из симф. поэмы «Дон Кихот» Р. Штрауса (в 3-й вариации) настройка ниж. струны альта понижается на полтона. Тот же приём использует Ф. С. Дружинин в альтовой транскрипции фп. пьесы «Вечер в горах» Грига.

Классич. образец виолончельной С. содержится в 5-й сюите для виолончели соло И. С. Баха, где настройка струны *a* понижается на тон; при исполнении



И. С. Бах. 5-я соната для виолончели соло.

соч. на виолончели с обычным строем приходится изменять нек-рые аккорды. Чаще всего встречается перестройка струны С. на полтона вниз, напр. в ноктюрне op. 41 № 3 Давыдова, в Элегическом концерте Юрьяна, в последней из 6 пьес для струн. квартета и арфы Леденёва. В Andante cantabile из фп. квартета op. 47 Шумана струна С перестраивается на тон вниз. Ниж. струна опускается на тон также в финале струн. квартета op. 10 Хиндемита. Две ниж. струны перестраиваются на полтона вниз в сонате для виолончели соло Кодая. В пьесе для виолончели соло «Nomos



З. Кодай. Соната для виолончели соло.

alpha» Ксенакиса настройка струны С. в трёх местах понижается на октаву, а в одном — на уменьшенную терцию.

С. на контрабасе применяется ради расширения диапазона инструмента путём понижения настройки ниж. струны, напр. в симфониях Бетховена (при игре на четырёхструнном контрабасе), в операх «Тристан и Изольда» и «Золото Рейна» Вагнера, в III части «Немецкого реквиема» Брамса, в 5-й симфонии и «Раймонде» Глазунова, 1-й симфонии Щедрина. Редкий случай понижения (на полтона) настройки верхней струны солирующего контрабаса встречается в оперебалете «Млада» Римского-Корсакова. Не менее редкой является перестройка средних струн контрабаса во время исполнения IV (A на As) и XV (D на E) прелюдий из 2-й симфонии Щедрина.

Лит.: Moser A., Die Violin-Scordatur, «AfMw», 1918/19, Jahrg. 1, S. 573 ff; Laurencie L. de la, L'école française de violon, de Lully à Viotti, t. 1—3, P., 1922—24; Lesser E., Zur Scordatura der Streichinstrumente, «Acta musicologica», 1932, v. 4, № 3—4; Russell Th., The violin scordatura, «MQ», 1938, v. 24, № 1.

Л. С. Гинзбург.

СКО́РИК Мирослав Михайлович (р. 13 VII 1938, Львов) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1969). Кандидат искусствоведения (1967). В 1960 окончил композиторский (у А. М. Солтыса) и историко-теоретич. (у С. Ф. Людкевича) ф-ты Львовской консерватории, в 1964 — аспирантуру Моск. консерватории по классу композиции (рук. Д. Б. Кабалевский). С 1964 преподаёт во Львовской, с 1966 — в Киевской консерваториях; с 1971 доцент. С 1968 зам. пред. правления СК УССР, секретарь СК СССР. Респ. пр. им. Н. Островского (1968). Автор ряда муз.-теоретич. исследований (в т. ч. посв. творчеству С. С. Прокофьева). В 1978 завершил оперу Н. Д. Леонтовича «На русалчин великдень» или «Русалчині луки» («Русальи луга») и осуществил её редакцию.

Лит.: Прокофьев и Шёнберг, «СМ», 1962, № 1; Ладовая система С. Прокофьева, К., 1969; О прогрессивном и догматическом новаторстве, «СМ», 1971, № 8; Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці, в сб.: Сучасна музика, вип. 1, Київ, 1973 (совм. с В. В. Задерацьким).

Соч.: балет Каменярі (Каменоломы, по произв. И. Я. Франко, 1967, Львовский т-р оперы и балета); для хора и орк.— кантаты Весна (1960, на сл. Франко), Человек (1964, на сл. Э. Межелайтиса); для орк. — симф. поэмы Вальс (1960), Сильнее смерти (1963), Гуцульский триптих (1965), симф. сюита из музыки к пьесе «Каменный властелин» Л. Украинки (1971), Карпатский концерт (1972); для струн. орк. — Сюита (1961), партита № 1 (1966), партита № 3 (1973); для кам. орк.— партита № 2 (1970); концерты с орк.— для скрипки (1969), для фп. (1977); кам.-инстр. ансамбли, соната для скр. и фп. (1963), фп. трио Речитативы и рондо (1969), для фп.— цикл пьес В Карпатах (1959), Рондо (1962), Вариации (1962), Бурлеска (1964), Блюз (1964), 5 пьес для детей (1965), партита № 5 (1976), токката (1978); для голоса с симф. орк.— Три украинские свадебные песни (1976); для голоса с фп.— романсы на сл. Т. Г. Шевченко (1962), в т. ч. Якби мені черевики, Ой сяду я під хатою, За сонцем хмаронька пливе, Зацвіла в долині; эстр. песни (св. 50), музыка для драм. т-ра и кино.

Лит.: Павлишин С., Направленность таланта, «СМ», 1966, № 8; Загайкевич М., Багатий засів, «Мистецтво», 1966, № 6; Задерацький В., Обретение зрелости, «СМ», 1972, № 10; Щирица Ю., Мирослав Скорик, Київ, 1979.

Н. Н. Сидоренко.

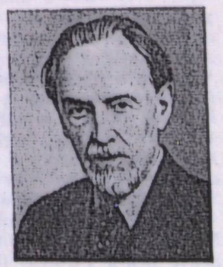
СКОРУ́ЛЬСКИЙ Михаил Адамович [25 VIII (6 IX) 1887, Киев — 21 II 1950, там же] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1947). Кандидат искусствоведения (1940). В 1914 окончил Петерб. консерваторию, по классу композиции занимался у М. О. Штейнберга, Я. Витола, В. П. Калафати, по классу фп.— у А. Н. Есиповой. В 1915—33 вёл педагогич. и муз.-обществ. работу в Житомире. В 1933—41 и 1944—50 читал курсы анализа муз. форм и полифонии в Киевской консерватории (с 1937 — доцент). В 1941—44 работал в Алма-Ате. В музыке С. претворён рус., укр. и казах. фольклор. Наиболее значительны балет «Лесная песня», 2-й фп. квинтет на темы Абая Кунанбаева и «Интермеццо» для оркестра нар. инструментов. Автор статей и рецензий, опубликованных в периодич. печати.

Соч.: опера — Свіччине весілля (Свадьба Свечки, либр. И. А. Кочерги по его драм. поэме «Пісня про Свічку», 1948); балеты — Лісова пісня (Лесная песня, по драме Л. Украинки, 1936, пост. 1946, Укр. т-р оперы и балета), Бондаривна (1939), Снежная королева (по сказке Х. Андерсена, не окончен.); оратория — Голос матери (на сл. М. Рыльского, П. Тычины, Н. Бажана и др., 1943); для орк.— 2 симфонии (1923, 1932), Степная поэма (посв. Амангельды Иманову, 1944), поэма-сказка Никита Кожемяка (1949), 5 укр. песен (1930); концерт для фп. с орк. (1933); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1924), струн. квартет (1929); 2 фп. квинтета (1928, 1943); инстр. пьесы, хоры, романсы, песни; обр. нар. песен, музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит.: Михайлов М., М. А. Скорульський, Київ, 1960; Загайкевич М., Українська балетна музика, Київ, 1969.

Е. С. Зинькевич.

СКОТТ (Scott) Сирил Мейр (27 IX 1879, Окстон, Чешир — 31 XII 1970, Истборн, Сассекс) — англ. композитор, поэт и философ. Учился в консерватории во Франкфурте-на-Майне (1891—98; с перерывом в 1895). С 1898 жил в Ливерпуле, где написал первые произв. для оркестра. Одноврем. занимался поэтич. творчеством, увлекался теософией и вост. философией. Значит. роль в формировании эстетич. вкусов С. сыграл нем. поэт-символист С. Георге. Творч. искания 1-го десятилетия 20 в. привели С. к расширению тональной системы, отказу от размера и тактовых черт (сонаты для скрипки и фп. и для фп., 1908—10). Его привлекали модные в иск-ве тех лет экзотич. образы, вост. мотивы. С именем



С. связано зарождение импрессионизма в англ. музыке (его называли «английским Дебюсси»). В 1913 по инициативе А. Малер с успехом была исполнена в Вене увертюра С. к «Принцессе Малейн» М. Метерлинка. В его обширном и разнообразном по жанрам наследии наиболее значительны лирич. миниатюры (фп. пьесы и песни). Музыка С. отличается утончённым звуковым колоритом, терпкими гармониями (фп. пьесы «В стране лотоса»—«Lotus land»,1905, Ф. Крейслер сделал транскрипцию для скрипки; «Индийская сюита»—«Indian suite», 4 пьесы, 1922). Ряд произв. свидетельствует об интересе к рус. культуре — «Русский танец» («Russian danse», 1905) и «Маленькая русская сюита» («Little Russian suite», 1916), а также «Русская ярмарка» («Russian fair») для 2 фп.

Соч.: Зоперы, в т. ч. Алхимик (The alchemist, соч. 1918, пост. 1925, Эссен); балет — Неумелый аптекарь (The Incompetent apothecary, 1923, Майнц); для солистов, хора и орк.— кантата Мирабель (собств. текст, 1903), Гимн на рождество Христово (Nativity hymn, 1913) и др., Ода великим людям (Ode to the great men, для чтеца или жен. хора с орк., 1936); для орк.— 3 симфонии (1900; 3 симф. танца, 1903; Музы — The Muses, 1939), симфониетта (1962), 4 увертюры, 4 сюиты, 2 пассакальи на ирл. темы (Passacaglias on Irish themes, 1916), Неаполитанская рапсодия (Neapolitan rhapsody, 1960) и др.; для инструментов с орк.— концерты для фп. (1915, 1950), для 2 фп., для скр. (1928), для 2 скр., для влч. (Музыкант и соловей — Der Musikant und die Nachtigall, 1930), для клавесина и камерного орк. (1938), для гобоя и струнных (1948), концертино для 2 фп. и камерного орк.; камерно-инстр. ансамбли — сонаты с фп.— для скр., для влч., для флейты (1961); 4 фп. и 2 струн. трио, трио для флейты, влч. и фп. (1960), 1 фп. и 4 струн. квартета, для фп. (1903—35) — соната, сюиты, циклы пьес — Страна лета (Summerland, 1907), Египет (1913) и Старый Китай (Old China, 1918), Молодые сердца (Young hearts, 1920), Тетрадь для мальчиков (Album for boys, 5 пьес, 1926) и Тетрадь для девочек (Album for girls, 6 пьес, 1926), танцы, пьесы для фп. в 4 руки и для 2 фп. и др. инстр. миниатюры, в т. ч. для скр. и для флейты соло; 4 церк. хора (все — 1935), ок. 100 песен на сл. англ. поэтов.

Лит. соч.: The philosophy of modernism, in its connection with music, L., 1917; My years of indiscretion, L., 1924 (автобиография); The influence of music on history and morals, a vindication of Plato, L., 1928; Music, its secret influence throughout the ages, L., 1933, ²1950, расшир. изд., L., 1958, N. Y., 1969; Bone of contention, L., 1969, (автобиография).

Лит.: Hull A. Eaglefield, Cyril Scott, composer, poet and philosopher, L., 1918; Austin E., Cyril Scott, «Musical opinion», 1939, v. 62, p. 786; Armstrong T., Cyril Scott, «MT», 4 sept., 1959, v. 100, № 1399. *И. А. Слепнёв.*

СКО́ТТО (Scotto) Рената (р. 24 II 1934, Савона)— итал. певица (сопрано). В детстве пела в церк. хоре, участвовала в любительских концертах. Училась в Милане у М. Льопарт. В 1953 одержала победу на конкурсе молодых певцов в Милане и в том же году дебютировала на сцене т-ра «Нуово». В 1954 впервые пела в т-ре «Ла Скала» (Милан). Мировую известность приобрела, выступив в 1957 на Эдинбургском фестивале в партии Амины («Сомнамбула»). С этого времени ведущая солистка «Ла Скала». Последовательница М. Каллас, С. в своём исполнительском иск-ве стремится сочетать виртуозность и эмоциональную наполненность пения с психологич. тонкостью и глубиной постижения образа. Высокой поэтичностью и силой экспрессии отмечена её интерпретация партий Виолетты, Мими, Джильды, Лючии ди Ламмермур, Чио-Чио-сан. В репертуаре певицы также партии: Софи («Вертер»), Эльвира («Дон Жуан»), Елена («Сицилийская вечерня» Верди), Джульетта («Капулетти и Монтекки» Беллини) и др. Гастролирует во мн. странах Америки и Европы (в 1964 выступала в Москве в составе труппы т-ра «Ла Скала»). *В. В. Тимохин.*



СКО́ТУС — см. *Эриугена Скот* И.

СКРЕБКО́В Сергей Сергеевич [21 III (3 IV) 1905, Москва — 6 II 1967, там же] — сов. музыковед. Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). Доктор искусствоведения (1945). Окончил в 1928 Муз. уч-ще им. Гнесиных по классам фп. (у Е. Ф. Гнесиной) и композиции (учился у М. Ф. Гнесина и Р. М. Глиэра; пользовался советами Н. С. Жиляева), в 1930— муз. н.-и. ф-т (МУНАИС) Моск. консерватории и физико-математич. ф-т Моск. ун-та. В 1930—32 науч. сотрудник Акустич. лаборатории Гос. ин-та муз. науки (ГИМН). В 1944—52 науч. сотрудник сектора музыки Ин-та истории иск-в АН СССР. С 1932 преподавал специальные теоретические дисциплины в Моск. консерватории (с 1946 профессор), в 1948—67 зав. кафедрой теории музыки. В 1938—41 зав. кафедрой теории музыки Центр. заочного муз.-пед. ин-та, в 1944—49 — Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Среди учеников С.— Ф. Г. Арзаманов, Д. А. Арутюнов, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс, М. С. Скребкова-Филатова, М. Е. Тараканов. В круг науч. интересов С. входили проблемы анализа муз. произв., полифонии, гармонии, муз. акустики и др.



Соч.: Ладовая структура сонаты, в кн.: Гарбузов Н. А., Теория многоосновности ладов и созвучий, ч. 2, М., 1932; Роль момента возникновения звука в музыкальных инструментах, в кн.: Сборник работ акустического раздела, вып. 1, М., 1936 (Труды научно-исследовательского музыкального института Московской гос. консерватории); Полифонический анализ, М., 1940; Симфонический тематизм Мясковского, «СМ», 1946, № 4; Бортнянский — мастер русского хорового концерта, в кн.: Ежегодник института истории искусств, М., 1948; Хрестоматия по гармоническому анализу, М.—Л., 1948, ²1978 (совм. с О. Л. Скребковой); Учебник полифонии, М., 1951, ²1965; К проблеме музыкального образа в советском симфонизме, «СМ», 1956, № 4; О современной гармонии, «СМ», 1957, № 6; Практический курс гармонии, М., 1952 (совм. с О. Л. Скребковой); Анализ музыкальных произведений, М., 1958; О национальном своеобразии в советской музыке, «СМ», 1959, № 5; К вопросу о симфонической лирике Моцарта, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Новаторские черты тематического развития в музыке Ф. Шопена, в кн.: The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warsz., 1963; Полифония и полифонические формы, М., 1962; Гармония в современной музыке, М., 1965; Как трактовать тональность?, «СМ», 1965, № 2; Почему неисчерпаемы возможности классических форм?, там же, 1965, № 10; Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Интонация и лад, «СМ», 1967, № 1; Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, М., 1969; Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Черты нового в инструментальной фуге И. С. Баха, в сб.: Теоретические наблюдения над историей музыки, М., 1978; Избр. статьи, М., 1980, и др.

Лит.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания, М., 1979. *И. М. Ямпольский.*

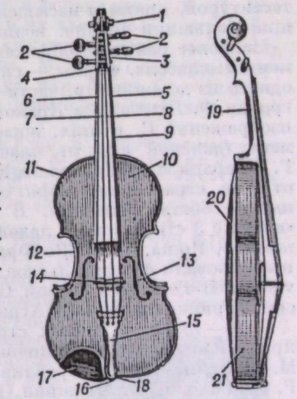
СКРИБ (Scribe) Огюстен Эжен (по уточнённым данным, 24 XII 1791, Париж — 20 II 1861, там же) — франц. драматург и либреттист. Чл. Института Франции (1836). Происходил из купеческой семьи; вопреки воле родителей, прочивших ему карьеру юриста, посвятил себя т-ру. В 1810 дебютировал маленькой пьесой в т-ре «Варьете» (неудачно). С 1815 добился признания как мастер комедий и водевилей, а с нач. 20-х гг. как блестящий оперный либреттист. С. принадлежит свыше 400 драм. произв., из них почти треть — для муз. т-ра (либр. опер, балетов). Плодотворным было творч. содружество С. с композиторами А. Буальдьё (4 либр., в т. ч. опера «Белая дама», 1825, т-р «Опера комик»), Ф. Обером (35 либр., в т. ч. опера «Немая из Портичи, или Фенелла», 1828, «Корол. академия музыки и танца»; «Фра-Дьяволо», 1830, т-р «Опера комик»; опера-балет «Бог и баядера», 1830, «Корол. академия музыки и танца»; оперы «Густав III, или Бал-маскарад», 1833, там же; «Бронзовый конь», 1835, т-р «Опера комик»; «Чёрное домино», 1837, там же), Ж. Ф. Галеви (12 либр., в т. ч. балет-пантомима «Манон Леско», 1830, «Корол. академия музыки и танца»; оперы «Жидовка, или Дочь кардинала», 1835, там же; «Пиковая дама», 1850, т-р «Опера комик»), Дж. Мейербером (5 либр., в т. ч. оперы «Роберт-Дьявол», 1831, «Корол. академия музыки и танца»; «Гугеноты», 1836, там же; «Пророк», 1849, там же; «Африканка», последнее оперное либр. С., соч. 1861, пост. 1865, там же). С. сотрудничал также с Ф. Героль-дом, А. Аданом, Л. Керубини, А. Тома, Ш. Гуно, Ж. Оффенбахом, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди и др. франц. и иностр. композиторами.

В совершенстве владея законами сцены, особенностями разл. оперных жанров, мгновенно откликаясь на злободневные темы и моду, С. строил оперные либр. на основе блестяще сконструированной интриги, остроза-нимательной или захватывающе драматической. Его либр. отличаются стремит. развитием действия, насыщенного ошеломляющими поворотами событий, резкими контрастами, антитезами, напряжёнными (порой экстравагантными) кульминациями, неожиданными концовками. С.— мастер драматургии ситуаций, его либр. содержат богатый материал для создания композитором разнообразных и эффектных массовых сцен, жанровых картин, лирико-психологич. эпизодов. Он способствовал развитию опер на историч. сюжет. Для либр. С., как и для его историч. комедий, характерен принцип «больших последствий маленьких причин», а также буржуазно-либеральная трактовка историч. событий и нар. движений («Немая из Портичи»), переходящая порой в дискредитацию последних («Пророк»). Однако его либр. присущи и мотивы осуждения религ. фанатизма, расовой ненависти, выдвижение персонажей, наделённых сильными бескомпромиссными чувствами, побуждающими их на самоотверженные поступки («Гугеноты», «Африканка», «Дочь кардинала»). Роль С. в формировании двух осн. жанров франц. оперного иск-ва 1-й пол. и сер. 19 в.— *комической оперы* и *большой оперы* — настолько значительна, что позволяет говорить о «скрибовском периоде» во франц. оперной либреттистике и драматургии.

Соч.: Œuvres complètes, v. 1—76, P., 1874—85.

Лит.: Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер, М., 1962; История западноевропейского театра, т. 3, М., 1963; Liszt F., Scribs und Meyerbeers «Robert der Teufel», «NZfM», 1854, 16. Juni (рус. пер.—«Роберт-Дьявол» Скриба и Мейербера, пер. и прим. А. Н. Серова, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 3—5, то же, в кн.: Лист Ф., Избранные статьи, М., 1959); Legouve E., Eugène Scribe, P., 1874; Prod'homme J. G., Wagner, Berlioz and monsieur Scribe, «MQ», 1926, № 3; Crosten W. L., French Grand Opera, N. Y., 1948. *Е. Ф. Бронфин.*

СКРИ́ПКА (итал.— violino, уменьшит. от viola; франц.— violon; англ.— violin; нем.— Violine, Geige) — струн. смычковый муз. инструмент. С.— наиболее высокий по тесситуре из инструментов скрипич. семейства, к к-рому относятся также альт и виолончель (контрабас происходит от контрабасовой виолы, хотя в процессе своего формирования он испытал сильное воздействие скрипичных инструментов). 4 струны С. настроены по квинтам (строй: g, d, a¹, e²), диапазон свыше 4 октав. В отд. случаях строй меняется (см. *Скордатура*). При игре С. держится на левом плече (a braccio). Партия нотируется в скрипичном ключе. Общая длина С. ок. 600 *мм*. В педагогич. процессе применяются С. и меньших размеров: ³/₄, ¹/₂, ¹/₄, ¹/₈. Ранее изготовлялись т. н. карманные скрипки — пошетты. С. имеет овальный корпус с характерными вырезами по бокам («талия») для ведения смычка; состоит из 2 слегка выпуклых дерев. пластин — дек, соединённых *обечайками*. Для укрепления дек по их краю проложены дерев. 3-слойные полоски — ус (в нек-рых итал. и польских инструментах — двойной ус). Верхняя дека имеет дерев. *пружину*, приклеенную изнутри, и 2 *резонаторных отверстия — эфы*. Между эфами и под струнами расположена слегка закруглённая *подставка*. Струны закреплены на подгрифке (*струнодержателе*), зацепленном петлёй из толстой жильной струны за пуговку, вклеенную в обечайку. С противоположной от подставки стороны струны проходят над слегка закруглённой пластиной — грифом и натягиваются до его приподнятого края — порожка. Гриф укреплён на вклеенной в корпус шейке, представляющей собой закруглённую планку, переходящую в коробку, в к-рую вставлены колки, и заканчивающуюся специфич. завитком — «улиткой». На колки навиваются концы струн. Внутри корпуса между деками около правой стороны подставки вставляется цилиндрич. дерев. штифт («душка»), передающий колебания с верхней деки на нижнюю. К С. прикрепляется также *подбородник* (слева от подгрифка), обеспечивающий более устойчивое положение при держании инструмента. Верхняя дека, душка и пружина изготавливаются из т. н. резонансной ели; гриф, подгрифок, колки, подбородник, пуговка — из чёрного дерева (ныне также из пластмассы), остальные части — из явора (волнистого клёна). Корпус и шейка С., включая завиток, покрываются цветным лаком. Старинные инструменты имели более короткую шейку, к-рая вклеивалась под другим углом, меньший по размеру гриф,



Скрипка. Схема: 1 — завиток, 2 — колки, 3 — колковая коробка, 4 — верхний порожек, 5 — гриф, 6 — струна, 7 — струна, 8 — струна, 9 — струна, 10 — верхняя дека, 11 — ус, 12 — эс, 13 — резонаторное отверстие, 14 — подставка, 15 — струнодержатель, 16 — пуговица, 17 — подбородник, 18 — нижний порожек, 19 — шейка, 20 — нижняя дека, 21 — обечайка.

более слабую пружину, более низкую и толстую подставку; подбородник отсутствовал, струны были толстые, жильные. Скрипачи держали С. справа от подгрифка. Во 2-й пол. 18 в. шейки у С. были удлинены, пружины стали делать более сильными, подставки — более высокими и тонкими, что изменило диапазон и звучание С., тембр стал более ярким, насыщенным и сильным — в соответствии с новыми эстетич. требованиями. Большую роль в этом сыграла также реформа скрипичного *смычка*.

Осн. способ звукоизвлечения на С.— ведение смычком по струне. Применяется и способ игры щипком — *pizziccato*. Изменение высоты звука осуществляется постановкой пальцев левой руки на струны и прижатием их к грифу. Возможна и игра *флажолетами*, извлечение двойных нот и аккордов. Измененнем характера движения смычка можно добиться разнообразного звучания (см. *Штрих*).

С. как проф. инструмент возникла в кон. 15 в. Существуют многочисл. теории происхождения С., в т. ч. от смычковых арабских, среднеазиатских, закавказских инструментов, занесённых в Европу, от смычковых инструментов сканд. и прибалтийских стран, от ср.-век. *кроты*, *жиги*, смычковой *лиры*, семейства виол и др. Наибольшее распространение получила теория синтеза — происхождения С. от ср.-век. инструментов типа *фиделя* (гл. обр. южнослав.) и *ребека*. Исследования 1970-х гг., произведённые на основе археологич. раскопок и иконографич. находок, свидетельствуют о безусловной связи С. с нар. инструментарием славян. На территории Польши, а также Зап. Украины и Бело-

руссии ещё в 14 в. широкое распространение получили 3-струн. смычковые инструменты под назв. «скрипица», «скрипель», настроенные по квинтам, без ладов на грифе, обладающие многими признаками С., в то время как в Зап. Европе господствовали многострун. инструменты терцо-квартового строя с ладами на грифе. Представляют интерес и более древние слав. инструменты (в т. ч. польские мазанки и др.), к-рые обладали ярким, острым тембром, высокой тесситурой, «скрипящим» звучанием (отсюда и польское назв. С.— skrzypce). О т. н. польских С. писали нем. музыковеды М. Агрикола (нач. 16 в.), позднее М. Преториус. К кон. 15 в. в Польше закончился процесс формирования типа С., получившего затем назв. «предклассического». Используя накопленный в народе опыт изготовления инструментов и совершенствуя нар. тип С., мастера Польши, Италии и Франции на протяжении 15—16 вв. одноврем. выработали тип С., ставший классическим. Установились точная конструкция, особенности звучания, тембра С. В результате возник инструмент, сочетавший специфически скрипичное звучание с высокой тесситурой, ярким и насыщенным тембром и обладающий большими технич. возможностями.

Наиболее ранние изображения С., близкой к инструментам классич. формы,— скульптурные: на фронтоне одного из домов центр. части Гданьска (1505) и на надгробии Ф. Ягеллона в Кракове (1510). Одно из первых изображений С. в итал. живописи — 3-струн. инструмент (далёкий ещё от классич. формы) на картине Г. Феррари «La Madonna degli aranci» (1529). В отличие от слав. стран, в др. европ. странах С. к нач. 16 в. не имела собств. названия. В Италии она называлась «виола с 3 струнами без ладов» (N. Vicentino, «L'antica musica», Roma, 1555). Во Франции для обозначения С. использовали провансальское назв. инструмента 15 в.— violon. В Германии словом Geige обозначались «польские скрипки» (в работах Агриколы).

В 16—18 вв. в разных странах Европы сложились крупнейшие школы скрипичных мастеров: в Польше — М. Добруцкий, семьи Гроблич и Данкварт; в Италии — Г. да Сало, Дж. Маджини (Бреша), А. и Н. Амати, Дж. Гварнери дель Джезу, А. Страдивари (Кремона), Д. Монтаньяна, Санто Серафино (Венеция), П. Гранчино, К. Тесторе, Дж. Гваданини (Милан), А. Гальяно (Неаполь) и др.; в Германии — Я. Штейнер, семья Клоц. В творчестве итал. мастеров, в первую очередь кремонской школы, окончательно сформировалась конструкция С. В Кремоне созданы во многом непревзойдённые образцы классич. С., до сих пор применяющиеся в исполнит. практике. К кон. 18 в. развернулось массовое ремесленное производство С. (особенно в Тироле), а затем и фабричное изготовление инструментов. Индивидуальное иск-во мастеров постепенно пришло в упадок; среди немногих позднейших мастеров — Н. Люпо, Ж. Б. Вильом, Э. Ватло (Франция), В. Панормо и бр. Хилл (Англия), Я. Кулик, Ф. Шпидлен (Чехословакия), И. А. Батов, Н. Ф. Киттель и А. И. Леман (Россия), создавшие образцы конц. инструментов. Завоевали известность сов. мастера — Е. Ф. Витачек, Т. Ф. Подгорный, Г. А. Морозов, Н. М. Фролов, Я. И. Косолапов, В. И. Зедник, Л. А. и Б. Л. Горшковы, А. С. Кочергин и др. В СССР в 1919 создана Гос. коллекция муз. инструментов, к-рая непрерывно пополняется лучшими образцами С.

В процессе эволюции С., связанном с расширением форм музицирования при демократизации культуры в эпоху Возрождения, с развитием гомофонного мелодич. стиля, обогатились выразит. возможности инструмента. Благодаря близости звучания к человеческому голосу, способности воспроизводить мелодии большого дыхания, сильному эмоциональному воздействию на слушателей С. стала ведущим инструментом в Европе, несмотря на конкуренцию семейства виол, применявшихся в дворянском быту; особенно острой борьбой процесс утверждения господства С. сопровождался во Франции. Ещё в 1740 был напечатан трактат Ю. Ле-Блана «В защиту басовой виолы от посягательств скрипки и притязаний виолончели». Применение С. в проф. иск-ве вызвало к жизни новые инстр. жанры — сольную сонату и концерт, возникшие в 17—18 вв. именно как скрипичные жанры. С. уже с нач. 17 в. применялась в оркестре (впервые введена К. Монтеверди в опере «Орфей» под назв. «violino piccolo alla francese», 1607). К сер. 18 в. наряду с др. инструментами скрипичного семейства она стала основой классич. состава симф. оркестра и струн. квартета. Самые ранние сольные произв. для С. появились в Италии в нач. 17 в.— сонаты с basso continuo Б. Марини, М. Уччелини, Дж. Легренци, Дж. Б. Витали. Первые произв. концертирующего стиля создали А. Яжембский (1627), позднее — Дж. Торелли. Первые произв., основанные на принципах concerto grosso, написал А. Страделла (Sinfonia, 1676), первые совершенные образцы принадлежат А. Корелли (ок. 1680). Расцвет сольного скрипичного исполнительства приводит в 17—18 вв. к формированию ярких нац. скрипичных школ — итальянской (А. Вивальди, Ф. Джеминиани, П. Локателли, Дж. Тартини, Г. Пуньяни), французской (Ж. Б. Люлли, Ж. М. Леклер, П. Гавинье, Дж. Б. Виотти), польской (А. Яжембский, Ф. Дурановский, Ф. Яневич), чешской (Ф. Бенда, Я. Стамиц и его сыновья, П. и А. Враницкие), немецкой (И. Вальтер, И. Вестхоф), австрийской (Г. И. Ф. Бибер, К. Диттерсдорф). Форма смычка и слабо натянутый волос давали возможность скрипачам 17—18 вв. исполнять на С. многогол. аккорды (в т. ч. в соч. И. С. Баха).

В 19 в. огромную роль в развитии скрипичного исполнительства сыграло иск-во Н. Паганини. Он расширил образную сферу скрипичных произв., ввёл новые приёмы игры, заложил основы совр. скрипичной техники. Выдающиеся скрипачи 19 в.— П. Роде, Р. Крейцер, П. Марсик, П. Байо (Франция), К. Липиньский, Ап. Контский, Г. Венявский, И. Лотто, С. Барцевич (Польша), Й. Славик, Ф. Лауб, Ф. Ондржичек (Чехия), Г. Эрнст (Моравия), Л. Шпор, Ф. Давид, Й. Иоахим, А. Вильгельми (Германия), Ш. Берио, А. Вьетан, Э. Изаи (Бельгия), П. Сарасате (Испания), У. Булль (Норвегия), Й. Майзедер, Г. Хельмесбергер, Я. Донт (Австрия).

Главой рус. скрипичной школы в 18 в. был крупнейший исполнитель и композитор И. Е. Хандошкин; в 19 в. выдвинулись Г. А. Рачинский, А. Ф. Львов, Н. Д. Дмитриев-Свечин, Н. Я. Афанасьев, А. Д. Бродский, В. В. Безекирский, И. И. Котек. В России развернулась педагогич. деятельность поляка Г. Венявского, чехов Ф. Лауба и И. Гржимали. Из скрипичного класса Петерб. консерватории, возглавляемого Л. Ауэром, в нач. 20 в. вышла плеяда выдающихся исполнителей — Я. Хейфец, Е. А. Цимбалист, М. Эльман, М. Б. Полякин, Л. М. Цейтлин. На основе плодотворного развития и продолжения прогрессивных рус. и заруб. традиций сложилась сов. скрипичная школа. Победы сов. скрипачей на международн. конкурсах выдвинули скрипичную школу СССР на одно из первых мест в мире. Крупнейшие сов. скрипачи — М. Г. Эрденко, Полякин, Цейтлин, Б. О. Сибор, Д. Ф. Ойстрах, М. И. Фихтенгольц, Л. Б. Коган, И. С. Безродный, М. И. Вайман, В. А. Климов, И. Д. Ойстрах, Б. Л. Гутников, В. В. Третьяков, О. В. Крыса, С. И. Снитковский, В. А. Пикайзен, В. Т. Спиваков.

Выдающиеся заруб. исполнители 20 в.— Л. Капе, Ж. Тибо, Ж. Невё, З. Франческатти (Франция), Ф. Крейслер (Австрия), Я. Кубелик, Я. Коциан, В. Пшигода, Й. Сук (Чехословакия), Дж. Энеску (Румыния), Б. Губерман, П. Коханьский, Г. Бацевич, В. Вилкомирская, А. Кулька (Польша), Хейфец, Цимбалист, Эльман,

Н. Мильштейн, И. Менухин, Р. Риччи, И. Стерн (США), Г. Шеринг (Мексика), Ё. Хубаи, Ф. Вечей, Й. Сигети (Венгрия), К. Флеш, А. Буш, В. Бурместер, Г. Куленкампф (Германия), А. Грюмьо (Бельгия), Ф. Гулли (Италия) и др.

В течение более трёх столетий для С. создавались многочисл. сольные и камерные произв. В совр. репертуаре и педагогич. практике из произв. 18 в. сохранились сонаты и партиты для С. соло и концерты И. С. Баха, концерты А. Вивальди, Дж. Тартини, сонаты Г. Генделя, сонаты и концерты Й. Гайдна и В. А. Моцарта; лучшие скрипичные произв. 19 в.— сонаты и концерты Л. Бетховена, И. Брамса, концерты Ф. Мендельсона, А. Дворжака, К. Сен-Санса, Э. Лало, М. Бруха, сонаты Э. Грига, виртуозные произв. Н. Паганини, А. Вьётана, Г. Венявского, П. Сарасате и др.; среди сочинений для С. композиторов 20 в.— концерты Я. Сибелиуса, К. Шимановского, Э. Элгара, У. Уолтона, Б. Бриттена, Д. Мийо, А. Онеггера, П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Берга, Б. Бартока, П. Ф. Стравинского,С. Барбера, А. Копленда и др.; сонаты М. Равеля, К. Дебюсси, Онеггера, Э. Блоха, Э. Изаи, Б. Бартока и др. Рус. скрипичная лит-ра в репертуаре совр. скрипачей представлена концертами П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, А. С. Аренского, Г. Э. Конюса, С. М. Ляпунова, конц. сюитой С. И. Танеева, «Фантазией на русские темы» Н. А. Римского-Корсакова, сонатами Н. К. Метнера, А. Ф. Гедике, Г. Л. Катуара, пьесами Чайковского, Глазунова, С. В. Рахманинова; мировой популярностью пользуются концерты сов. комп. С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, часто исполняются также концерты Т. Н. Хренникова, Д. Б. Кабалевского, сонаты Прокофьева, Шостаковича, М. С. Вайнберга, А. А. Бабаджаняна, А. И. Хачатуряна, К. С. Хачатуряна, А. Я. Эшпая и др. Образцы нац. скрипичных концертов создали Б. Д. Дварионас, А. Д. Мачаварианн, К. А. Караев, А. А. Бабаджанян, А. Г. Рзаев и др.

Лит.: Зеленский Д., Итальянские смычковые инструменты, Полтава, 1886; Лемани А., Книга о скрипке, М.—Лейпциг, 1893, ²1903; его же, Акустика скрипки, М.—Лейпциг, 1903; Михель А., Краткая энциклопедия смычковых инструментов, М., 1894; Пруха М., Скрипка, её история и алфавитный указатель скрипичных мастеров..., Орёл, 1902; Сб. работ Комиссии по музыкальному инструментоведению, вып. 1, М., 1926; Современные смычковые инструменты, М., 1926; Леонтьев А., Правда о скрипке, Рига, 1939; Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 1, М.—Л., 1950; его же, Исследования, статьи, очерки, М., 1971; Ямпольский И., Русское скрипичное искусство, т. 1, М.—Л., 1951; Витачек Е., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, под ред. Б. Доброхотова, М.—Л., 1952, ²1964; Струве Б., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Подгорный Т., Из записок мастера, М., 1960; Раабен Л., Скрипка, М., 1963; Стахов В., Скрипка и её мастера в наши дни, Л., 1978; Agricola M., Musika instrumentalis deudsch, Wittenberg, 1528, ²1545, ⁴hrsg. von R. Eitner, Lpz., 1896 (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Jahrg. 24, Bd 20); Praetorius M., Syntagma musicium, Bd 2, Wolfenbüttel, 1619; Dubourg G., The violin..., L., 1852; Fétis F. J., Antoine Stradivari, P., 1856; Abele H., Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau, Neuburg, 1864, ²1874; Davidson P., The violin, Glasgow, 1871; Folegatti E., Storia del violino a dell'archetto, Bologna, 1873; Hart G., The violin, L., 1875, ⁴1909; Fleming J. M., Old violins..., L., 1883; Engel C., Researches into the early history of the violin family, L., 1883; Drögemeyer H. A., Die Geige, Bremen, 1892, ²1903; Hill W. H., Hill A. F., Hill A. E., Antonio Stradivari, L., 1902, ⁴1963; их же, The violin makers of the Guarneri family, L., 1931, ²1965; Armstrong R. B., Musical instruments, Edin., 1904; Lütgendorff W. L. von, Die Geigen- und Lautenmacher von Mittelalter bis zur Gegenwart, Fr./M., 1904, ²1922; Niederheitmann F., Cremona, Lpz., 1922; Wasilewski W., Die Violine und ihre Meister, B., 1927; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Sachs C., Die modernen Musikinstrumente, Breslau, 1923 (рус. пер.— Современные оркестровые музыкальные инструменты, М., 1932); его же, Geist und Werden der Musikinstrumente, B., 1929; его же, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1930; его же, The history of musical instruments, N. Y., 1940; Pincherle M., Feuillets d'histoire du violon..., P., 1927; Modr A., Hudební nástroje, Praha, 1938, ²1961 (рус. пер.— Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959); Roussel A., Traité du lutherie, P., 1950; Szulc Z., Słownik lutników polskich, Poznań, 1953; Zanier F., Il violino. Principi tecnici costrutivi, ²Gen., 1959; Lockhart D., The old violin, L., 1960; Nelson S., The violin family, L., 1964; Jaloveck K., Italian violin makers, L., 1964; его же, Enzyklopädie des Geigenbaues, Bd 1—2, [Praha], 1965; Boyden D., The history of violin playing, from its origins to 1761..., L.—N. Y. — Toronto, 1965; Möckel O., Die Kunst des Geigenbaues, Hamb., 1966; Kamiński W., Skrzypce polskie, Kr., 1969; его же, Instrumenty musyczne na ziemiach polskich, [Kr., 1971].

В. Ю. Григорьев.

СКРЯБИН Адам Васильевич [18(30) V 1896, Якутск — 1938, Москва] — сов. хоровой дирижёр, фольклорист. Самостоятельно выучился играть на ми. инструментах. В 1917 создал якут. любительский хор, к-рый на вечере культурно-просветительского об-ва «Саха аймах» исполнил песни «Овеянный счастьем якут» («Саргылардаах сахабыт») и «Со времён старца Дыгына» («Дыгын кырдьаҕас сагаттан»). Основал духовой оркестр при якут. нац. воен. школе, исполнявший революц. марши и песни на демонстрациях, митингах, собраниях. В 1925—27 учился на дирижёрско-хоровом отделении Моск. консерватории. Напел якут. мелодии композитору Н. И. Аладову и фольклористу К. П. Виноградову, к-рые обработали их для голоса и хора с фп. Часть песен вошла в сб. «Якутские песни с нотами» («Саха ырыларын ноталара», М., 1927) — первый печатный нотный сборник якут. нар. песен. С.— один из первых организаторов муз. жизни и пионер хор. движения Якутии.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Якутская народная песня, «Музыка и революция», 1926, № 10; Алексеев Э., Музыкальная культура, в сб.: Якутская советская литература и искусство, Якутск, 1964, с. 185—86; Кривошапко Г., Адам Скрябин, в кн.: Из истории якутского музыкального искусства, Якутск, 1973.

А. С. Иванов.

СКРЯБИН Александр Николаевич [25 XII 1871 (6 I 1872), Москва — 14 (27) IV 1915, там же] — рус. композитор и пианист. Отец композитора Николай Александрович С. был дипломатом в Турции; мать Любовь Петровна (урожд. Щетинина) была незаурядной пианисткой. Изнеженный, впечатлительный, болезненный, С. уже с детства проявлял настойчивость в осуществлении любых дел. Муз. дарование С. обнаружилось очень рано: на пятом году он легко воспроизводил на фп. услышанную музыку, импровизировал; в 8 лет пытался сочинить собств. оперу («Лиза»), подражая классич. образцам. По семейной традиции, в 11 лет он поступил во 2-й Моск. кадетский корпус, где уже в первый год обучения выступал в концерте как пианист. После домашних муз. занятий под рук. тётки Любови Александровны С. его учителями по фп. были вначале Г. Э. Конюс, затем Н. С. Зверев, в муз. пансионе к-рого в это же время воспитывались С. В. Рахманинов, Л. А. Максимов, М. Л. Пресман и Ф. Ф. Кенеман. По муз.-теоретич. предметам С. брал частные уроки у С. И. Танеева и Г. Э. Конюса. В 1892 он окончил Моск. консерваторию с золотой медалью по классу фп. у В. И. Сафонова; занимался также у Танеева (контрапункт строгого стиля) и А. С. Аренского (фуга, свободное сочинение). С Аренским у С. не сложились отношения и он прекратил занятия, отказавшись от композиторского диплома. В 1898—1903 вёл класс фп. в Моск. консерватории. Среди учеников — М. С. Неменова-Лунц, Е. А. Бекман-Щербина.



С. был выдающимся пианистом, всю жизнь концертировал, но уже в молодые годы его артистич. интересы сосредоточились почти исключительно на интерпретации собств. сочинений. Одухотворённость, романтич. приподнятость, тонкое ощущение выразит. деталей — все эти и др. черты исполнительского иск-ва С. соответствовали духу его музыки.

Много сочиняя со 2-й пол. 80-х гг., С. сравнительно быстро прошёл стадию подражаний и поисков собств. пути. Некоторые из первых творч. опытов свидетельствуют о его рано определившихся устремлениях и вкусах (этюд для фп. cis-moll, ор. 2, № 1). К нач. 90-х гг. относятся первые издания и исполнения его фп. пьес. Они приносят автору успех. Ряд видных композиторов и муз. деятелей, в частности В. В. Стасов, А. К. Лядов, становятся его приверженцами. Большую роль в жизни молодого С. сыграла поддержка, оказанная ему известным меценатом М. П. Беляевым (издания, денежные субсидии, конц. поездки).

Творчество С. первого периода (кон. 80-х — 90-е гг.) — мир тонко одухотворённой лирики, то сдержанной, сосредоточенной, изящной (фп. прелюдии, мазурки, вальсы, ноктюрны), то порывистой, бурно драматической (фп. этюд dis-moll, ор. 8, № 12; фп. прелюд es-moll, ор. 11, № 14 и др.). В этих произв. С. ещё очень близок к атмосфере романтич. музыки 19 в., прежде всего к любимому им с детских лет Ф. Шопену, позднее к Ф. Листу. В симф. произв. очевидны влияния Р. Вагнера. Тесно связано творчество С. и с традициями рус. музыки, особенно с П. И. Чайковским. Произв. С. первого периода во многом родственны произв. Рахманинова. Но уже в ранних произв. С. в той или иной мере ощущается его индивидуальность. В интонациях и ритмах заметны особая импульсивность, капризная изменчивость, в гармониях — пряность, постоянное «мерцание» диссонансов, во всей ткани — лёгкость, прозрачность при большой внутр. насыщенности. С. рано проявил склонность к идейным обобщениям, к переводу впечатлений в концепции (о чём свидетельствуют, в частности, его юношеские письма к Н. В. Секериной). Это и привлекло его к крупным формам. Сонаты для фп., позднее симфонии и симф. поэмы становятся гл. вехами его творч. пути (фп. миниатюры чаще всего — отзвуки или «малые модели» тех же больших концепций).

В сонате № 1 (1892) — характерное для романтич. иск-ва сопоставление мира свободных нестеснённых чувств (1-я, 3-я части) и ощущения суровой неизбежности (2-я часть, траурный финал). Двухчастная соната-фантазия (№ 2, 1892—97), навеянная картинами моря, глубоко лирична: чувство, вначале сдержанное, но уже растревоженное (1-я часть), становится бурным романтич. волнением, беспредельным как морская стихия (2-я часть). Сонату № 3 (1897—98) автор охарактеризовал как «состояния души». В ней на одном полюсе — драматизм, перерастающий в героику, в дерзание сильной воли (крайние части цикла), на другом — утончённость души, её нежное томление, ласковая игривость (2-я, 3-я части). В коде финала появляется гимнически преображённая тема 3-й части, согласно авторскому комментарию, «из глубин бытия поднимается грозный голос человека-творца, победное пение которого звучит торжествующе». Новая по идейному масштабу и по силе выражения, 3-я соната обозначила вершину исканий С. в ранний период творчества и вместе с тем — начало следующего этапа в его развитии.

В произв. второго периода (кон. 90-х гг. 19 в.— нач. 1900-х гг.) С. тяготел к концепциям не только широким, но и универсальным, выходящим за рамки лирич. высказывания. Усиливается роль нравственно-философских идей, поисков высшего смысла и пафоса бытия. Создать произв.— значит внушить людям некую важную истину, ведущую в конечном счёте ко всеобщим благотворным переменам,— такова окончательно сформировавшаяся в это время идейно-художеств. позиция С. В шестичастной симфонии № 1 (1899—1900, с участием певцов-солистов и хора) воплощена мысль о преображающей силе иск-ва. Смене настроений романтически мятущейся души (2-я — 5-я части) противостоит образ возвышенной всепримиряющей красоты (1-я, 6-я части). Финал — торжеств. дифирамб иск-ву — «волшебному дару», приносящему людям «утешение», рождающему, по словам композитора, «чувств безбрежный океан». О финальном хоре («Придите все народы мира, искусству славу воспоём»), написанном в духе ораториальной классики 18 в., композитор сказал: «Я нарочно его так написал, потому, что мне хотелось, чтобы это было нечто простое, всенародное». Оптимистич. финал 1-й симфонии стал началом светлого утопич. романтизма, к-рый окрасил всё последующее творчество С.

Во 2-й симфонии (1901) усиливаются героич. элементы. Нить «сюжета» протянута от сурового и скорбного andante через дерзкий порыв (2-я ч.), опьянение мечтой и страстью (3-я часть) через грозно бушующие стихии (4-я часть) к утверждению непоколебимой человеческой мощи (5-я часть). Органичность финала подчёркнута стилистич. связью со всем циклом (чего не было в симфонии № 1). Но позднее, оценивая этот финал, композитор писал: «Мне нужно было тут дать свет... Свет и радость... Вместо света получилось какое-то принуждение..., парадность... Свет-то я уже потом нашёл». Чувство, связанное с торжеством человека, он хотел воплотить не во внешней торжественности. Оно представлялось ему лёгким и играющим, как фантастический танец; радость он мыслил себе не как блаженство покоя, но как предельное возбуждение, экстатичность.

Желанной цели композитор впервые достиг в симфонии № 3 («Божественной поэме», 1903—04). К этому произв. стягиваются нити всей предшествующей эволюции композитора. Здесь гораздо полнее и последовательнее формулируется философская программа С., уточняется музыкально-образное содержание, получает яркое воплощение его индивидуальный стиль. Для современников 3-я симфония С. более, чем какое-либо другое из прежних произв., явилась «открытием Скрябина». 3-я симфония (3 части, исполняемые без перерыва), по мысли композитора,— своеобразная «биография духа», к-рый через преодоление всего материально-чувственного приходит к некоей высшей свободе («божественной игре»). 1-я часть («Борьба») открывается медленным вступлением, где проходит суровый и властный мотив «самоутверждения» (лейтмотив всего произв.). Далее следует драм. allegro с контрастами мрачно-волевого и мечтательно-светлого настроений. Характерно, что драматизм сочетается в этой части с особенной, уже чисто скрябинской лёгкостью движения, в известном смысле предвосхищающей финал. 2-я, медленная, часть («Наслаждения») — мир «земной», чувственной лирики, где томлению души отвечают звуки и ароматы природы. Финал («Божественная игра») — своеобразное «героическое скерцо». В отличие от тяжеловато-торжеств. финалов предшествующих симфоний, здесь дан образ опьяняюще-радостного танца или свободной «игры», исполненных однако волевой активности и стремительной энергии.

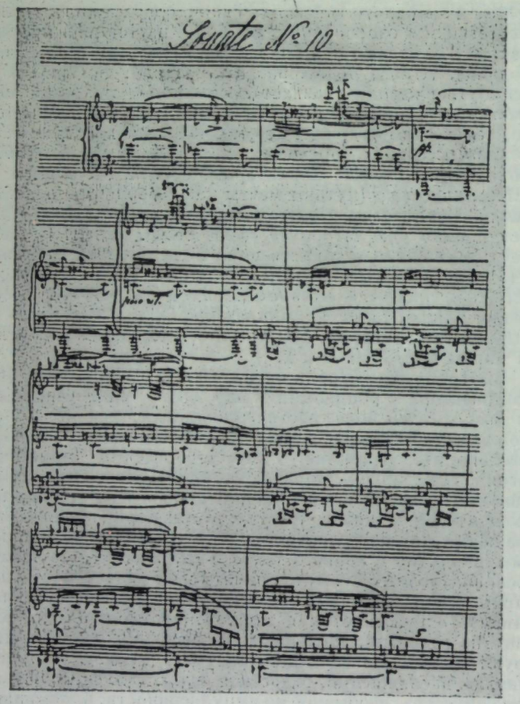
К «Божественной поэме» близка фп. соната № 4 (1901—03). Весь её «сюжет» — процесс постепенного рождения того же чувства радости, к-рый воплощён в финале симфонии № 3. Вначале — мерцающий свет звезды (andante); она ещё «затеряна в тумане лёгком и прозрачном», но уже приоткрывает сияние «иного мира». Затем (2-я финальная часть) — акт высвобождения, полёт навстречу свету, безмерно растущее ликование. Совершенно особенная атмосфера этого Prestissimo volando создаётся его сплошь возбуждённой ритмич. пульсацией, мельканием лёгких «полётных» движений, прозрачной и вместе с тем предельно динамичной гармонией. Произв., созданные С. на рубеже 19 и 20 вв., обращены и к прошлому и к будущему; так, в 3-й симфонии 1-я и 2-я части ещё остаются в русле «реальных» лирико-драм. образов, унаследованных от 19 в., в финале же происходит прорыв к новому.

Третий период творчества (1904—10) характеризуется окончательной кристаллизацией романтико-утопич. концепции С. Всю свою деятельность он подчиняет созданию воображаемой «Мистерии», цель к-рой выходит далеко за пределы иск-ва. Особенность третьего периода — также и в радикальной реформе стиля, полностью определяемого новыми художеств. задачами. В эти годы настойчивые усилия С. направлены к теоретич. обоснованию своей концепции. Освободившись от всех обременявших его обязанностей, находясь за границей (Швейцария, Италия, Франция), С. усиленно изучает философскую лит-ру — произв. Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, труды Второго философского конгресса (Женева, 1904). Его интересовало понятие «универсума», значение «абсолюта» в субъективном сознании, иначе говоря — значение того духовного начала, к-рое он вместе с нек-рыми философами-идеалистами был склонен понимать как «божественное» в человеке и в мире. Стремление С. к всеохватывающей формуле бытия сделало для него особенно привлекательным учение Шеллинга о «мировой душе» (по-видимому, с влиянием шеллинговских идей связано начало эволюции С. от солипсизма к объективному идеализму). Вместе с тем в своих философских исканиях С. оставался прежде всего художником. Целостное ощущение бытия, укреплявшее его веру в человека, в победоносность усилий на пути к идеалу, было шире тех теоретич. концепций, с помощью к-рых он пытался разрешить волновавшие его проблемы и построить свою художеств. «модель мира». В сущности С. импонировало всё, в чём он ощущал дух свободы, пробуждение новых сил, где он усматривал движение к высшему расцвету личности. Философское чтение, беседы и диспуты являлись для С. процессом возбуждения мысли, к ним его влекла та никогда не удовлетворявшаяся жажда всеобщей, радикальной истины о мире и человеке, с к-рой неразрывно связана этич. природа его иск-ва. Философия, кроме того, давала столь необходимый ему материал для обобщённо-поэтических метафор (такими метафорами изобилуют программы произв. С.). С., увлекаясь мистич. философией, в то же время знакомился с марксистской лит-рой, поэтому столь интересной стала для него встреча с Г. В. Плехановым (1906). «Когда я встретил его в Больяско,— вспоминает Плеханов,— он был совсем не знаком с материалистическим взглядом К. Маркса и Ф. Энгельса. Я обратил его внимание на важное философское значение этого взгляда. Несколько месяцев спустя, встретившись с ним в Швейцарии, я увидел, что он, отнюдь не сделавшись сторонником истор. материализма, успел так хорошо понять его сущность, что мог оперировать с этим учением лучше, чем многие „твердокаменные“ марксисты». Плеханов (по воспоминаниям его жены) сказал о С.: «Музыка его грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и миросозерцании идеалиста-мистика». Миросозерцание мистика определило нек-рые весьма уязвимые черты творчества С.— утопичность его концепции, крайний субъективизм, наложивший печать на многие его произв., особенно на поздние.

Одно из главных произв. третьего периода творчества С.— одночастная «Поэма экстаза» (1905—07). Подробно разработанная и изложенная в стихах, программа этого произв. была выпущена композитором в виде отдельной брошюры (Женева, 1906). Содержание текста близко к программе 3-й симфонии (та же картина длительных странствований «творческого духа» и в итоге ослепительный свет, «экстаз»). В музыке поэтич. замысел интерпретирован более сжато с явным акцентом на светлые, оптимистич. элементы сюжета. Четыре больших раздела поэмы, к-рая написана в свободно трактованной сонатной форме, представляют собой четырёхкратное сопоставление двух тематич. групп — образов мечты и активного действия. Творч. одержимость души, мечтающей и очарованной, всё более настойчиво прорывается к действию и к конечному торжеству «воли свободной». В коде поэмы развитие героич. тем «воли» и «самоутверждения» создаёт необычайное по мощи нарастание — апофеоз романтич. праздничности (Maestoso, тема «самоутверждения», проводимая восемью валторнами, трубой, органом). Фп. соната № 5 (1907) объединяет нек-рые характерные образы 4-й сонаты и «Поэмы экстаза» (путь от мечты как созерцания далёкой мерцающей звезды к экстатическому танцу). Но в теме вступления уже затронута сфера симф. поэмы «Прометей»: тревожная и таинственная сила «тёмных глубин», где таятся «жизни зародыши» (слова С. из эпиграфа к 5-й фп. сонате). К «Поэме экстаза» и 5-й фп. сонате особенно близки такие фп. миниатюры С., как «Загадка» и «Поэма томления» ор. 52, № 2 и 3, «Желание» и «Ласка в танце» ор. 57, № 1 и 2.

В «Прометее» («Поэма огня», 1909—10) заметен сдвиг композитора к концепциям ещё более универсальным и вместе с тем более абстрагированным. Имя античного героя символизирует в этом произв. «активную энергию вселенной». Прометей — это «творческий принцип, огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль». Исходный момент «сюжета» — дремлющий хаос и ещё только зарождающаяся жизнь чувства. Концентрированное выражение этой первозданности — т. н. прометеев аккорд, возникающий с первого такта и являющийся звуковой основой поэмы. Её муз. драматургия делает почти неприметными признаки сонатной формы; музыка напоминает единый поток с прихотливо сложной линией внутр. развития. Мелькают и постоянно трансформируются темы «созидающего разума», дерзкой и гордой «воли», наслаждения, радостной игры, томления. Звучание оркестра, необычное по импульсивности, напоминает то снопы радужных искр, то грозные обвалы, то нежные стоны. Оркестровая ткань то ювелирно прозрачна, богата лирич. средствами (соло фп., скрипки, виолончели), красочными деталями, то сгущается до мощных tutti. В главной кульминации в конце коды «громадный лучезарный подъём» (хор, орган, колокол, весь состав медных и ударных инструментов). Однако при всей грандиозности кульминации «Прометей» воспринимается скорее как самое утончённое, чем как самое мощное из произв. С. Примечательная особенность этой партитуры — включение в неё световой строки (Luce), предназначавшейся для световой клавиатуры (см. *Светомузыка*). Зафиксированные в этой строке эффекты меняющихся красок основаны на предложенной самим композитором шкале звуко-цветовых соответствий (первые исп. «Прометея» со световым сопровождением — 1915, «Карнеги-холл», Нью-Йорк; 1916, Лондон и Москва; в 1960-е гг. в Казани и Москве — опыты звуко-цветового исполнения с помощью новейшей техники).

Четвёртый период творчества С. (1910—15) отмечен ещё большей сложностью творч. идей. Возрастает роль мрачных, мистически тревожных образов, музыка С. всё более приобретает характер священнодействия. Эти последние (моск.) годы жизни композитора — время неуклонного роста его известности и признания. Он много концертирует, и каждая его новая премьера становится значит. художеств. событием. Круг почитателей С. расширяется. Среди пропагандистов его музыки: пианисты — В. И. Буюкли, А. Б. Гольденвейзер, И. Гофман, М. Н. Мейчик, М. С. Неменова-Лунц, В. И. Скрябина-Исакович; дирижёры — А. И. Зилоти, Э. А. Купер, В. И. Сафонов, А. Б. Хессин, С. А. Кусевицкий. В лице последнего С. находит издателя и выдающегося исполнителя своих симф. произв. В эти годы в центре интересов композитора проект «Мистерии», приобретающий всё более конкретные очертания. В его воображении возникала легендарная Индия; куполообразный храм, отражённый в зеркальной глади



А. Н. Скрябин. Соната для фп. № 10. Первая страница рукописи.

озера; грандиозное соборное действо, где все — участники и «посвящённые», и уже нет никакой публики; особенные, торжественные одежды; шествия, танцы, фимпамы; симфония красок, ароматов, «прикосновений»; движущаяся архитектура; шёпоты, неведомые шумы, лучи заката и мерцание звёзд; трубные гласы, «медные, жуткие, роковые гармонии». Участники как бы переживают всю космогонич. историю «божественного» и «материального», достигая в конце концов воссоединения «мира и духа»; в этом-то, по идее композитора, и должно заключаться «последнее свершение». В сущности этот проект был поэтич. видением, за к-рым скрывалась жажда великого «чуда», мечта о новой эре, когда будет побеждено зло, страдание, когда будни уступят место вечному празднику, всечеловеческой высокой духовности. Всё же «Мистерия» оставалась фантастикой, далёкой от жизни. Она оказалась фантастич. утопией и как художеств. начинание. В качестве подготовительного варианта «Мистерии» С. задумал большую театрализованную композицию под назв. «Предварительное действие»; в 1913—14 он работал над поэтич. текстом этого произв. Появились и первые муз. эскизы, но работу оборвала скоропостижная смерть композитора.

Все поздние произв. С., сами по себе вполне самостоятельные, создают в целом единый, не очень широкий круг образов, так или иначе связанный с идеями «Мистерии». Таковы последние сонаты (№№ 7—10), поэмы «Маска» и «Странность» (ор. 63), «К пламени» (ор. 72), танец «Мрачное пламя» (ор. 73, № 2) и др. Особенно полно эти образы представлены в фп. сонате № 7 (1911—12); для неё характерны заклинательные, призывные речитативы, многозвучные аккорды гудящих колоколов, нежные стенания, но уже без всякой примеси чувственности, туманные наплывы, порой застилающие нежную мелодию, и излюбленные композитором искромётные вихревые движения, растворение лирич. интонаций в вибрирующих и замирающих звучностях (момент, описанный композитором в тексте «Предварительного действия»: «В красе обнажённой сверкающих душ исчезнем... растаем...»). Фп. соната № 9 (1913) — одна из наиболее суровых; «злые чары», «шествие алых сил», «дремлющая святыня», «сон, кошмар, наваждение» — так сам автор определил нек-рые её важнейшие моменты. Наоборот, в сонате № 10 (1913) заметна тяга к утончённо-светлым пантеистич. настроениям. В этом последнем крупном произв. С., как и в нек-рых его поздних пьесах, обнаружились новые тенденции — стремление к большей простоте, прозрачности, тональной прояснённости.

Творч. путь С.— непрерывные поиски новых выразит. средств. Его новаторство заметнее всего проявилось в сфере гармонии. Уже в ранних произв., оставаясь в рамках стиля 19 в., С. поражал, а иногда и шокировал современников необычно высоким напряжением, сгущённой диссонантностью своих гармоний. Более решительные перемены заметны в нач. 1900-х гг. в 3-й симфонии, в поэме ор. 44 и особенно в «Причудливой поэме» ор. 45. Окончательная кристаллизация нового гармонич. стиля произошла в произв. третьего периода. Здесь мажорную и минорную тонику вытеснил иной опорный элемент. Этой новой опорой или «центром» звуковысотной системы становится весьма сложное диссонирующее созвучие (малый мажорный септаккорд или нонаккорд доминантного типа с различными альтерационными видоизменениями квинты, иногда с неразрешённой секстой; последний вариант — т. н. прометеев аккорд). Если до этого неустойчивые гармонии С. были, как и у классиков 19 в., устремлены к достижимому разрешению, то теперь, заменив собой тонику, они создавали иной выразит. эффект. Во многом именно благодаря таким новым гармониям музыка С. воспринимается как «жажда действия, но... без деятельного исхода» (Б. Л. Яворский). Она как бы влекома к какой-то неясной цели. Порой это влечение лихорадочно нетерпеливое, порой более сдержанное, дающее ощутить прелесть «томления». А цель чаще всего ускользает. Она причудливо перемещается, дразнит своей близостью и своей переменчивостью, она подобна миражу. Этот своеобразный мир ощущений, несомненно, связан с характерной для времени С. жаждой познать «тайное», с предчувствием каких-то великих свершений. Гармонии С. были его важнейшим открытием, помогавшим выразить в иск-ве новые, рождённые временем идеи и образы. Вместе с тем они таили в себе и нек-рые опасности: многозвучная центральная гармония в поздних сочинениях окончательно вытеснила все прочие аккорды или сделала их неразличимыми. Это в значит. мере ослабило столь важный для музыки эффект смены гармоний. По этой причине сузилась возможность гармонич. развития; совсем невозможным оказалось и тональное развитие. Чем более последовательным был композитор в проведении своих ладогармонич. принципов, тем явственнее проявлялись в его произв. черты скованности и монотонности.

В ритмич. отношении музыка С. чрезвычайно импульсивна. Одна из её характерных особенностей — резкая акцентность, что подчёркивает властность, определённость движения, порой его беспокойный, нетерпеливый характер. Одноврем. С. стремился к преодолению ритмич. инерции. Энергичный импульс осложняется неопределённой множественностью вариантов; ожидаемый акцент внезапно отодвигается или приближается, повторяющийся мотив обнаруживает новую ритмич. организацию. Выразит. смысл таких видоизменений — тот же, что и в гармонии С.: зыбкость, беспредельная неустойчивость, изменчивость; в них пульсирует вполне раскованное чувство, отвергающее инерцию и автоматизм. В том же направлении действуют и капризно

меняющиеся формы изложения, множественность тембровых оттенков. Типичны для С. фактурные приёмы, к-рые придают его музыке прозрачность, воздушность или, как он сам любил говорить, «полётность» (трели, вибрирующие аккорды и причудливые по рисунку фигурации).

Муз. формы у С. во многих отношениях близки к традициям прошлого. Он до конца жизни ценил ясность, кристалличность структур, завершённость отд. построений. В крупных произв. С. всегда в общих чертах придерживался принципов сонатного allegro, сонатного цикла или одночастной поэмы (тенденция к сжатию цикла и превращению его в одночастную монотематическую поэму отчётливо прослеживается в произв. 1-го десятилетия 20 в.). Новизна проявляется в трактовке этих форм. Постепенно все тематич. элементы становятся краткими, афористичными; мысли и чувства стали выражаться намёками, символами, условными знаками. В произв. крупного плана возникло противоречие между монументальностью общего замысла и детализированной, субъективно капризной «кривой» развития. Хотя калейдоскопич. смена микроэлементов и укладывалась в отд. относительно завершённые построения, в действительности она создавала процесс незамкнутый. Внимание фиксировалось не столько на цели движения, сколько на самом процессе, «потоке чувств». В этом смысле техника тематич. развития и формообразования у С. родственна др. элементам его стиля. Все они и образуют столь характерную для композитора атмосферу наэлектризованности, заставляют воспринимать его музыку как непрерывное, полное богатых нюансов, но и безысходное движение.

С.— один из тех, кто силой иск-ва пытался разрешить вековечный вопрос о человеческой свободе. Вдохновляемое верой в волшебно-быстрое и окончат. освобождение человека, творчество С. выражало свойственные многим его современникам ожидание и предчувствие великих социальных перемен. Вместе с тем фантастичность скрябинских идей была несовместима с трезвым пониманием реальных обществ. процессов. Его младшие современники и художники следующих поколений стремились открыть вдохновляющие цели не в иллюзиях, но в реальности. И всё же многие композиторы начала века, особенно русские, так или иначе соприкоснулись со С., ощутили на себе влияние его новой экспрессии и всего беспокойного, бурлящего мира скрябинских исканий.

Основные даты жизни и деятельности.

1871.— 25 XII (6 I 1872). В Москве в семье студента-юриста (в дальнейшем — дипломата) Николая Александровича С. и его жены, пианистки, воспитанницы Петерб. консерватории Любови Петровны (урожд. Щетининой) род. сын Александр.

1873.— Смерть матери (от туберкулёза лёгких).—Заботу о ребёнке берут на себя родные отца, гл. обр. Любовь Александровна С.— тётка композитора.

1876.— Первые попытки С. воспроизводить на фп. услышанную музыку.

1882.— Лето. Начало занятий по фп. у Г. Э. Конюса. — Осень. Поступление во 2-й Моск. кадетский корпус (окончил в 1889).

1884.— По-видимому, к этому году относятся первые попытки сочинения фп. музыки.

1885.— Занятия по фп. у Н. С. Зверева, по теории музыки — у С. И. Танеева (до 1887).

1888.— Первое публичное выступление в Москве в Большом зале Благородного собрания (исп. «Бабочки» Шумана).— Поступление в Моск. консерваторию (со 2-го полугодия 1887/88 уч. г.).

1891.— Увлечение Н. В. Секериной (пианисткой-любительницей, ученицей Зверева и К. Н. Игумнова; переписка с ней в 1892—95).

1892.— Окончание консерватории по классу фп. у В. И. Сафонова с золотой медалью (в программе выпускного концерта: соната ор. 109 Бетховена; «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» Баха; вальс Липунова; баллада F-dur Шопена; «Весенняя ночь» Шумана — Листа). — В изд-ве П. И. Юргенсона вышел в свет вальс ор. 1 — первое печатное произв. С.

1894.— Знакомство и начало деловых отношений с М. П. Беляевым (переписка в 1894—1904).

1895.— Авторские выступления [2(14) и 7(19) III — в Петербурге, 11(23) III — в Москве].— Выход в свет сонаты № 1 (изд. М. П. Беляева).

1896.— Первые авторские концерты за границей: 3(15) I — Париж, 6(18) I — Брюссель, 13(25) I — Берлин, затем — Гаага, Амстердам, Кёльн, снова Париж.

1897.— 27 VIII (8 IX). Женитьба на В. И. Исакович — пианистке (воспитаннице Моск. консерватории по классу П. Ю. Шлёцера).—11(23) X. Первое исп. концерта для фп. с оркестром (Одесса, солист — автор, дирижёр В. И. Сафонов).— 27 XI (9 XII). Присуждение Глинкинской пр. (за фп. пьесы ор. 3, 4, 6, 7, 9).

1898.—Начало педагогич. деятельности в Моск. консерватории (класс фп., профессор).

1900.— 11(23) XI. Первое исп. симфонии № 1 (Петербург, дирижёр А. К. Лядов, без хор. финала).— 23 XI (5 XII). Первое исп. сонаты № 3 (Москва, В. И. Буюкли).— Начало работы над либр. оперы «о философе-музыканте-поэте» (замысел не осуществлён).

1902.— 5(18) III. Первое исп. симфонии № 1 в Москве, дирижёр В. И. Сафонов (с хор. финалом).— 12(25) I. Первое исп. симфонии № 2 (Петербург, дирижёр А. К. Лядов). — 24 V (6 VI). Художеств. совет Моск. консерватории удовлетворил просьбу С. об освобождении его от должности профессора (по просьбе В. И. Сафонова С. продолжал работать с выпускниками до конца следующего уч. года).

1903.— 21 III (3 IV). Первое исп. симфонии № 2 в Москве (дирижёр В. И. Сафонов).— V. Окончание педагогич. работы.

1904.— 19 II (3 III). Отъезд в Швейцарию (Везна).— 29 II (13 III). Туда же выезжает семья С.

1905.— Разрыв С. с В. И. Исакович-Скрябиной.— Женитьба на Т. Ф. Шлёцер (племяннице профессора Моск. консерватории П. Ю. Шлёцера, пианистке-любительнице).— Первое исп. симфонии № 3 («Божественная поэма») в Париже [16(29) V, дирижёр А. Никиш].— Лето. Переезд в Италию (Больяско).— Начало работы над «Поэмой экстаза».

1906.— Знакомство с Г. В. Плехановым.— Встреча С. с Плехановым в Женеве, куда композитор переехал в феврале [«Саша с увлечением читает Плеханова» — из письма Т. Ф. Шлёцер от 6(19) II 1906].— 23 II (6 III). Первое исп. симфонии № 3 в России (Петербург, дирижёр Ф. М. Блюменфельд).— Гастроли С. в США: 7(20) XII, первое выступление в симф. концерте (Нью-Йорк, дирижёры В. И. Сафонов и М. И. Альтшулер); 21 XII (3 I 1907), первый сольный концерт (там же).

1907.— III. Т. Ф. Шлёцер и С. вынуждены спешно покинуть США ввиду «незаконности» их брака.— Переезд в Париж.— 10(23) V, 17(30) V. Исп. произв. С. в цикле «Русских сезонов», организованных С. П. Дягилевым в Париже (дирижёр А. Никиш, солист И. Гофман).— 18 XI (1 XII). Первое исп. сонаты № 5 (Москва, М. Н. Мейчик).

1908.— 30 I (12 II). Рождение сына Юлиана (музыкально одарённый ребёнок в возрасте 11 лет утонул в Днепре).— VI. Знакомство и начало деловых отношений с дирижёром С. А. Кусевицким — меценатом, издателем, одним из выдающихся исполнителей симф. произв. С.— 27 XI (10 XII). Первое исп. «Поэмы экстаза» (Нью-Йорк, дирижёр М. И. Альтшулер).

1909.— I. Приезд в Москву на два месяца.— Выступления в камерном концерте РМО, в об-ве «Эстетика», в зале Синодального уч-ща.— Первые исп. «Поэмы экстаза» в России [19 I(1 II) в Петербурге, дирижёр Г. Варлих; 21 II (6 III) в Москве, дирижёр Э. А. Купер].— В Москве организован «кружок скрябинистов» (М. С. Неменова-Лунц, К. С. Сараджев, В. В. Держановский, А. Б. Гольденвейзер, М. Н. Мейчик и др.).

1910.— I. Окончательное возвращение в Москву.

1911.— Первые исп. «Прометея» [2(15) III в Москве, 9(22) III в Петербурге; дирижёр Кусевицкий, партия фп.— автор].— Исп. симфонии № 1 и фп. концерта под упр. С. В. Рахманинова (солист — автор).— 5(18) XI. Разрыв отношений с Кусевицким.— 11(24) XI. Присуждение С. Глинкинской пр. (за «Прометея»).— Начало конц. поездки (Одесса, Вильнюс, Минск, Таганрог, Новочеркасск, Ростов-на-Дону, Казань и др.).

1912.— 21 II (3 III). Первое исп. сонаты № 7 в Москве (автор).— X—XI. Гастроли в Нидерландах, исп. «Прометея» (дирижёр В. Менгельберг, партия фп.— автор). — С. с семьёй поселяется в Николо-Песковском пер., д. 11, ныне ул. Вахтангова (последняя квартира С., ныне мемориальный музей).

1913.— 19 I (1 II). Первое исп. «Прометея» в Лондоне (дирижёр Г. Вуд).— 30 X (12 XI), 12(25) XII. Первые исп. сонат №№ 9, 10 (Москва, автор).

1914.— II—III. Гастроли в Англии (1 III — повторное исп. «Прометея» в Лондоне, дирижёр Г. Вуд, солист — автор).— Лето. Работа над текстом «Предварительного действия», консультации с Ю. К. Балтрушайтисом и Вяч. И. Ивановым.

1915.— Последние конц. выступления: в Москве — 27 I (9 II), в Петрограде — 12(25) I и 16 II (1 III).— 7(20) IV. Начало болезни: карбункул на верхней губе, приведший к общему заражению крови.— 14(27) IV. Смерть композитора.

Соч.: для орк.— 3 симфонии (№ 1 E-dur, ор. 26, 1899—1900; № 2 c-moll, ор. 29, 1901; № 3 Божественная поэма, c-moll, ор. 43, 1903—04), Поэма экстаза (C-dur, ор. 54, 1905—1907), Прометей (Поэма огня, ор. 50, 1909—10), пьесы для симф. орк.— Симфоническое Allegro (без оп., 1896—99, не оконч., изд. посмертно под назв. Симфоническая поэма), Мечты (Rêverie, ор. 24, 1898), скерцо (для струн. орк., без оп., 1899), Andante (для струн. орк. без оп., 1899); для фп. с орк.— концерт (fis-moll, ор. 20, 1896—97), фантазия (без оп., 1888—89,

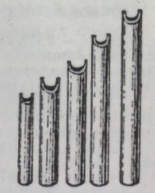
изд. посмертно); для ф п.—10 сонат (№ 1 op. 6, 1892; № 2 соната-фантазия op. 19, 1892—97; № 3 op. 23, 1897—98; № 4 op. 30, 1901—03; № 5 op. 53, 1907; № 6 op. 62, 1911—12; № 7 op. 64, 1911—12; № 8 op. 66, 1912—13; № 9 op. 68, 1913; № 10 op. 70, 1913); поэмы: 2 (op. 32, 1903), Трагическая (op. 34, 1903), Сатаническая (op. 36, 1903), op. 41 (1903), 2 (op. 44, 1904—05), Поэма-ноктюрн (op. 61, 1911—12), 2 (op. 63—Маска, Странность, 1912), 2 (op. 69, 1913), К пламени (Vers la flamme, op. 72, 1914); прелюдии: 24 (op. 11, 1888—96), 6 (op. 13, 1895), 5 (op. 15, 1895—96), 5 (op. 16, 1894—95), 7 (op. 17, 1895—96), 4 (op. 22, 1897—98), 2 (op. 27, 1900), 4 (op. 31, 1903), 4 (op. 33, 1903), 3 (op. 35, 1903), 4 (op. 37, 1903), 4 (op. 39, 1903), 4 (op. 48, 1905), 2 (op. 67, 1912—13), 5 (op. 74, 1914); мазурки: 10 (op. 3, 1888—90), 9 (op. 25, 1899), 2 (op. 40, 1903); вальсы: op. 1 (1885—86), op. 38 (1903), Вроде вальса (Quasi valse, op. 47, 1905), вальс для левой руки (без op., 1907); этюды: 12 (op. 8, 1894— 95), 8 (op. 42, 1903), 3 (op. 65, в нонах, в септимах, в квинтах, 1912); экспромты: 2 в форме мазурки (op. 7, 1891), 2 (op. 10, 1894), 2 (op. 12, 1895), 2 (op. 14, 1895); циклы и группы пьес: op. 2 (Этюд, Прелюдия, Экспромт, 1887—89), op. 5 (2 ноктюрна, 1890), op. 9 (Прелюдия и Ноктюрн для левой руки, 1894), op. 45 (Листок из альбома, Причудливая поэма, Прелюдия, 1905—07), op. 49 (Этюд, Прелюдия, Мечты, 1905), op. 51 (Хрупкость, Прелюдия, Окрылённая поэма, Танец томления, 1906), op. 52 (Поэма, Загадка, Поэма томления, 1905), op. 56 (Прелюдия, Ирония, Нюансы, Этюд, 1908), op. 57 (Желание, Ласка в танце, 1908), op. 59 (Поэма, Прелюдия, 1910—11), 2 танца op. 73 (Гирлянды, Мрачное пламя, 1914); отдельные пьесы: Allegro appassionato (op. 4, 1887—93, переработанная 1-я ч. неоконч. юношеской сонаты es-moll), Presto (без op., 1888—89, 3-я ч. неоконч. юношеской сонаты as-moll), Концертное Allegro (op. 18, 1895—1897), полонез (op. 21, 1897—98), фантазия (op. 28, 1900—01), скерцо (op. 46, 1905), Листок из альбома (op. 58, 1911); для голоса с ф п.— романс Хотел бы я мечтой прекрасной (стихи С., 1891).

Лит. соч. и письма: Записи А. Н. Скрябина, в сб.: Русские пропилеи, т. 6, М., 1919 (тексты к финалу 1-й симфонии, к «Поэме экстаза», к «Предварительному действию», либретто оперы, философские записи); Письма. Вступ. ст. В. Асмуса, предисл. и примеч. А. Кашперова, М., 1965.

Лит.: Коптяев А., Музыкальные портреты. А. Скрябин, «Мир искусства», 1899, № 7—8; его же, А. Н. Скрябин. Характеристика, П., 1916; Трубецкой С., По поводу концерта А. Скрябина, «Курьер», 1902, № 63, то же, в его Собр. соч., т. 1, М., 1907; Ю. Э. [Ю. Энгель], [2-я симфония Скрябина], «Русские ведомости», 1903, 23 марта; его же, Музыка Скрябина, там же, 1909, 24 и 25 февр.; его же, Скрябинский концерт, там же, 1911, 3 и 4 марта (перепечатано в кн.: Энгель Ю., Глазами современника, М., 1971); Кашкин Н., Московская школа в музыке, «Новое слово», 1910, № 6; Каратыгин В. Г., Молодые русские композиторы, «Аполлон», 1910, № 11, 12; его же, Скрябин и молодые московские композиторы, там же, 1912, № 5; его же, 3-й внеабонементный концерт Зилоти, Clavier-abend Скрябина, «Речь», 1912, № 341; его же, Скрябин, очерк, П., 1915; его же, Новейшие течения в русской музыке, «Северные записки», 1915, февр. (перепечатано в кн.: Каратыгин В. Г., Избранные статьи, М., 1965); его же, 2-й концерт Зилоти [концерт Скрябина], «Речь», 1915, № 274 [две последние см. также в сб.: В. Г. Каратыгин, Жизнь, деятельность, статьи и материалы, Л., 1927]; его же, Памяти Скрябина, в его кн.: Избранные статьи, М., 1965; Держановский В., После «Прометея», «Музыка», 1911, № 14; Карасёв П. А., К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина, там же, 1911, № 16; Брюсова Н. Я., О ритмических формах у Скрябина, «Труды и дни», 1913, тетр. 1—2; её же, Реализм Скрябина, «Музыка», 1915, № 221; её же, По ту сторону Скрябина, «К новым берегам», 1923, № 2; Сабанеев Л. Л., Принципы творчества Скрябина, «Музыка», 1914—15, № 194, 197, 202, 203, 209, 210; его же, Скрябин, М., 1916, ²М.—П., 1923; его же, Воспоминания о Скрябине, М., 1925; «Музыка», 1915, № 220, 229 (номера, посв. Скрябину); «Русская музыкальная газета», 1915, № 17—18 (посв. Скрябину); «Южный вестник», 1915, № 229 (посв. Скрябину); Гунст Е. О., А. Н. Скрябин и его творчество, М., 1915; «Музыкальный современник», 1916, кн. 4—5 (посв. Скрябину); Браудо Е., Неизданные произведения А. Н. Скрябина, «Аполлон», 1916, № 4—5; Устав общества им. А. Н. Скрябина, М., 1916; Известия Петроградского скрябинского общества, в. 1—2, П., 1916—17; Иванов Вяч., Скрябин и дух революции (речь на собрании Московского скрябинского общества 24 окт. 1917 г.), в его кн.: Родное и вселенское, М., 1917; Бальмонт К. Д., Световзык в природе и световая симфония Скрябина, П., 1917, ²1922; Шлёцер Б. Ф., Записка о «Предварительном действии», «Русские пропилеи», т. 6, М., 1919; его же, А. Скрябин, Берлин, 1923; Луначарский А. В., О Скрябине, «Культура театра», 1921, № 6 [речь перед концертом, посв. симф. творчеству композитора]; его же, Танеев и Скрябин, «Новый мир», 1925, № 6; его же, Значение Скрябина для нашего времени, в кн.: А. Н. Скрябин и его музей, М., 1930 (все статьи Луначарского о С. перепечатаны в его сб.: В мире музыки, М., 1958, ²1971); Игорь Глебов [Б. Асафьев], Скрябин, П., 1921; Лапшин И. И., Заветные думы Скрябина, П., 1922; Беляев В., Скрябин и будущее русской музыки, «К новым берегам», 1923, № 2; Яковлев В., А. Н. Скрябин, М.—Л., 1925; то же, в его кн.: Избранные труды о музыке, т. 2, М., 1971; Римский-Корсаков Г. М., Расшифровка световой строки скрябинского «Прометея», «De Musica», 1926, вып. 2; Мейчик М., Скрябин, М., 1935; Александр Николаевич Скрябин, 1915—1940. Сб. к 25-летию со дня смерти, М.—Л., 1940; Альшванг А. А., А. Н. Скрябин [Жизнь и творчество], М.—Л., 1945, то же, в его кн.: Избр. соч., т. 1, М., 1964, то же, в сб.: А. Н. Скрябин. К столетию со дня рождения, М., 1973; его же, Место Скрябина в истории русской музыки, «СМ», 1961, № 1; Плеханов Г. В., Из воспоминаний об А. Н. Скрябине. Письмо к д-ру В. В. Богородскому, Сан Ремо, 9 мая 1916 г., в его кн.: Искусство и литература, М., 1948; Неменова-Лунц М., Скрябин-педагог, «СМ», 1948, № 5; Римская-Корсакова Н. Н., Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин, там же, 1950, № 5; Келдыш Ю. В., Идейные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина, там же, 1950, № 1; Данилевич Л. В., А. Н. Скрябин, М., 1953; Нейгауз Г. Г., Заметки о Скрябине, «СМ», 1955, № 4, то же, в его кн.: Размышления, воспоминания, дневники..., М., 1975; Прокофьев Г., Рахманинов играет Скрябина, «СМ», 1959, № 3; Оссовский А., Избранные статьи, воспоминания, Л., 1961; Нестьев И. В., Иду сказать людям, что они сильны и могучи, «Комсомольская правда», 1965, 2 июля; его же, Скрябин и его русские «антиподы», в сб.: Музыка и современность, вып. 10, М., 1976; Сахалтуева О. Е., О гармонии Скрябина, М., 1965; Скребков С., Гармония в современной музыке, М., 1965; Михайлов М., О национальных истоках раннего творчества Скрябина, в сб.: Русская музыка на рубеже XX века, М.—Л., 1966; его же, Александр Николаевич Скрябин. 1872—1915. Краткий очерк жизни и творчества, М.—Л., 1966, ²Л., 1971; Пастернак Б., Люди и положения. Автобиографический очерк, «Новый мир», 1967, № 1; его же, Лето 1903 года, там же, 1972, № 1; Дерюнова В., Гармония Скрябина, Л., 1968; Галеев Б. С., Скрябин и развитие идеи видимой музыки, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969; Павчинский С., Произведения Скрябина позднего периода, М., 1969; Дельсон В., Скрябин. Очерки жизни и творчества, М., 1971; А. Н. Скрябин. Сб. ст. К столетию со дня рождения (1872—1972), М., 1973; Shitomirsky D. W., Die Harmonik Skrjabins, в кн.: Convivium musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher, B., 1974; Житомирский Д., Скрябин, в кн.: Музыка XX века. Очерки, ч. 1, кн. 2, М., 1977; А. Н. Скрябин [Альбом]. Сост. Е. Н. Рудакова, М., 1979; Newmarch R., Prometheus, the poem of fire, «The Musical Times», 1914, v. 55, April, p. 227—31; Hull A. E., The pianoforte sonatas of Scriabin, там же, 1916, v. 57; Montagu-Nathan M., Handbook of the piano works of A. Scriabin, L., 1916; Casella A., L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta, L., 1924; Westphal K., Die Harmonik Scrjabins, «Anbruch», 1929, Jahrg. 11, H. 2; Lissa Z., O harmonice A. N. Skrjabin, «Kwartalnik Musyczny», t. 8, Warsz., 1930; Dickenmann P., Die Entwicklung der Harmonik bei A. Scrjabin, Bern—Z., 1935; Gleich C. Ch. J., Die sinfonischen Werke von A. Scrjabin, Bildhoven, 1963; Steger H., Grundzüge der musikalischen Prinzipen A. Scrjabins, «NZfM», 1972, Jahrg. 138, № 1; Eberle G., A. Scrjabin, Wandlungen in der Bewertung des musikalischen Werks, там же; Vogel W., Zur Idee des «Prometheus» von Scrjabin, «SMz», 1972, Jahrg. 36, № 6.

Д. В. Житомирский.

СКУ́ДУЧЯЙ (skudučiai) — литов. дух. муз. инструмент. Закрытая многоствольная флейта, род *флейты Пана*. Состоит из 2 и более деревянных, не скреплённых между собой стволов разной длины (80—200 *мм*); с нижнего конца они закрыты, а вверху на разл. глубину срезаны с противоположных сторон. Каждый ствол (скудутис) издаёт один звук, высота к-рого зависит от длины и диаметра канала. Во время игры С. прижимают меньшим срезом к нижней губе, направляя струю воздуха на противоположный край. Высокие звуки С.— резко свистящие, низкие — глуховатого тембра. С. применяется для ансамблевого исполнения; ансамбли насчитывают 3—6 чел., каждый музыкант играет на 1—3 трубках. На С. исполняются танцы и особые пьесы, своеобразие к-рых — в движении голосов параллельными секундами (характерно для старинных литов. нар. многогол. песен, т. н. *сутартине*). С.— древнейший, ныне широко распространённый инструмент. На литов. праздниках песни выступают оркестры исполнителей на С. (до 800 чел.); используются комплекты С. с хроматич. звукорядом и диапазоном C — g^2. В репертуаре нар. коллективов — оригинальные пьесы литов. композиторов и обработки нар. песен, танцев, транскрипции для С. сочинений, написанных для др. инструментов.



Лит.: Paliulis S., Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai, sudarė ir parengė, Vilnius, 1959 (рус. пер.— Литовские духовые музыкальные инструменты, «Труды VII международного конгресса антропологических и этнографических наук», т. 7, М., 1970, разд. Дискуссия, с. 419—420); Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 100; Славюнас З., Сутартинес. Многоголосные песни литовского народа, Л., 1972; Vyžintas A., Skudučiai, Vilnius, 1975; Bartusevičius B., Skudučiai (свирель) и близкие к ним инструменты, «Культура барай», 1978, № 7, с. 66—68 (на литов. яз.); Sachs C., Die littauische Musikinstrumente in der Königlichen Sammlung für deutsche Volkskunde zu Berlin, «Internationales Archiv für Ethnographie», 1915—16, Bd 23, H. 1, S. 5.

И. А. Лисова.

СКУ́ЛТЕ, Скултэ Адольф Петрович [р. 15 (28) X 1909, Киев] — латыш. сов. композитор и педагог. Нар. артист СССР (1979). В 1934 окончил Латв. консерваторию в Риге по классу композиции у Я. Витола, в 1936 там же класс мастерства. С 1936 преподаватель (с 1952 профессор), в 1948—72 зав. кафедрой композиции Латв. консерватории. Среди учеников — А. Гринуп, Им. Калнинь, Р. Калсон, В. Шмитбергс, Г. Раманс. В 1952—56 пред. правления СК Латв. ССР. Автор преимущественно крупных симфонических и муз.-сценич. произведений. Мастер красочной оркестровой живописи, в своих симфонических соч. С. тяготеет к программности. Гос. пр. СССР (1950), Гос. пр. Латв. ССР (1976).



Соч.: опера Принцесса Гундега (Princese Gundega, по пьесе А. Бригадере, 1971, Латв. т-р оперы и балета); балеты — Сакта свободы (Brīvības sakta, по мотивам драмы «Играл я, плясал» Я. Райниса, пост. там же, 1951; Гос. пр. СССР, 1951; 2-я ред. 1955), Гроза весной (Negaiss pavasarī, там же, 1967, 2-я пр. Всес. театр. конкурса, 1968); для хора с орк.— оратория Вытри слёзы, Родина-мать (Noslauki asaras, Dzimtene-Māt, 1975), кантаты Рига (сл. Л. Пельманиса, 1951), Партия у нас одна (Mums viena partija, сл. А. Элксне, 1961), Эхо (Atbalss, сл. З. Пурвса, 1969); для орк.— 6 симфоний (За мир, Par mieru, 1954; Ave sol!, для хора и орк., по поэме Я. Райниса, 1959; Космическая, Kosmiskā, 1963; Молодёжная, Jaunatnes, 1965; 1974; 1977); симф. поэмы Волны (Viļņi, 1934), Рассвет (Rītausmā, 1936), Хореографическая поэма (Horeografiskā poēma, 1957), сюита из музыки к пьесе А. Бригадере «Принцесса Гундега и король Брусубарда» («Princese Gundega un Karalis Brusubārda», 1947); струн. квартет (1935); произв. для фп.; хор. песни a cappella —Леса шумят (Meži šalc, 1964), Как дети спят (Kā gul bērni, 1968), хор. поэма Море (Jūra, 1971) и др.; музыка к фильмам, в т. ч. «Райнис» (Гос. пр. СССР, 1950; оттуда же — сюита) и др.

Лит.: Красинская Л., А. Скултэ, М., 1959.

Я. Я. Витолинь.

СКУПЁВСКИЙ, Белина-Скупевский (Belina-Skupiewski) Стефан (Брониславович) [23 VII (4 VIII) 1885, Киев — 3 VIII 1962, Гданьск] — польский певец (лирико-драм. тенор), пианист, педагог, муз.-обществ. деятель. Чл. ПОРП с 1948. Род. в семье инженера. Окончил Муз.-драм. школу М. К. Лесневич-Носовой по классу фп. в Киеве. Изучал пение у Я. Штюкгольда в Карлсруэ (Германия); совершенствовался в Мюнхене под рук. дирижёра Ф. Мотля, сценич. мастерство и режиссуру проходил у Г. Фукса. Выступал на сценах мн. европ. оперных т-ров, в т. ч. «Гранд-Опера» (Париж), «Ла Скала» (Милан), Национального т-ра (Прага) и в странах Юж. Америки. В 1914—20 пел в Киеве, выезжал на гастроли в Петроград, Одессу, Харьков, Екатеринослав, Николаев. В 1928 оставил сцену и, поселившись в Варшаве, посвятил себя педагогич. деятельности. В 1938—39 вёл класс сольного пения в Высшей муз. школе им. Ф. Шопена.

В оперном репертуаре С. было св. 50 партий, к-рые он исполнял на рус., польском, итал., нем., франц. и сербском языках. Певец обладал голосом большого диапазона, красивого тембра, мастерски владел вок. техникой. Среди партий: Ленский, Герман, Хозе; Зигмунд («Валькирия»), Тристан («Тристан и Изольда»), Берендей, Йонтек, Каварадосси; Надир («Искатели жемчуга», Бизе), Лоэнгрин, Герцог; Манрико («Трубадур»), Альфред («Травиата»), Отелло; Рудольф («Богема»), Владимир Игоревич; Лионель («Марта» Флотова). Выступал в концертах как аккомпаниатор, в 1945 руководил классом сольного пения в Лодзинской высшей муз. школе. С 1946 худ. рук. оперного т-ра в Катовицах и декан вок. ф-та в Катовицкой высшей муз. школе; с 1953 худ. рук. Балтийской оперы в Гданьске и одновременно профессор сольного пения в Высшей муз. школе в Сопоте. Как худ. рук. польских оперных т-ров С. стремился продолжать и развивать традиции польской и рус. реалистич. оперной школы.

Л. С. Кауфман.

СКЬЁЛЛЕРУП Герхард — см. *Шельдеруп Г.*

СКЮДО́, Скудо (Scudo) Поль (Паоло) (8 VI 1806, Венеция — 14 X 1864, Блуа) — франц. муз. критик. По национальности итальянец. Образование получил в муз. школе Шорона в Париже. Пел на оперной сцене, писал романсы. С 30-х гг. выступал с муз. рецензиями и статьями в парижской прессе («La Revue et Gazette musicale de Paris», «La Réforme», «La première Revue de Paris», «La Revue indépendante», «L'Ordre», «Le Siècle», «L'Art musical», «La Revue des deux Mondes»). Откликался в основном на события муз. жизни: конц. выступления (в частности, Ф. Листа), оперные постановки, исполнение новых муз. произведений. Как муз. критик придерживался традиц. направления. Будучи консервативным в понимании иск-ва, он не сумел оценить новаторских исканий Листа и Г. Берлиоза. С. пользовался большой известностью, хотя и не завоевал серьёзного авторитета. Его работы часто переводились в России, появляясь во многих рус. газетах и журналах.

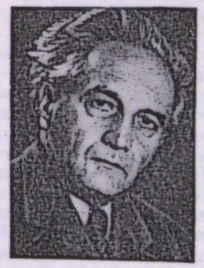
Соч.: Critique et littérature musicales, v. 1—2, P., 1850—1859; L'art ancien et l'art moderne, P., 1854; Le chevalier Sarti, P., 1857; L'année musicale, v. 1—3, P., 1860—62; La musique en l'année 1862, P., [1863].

Лит.: История европейского искусствознания. Первая половина XIX в., М., 1965, с. 158—59.

Т. Н. Соловьёва.

СЛА́БАЯ ДО́ЛЯ, слабое время, лёгкая доля,— в тактовой системе метрически неопорная доля, напр. 2-я и 3-я в трёхдольном такте, 2-я и 4-я в четырёхдольном. Служит непрерывности метрич. пульсации, оттеняет сильную и относительно сильную доли. Не неся метрич. акцента, С. д. может быть наделена эпизодич. громкостным акцентом, часто более сильным, чем акцент на сильной доле, и приводящим к образованию *синкопы*.

СЛАВЁНСКИЙ (Slavenski) [наст. фам.— Штольцер (Stolcer)] Йосип (11 V 1896, Чаковец — 30 XI 1955, Белград) — хорватский композитор (Югославия). Учился композиции у З. Кодая в Будапеште (1913—1916) и у В. Новака в Праге (1920—23), совершенствовался в Париже (1925—26). В 1924 и после 1926 работал в Белграде; преподавал муз.-теоретич. предметы в частной муз. школе (позднее средняя муз. школа «Мокраняц»), с 1937 — в средней школе при открывшейся в том же году Муз. академии (ныне — средняя муз. школа «Йосип Славенски»), с 1945 профессор Муз. академии по классу композиции. С.— один из основателей совр. композиторской школы Югославии, благодаря ему музыка этой школы получила известность и в др. странах Европы. Творчество С., развивавшего нац. муз. традиции,— пример плодотворного синтеза фольклорной основы с совр. техникой письма. Обратившись, подобно Б. Бартоку и З. Кодаю, к неизведанным пластам нар. иск-ва, С. использовал фольклор балканских народов в сочетании с совр. приёмами муз. письма. Нац. характер творчества С. проявляется в муз. языке, форме, оркестровке. Применение импрессионистских приёмов письма свидетельствует о претворении традиций франц. муз. культуры. Наиболее значительны инстр.



и вок. сочинения. Орк. произв., преим. программные, жанровые в основе, отличаются красочностью, отражают жизнелюбивое мировосприятие С. В нек-рых соч. проявляется его интерес к историч. и философской проблематике («Восточная симфония»). Его 4-частная симфония с хором «Симфонический эпос» —одно из самых значительных в музыке Югославии произв., воплотивших в крупной вок.-симф. форме тему 2-й мировой войны 1939—45. Для камерных сочинений более характерно лирич. начало.

Соч.: для солистов, хора и орк.— Восточная симфония (Религиофония) [Simfonija orijenta (Religiofonija), 1934]; кантаты Юность (Mladost, 1921), Владимир Ильич Ленин (по В.В. Маяковскому, не оконч., 1940); для орк.—симфония с хором Симфонический эпос (Simfonijski epos, 1941—45), симф. поэма Меджимурье (Medimurje, 1925), симф. сюиты, в т. ч. Балканофония (Balkanofonija, 1927), 4 балк. танца (Četiri balkanske igre, 1938), пьесы — Музыка (Muzika, 1936), В горах Югославии (U planinama Jugoslavije, 1945—47), Народные партизанские песни (Narodne partizanske pesme), соч. для камерного орк., в т. ч. Музыка (Muzika, 1938); камерно-инстр. ансамбли — сонаты: Славянская (Slavenska, 1924) для скр. и фп., Духовная для скр. и органа (Religiosa, 1925), струн. трио (1930), 4 струн. квартета, дух. и смеш. квинтеты; для фп.— соната, Югославская сюита (Jugoslovenska suita, 1921), Танцы и песни с Балкан (Igre i pesme sa Balkana, 2 тетр., 1927); хоры a cappella и с фп., в т. ч. детские; романсы; песни (массовые партизанские); музыка для электроинструментов; музыка к балетным и драм. спектаклям.

Лит.: Гордина Е., Творчество Й. Славенского в его связях с народной музыкой Югославии, в сб.: Из истории зарубежной музыки, М., 1971; её же, Памяти большого художника, «СМ», 1971, № 5; Kovačević K., Hrvatski kompozitori i njihova djela, Zagreb, 1960, s. 409—28; Andreis J., Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj, в кн.: Andreis J., Cvetko D., Đurić-Klajn St., Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb, 1962, s. 239—44. *Е. И. Гордина.*

СЛА́ВИК (Slavík) Йозеф (26 III 1806, Йинце, близ г. Пршибрам — 30 V 1833, Будапешт) — чеш. скрипач. Учился игре на скрипке с раннего детства под рук. отца Антонина С., в 1816—23 — у Ф. В. Пикциса в Пражской консерватории; при её окончании исполнил собств. концерт. Начал концертировать в студенч. годы. Играл в театр. оркестре, с 1825 — в придв. капелле в Вене. Выступал как солист в Вене, а также в Праге, Карлови-Вари (там игрой С. восхищался И. В. Гёте) и др. чеш. городах, в 1828 — в Братиславе и Париже. Общался с деятелями «чешского возрождения» (нац. движение кон. 18 — 1-й пол. 19 вв.) Й. Юнгманом, К. Махачеком (совм. с ним перевёл на чеш. яз. либр. «Дон Жуана»), комп. Я. В. Томашеком, Л. Мехурой, Ф. Шкроупом, считавшими С. носителем чеш. нац. традиций. Игру С. высоко оценил Н. Паганини (услышав в Вене в исп. Паганини его «Кампанеллу» из концерта ор. 6, С. записал её по памяти и на другой день сыграл автору). Ф. Шуберт посвятил С. скр. Фантазию ор. 159, Ф. Шопен сочинил вместе с С. «Вариации на тему Бетховена» и играл с ним в дуэте (в 1830—31 в Вене), называл его гениальным скрипачом; современники именовали С. «чешским Паганини». Игра С., представителя романтич. стиля, славилась красивым певучим тоном, виртуозностью, поэтичностью фразировки. Ранняя смерть С. помешала полностью раскрыться его композиторскому дарованию. Автор более 20 произв. в стиле романтиков, в т. ч. 2 концертов для скрипки с оркестром, концерта для 2 скрипок, Большого попурри на темы из оперы «Севильский цирюльник» и «Вальса томления» (Sehnsuchtswalzer) Шуберта для скрипки с фп., вариаций на тему из оперы «Пират» Беллини («Вариации на струне *соль*»; перестроена на *си*).



Лит.: Гинзбург Л., Йозеф Славик, М., 1957; Čeleda J., Josef Slavík, Praha, 1933; Klíma S., Josef Slavík, Praha, 1956. *Л. С. Гинзбург.*

СЛА́ВИНА (по мужу — Медем) Мария Александровна [5 (17) VI 1858, Петербург — 1951, Париж?] — рус. певица (меццо-сопрано). С 9 лет училась в Театр. уч-ще в Петербурге, сначала на балетном отделении, затем на драматическом, позже на вокальном у Гаммьери. Окончив в 1877 училище, занималась (до 1879) в консерватории по классу пения у Н. А. Прецкой и К. Эверарди. В 1877—1917 солистка Мариинского т-ра (дебютировала в партии Амнерис).



С. обладала высоким меццо-сопрано большой силы, обширного диапазона, красивого густого бархатистого тембра. Её сценич. успехам способствовали безупречная дикция, богатая мимика, одухотворённость исполнения, яркое дарование драм. актрисы. В богатом репертуаре С. было св. 50 партий. Первая исполнительница на рус. сцене партии Кармен (1885). Вершина творчества С.— партия Графини (1890, первая исполнительница). Одинаково удавались ей как образы властных, сильных, героич. натур — Любаша («Царская невеста»), Далила, Амнерис; Ортруда («Лоэнгрин»), Фрика («Золото Рейна» и «Валькирия»), Вальтраута («Гибель богов»), так и нежных лирических (Ратмир и Кончаковна были в числе её лучших партий); выступала и в комич. партиях, исполненных тонкого юмора,— Хафиза («Фераморс» А. Рубинштейна), мистрисс Квикли («Фальстаф»). С. талантливо исполняла также партии travesti — Лель; Зибель («Фауст»), Стефано («Ромео и Джульетта» Гуно), Изяслав («Рогнеда») и др. Среди др. партий: Рогнеда, Ганна; Нежата («Садко»), Любовь («Мазепа»), Морозова («Опричник» Чайковского), Клитемнестра («Орестея» Танеева). В 1919—20 профессор Петрогр. консерватории. Среди её учениц — С. В. Акимова (брала уроки пения у С. в 1910—11). В 1920-х гг. С. уехала за границу.

Лит.: Очерк деятельности М. А. Славиной на сцене Мариинского театра, «Театр и искусство», 1898, № 2; Финдейзен Н., Мария Александровна Славина, «РМГ», 1898, № 1; Мария Александровна Славина..., в кн.: Ежегодник имп. театров, сезон 1902—03, прил. 3; 25-летие артистической деятельности М. А. Славиной, «РМГ», 1903, № 6; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и её мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940, с. 60—69; 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 (1890—1904), Л., 1974; Акимова С., Воспоминания певицы, Л., 1978, с. 26—29, 48, 50. *А. П. Григорьева.*

СЛАВЮ́НАС Зенонас Иоио [1 (14) I 1907, Скаудвиле, ныне Таурагского р-на Литов. ССР — 12 III 1973, Вильнюс] — сов. фольклорист и этнограф. Кандидат филологич. наук (1958). Муз.-теоретич. предметы изучал под рук. Ю. Груодиса и А. Качанаускаса. В 1946 окончил филологич. ф-т Вильнюсского ун-та. В 1930—1932 руководил студенч. хором и симф. оркестром Каунасского ун-та. В 1934—39 сотрудник Архива литов. фольклора в Каунасе. В 1939—40 секретарь архива фольклора Ин-та литуанистики в Вильнюсе. В 1945—47 зав. секцией фольклора Ин-та истории АН Литов. ССР. С 1945 преподаватель Вильнюсского педагогич. ин-та (с 1958 — доцент). Осн. работы С. посвящены литов. муз. фольклору. Гос. пр. Литов. ССР (1973) за публикацию записей нар. песен «Sutartinės» (t. 1—3, Vilnius, 1958—59; «Сутартинес», Л., 1972).

Лит.: Čiurlionytė J., Tautosakos tyrinėtojo jubiliejus, «Pergalė», 1967, № 2; Sauka L., Zenonas Slavūnas folklorist, «Liaudies kūryba», t. 1, Vilnius, 1969; Гаудримас Ю., Из истории литовской музыки, т. 2, Л., 1972. *Ю. К. Гаудримас.*

СЛАВЯ́НСКИЕ — см. *Агренев-Славянский* Д. А. и *Агренева-Славянская* О. Х.

СЛА́ТИН Илья Ильич [7 (19) VII 1845, Белгород Курской губ.— 13 IV 1931, Харьков] — рус. дирижёр, пианист и педагог. В 1863—69 учился в Петерб. консерватории по классам фп. у А. Дрейшока и теории музыки у Н. И. Зарембы. В 1869—71 занимался в Берлине у Т. Куллака (фп.) и Р. Вюрста (композиция). Дебютировал в 1871 в Дрездене как дирижёр в симф. концерте из произв. рус. композиторов (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. Г. Рубинштейн). Вернувшись в Россию в том же году, при содействии А. Рубинштейна основал в Харькове отделение РМО с муз. классами (в 1883 реорганизованы в Муз. уч-ще), был их бессменным директором. Разносторонне образованный музыкант, С. вёл здесь хор., орк. и ансамблевые классы, а до 1897 и класс игры на фп. В течение почти полувека возглавлял постоянные симф. собрания харьковского отделения РМО, выступал пропагандистом рус. музыки. Как дирижёр гастролировал в России и за рубежом. С именем С., крупного муз.-обществ. деятеля, связана история развития муз. культуры дореволюц. Харькова. Его энергичная просветительская деятельность получила высокую оценку П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна. В 1887 избран почётным чл. Петерб. отделения РМО. Чл. жюри Междунар. конкурсов им. А. Г. Рубинштейна.

Лит.: Букинник И., И. И. Слатин, «РМГ», 1896, № 3. *И. М. Ямпольский.*

СЛЕ́ЗАК (Slezak) Лео (18 VIII 1873, Шумперк, Моравия — 1 VI 1946, Роттах-Эгери, Тегернзе, Бавария) — чеш. певец (тенор). Учился пению у А. Робинсона, совершенствовался у Я. Решке в Париже (1908). Дебютировал в 1896 в Брно (партия Лоэнгрина). Был солистом Придв. оперы в Берлине (1898—99), оперного т-ра в Братиславе (1899—1901), Придв. оперы (затем Гос. оперы) в Вене (1901—26), гастролировал в оперных т-рах мн. стран, с особым успехом в Лондоне («Ковент-Гарден», 1900, 1909), США («Метрополитен-опера», Нью-Йорк, 1909—12). Выступал и как конц. певец. Был выдающимся интерпретатором образов муз. драм Р. Вагнера. Партии: Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан, Манрико, Отелло, Радамес; Джеральд («Лакме»), Бельмонт, Феррандо («Похищение из сераля», «Так поступают все» Моцарта). В 1930-е гг. снимался в кино (гл. обр. в комич. ролях). Автор лит. произведений.

Лит. соч.: Meine sämtlichen Werke, B., 1922, [11]Reinbek bei Hamburg, 1970; Der Wortbruch, B., 1928, [10]Reinbek bei Hamburg, 1971; Rückfall, B., 1940,[6] Reinbek bei Hamburg, 1969; Mein Lebensmärchen, Münch., 1948, [3]Münch., 1971.

Лит.: Klingenberger L., L. Slezak, W., 1910; Witeschnik A., Wiener Opernkunst, W., [1959]. *А. Г. Юсфин.*

СЛЕ́НДРО (яванское) — наряду с *пелогом* один из осн. звукорядов музыки островов Ява и Бали (Индонезия). Состоит из 5 ступеней. Существует несколько точек зрения на строение 5-тонового звукоряда С. Согласно ряду исследований (А. Дж. Эллис, Я. Кюнст), интервалы между смежными ступенями одинаковы и составляют 240 центов; по др. данным (М. Худ), на практике 2 ступени оказываются несколько бо́льшими, чем остальные. Каждый из смежных интервалов может делиться пополам. На Яве С. рассматривается как мужественная, исполненная силы и блеска тональность. Считается, что С. древнее пелога, однако это не подтверждено документально. Обозначение С. нередко распространяется на все 5-ступенные темперированные звукоряды, напр. зап.-африканские, а также староиндийские.

Лит.: Ellis A. J., Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales, «Proceedings of the Royal society», 1884, November; Stumpf F. C., Tonsystem und Musik der Siamesen, в кн.: Sammelbände für vergleichende Musikwissenchaft, Bd 1, 1922; Bukofzer M. F., The evolution of Javanese tone-systems, в кн.: Kongreß-Bericht, N.Y., 1939; Kunst J., Music in Java, Bd 1, Den Haag, 1949; Hood M., The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese music, Groningen—Djakarta, 1954.

СЛЕПУ́ШКИН Александр Иванович [30 X (11 XI) 1870, Петербург — 17 (30) III 1918, Москва] — рус. арфист и педагог. В детстве обучался игре на фп., скрипке, трубе. Получил военное образование. Уже будучи офицером, увлёкся игрой на арфе; брал уроки у арфиста А. М. Инспруккера. В 1902 вышел в отставку и уехал в Берлин, где учился в консерватории у арфиста В. Поссе. С успехом концертировал в Германии и Англии. В 1908, выдержав конкурс, стал солистом оркестра Большого т-ра. С того же года профессор Моск. консерватории. Последние годы жизни занимался гл. обр. педагогич. деятельностью, изредка выступая в концертах.

Игра С. отличалась исключит. виртуозностью, красивым певучим звуком. В репертуаре были сонаты Л. Бетховена, этюды и вальсы Ф. Шопена, прелюдии и фуги И. С. Баха, «Жаворонок» Глинки—Балакирева, ряд соч. Ф. Листа и др. в переложении для арфы, из оригинальных соч. для арфы — произв. Э. Пэриш-Альварса и др. Среди учеников: К. К. Бакланова, М. А. Бедлевич-Пушечникова, М. А. Корчинская, М. П. Кошиц, Н. Г. Парфёнов, Е. С. Сулимова.

Лит.: Парфёнов Н., Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина, М., 1927; Эрделик А., Арфа в моей жизни. Мемуары, М., 1967, с. 78—81; Дулова В., Искусство игры на арфе, М., 1975, с. 103—04.

СЛИВИ́НСКИЙ Владимир Ричардович [23 V (4 VI) 1894, Москва — 7 VIII 1949, там же] — сов. певец (лирич. баритон). Засл. арт. Республики (1932). Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та. В 1920—23 обучался пению у Н. Г. Райского в Моск. консерватории. В 1922—24 солист Оперного т-ра С. И. Зимина, в 1924—35 — Ленингр. т-ра оперы и балета и одноврем. в 1930—48 — Большого т-ра (Москва). Один из выдающихся сов. вокалистов, С. обладал прекрасным голосом и музыкальностью, благородной манерой исполнения. Он был тонким и вдумчивым интерпретатором классич. и совр. музыки. Лучшая партия С.— Евгений Онегин. Др. партии: Мазепа, Елецкий; Светлейший («Черевички» Чайковского), Демон, Жермон; Дон Луна («Трубадур»), Дон Жуан; Санди («Трильби» Юрасовского), Клодт («Броненосец „Потёмкин“» Чишко, первое исп. на сцене Большого т-ра, 1938). Вёл большую конц. деятельность. Особенно удавались ему романсы П. И. Чайковского. В 1948—49 преподавал в Моск. консерватории.

В. И. Зарубин.

СЛИВИ́ЙНЬСКИЙ, Сливинский (Śliwiński) Юзеф [Иосиф Иванович (Янович)] (15 XII 1865, Варшава — 4 III 1930, там же) — польск. пианист и дирижёр. Сын органиста Яна С. (1830—93), преподавателя игры на органе в Варшавском муз. ин-те, руководителя и дирижёра оркестра и хора в кафедральном костёле св. Яна. Учился игре на фп. в Варшавском муз. ин-те у Р. Штробля, затем у Т. Лешетицкого в Вене и у А. Г. Рубинштейна в Петербурге. Дебютировал как пианист в 1890 и с этого времени гастролировал в России, странах Зап. Европы и в США. В нач. 1910-х гг. преподавал фп. игру в разл. муз.-уч. заведениях и давал частные уроки в Риге, затем в Ростове-на-Дону, в 1912—16 был профессором Саратовской консерватории (с 1914 её директор). С 1918 жил в Варшаве, вёл класс фп. в консерватории, в последние годы жизни — в Великопольской муз. школе в Познани. Игра С. отличалась поэтичностью, тонкостью трактовок, мягким и певучим звуком, выделялось его исполнение соч. романтиков, гл. обр. Ф. Шопена (наряду с И. Падеревским был самым известным польским исполнителем его соч. в Европе), Ф. Шуберта, Р. Шумана. С. выступал и как дирижёр в концертах Варшавской филармонии, руководил любительским оркестром при Варшавском муз. об-ве.

Лит.: Michałowski A., Na grób Józefa Śliwińskiego, «Muzyka», 1930, № 3; Altberg E., Polscy pianiści, Łódź, 1947; Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w., Kr., 1964, s. 304. *З. Лисса.*

СЛОВА́РЬ — см. *Лексикография музыкальная.*

СЛОВА́ЦКАЯ МУ́ЗЫКА. Начало развития С. м. связано с ранним периодом истории зап. славян и культурой Великоморавской империи (9 — нач. 10 вв.), на территории к-рой сталкивались зап. и вост. влияния.



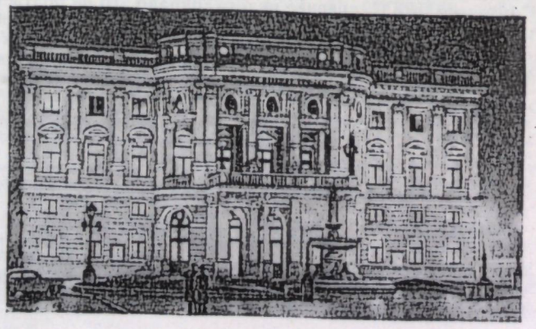
Здание ратуши в Братиславе, где давались концерты церковной музыки.

Муз. фольклор богат песенными жанрами (лирич., эпич., бытовые, обрядовые, трудовые песни, баллады). Нар. песни отличаются развитой мелодикой (особенно жанр т. н. травниц) и ритмич. разнообразием; песни гл. обр. диатоничн. склада. В ладовом отношении нар. С. м. неоднородна. В основе древних крестьянских мелодий — разл. виды тетрахордов, для более поздних, валашских (пастушеских) типичны пентахорды, мажорные (чаще) и минорные. Для сев.-зап. и южных р-нов характерен лидийский звукоряд, для Зволенского края — миксолидийский, в вост. р-нах встречается звукоряд с ув.секундой. Б. ч. песен одноголосна, однако в нек-рых районах, в т. ч. в Вост. Словакии, существует многоголосие. Среди муз. инструментов (сопровождающих исполнение песен и танцев) —фуяра, пастушеские дудки, гайда (волынка). Наиболее распространённые танцы — фришка (быстрый 2-дольный, типа краковяка) и одземок (пастушеский мужской сольный, типа *казачка*, *коломыйки*).

В 13 в. возникли так называемые разбойничьи песни («разбойниками» наз. борцов за права народа; любимый герой — Яношик, руководитель крестьянского восстания, ставший легендарной личностью); свободолюбивые мотивы в нар. С. м. усилились в 15 в. в связи с подъёмом антифеод. и освободит. движения. Тогда же под влиянием гуситов появились духовные песни (см. *Гуситские песни*; первые словацкие нар. духовные песни восходят к 14 в.). В 15 в. из Германии, Польши, Чехии, Австрии, Италии и гл. обр. из Нидерландов проникает культовая полифонич. хор. музыка, способствовавшая развитию проф. композиторского творчества; первые авторы культовой С. м., сформировавшиеся преим. под влиянием нидерл. школы,— Т. Липтнер, Ю. Бановский (хоралы и духовные вок. соч. других жанров исполнялись на лат. тексты в церквах Словакии ещё в 11 в.). Одноврем. получили распространение светская многогол. песня и инстр. музыка, исполнявшиеся странствующими музыкантами (при дворах феодалов). Центрами муз. жизни в эпоху Возрождения становятся *Братислава*, Кошице, Банска-Бистрица, города Спишского края — Левоча, Кежмарок, Бардеёв. В 16 в. появилась историч. песня, отразившая события тур. войн и габсбургского владычества. Под влиянием идей Реформации возникла внелитургич. духовная песня на родном яз. (песни Я. Сильвана; сер. 16 в.). Среди композиторов 17 в., писавших полифонич. вок. и вок.-инстр. музыку,— Я. Шимбрацкий, З. Заревутиус, С. Боксхорн-Каприкорнус, Я. Куссер Старший, М. Поллентариус и А. Плинтовиц. В их культовых произв. значительны влияния итал. и нем. музыки эпохи барокко, к-рые проникли также в протестантскую и католич. духовную песню (сб-ки «Cithara Sanctorum» Ю. Трановского, 1636; католич. «Cantus Catholici» Б. Сёлёши, 1655). Образцы старинной инстр. музыки сохранились в т. н. Левочской табулатуре. В эпоху Возрождения и в 17—18 вв. в С. м. видное место занимали разл. танц. жанры, в т. ч. в стиле барокко,— инстр. пьесы для лютни, вёрджинела, фп. и др. клавишных инструментов. Сохранились «Кодекс Вьеториуса» и «Пёстрый сборник», содержащие обработки духовных песен, бытовых танцев, танц. сюиты и др. пьесы для клавишных инструментов; более поздние сб-ки песенных и танц. мелодий для струнных — собрание А. Сирмай-Кечер, 2 «Угровецкие рукописи» и др. В 18 в. распространяются нар. песни куруцев, в 19 в.— нововенг. песня, в создании которой участвовали также словацкие музыканты.

В 18 в. получили развитие оригинальный жанр — т. н. францисканская пастораль с ярко выраженными внелитургич. и нар.-песенными элементами (соч. П. Баяна, Э. Пасхи), а также арии и кантаты (произв. Я. Франциси, А. Шкультетого, Ф. К. Будинского, Г. Детельбаха, П. Рошковского). Во 2-й пол. 18 в. в городах Словакии ставились итал. оперы и нем. зингшпили в исполнении странствующих трупп (сначала при дворе, с 1776 — в т-ре в Братиславе). В кон. 18 в. на С. м. сильное влияние оказывала *венская классическая школа*, а также чеш. музыканты; концерты венских и пражских мастеров вносили большое оживление в муз. жизнь. В Братиславе известные солисты выступали в аристократич. салонах; устраивались также публичные концерты выдающихся музыкантов-гастролёров из др. стран — Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Среди слов. композиторов 2-й пол. 18 в., продолжавших традиции классицизма,— А. Циммерман, Ф. Тост, Ф. П. Риглер, Й. Дружецкий, позднее Г. Клайн и Ф. Зомб. Развитие нац. муз. иск-ва тормозилось многовековым двойным гнётом — австрийским и венгерским. Интерес к нац. муз. культуре возник лишь в нач. 19 в. и выражался в обращении к нар. песне; поэтич. сторону слов. фольклора изучали поэты Б. Таблиц и Я. Коллар, историк и филолог П. Й. Шафарик, к-рый совм. с Колларом опубликовал и первые записи слов. нар. песен. К 1830-м гг. в С. м. наметились 2 направления, представленные, с одной стороны, композиторами зап. ориентации, с другой — музыкантами, опирающимися на нац. традицию. Последние, ставя перед собой просветит. задачи, стремились к пробуждению нац. самосознания. К их числу относятся М. Сухань и Л. Фюреди, к-рым принадлежат первые обработки нар. мелодий. С 1860-х гг. усилилось движение за нац. возрождение, появилось первое поколение слов. композиторов, в творчестве к-рых важное место занимали обработки нар. песен и собств. хор. сочинения (Я. Кадавы, Б. Булла, А. Г. Кричмера, К. Руппельдт, М. Лацьяк). Многие из музыкантов занимались собиранием и изучением нар. С. м. (Л. Ванса, Кадавы и др., а также венг. комп. Б. Барток). Наиболее значит. собрание — «Словацкие песни» (подготовили Кадавы, К. и М. Руппельдты, Я. Меличко; выходило отд. тетрадями в 1880—1906, тт. 1—3; 2-е изд.— 1972—73, тт. 1—2, ред. Л. Галько). Основоположник нац. школы — Я. Л. Белла, автор оперы «Кузнец Виланд», кантаты «Свадьба Яношика», симф. поэмы «Судьба и идеал» (1874; одно из лучших его соч.), симф., камерно-инстр. (в т. ч. струн. квартета g-moll) и вок. сочинений. Из его современников выделяется рано умерший талантливый комп. Ванса, при-

Здание Словацкого национального театра в Братиславе.



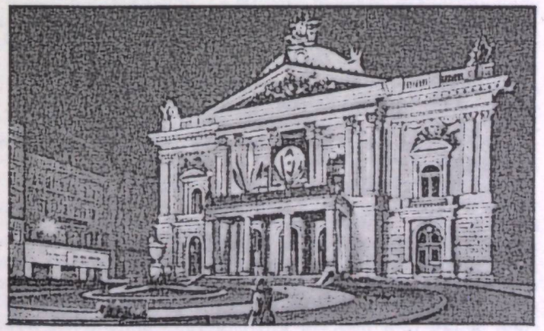
обретший известность своими «Песнями Татранских соколов» (посв. героям словацкой Революции 1848—49). В кон. 19—нач. 20 вв. песни, хоры, оперетты и фп. музыку писали Ш. Файнор, Б. Булла, М. Лихард, Л. Изак-Лиховецкий, М. Франциси. Однако им недоставало проф. композиторского мастерства (сказывались трудности в получении муз. образования в условиях нац. и социального гнёта). Новый этап в развитии нац. школы связан с творчеством М. Мойзеса (камерно-инстр., вок. и орк. соч.), В. Фигуша-Бистри (опера «Детван» на сюжет слов. поэта 19 в. А. Сладковича, обработки нар. песен, романсы, инстр. пьесы), М. Шнайдер-Трнавского (песни, хоры), Ф. Кафенды (сочетал позднеромантич. выразит. средства с элементами вост.-европ. музыки и слов. фольклора). Развитие хор. музыки во 2-й пол. 19 в. связано с деятельностью хор. об-в; созданы Братиславское певч. об-во (1857), Братиславский хор. кружок (1872); пропаганда нац. музыки велась также через рабочие хор. кружки («Типография», 1872; «Свободная песня», 1893, и др.).

В 1919 в Братиславе созданы оперная труппа в Словацком нац. т-ре (1-й спектакль — 1 III 1920), смешанный хор «Зора» (1919), Акад. хор. об-во и Хор словацких учителей (оба в 1921), инстр. ансамбль при Радио (1928; на его основе в 1933 создан оркестр), Муз. школа (1919; в 1927 преобразована в Муз. и драм. академию, в 1941 — в консерваторию). Значит. роль в муз. жизни играли любительские муз. коллективы, особенно хоры. Среди композиторов, представлявших нац. школу 2-й пол. 1930-х гг.— А. Мойзес, Э. Сухонь, Л. Голоубек, Я. Циккер, Д. Кардош, А. Оченаш, Ш. Юровский. Для их творчества характерно сочетание нар.-нац. истоков с новейшими средствами композиции того времени; воздействия вост.-европ. и франц. музыки оттеснили ранее преобладавшее нем. влияние. Стилистически С. м. близка соч. Б. Бартока и З. Кодая в Венгрии, К. Шимановского в Польше, Л. Яначека, Б. Мартину, В. Новака и Й. Сука в Чехословакии, а также произв. раннего творчества Стравинского. В творчестве словацких композиторов 1930—40-х гг. важное место занимали темы протеста против социального гнёта в бурж. гос-ве и антивоенные (увертюры «Никола Шугай», «Дружина Яношика» и кантата «Демонтаж» А. Мойзеса, кантата «Псалом земли Подкарпатской» Сухоня, кантата «Cantus filiorum» — «Песнь сынов», симф. соч. Циккера). В годы 2-й мировой войны 1939—45 Циккер, Т. Андрашован и другие музыканты Словакии активно участвовали в Движении Сопротивления, в Словацком национальном восстании.

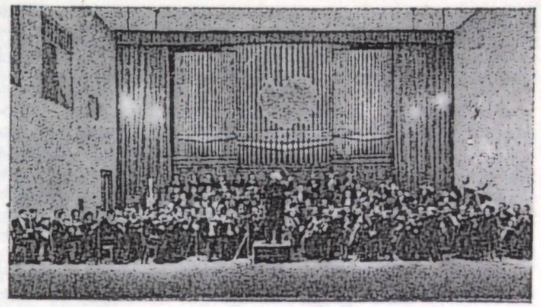
После образования народно-демократич. республики в 1945 муз. жизнь страны демократизируется. В стране создаётся сеть муз. учреждений: Восточнословацкий нац. т-р и Гос. филармония в Кошице (1945), Словацкая филармония с симф. оркестром и смешанным хором (1949), Словацкий струн. квартет (1945), Братиславский струн. квартет (1948) и др. камерно-инстр. ансамбли и хоры, в т. ч. ансамбль нар. песни и танца «Лучница» (1948) и СЛУК (1949), Армейский художеств. ансамбль (1951), Гос. камерный оркестр в г. Жилина, Словацкий камерный оркестр (1960). Организованы Высшая школа изящных иск-в в Братиславе (1949; включает муз. ф-т), кафедра музыковедения на философском ф-те Ун-та им. Я. А. Коменского, Ин-т музыковедения Словацкой АН (с 1951; ныне Ин-т искусствознания). В 1955 осн. Союз композиторов (в 1949—54 словацкие композиторы входили в общегос. Союз чехословацких композиторов). Стали издаваться муз. журн. «Slovenská hudba» (1957—72) и газ. «Hudobný život» (с 1966). Развитию этих учреждений, коллективов и органов печати способствовала целенаправленная демократич. политика социалистич. гос-ва в области культуры. В произведениях словацких композиторов получили отражение перемены в политич. и обществ. жизни. Творчество совр. композиторов отличается стилистич. разнообразием. Наивысшие достижения С. м. 1950—1960-х гг.— оперы Сухоня («Крутнява», 1949; «Святоплук», 1959) и Циккера («Яношик», 1954; «Бег Баязид», 1957; «Воскресение», 1962; «Мистер Срудж», 1963; «Игра любви и смерти», 1968; «Кориолан», 1973). Активизируется деятельность композиторов старшего поколения (М. Вилец, Й. Грешак, О. Ференци). К среднему поколению относятся М. Коржинек, Я. Циммер, Л. Бурлас, И. Грушовский и др. Продолжая развивать традиции С. м., они ищут новые пути развития муз. иск-ва. Среди совр. композиторов — И. Зельенка, Р. Бергер, М. Базлик, И. Парик, Ю. Гатрик, Т. Сальва. Среди исполнителей: дирижёры — Л. Словак, Л. Райтер, О. Ленард, Б. Режуха и чехи З. Билек и З. Кошлер; пианисты — М. Карин, К. Гавликова, И. Палович, Р. и С. Мацудзиньские, П. Топерцер, М. Лапшанский; скрипачи — А. Можи, Т. Гашпарек, Б. Вархаль, П. Михалица, Е. Шпиткова; певцы — М. Чесанёва, М. Кишонёва, Я. Благо, Ш. Гоза, Г. Паш, Л. Барицова, Ю. Мартвонь, Э. Китнарова, О. Малаховский, А. Кухарский, П. Дворский, Г. Бенячкова; музыковеды — Э. Заварский, Й. Шамко, Й. Кресанек, Л. Мокры, О. Эльшек, Л. Бурлас, Л. Ленг, З. Новачек, И. Вайда и др. Созданы значит. труды в области муз. этнографии и муз. теории.

Лит.: Hořejš A., O slovenskej hudobnej tvorbe, Brat., 1928; Zagiba F., Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do Reformácie, Brat., 1943; Bokesová Z., Slovenská hudba, Brat., 1947; Hudec K., Vývin hudobnej kultúry na Slovensku, Brat., 1949; Potůček J., Súpis slovenských hudobnoteoretických prác, Brat., 1955, раздел «Hudobniny a literatúra o hudobníkoch za r. 1950—52. Doplnky do r. 1949»; его же, Súpis slovenských hudobnín a literatúry o hudobníkoch, Brat., 1952, [2]sv. 1—2, 1967; Nováček Z., Súčasná slovenská hudobná tvorba (1945—1954), Brat., 1955; Dejiny slovenskej hudby,

Здание Оперного театра им. Яначека в Брно.



Оркестр, выступающий на эстраде Государственной филармонии в Брно.



Brat., 1957; Šíp L., Slowakische Musik, Prag., 1959; Hrušovský I., Slovenská hudba v profiloch a rozboroch, Brat., 1964; Mokrý L., Tvrdoň J., Dejiny slovenskej hudby, Brat., 1964; Mokrý L., Slovenská hudba, в кн.: Československá vlastivěda, díl 9, Umění, Sv. 3, Hudba, Praha, 1971.

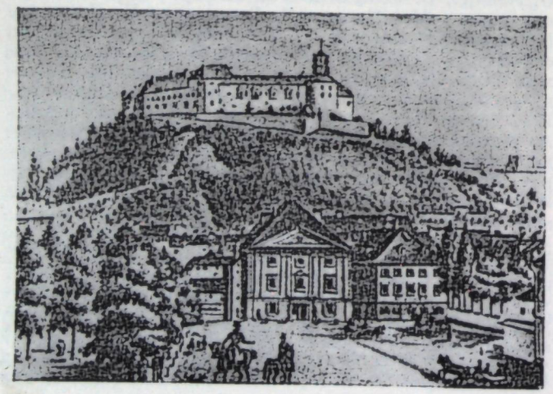
Л. Бурлас, В. Н. Егорова.

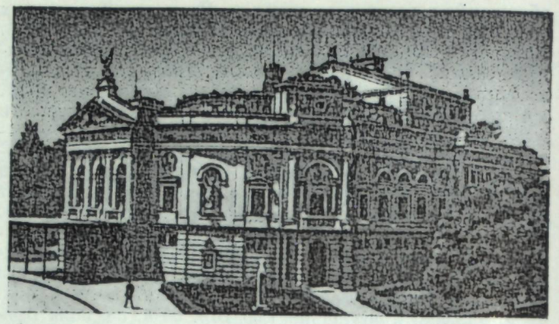
«SLOVENSKÁ HUDBA» («Словéнска гýдба») — словацкий муз. журнал. Орган Союза слов. композиторов. Первое в Словакии муз.-периодич. издание. Журнал рассчитан гл. обр. на музыкантов-профессионалов. Выходил в Братиславе в 1957—72, до 1961 — ежемесячно, затем по 10 номеров в год. Гл. редакторы — Й. Шамко (1957—58), Э. Шимунек (1958—64) и О. Эльшек (1964—72). Чл. ред. коллегии нач. 70-х гг.— Р. Бергер, Л. Бурлас, О. Ференци, Ю. Гатрик, И. Грушовский, М. Юрик, Й. Кресанек, Л. Ленг, М. Потемрова, Я. Сивачек, Р. Венек и П. Зеленаи. Центр. место в «S. H.» занимали статьи, посвящённые муз. теории и эстетике, разл. вопросам слов. муз. культуры (анализ новых произв., в т. ч. лёгких жанров, проблемы исполнительства, муз. воспитания и образования, самодеятельности, нар. иск-ва). В журнале были и др. постоянные разделы — «Музыкальная жизнь», «Рецензии», «Дискография», «Информация»; в первом из них (одном из важнейших в «S. H.») сообщалось о событиях конц. и муз.-театр. жизни Словакии, а также Чехии и Моравии, о заруб. фестивалях, симпозиумах и др.; в след. разделах печатались разл. рецензии, давались сведения о новых грамзаписях и др. информация. Много внимания уделялось и заруб. муз. иск-ву, в т. ч. сов. музыке. Регулярно сообщалось о деятельности Союза слов. композиторов, связанной со съездами, конференциями, смотрами, на к-рых исполнялись новые произв. Помещались статьи об отд. композиторах и произв., т. н. редакционные беседы и пр. Нек-рые статьи (гл. обр. о совр. слов. музыке) публиковались также на нем. и англ. языках. В кон. 60 — нач. 70-х гг. журнал выходил с нотным приложением, содержавшим произв. и отд. части сочинений совр. слов. композиторов, а иногда произв. слов. композиторов предшествующих эпох.

В. Н. Егорова.

СЛОВЁНСКАЯ МУ́ЗЫКА. Географич. положение Словении и особенности её историко-культурного развития определили характер С. м., в т. ч. её муз. фольклора. В нём ясно выступают областные различия, особые ветви составляет фольклор приморско-истарский, специфический альпийский и меджимурский (вост. части Словении). В нар. песнях и танцах есть общие черты с нем.-австр. и венг. нар. музыкой. Нар. С. м. разнообразна по жанрам; сохранились разл. обрядовые песни, в т. ч. связанные с языческими праздниками (коледы), историч. песни, бытуют также героико-эпич. песни,

Сословный театр в Любляне (1-я пол. 19 в.).





Здание оперного театра в Любляне.

импровизированные плачи и причитания (т. н. нароканье), шуточные, детские и воен. песни; оригинальны нар. баллады и муж. любовные песни, отличающиеся строгостью лирич. высказывания. Распространено многогол. пение, в т. ч. мужское (3-, 4- и 5-голосие гармонич. склада) и смешанное (до 5 голосов, с элементами имитац. полифонии); часто встречается 2-голосие — в терцию и сексту, а также с бурдонным ниж. голосом. Для б. ч. песен типичны 7-ступенные диатонич. лады, более распространён натуральный мажор, чем минор, в старинных напевах встречается пентатоника; для мелодики характерны скачки на широкие интервалы, в т. ч. на сексту, тритон, септиму, ходы по аккордовым звукам. Ритмич. строение чёткое, типичны мелкие 5-дольные размеры и переменные метры, сочетающие 2- и 3-дольные; преобладает силлабич. принцип. Среди музыкальных инструментов в народной практике распространены различные виды фрулы, рог, губная гармоника; народный оркестр обычно включает скрипку (или гармонику), кларнет и смычковый инструмент типа контрабаса.

Проф. С. м. развивалась в русле зап.-европ. культуры (в 8—9 вв. словенцы попали в многовековую зависимость от герм. княжеств, в 13—14 вв.— от династии Габсбургов). В ср.-век. словен. городах и при дворах феодалов было распространено иск-во трубадуров, миннезингеров, вагантов и др. бродячих музыкантов — носителей устной нар. традиции. Очагами развития проф. музыки становятся монастыри (с 12 в.) и гор. певч. школы при церквах (существуют с 13 в. в Мариборе, Горице, *Любляне*). Центром религ. муз. культуры была церковь св. Николая (Любляна), значение к-рой особенно возросло, когда она стала кафедральным собором (1461) и при нём было создано неск. певч. школ. Многие словен. музыканты 15—16 вв. работали в Вене, Базеле, Праге и др. европ. городах — Ю. Слатконя, Б. Праспергиус, М. Глобокар, М. Воглар, А. Легат, писавшие гл. обр. церк. вок. полифонич. музыку. Крупнейший словен. композитор 16 в., приобретший европ. известность,— Я. Галлус. В своих мессах, мотетах, мадригалах он развивал традиции нидерл. и особенно венецианской полифонич. школ, в нек-рые сочинения вводил словенские народные мелодии; творчество Галлуса, сочетавшего принципы развитого стиля вокальной полифонии с нарождавшимся гомофонным стилем,— важное явление в музыкальной культуре европейского Возрождения.

В эпоху Реформации и распространения протестантизма в народе возникли многие т. н. пунтарске песни, близкие нем. протестантскому хоралу. Один из крупных словен. музыкантов, деятелей протестантского движения — П. Трубар (работал в городах Словении и в Вене), опубликовавший первый словен. сборник церк. песен (1567). В Любляне, ставшей центром Крайнской земли (2-я пол. 16 в.), заметно оживляется муз.

жизнь: большое значение приобрела т. н. сословная Лат. школа, где преподавалась и музыка; наряду с католич. и протестантскими певч. школами видную роль в развитии светского муз. иск-ва начинают играть т. н. городские трубачи (с 1537), сохранившие значение до сер. 18 в.; развивается и иск-во мейстерзингеров. На рубеже 16—17 вв. муз. жизнь активизируется и в др. городах (Крань, Тржич, Идрия, Целе, Птуй). В Любляне в связи с Контрреформацией вновь возрастает роль кафедрального собора св. Николая благодаря деятельности его епископа Т. Хрена, уделявшего особое внимание подготовке музыкантов-исполнителей; определённая заслуга в развитии муз. жизни принадлежит иезуитам, основавшим люблянскую иезуитскую гимназию, к-рая стала также муз. школой. В Любляне ставились т. н. иезуитские «школьные драмы» и религ. драмы с музыкой, мистерии; исполнялись крупные произв. духовной музыки известных мастеров 16—17 вв. Выдвигаются местные учителя пения, органисты, канторы, а также композиторы — И. Пош (Похнус), Г. Плавец (Плауц), Й. Б. Долар, писавшие инстр. музыку, вок. церк. и светские сочинения; в их творчестве наряду с полифоническими развиваются новые жанры гомофонной музыки.

Со 2-й пол. 17 в. в Любляне стали гастролировать итал. оперные труппы; по инициативе графа В. Э. Ауэрсперга приезжие итал. артисты не только давали оперные спектакли, но и ставили оперы силами местных музыкантов-любителей. С 18 в. итал. оперные труппы выступали в Любляне регулярно (исполняли оперы Й. А. Хассе, Б. Галуппи, Н. Пиччинни и др.). Спектакли шли во дворце Ауэрсперга, в гор. ратуше; иезуиты ставили «школьные драмы» в летнем т-ре «Под Турном» (близ Любляны). В 1765 открыт Сословный т-р (здесь ставились и драм. спектакли). Важную роль в муз. жизни Словении 18 в. играла Филармонич. академия (осн. в 1701 в Любляне Я. Б. Хёффером; одна из старейших в Европе), имевшая оркестр и хор, в к-рые входили музыканты-профессионалы и любители из всех словен. городов. В числе видных композиторов 1-й пол. 18 в.— Я. Ю. Хочевар, М. Чадеж, М. Омерза, И. К. Гошель, Я. К. Полец, В. А. Зиберау, писавшие музыку к драм. спектаклям, оратории, инстр. и церк. вок. произв. в стиле барокко. Среди композиторов 2-й пол. 18 в. выдвигаются Я. Зупан, автор первой словен. оперы «Белин» (ок. 1780, не поставлена), а также известный скрипач, оперный певец, педагог и комп. Ф. Поллини (работал в Милане). К кон. 18 в. на С. м. распространилось нем.-австр. влияние, к-рое постепенно вытеснило итальянское. С 1779 в Любляне, а также в Целе, Мариборе и Птуе постоянно гастролировали оперные труппы из Германии и Австрии (Ф. Цольнера, Э. Шиканедера, Ф. Бернера), ставившие зингшпили и оперы Й. Гайдна, В. А. Моцарта (в т. ч. «Похищение из сераля», Любляна, 1787), К. Диттерсдорфа и др. В С. м. утверждаются черты классич. стиля. Я. К. Новак написал оперу «Фигаро» по комедии А. Т. Линхарта «Весёлый день, или Женитьба Матичека» (1790), в к-рой заметно влияние Моцарта. Распространению классич. музыки во многом способствовало Филармонич. об-во (осн. 1794), сменившее Филармонич. академию и игравшее важную роль в словен. муз. культуре на протяжении 19 в. В своей конц. деятельности оно уделяло осн. внимание нем.-австр. музыке, в то время как Сословный т-р продолжал ставить гл. обр. франц. и итал. комич. оперы; ставились также сценич. произв. словен. авторов — Г. Машека, Ю. Михевеца (преим. на нем. тексты). С 1826 в течение неск. лет в Любляне работала и любительская оперная труппа (рук. Г. Машек). В 1815 в Любляне были открыты муз. классы при Педагогич. уч-ще, в 1816 — при Филармонич. об-ве (позднее преобразованы в муз. школу, существовавшую до 1875). Среди муз. деятелей 1-й пол. 19 в.— чехи Ф. Б. Дусик и Й. Бенеш (последний был дирижёром оркестра Филармонич. об-ва в 1820-е гг.), Ф. Швердт, дирижёры хора кафедрального собора А. Хёллер и Г. Рихар, композитор и педагог Г. Машек (работал в Сословном т-ре, Филармонич. об-ве).

К сер. 19 в. с ростом нац.-освободит. движения в С. м. зарождаются нац. муз. традиции, получившие особое развитие после Революции 1848 в связи со становлением словен. муз. романтизма. Широкое распространение получили массовые патриотич. песенно-хор. сочинения комп. Ю. Флейшмана, М. Вилхара, Г. и К. Машеков, Б. Поточника, Л. Долинара, Й. Томажевеца и др. Развитие демократич. муз. культуры связано с деятельностью Словен. об-ва (1848) и появлением просветит. орг-ций, т. н. читален (первые созданы в Любляне, 1852; затем в Мариборе и Трисете, 1861), при к-рых были основаны любительские хоры и муз. школы; члены читален (среди них — многие видные музыканты) принимали участие в политич. манифестациях. В 60—70-е гг. начался новый подъём муз. жизни; ещё более активизировалась деятельность читален, созданы Драм. об-во (1867; его деятели были инициаторами постановок нац. сценич. произв., в т. ч. музыкальных) и «Глазбена матица» (1872) — об-во, объединившее всех проф. словен. музыкантов; при нём в 1882 открыта муз. школа, готовившая проф. музыкантов, основаны большой постоянный хор (1891) и конц. организация. Работало также муз.-религ. «Цецилианское об-во» (с 1877), издававшее муз. журн. «Cerkveni glasbenik» (1877—1945) и основавшее органную школу (1877—1945). В 1884 основано рабочее хор. об-во «Славец» в Любляне; в кон. 19 в. основаны хоры и в др. городах; среди них — «Лира» в Кампике (1882), хор. об-во в Горице (1900). В 1892

Музицирующие ангелы. Фреска в церкви св. Яна (15 в.) в горной области Бохинь.



открыт новый Словен. гос. т-р (здание Сословного т-ра, называвшегося с 1862 Нем. гос. т-ром, сгорело в 1887), при к-ром начала работать также Словен. опера; первый дирижёр — Ф. Гербич (руководил с 1886 муз. частью Драм. об-ва).

В 1900-е гг. Словен. опера достигает высокого художеств. уровня, успешно соперничая с Нем. оперой в Любляне; в основе её репертуара — гл. обр. оперы слав. композиторов, в т. ч. и отечественные. Дирижёр (после Гербича) — Х. Бенишек; среди солистов — А. Полашек, Т. Талер, И. Полак, Я. Гербич, Й. Крижай. Деятельность Словен. оперы способствовала развитию оперного т-ра в Словении: начали работать оперные труппы в Триесте (в рамках Драм. об-ва, под рук. М. Полича), Мариборе. В нач. 20 в. стала более интенсивной конц. жизнь. В 1908 при «Глазбене матице» основан оркестр Словен. филармонии под рук. чеш. дирижёра В. Талиха (1908—13); продолжало деятельность и Филармонич. об-во (до 1919).

В условиях активизации муз. жизни выдвигается ряд крупных композиторов — К. Машек, Д. Енко (с 1863 жил в Белграде) и особенно Б. Ипавец, Ф. Гербич и А. Фёрстер, с творчеством к-рых связан расцвет нац. романтизма в С. м. (гл. обр. вок.-хор. жанры, опера, оперетта, программные орк. пьесы). Новый этап развития С. м. связан с деятельностью Р. Савина (опера «Прекрасная Вида» — первая словен. опера в духе позднего романтизма, 1907), Г. Крека, Э. Адамича, а также А. Лайовица (вок. лирика). Представители этого первого поколения совр. словен. композиторов группировались вокруг журнала «Novi akordi», издававшегося под ред. Г. Крека (1901—14) и активно выступавшего за развитие нац. муз. иск-ва.

После 1918, с образованием Королевства сербов, хорватов и словенцев (с 1929 — Югославия), начался подъём муз. культуры. Основаны мн. муз. учреждения и коллективы — школа «Глазбена матица» в 1919 преобразована в консерваторию (с 1926 — Гос. консерватория, с 1939 — Академия музыки), в 1934 создан Ин-т фольклора (из него выделился в качестве самостоятельного Ин-т муз. фольклора; основатель и рук. Ф. Маролт), основана Люблянская филармония (1935—41), дававшая концерты силами оркестра оперного т-ра и собств. любительского оркестра, Люблянский квартет; издаются муз. журналы «Pevec» (1921—38), «Zbori» (1925—34); возникают новые хор. об-ва — «Люблянский колокол», Хор. словен. учителей в Триесте (1920), Учительский хор (1925) и Академич. хор (1926) в Любляне, хоры при «Глазбене матице» в Мариборе, Целе, Ново-Месте и др. Достигает расцвета деятельность оперной труппы Словен. нац. т-ра, особенно в период 1925—1939 под рук. М. Полича; наряду с классич. произв. т-р ставит оперы С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, И. Ф. Стравинского, Э. Кшенека, К. Вейля и др., а также словен. авторов.

В С. м. 20—30-х гг. развиваются традиции позднего романтизма. В неё проникают также влияния совр. модернистич. зап.-европ. муз. иск-ва. Импрессионистич. приёмы письма использовал Л. М. Шкерьянц (камерно-инстр., орк. сочинения, романсы), черты экспрессионизма проявились в творчестве М. Когоя (опера «Чёрные маски», по Л. Н. Андрееву, соч. 1927, пост. 1929), неоклассицизм и конструктивистские тенденции отразились в камерно-инстр. и орк. произв. С. Остерца, применявшего и технику додекафонии. Под воздействием Когоя и Остерца развивается творчество М. Бравничара, обратившегося в 30-е гг. к нац. тематике (опера «Батрак Ерней и его правда», на остросоциальный сюжет одноим. повести И. Цанкара), С. Конорца, В. Укмара. Нац.-романтич. направление развивали Б. Арнич (крупные симф. произв.), М. Козина, частично (в сочетании с совр. тенденциями) Д. Швара, П. Шивиц, М. Липовшек.

В годы 2-й мировой войны 1939—45 мн. музыканты участвовали в нар.-освободит. борьбе (К. Пахор, М. Козина, Р. Симонити, П. Шивиц, Ф. Штурм, Ц. Цветко, Д. Цветко и др.); становятся популярны массово-патриотич. песенно-хор. жанры. На освобождённой территории и в нар.-освободит. армии организуются хоры («Сречко Косовел», «Партизанский хор» и др.).

После освобождения от фаш. оккупации (1945) во всех областях муз. жизни Словении наступает расцвет. Во мн. городах основаны муз. школы, в т. ч. Средняя муз. школа в Мариборе; в Любляне Академия музыки реорганизована в Высшую школу (1945), при философском ф-те Люблянского ун-та создан Ин-т музыковедения (1962). С 1947 работают Словен. филармония (с оркестром и хором), симф. оркестр, хор и оркестр лёгкой музыки при Радио и телевидении в Любляне. Широкое признание не только в Югославии, но и в др. странах завоевала оперная труппа Словен. нац. т-ра (гастролировала в СССР в 1964). Симф. оркестр создан в Мариборе, здесь работает и оперный т-р. Среди камерно-инстр. ансамблей — Люблянский квартет, фп. трио им. Тартини, дух. квинтет Радио, ансамбль «Славко Остерц» и др.; среди хор. коллективов — «Франц Прешерн» в Кране (1945), Люблянский камерный хор (1948), «Слава Клавора» в Мариборе (1948), камерный муж. хор в Целе (1949), Словен. октет (1951) и «Октет Галлус» (1966) в Любляне, созданы детские хоры во мн. городах (проводится междунар. детские хор. фестивали в Целе, с 1960). Издаются муз. журн. «Slovenska glasbena revija», «Naši zbori», «Grlica», «Muzikološki zbornik», «Glasbena mladina». Организованы мн. творч. союзы, в т. ч. СК Словении (1950).

Среди старшего поколения композиторов, продолжающих творч. деятельность,— М. Козина (опера «Равноденствие», 1946), Д. Швара («Вероника Досеницкая», 1946), Б. Арнич, М. Бравничар, С. Конорц, В. Укмар и др. В 50-е гг. выдвигаются П. Рамовш, У. Крек, З. Циглич, Д. Шкерль, Я. Матичич, А. Лайовиц, В. Ловец, в творчестве к-рых традиц. элементы муз. языка сочетаются с совр. приёмами письма. С 1960-х гг. в музыке молодых словен. композиторов находят отражение влияния новейших течений зап.-европ. музыки — серийной, конкретной, электронной, а также разл. рода экспериментальной музыки. В числе музыкантов 70-х гг.: композиторы — В. Глобокар, М. Стибиль, И. Петрич, А. Среботняк, Я. Еж, Д. Божич, П. Мерку, Л. Лебич, И. Штухец; дирижёры — С. Хубад, В. Водушек, Д. Жебре, Б. Лесковиц, Ц. Цветко, А. Нанут, У. Лайовиц; пианисты — Д. Томшич, А. Бертонцель, М. Липовшек; скрипачи — И. Озим, Д. Бравничар, В. Шкерлак, Р. Клопчич, П. Новшак; виолончелист Ц. Шкерьянц, флейтист И. Графенауэр, певцы — М. Брайник, В. Буковец, Р. Францл, Л. Корошец, Ф. Лупша, С. Смерколь, В. Стритарьева, Х. Хелцл, В. Герловиц, Э. Новшак и др.; музыковеды — Д. Цветко, А. Рияве.

Лит.: Цветко Д., Современная словенская музыка, «СМ», 1946, № 5—6; Radics P. von, Frau Musica in Krain, Ljubljana, 1877; Rakuša F., Slovensko petje v preteklich dobah, Ljubljana, 1890; Trstenjak A., Slovensko gledališče, Ljubljana, 1892; Cvetko D., Jakob Gallus, «Muzička revija», 1950 (рус. пер.: Якобус Галлус, в кн.: Из прошлого югославской музыки, М., 1970); его же, Odmevi glasbene klasike na slovenskem, Ljubljana, 1955; его же, The Renaissance in Slovene music, «Slavonic revue», 1957, № 36; его же, Zgodovina glasbene umetnosti na slovenskem, kn. 1, Ljubljana, 1958; его же, Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves, «Acta musicologica», 1959, № 31; его же, Academia philharmonicorum Lebacensis, Ljubljana, 1962; его же, Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji, в кн.: Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Skolska knjiga, Zagreb, 1962; его же, Stoletja slovenske glasbe, Ljubljana, 1964; его же, La musique slovène du XVI au XVIII siecle, «Musica antiqua», 1966; его же, Histoire de la musique slovène, Maribor, 1967; его же, Slowenische Musik zur Moderne, «Zvuk», 1967, № 77—78; его же, Die Musik der slowenischen Protestanten, в кн.: Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, Bd 1, Münch., 1968; его же, Musikgeschichte der Südslawen, Kassel [u. a.], 1975; Sivec J., Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861, Ljubljana, 1971; Rijavec A., Twentieth century Slovene composers, в кн.: Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Ljubljana — Köln, 1975.

Е. И. Гордина.

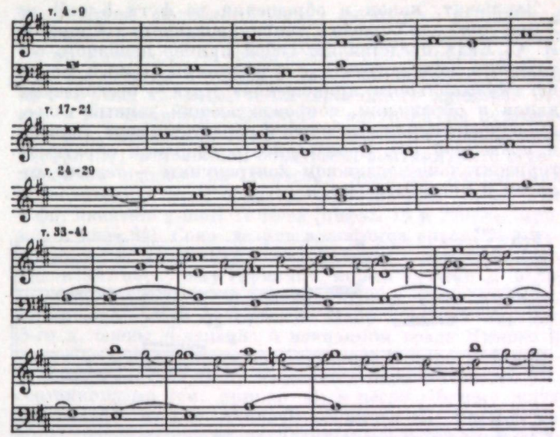
СЛО́ЖНАЯ КАДЕ́НЦИЯ — см. *Каденция* (1).

СЛО́ЖНАЯ ТРЕХЧА́СТНАЯ ФО́РМА — см. *Трёхчастная форма.*

СЛО́ЖНЫЕ ТА́КТЫ — такты, делящиеся на два или неск. одинаковых простых тактов, напр. $\frac{6}{4} = \frac{3+3}{4}$. Простые такты здесь выступают в качестве долей высшего порядка, в отличие от простых тактовых долей. На основе 2-, 3-, 4-дольности высшего порядка складываются такты из 4, 6, 9, 12 простых долей. Они содержат два рода метрически опорных долей — *сильную долю* и относительно сильную, напр. $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ (> > >). С.т.— один из основополагающих тактовых типов европ. проф. музыки; возник уже при формировании тактовой системы (нач. 17 в.).

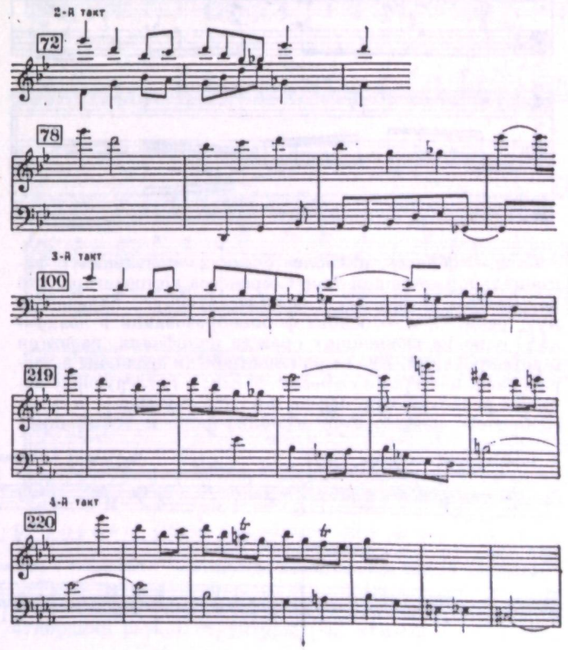
СЛО́ЖНЫЙ КОНТРАПУ́НКТ — полифонич. сочетание мелодически развитых голосов (разных или при имитации подобных), к-рое рассчитано на контрапунктически видоизменённое повторение, воспроизведение с изменением соотношения этих голосов (в отличие от простого контрапункта — нем. einfacher Kontrapunkt — полифонич. соединения голосов, употребляемого только в одной, данной их комбинации). За рубежом термин «С. к.» не применяется; в нем. музыковедческой лит-ре используется родственное ему понятие mehrfacher Kontrapunkt, обозначающее только тройной и четверной вертикально-подвижной контрапункт. В С. к. различаются первоначальное (данное, исходное) соединение мелодич. голосов и одно или несколько производных соединений — полифонич. вариантов первоначального. В зависимости от характера изменений существуют, согласно учению С. И. Танеева, три главных вида С. к.: *подвижной контрапункт* (подразделяемый на вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной), *обратимый контрапункт* (подразделяемый на полный и неполный обратимый) и контрапункт, допускающий удвоения (одна из разновидностей подвижного контрапункта). Все указанные виды С. к. нередко комбинируются; напр., в фуге Credo (№ 12) из мессы h-moll И. С. Баха два вступления ответа (в тактах 4 и 6) образуют первоначальное соединение — *стретту* с расстоянием вступления 2 такта (воспроизведено в тактах 12—17), в тактах 17—21 звучит производное соединение во вдвойне-подвижном контрапункте (расстояние вступления $1^1/_2$ такта с вертикальным смещением ниж. голоса первоначального соединения вверх на дуодециму, верхнего — вниз на терцию), в тактах 24—29 образуется производное соединение от соединения в тактах 17—21 в вертикально-подвижном контрапункте (Iv = —7 — двойной контрапункт октавы; воспроизведено на другой высоте в тактах 29—33), от такта 33 следует стретта в 4 голосах с увеличением темы в басу: верх. пара голосов представляет соединение, производное от первоначальной стретты во вдвойне-подвижном контрапункте (расстояние вступления $^1/_4$ такта; воспроизведено на другой высоте в тактах 38—41) с удвоением верх. голоса секстой снизу (в примере опущены полифонич. голоса, не входящие в указанные выше соединения, а также сопровождающий 8-й голос). Нотный пример см. кол. 94.

В фп. квинтете g-moll ор. 30 С. И. Танеева функцию первоначального выполняет соединение темы главной партии с её обращённым вариантом в начале репризы 1-й части (2-й такт после цифры 72); производное в виде канона (цифра 78) образуется в результате горизонтального смещения и одновременно проведения верхнего голоса в увеличении; в начале коды (3-й такт после цифры 100) производное во вдвойне-подвижном контрапункте (расстояние вступления 1 такт, нижний голос передвинут на дециму, верхний — на квинтдециму вниз); контрапунктич. варьирование завершается в коде финала, где звучит модулирующая канонич. секвенция (цифра 219), представляющая производное соединение во вдвойне-подвижном контрапункте (расстояние вступления 2 такта, оба голоса — в прямом движении); далее (4-й такт после цифры 220) производное соединение — канон с вертикальным и горизонтальным передвижением и одновременно с четырёхкратным увеличением в басу (в примере опущены сопровождающие и удваивающие голоса):

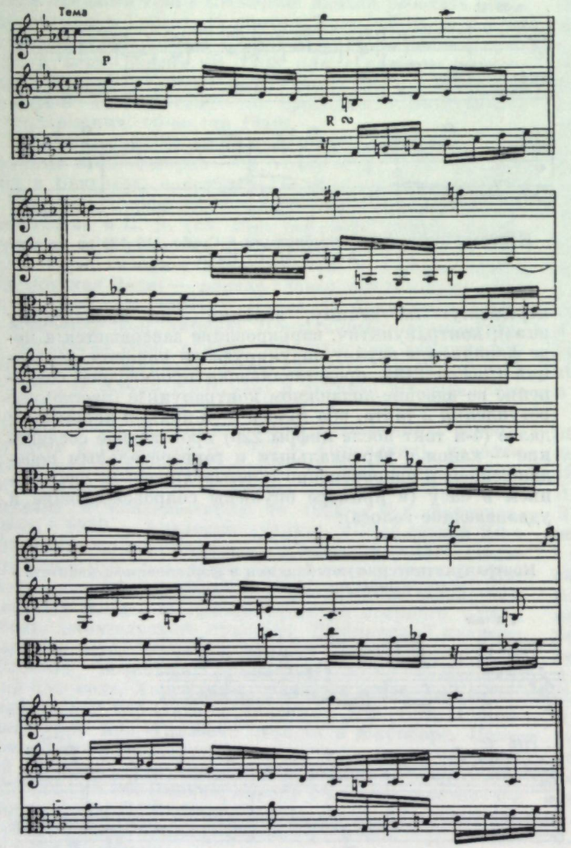


Контрапунктические комбинации в Credo (№ 12) из мессы h-moll И. С. Баха.

Контрапунктические комбинации в фортепианном квинтете g-moll ор. 30 С. И. Танеева.



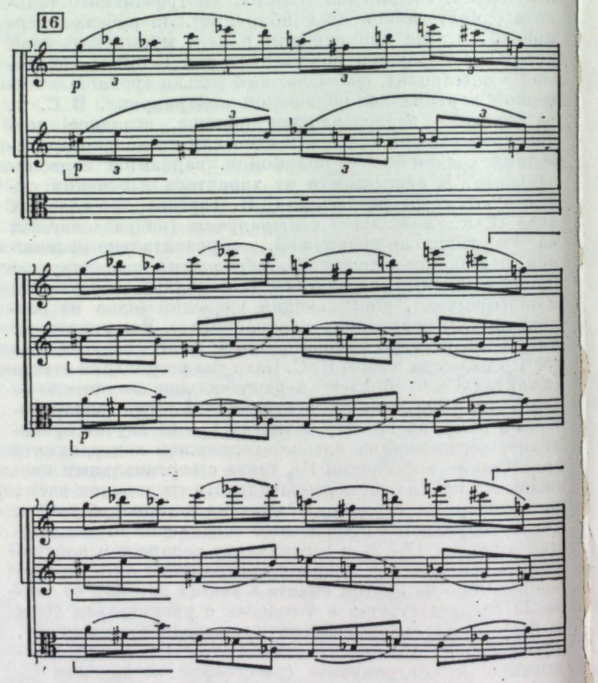
Заключит. канон в обращении из фуги b-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха представляет собой пример неполного обратимого контрапункта с удвоениями. Пятый номер из «Музыкального приношения» Баха — бесконечный канон в обращении, сопровождающий данный голос, где первоначальное соединение образуется верх. голосом и *пропостой* (Р), производное в неполном обратимом горизонтально-подвижном контрапункте — тем же голосом и *риспостой* (R ∞):

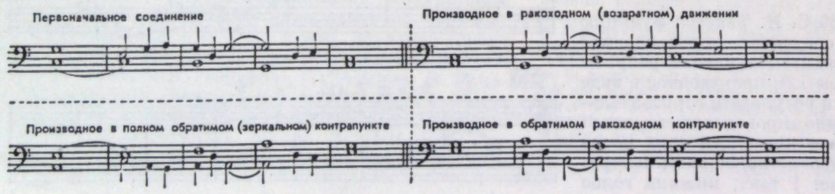


С. к.— область, наиболее очевидно связанная с рациональной стороной творч. процесса композитора, что во многом определяет соответствующую образность муз. речи. С. к.— основа формообразования в *полифонии*, одно из важнейших средств полифонич. развития и варьирования. Его возможности были осознаны и разработаны мастерами *строгого стиля*; в последующие периоды развития муз. иск-ва и в совр. музыке С. к. многообразно используется в полифонич. и гомофонных формах. Гармонич. свобода совр. музыки позволяет композиторам применять самые сложные в технич. отношении разновидности С. к. и их комбинации. Так, напр., в № 23 из «Полифонической тетради» Щедрина первоначальное соединение обеих тем двойной фуги (такты 1—5) даёт множество (см. такты 9, 14, 19 и 22, 30, 35, 40, 45) неповторяющихся производных соединений в вертикально-, горизонтально- и вдвойне-подвижном контрапункте (с удвоениями).

Указанные три вида С. к. С. И. Танеев считал основными, но не единственно возможными. Опубликованный фрагмент из варианта вступления к книге «Подвижной контрапункт строгого письма» свидетельствует о том, что Танеев включал в область С. к. также тот его вид, где производное соединение образуется в результате применения *ракоходного движения* (см. кол. 95, внизу).

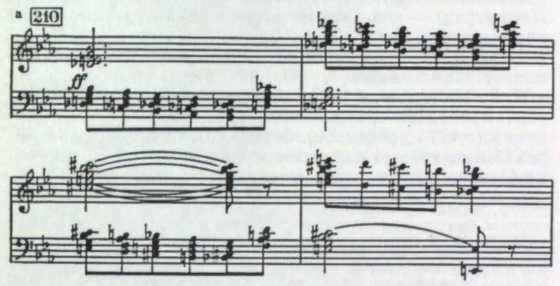
В своих трудах С. И. Танеев не рассматривал ни обратимый (хотя это входило в планы его науч. исследований), ни ракоходный контрапункты (как, по-видимому, не имевший большого практич. значения в то время). Теория полифонии, учитывая особенности совр. композиторской практики, расширяет понятие С. к. и рассматривает как самостоятельные его виды ракоходный контрапункт, а также допускающий в производном соединении *увеличение* или *уменьшение* к.-л. из мелодич. голосов первоначального. Напр., в рондообразном финале 3-й симфонии Караева начальный рефрен написан в форме 3-гол. инвенции, где вступающие голоса (ритмически подобные теме) слагаются вместе с противосложениями из звуков додекафонной серии; 2-е проведение рефрена (цифра 4) представляет собой производное соединение в ракоходном контрапункте; во 2-м эпизоде, написанном в форме фуги, репризная стретта (16 тактов до цифры 10) складывается из проведений темы в прямом и ракоходном движениях; в начале репризы 1-й части симфонии (цифра 16) звучит 3-гол. бесконечный канон, где верх. голос — тема-серия в прямом, средний — в ракоходном, нижний — в обращённом ракоходном движениях (см. кол. 96, внизу).



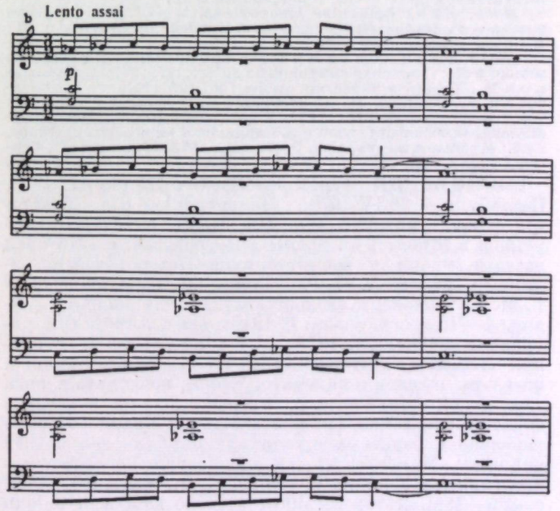


Нотный пример из варианта вступления к «Подвижному контрапункту строгого письма» Танеева.

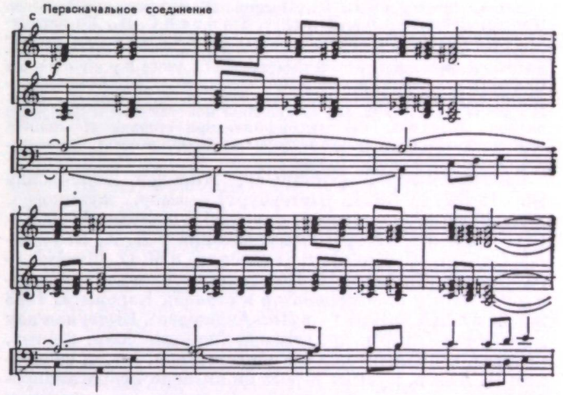
Контрапункт, допускающий увеличение или уменьшение одного либо неск. голосов, теоретически исследован мало. Многочисл. примеры из классич. и совр. музыки показывают, что сочетания с увеличением или уменьшением зачастую возникают без предварительного расчёта, непреднамеренно (см. приведённый выше пример из Credo Баха; «Разряды»—2-я часть «Маленькой камерной музыки № 1» Л. Грабовского — складываются из проведений додекафонной темы, к к-рой добавляются её варианты в 2—15-кратном уменьшении). Однако в некоторых сочинениях получение производных комбинаций подобного рода, очевидно, входило в первоначальный замысел композитора, что доказывает их принципиальную принадлежность к области С. к. Таковы стретты с темой в увеличении в фуге dis-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; в 1-й части 8-й симфонии Глазунова на первоначальном соединении (цифра 30) основано производное (цифра 31) в неполном обратимом контрапункте с увеличением одного из голосов; сложные комбинации с увеличением темы образуют производные соединения в фп. квинтете g-moll Танеева (цифры 78 и 220; см. пример в кол. 94). Совр. теория полифонии вносит коррективы и в трактовку контрапункта, допускающего удвоения, поскольку гармонич. нормы музыки 20 в. не ограничивают применение дублировок к.-л. определ. интервалами или аккордами. Напр., во 2-й картине 3-го д. оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова (цифра 210) имитация лейтмотива татар излагается параллельными ум. септаккордами (см. пример a); в песне «Почему ждут Яана» (№ 4 из хор. цикла В. Тормиса «Песни Яанова дня») голоса движутся параллельными квинтами («вертикально-подвижная гармония», по определению С. С. Григорьева; см. пример b), в № 7 того же цикла удвоения имеют кластерную природу (см. пример c); в «Ночи» из «Скифской сюиты» Прокофьева голоса в построении типа бесконечного канона дублируются аккордами разной структуры (см. пример d, кол. 99).

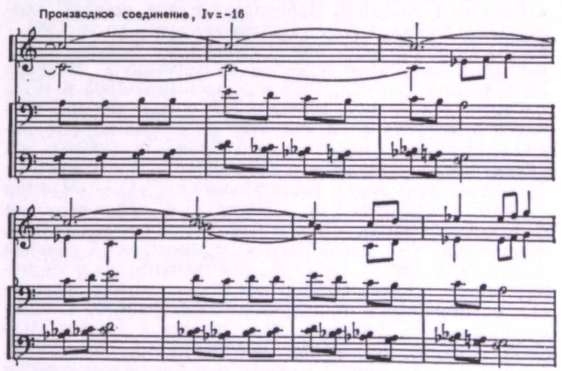


Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже...», действие 3-е, 2-я картина.

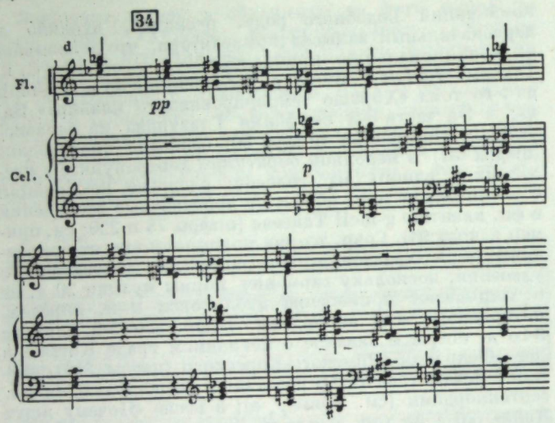


В. Тормис. «Почему ждут Яана» (№ 4 из хорового цикла «Песни Яанова дня»).





В. Тормис. «Песня Яанова дня» (№ 7 из хорового цикла «Песни Яанова дня»).



С. С. Прокофьев. «Скифская сюита», 3-я часть («Ночь»).

Таблица всех теоретически возможных комбинаций видов С. к. приведена в книге К. Южак «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха».

Лит.: Танеев С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, ²М., 1959; Танеев С. И., Из научно-педагогического наследия, М., 1967; Богатырев С. С., Обратимый контрапункт, М., 1960; Корчинский Е., К вопросу о теории канонической имитации, Л., 1960; Григорьев С. С., О мелодике Римского-Корсакова, М., 1961; Южак К., Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха, М., 1965; Пустыльник И. Я., Подвижной контрапункт и свободное письмо, Л., 1967. См. также лит. при статьях *Подвижной контрапункт, Обратимый контрапункт, Ракоходное движение.*

В. П. Фраёнов.

СЛОНИ́МСКИЙ (Slonimsky) Николай Леонидович [р. 15 (27) IV 1894, Петербург] — амер. музыковед, лексикограф, композитор, дирижёр и пианист. В 1908—1916 учился в Петерб. консерватории у И. А. Венгеровой (фп.), В. П. Калафати (гармония) и М. О. Штейнберга (инструментовка). С 1920 концертировал как пианист-солист и аккомпаниатор в странах Европы. С 1923 живёт в США, с 1964 — в Лос-Анджелесе. Выступал как дирижёр в США и др. странах (нек-рые совр. произв. впервые исполнены под его управлением, в т. ч. сочинения Ч. Айвса, музыку к-рого он активно пропагандировал), руководил основанным им камерным оркестром в Бостоне (1927—34). Преподавал в муз. школах, колледжах и ун-тах, в т. ч. в Калифорнийском ун-те (1964—1967). Редактор муз. энциклопедии О. Томпсона (4—8-е изд.), биографич. словаря музыкантов Т. Бейкера (дополненное 5-е изд. 1958 и приложения 1965 и 1971, 6-е дополненное изд. 1979), писал статьи для мн. словарей и энциклопедий, составил своеобразный «Лексикон музыкальных инвектив...» (собрание негативных высказываний музыкантов о творчестве композиторов со времён Л. Бетховена). Капитальный труд С.— «Музыка с 1900» (хронология муз. событий 20 в.). Нововведения С. в технике композиции и муз. терминологии (напр., пандиатоника — равноправное применение 7 звуков диатонич. гаммы в мелодич., контрапунктич. и гармонич. комбинациях) обоснованы в его трактате «Тезаурус звукорядов и мелодических фигураций», а также в словаре муз. терминов 20 в. (вошёл в 4-е изд. «Музыки с 1900»). Автор муз. сочинений гл. обр. малых форм (б. ч. объединены в сюиты или циклы пьес); среди них — произв. на рус. темы (в т. ч. 4 рус. мелодии для кларнета и фп., 1937). Издал (с собств. переводами текстов на англ. яз.) сб. «50 русских романсов от Глинки до Шостаковича» («50 Russian art songs from Glinka to Shostakovich», v. 1—3, 1949—51). В 1962 и в 1979 приезжал в СССР.

Соч.: балет Принц отправляется на охоту (Prince goes a-hunting, 1925, Рочестер, шт. Нью-Йорк); для орк.— Увертюра на древнегреческую тему (1933); вариации на браз. тему Мой воздушный шарик (My toy balloon, для орк. и 100 одновременно лопающихся на sforzando игрушечных воздушных шаров, 1942, первонач. для фп., 1941); инстр. дуэты, в т. ч. сюита для влч. и фп. (1950); пьесы для фп., в т. ч. Этюды в чёрном и белом (Studies in black and white, 1928); 50 мини-этюдов (50 Minitudes, 1973); циклы романсов для голоса с фп., в т. ч. на тексты из объявлений и с надгробных памятников; бесконечный канон (по Мёбиусу; для сопрано и тенора, фп. ad libitum, 1965); Маленькая сюита для ансамбля дух. и ударных инструментов (аранжировка 8 из 11 фп. Этюдов в черном и белом).

Лит. соч.: Music since 1900, N. Y., 1937, ⁴1971; Music of Latin America, N. Y., 1945, ⁴1972; Thesaurus of scales and melodic patterns, N. Y., 1947; The road to music, N. Y., 1947, ²1960; A thing or two about music, N. Y., 1948; Lexicon of musical invective. Critical assults on composers since Beethoven's time, N. Y., 1953.

Лит.: Шнеерсон Г., Панорама музыки XX века, «СМ», 1973, № 1; Ewen D., American composers today, N. Y., 1949; Composers of Americas, v. 15, Wash., 1969 (с нотографией).

Б. С. Штейнпресс.

СЛОНИ́МСКИЙ Сергей Михайлович (р. 12 VIII 1932, Ленинград) — сов. композитор и пианист. Кандидат искусствоведения (1963). Засл. деят. иск-в РСФСР (1978). В 1955 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у О. А. Евлахова, по фп.— у В. В. Нильсена, в 1958 там же аспирантуру. С того же года преподаватель консерватории по классу композиции (с 1976 профессор). Музыка С. отмечена разнообразием жанров, тяготением к новым выразит. средствам, своеобразным преломлением рус. муз. фольклора.

Соч.: оперы — Виринея (по Л. Н. Сейфуллиной, 1967, Ленингр. Малый т-р оперы и балета, Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко), Мастер и Маргарита (камерная опера по М. А. Булгакову, 1970—72), Мария Стюарт (1978); балет — Икар (либр. Ю. И. Слонимского, 1971, Большой т-р); кантата — Голос из хора (сл. А. А. Блока, 1963—65); для орк.— 2 симфонии (1958, 1977), Драматическая песнь (1974), концерт для симф. оркестра, 3 электрогитар и солирующих инструментов (1973), Праздничная музыка для балалайки, ложек и симф. орк. (1975), Симфонический мотет (1976); для камерного орк.— концерт-буфф (1964); камерно-инстр. ансамбли — для альта и фп.— сюита (1959); для влч. и фп.— 3 пьесы (1964); Антифоны для струн. квартета (1968), Диалоги для квинтета духовых (1964), Экзотическая сюита для 2 скр., 2 электрогитар, саксофона и ударных (1976); для фп.—колористическая фантазия (1972); для скр. (соло) — соната (1960); для хора a cappella — 2 рус. песни (1968), Вечерняя музыка (1973), 4 рус. песни (1974); для голоса с фп. (а также с др. инструментами) — циклы Весна пришла (сл. япон. поэтов, 1958), Песни вольницы (сл. рус. нар. песен, 1959; орк. ред.— 1961), Польские строфы (сл. Е. Рейна, 1964), Прощание с другом в пустыне (по др.-вост. эпосу о Гильгамеше, 1966), Монологи (из др.-вост. лирики, 1967), Весёлые песни (сл. Д. Хармса, 1971), романсы на стихи А. А. Ахматовой (1969, 1974), 4 стихотворения О. Мандельштама (1974), Песни трубадуров (слова старофранц. поэтов, 1975), Песнь песней (из др.-вост. лирики, 1975), музыка к спектаклям драм. т-ров, кинофильмам и др.

Лит. соч.: Симфонии Прокофьева, М.—Л., 1964; «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963.

Лит.: Абрамовский Г., С. Слонимский, Симфония фа минор, в сб.: Советская симфония за 50 лет, Л., 1967; Тараканов М., Талант в развитии, «СМ», 1967, № 10; Стратиевский А., Кантата С. Слонимского «Голос из хора», в сб.: Блок и музыка, Л.—М., 1972; Раппопорт Л., Некоторые стилевые особенности музыки С. Слонимского и его балет «Икар», в сб.: Музыка и жизнь, вып. 2, Л.—М., 1973; Милка А., Сергей Слонимский, Л.—М., 1976.

В. С. Фомин.

СЛОНИ́МСКИЙ Юрий Иосифович [13 (26) III 1902, Петербург — 23 IV 1978, Ленинград] — сов. балетовед, драматург-сценарист. Чл. КПСС с 1944. В 1918 учился в Школе рус. драмы в Петрограде, с 1918 брал частные уроки у воспитанников Петерб. театр. балетного уч-ща А. Н. Сакселина, В. И. Вайнонена и Г. М. Баланчивадзе (Баланчина). В 1924 окончил юридич. ф-т Петрогр. ун-та. С 1920 начал выступать с докладами о балете. В 1922—24 и 1932—61 науч. сотрудник Ленингр. ин-та истории иск-в (ныне Ленингр. ин-т т-ра, музыки и кинематографии), консультант ряда спектаклей Ленингр. т-ра оперы и балета и вечеров экспериментальной группы «Молодой балет». Первые рецензии о балетных спектаклях опубликовал в 1919 под псевд. Мамонтов Ю. («К окончившим Государственное балетное училище», «Бирюч», П., 1919, № 19/20, с. 353—356). Автор св. 400 статей по вопросам теории

и практики хореографии. Написал сценарии к ряду балетов, в т. ч. «Ночь перед Рождеством» и «Весенняя сказка» (1937) Асафьева, «Соловей» Крошнера (1939), «Сказка о попе и работнике его Балде» (1940) и «Юность» (1949) Чулаки, «К солнцу» Я. Калиныя (1941), «Манон Леско» на музыку Массне (1948), «Семь красавиц» (1952) и «Тропою грома» (1957) Караева, «Лейли и Меджнун» Баласаняна (1953), «Весенняя гроза» Кабалевского (1957), «Берег надежды» Петрова (1959), «Икар» С. М. Слонимского (1965). С 1932 преподавал в Ленингр. хореографич. уч-ще. Вместе с И. И. Соллертинским разработал первые программы по спец. предметам; с А. В. Лопуховым и др. педагогами уч-ща работал над учебником «Основы характерного танца» (М.— Л., 1939); в 1937 вместе с Ф. В. Лопуховым организовал при уч-ще первое в истории балетного т-ра балетмейстерское отделение (читал там курс анализа балетного спектакля). С 1962 профессор балетмейстерского ф-та Ленингр. консерватории.

Редактор книг и автор вступит. статей к ним: «Основы характерного танца» А. В. Лопухова, А. В. Ширяева, А. И. Бочарова (1939), «Воспоминания балетмейстера» А. Глушковского (1940), «Из архива балетмейстера» И. Вильберха (1948), «Письма о танце и балете» Ж. Ж. Новера (пер. с франц., С., 1965), «Против течения. Воспоминания балетмейстера» М. Фокина (1962) и др. Автор предисловия к кн.: «Марнус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи» (1971). Почётный доктор Парижского ун-та танца (1959).

Соч.: «Жизель», Л., 1926; «Сильфида». [Историко-хореографический очерк], Л., 1927; «Дон Кихот», [Л.], 1934; «Ледяная дева» («Сольвейг»), Л., 1934, ²1936; «Щелкунчик», [Л.], 1934, ²1936; «Египетские ночи», «Шопениана», «Карнавал» (краткое либр. и очерк о М. М. Фокине), [Л.], 1935; «Петрушка» (либр., пояснения к постановке и критич. очерк о творчестве Стравинского), Л., 1935 (совм. с М. Друскиным); Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа, М.—Л., 1937; Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра, М.—Л., 1950; П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., 1956; Дидло. Вехи творческой биографии, Л.—М., 1958; «Тщетная предосторожность», Л., 1961; «Лебединое озеро» П. Чайковского, Л., 1962; Семь балетных историй, [Л., 1967]; В честь танца, М., 1968; «Жизель». Этюды, Л., 1969; Балетные строки Пушкина, Л., 1974; Драматургия балетного театра XIX века, М., 1977; The Bolshoi theatre. Ballet. Notes, M., 1956, ²под назв. The Bolshoi ballet. Notes, 1963.

Г. Ю. Бродская.

СЛО́НОВ Михаил Акимович [4 (16) XI 1869, Харьков — 11 II 1930, Москва] — сов. композитор. В 1893 окончил Моск. консерваторию по классу пения у Е. А. Лавровской, композиции — у А. С. Аренского (учился также у С. И. Танеева). В консерваторский период началась дружба с С. В. Рахманиновым, к-рый посвятил С. романсы «У врат обители святой» (сл. М. Ю. Лермонтова), «Дитя! Как цветок ты прекрасна» (сл. А. Н. Плещеева, перевод из Г. Гейне). Для Рахманинова С. написал либретто опер «Саламбо» по роману Г. Флобера и «Монна Ванна» по пьесе М. Метерлинка. 50 писем Рахманинова к С. опубликованы в сб.: «С. В. Рахманинов. Письма» (М., 1955; см. также «Литературное наследие С. В. Рахманинова», т. 1, М., 1978). С кон. 90-х гг. С. был связан большой дружбой с Ф. И. Шаляпиным, А. Н. Скрябиным, А. Н. Корещенко, А. Б. Гольденвейзером. Для Шаляпина написал романсы «Ах, ты солнце красное» (сл. П. Мочалова), «Прощальное слово» (сл. С. Г. Скитальца). С голоса певца С. записал и обработал для голоса с фп. рус. нар. песни «Дубинушка», «Ноченька». Под ред. С. издано св. 70 арий и романсов, исполнявшихся Шаляпиным («Репертуар Фёдора Ивановича Шаляпина...», М., б. г.). Преподавал пение в моск. частных гимназиях. После Окт. революции 1917 был муз. инструктором Музсектора Госиздата (1921). В сер. 20-х гг. руководил хор. коллективами клубов Союза пищевиков. Составил ряд сб. песен для учащихся разл. возраста, в т. ч. «Маленький Шаляпин» (М., б. г.), «В мире звуков» (М., 1911). Сост. сб. «Интервалы и двухголосные упражнения» (М., б. г.). Перевёл на рус. язык св. 100 текстов вок. произв. заруб. композиторов (песни Ф. Шуберта, Э. Грига, К. Синдинга, Х. Хьерульфа, Я. Сибелиуса, а также либретто оперы «Кассия» Делиба). Автор романсов (св. 30), в т. ч. «Тихо вечер догорает» (сл. Ф. И. Тютчева), «Любви цветок необычайный», «Я боюсь, что любовью кипучей» (оба на сл. К. Д. Бальмонта), «Да, я люблю тебя» (сл. А. Н. Плещеева), хоров (среди них — «Первомайский гимн» на сл. В. Т. Кириллова, 1921), детских песен, музыки к спектаклям драм. т-ров, инстр. произв. Обработал ряд песен Великой франц. революции (изд. 1921).

СЛО́НОВ Юрий Михайлович [р. 1 (14) VII 1906, Москва] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1977). В 1936 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у А. Н. Александрова. Первые муз. произв. написаны гл. обр. в жанре лёгкой танц. музыки — фокстроты, танго, вальсы и др. (изд. в 1926—30 под псевд. Ю. Грин). В 1930—40 зав. муз. частью Моск. ТЮЗа. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 был в рядах Черноморского флота, участник обороны Севастополя. Автор многочисл. песен о военно-морском флоте («Вдали от родимой земли», «Шумит волна, звенит струна», «Приморский бульвар» — все на сл. В. Е. Малкова), лирических («Медсестра Анюта», сл. М. А. Французова; «Вальс, вальс, вальс», сл. Малкова; «Волжанка», сл. А. И. Пришельца; «У старых клёнов», сл. А. И. Фатьянова и др., изданы сб.: «Лирические песни», 1958; «Шумит волна», 1962; «Песни», 1968; «Моя земля», 1976; «Матросская слава бессмертна», 1976), песен для детей (изданы сб.: «Пионерские песни», 1960, 1975; «Мы ребята-дошколята», 1964; «Девочка-запевочка», 1967; «Мне уже пять лет», 1972; «Пойте, малыши», 1972; «Пряничные человечки», 1978), романсов, а также оперетт, в т. ч. «Палки в колёса» («Любовь и спорт», 1940, Моск. радио), «Серебряный остров» (1952, Т-р муз. комедии, Ростов-на-Дону), «Коса на камень» («Девичья любовь», 1961, Т-р муз. комедии, Оренбург), «Поручик Лавровский» (1967, там же), «Улица Весенняя» (1969, Т-р оперетты Кузбасса, Кемерово) и др.; музыки для драм. т-ра (св. 25 спектаклей). Автор произв. для фп., для баяна. Обработал ряд нар. песен. Изданы сб.: «Лёгкие пьесы» для фп. (1976), «Вальсы» для фп. (1979), «Пьесы» для баяна (1971), «Обработки песен зарубежных стран» для баяна (1967), «Русские народные песни» (1978).

СЛУХ МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ — способность человека полноценно воспринимать музыку, необходимая предпосылка композиторской и исполнительской деятельности. С. м.— основа муз. мышления и муз. оценочной деятельности. Типология С. м. полностью ещё не сложилась. Можно выделить несколько разл. уровней проявления С. м. С муз.-физиологич. стороны С. м.— это аппарат восприятия муз. звуков; он обусловлен природными данными — особенностями строения и функционирования органа слуха человека как внешнего анализатора муз. звуков. С. м. характеризуется широким диапазоном, высокой чувствительностью восприятия отд. качеств муз. звуков — высоты, громкости, тембра и длительности (восприятие длительности не является специфич. муз. способностью). Самые низкие звуки, воспринимаемые слухом, имеют частоту ок. 16 герц (с субконтроктавы), самые высокие — ок. 20 000 герц (приблизительно *es* 7-й октавы); колебат. движения вне этого диапазона (инфразвуки и ультразвуки) вообще не воспринимаются как звуки. К изменениям высоты, громкости и тембра С. м. наиболее чувствителен в среднем регистре — примерно от 500 до 3000—4000 герц, здесь музыканты различают изменения высоты в 5—6 центов (ок. $^1/_{10}$ целого тона), изменения громкости в 1 децибел (децибел — принятая в муз. акустике логарифмич. единица для измерения уровня громкости звука; выражает отношение силы двух зву-

ков); спец. единиц для количественной характеристики тембра не имеется. Ниже 500 и выше 3000—4000 герц чувствительность слуха, особенно к различению небольших изменений высоты, значительно уменьшается; выше 4500—5000 герц ощущение высоты звука как ступеневого качества теряется. В норме такого рода природными данными обладает каждый человек. В то же время различия между широтой воспринимаемого диапазона и степенью чувствительности С. м. на этом уровне у музыкантов и немузыкантов могут быть весьма большими, так же как и индивидуальные различия у музыкантов. Эти качества, однако, не определяют степени музыкальности; высокая чувствительность восприятия — это природные данные, к-рые необходимы для муз. деятельности, но не гарантируют её успешности. Специфич. проявлениями С. м. на этом уровне являются, с одной стороны, т. н. абсолютный слух, с другой — слух настройщика (термин Б. М. Теплова). Абсолютный слух — это особый вид долговременной памяти на высоту и тембр звука: способность узнавать и определять, используя названия нот (*с, d, e* и т. д.), высоту отд. звуков мелодии, аккорда, даже немузыкальных звуков, воспроизводить голосом или на инструменте с нефиксированной высотой звуков (скрипка и др.) звуки заданной высоты, не сравнивая их с другими, высота к-рых известна. Абсолютный слух порой рассматривают как предпосылку успешной деятельности в области музыки, однако, согласно имеющимся данным, нек-рые великие композиторы (Р. Вагнер, А. Н. Скрябин и др.) им не обладали. Слух настройщика — вырабатывающаяся в специфич. деятельности способность различать минимальные (до 2 центов) изменения высоты отд. звуков или интервалов. С муз. психологич. стороны С. м.— своеобразный механизм первичной переработки муз. информации и выражения отношения к ней — анализа и синтеза её внешних акустич. проявлений, её эмоциональной оценки. Умение воспринимать, определять, понимать, представлять разл. отношения, функциональные связи между звуками, основывающееся на уже упомянутых природных данных, более высокая ступень организации С. м.; в этой связи говорят о чувстве ритма, ладовом чувстве, мелодич., гармонич. и др. видах слуха. При восприятии музыкант интуитивно или сознательно учитывает самые разл. отношения между звуками. Так, ладовое чувство, с одной стороны, основывается на способности слуха к различению высоты, громкости, длительности звуков, с другой — суть его состоит в осмыслении, понимании и эмоциональном переживании функциональных связей между звуками, составляющими муз. целое (устойчивости, неустойчивости, тяготения, степеней напряжённости звуков в мотиве, фразе, интонационной определённости, образно-эмоциональной характерности этих мотивов и фраз и т. д.). Подобным же образом звуковысотный слух основывается, с одной стороны, на чувствительности к минимальным изменениям высоты звуков, с другой — на восприятии ладовых, метроритмич., гармонич. и иных связей, а также их оценке в муз.-технологич. и эмоциональном планах (интонация — чистая, фальшивая или выразительная, спокойная, напряжённая и т. п.). Специфич. проявлениями С. м. являются такие виды слуха, к-рые основаны на восприятии связей между муз. звуками: относительный слух, внутренний слух, чувство муз. формы или архитектонич. слух и др. Относительный, или интервальный, слух — способность узнавать, определять звуковысотные интервальные отношения между звуками, ступенями звукоряда, к-рая проявляется также в умении воспроизводить голосом или на инструменте с нефиксированной высотой звуков интервалы (секунды, терции, кварты и т. д.) как в мелодии, так и в гармонии. Внутренний слух — способность мысленно представлять (вспоминать) как отд. качества муз. звуков (высоту, тембр и др.), так и мелодич., гармонич. последовательности, и др.), целые муз. пьесы в единстве их компонентов. Чувство муз. формы — способность осознавать, понимать и оценивать соразмерность временны́х отношений между разл. компонентами муз. произв., их функциональные значения в целом (квадратность, неквадратность, трёхчастность, экспозиция, развитие, завершение развития и др.). Это одна из наиболее сложных форм С. м.; она граничит уже с творческим муз. мышлением. Важнейшим компонентом С. м. является общая музыкальность, выражающаяся в эмоциональной отзывчивости на муз. явления, в яркости и силе специфических муз. переживаний. Как показывает практика, без такой эмоциональной предрасположенности человек оказывается непригодным к композиторской и исполнительской деятельности, а также к полноценному восприятию музыки. С. м. в своих разл. проявлениях развивается в процессе муз. деятельности — повышается чувствительность к различению небольших изменений высоты, громкости, тембра и др. свойств звука, вырабатываются условные рефлексы на отношения между звуками (напр., совершенствуется относительный слух, развиваются мелодич., гармонич. слух, чувство лада), усиливается эмоциональная отзывчивость на муз. явления. Исключение составляет абсолютный слух, к-рый, по-видимому, не может быть приобретён спец. упражнениями; развить можно только т. н. ложный абсолютный слух (термин Б. М. Теплова), помогающий определять высоту звука косвенным путём, напр. по тембровой составляющей звука. Для развития разл. видов С. м. разработана спец. дисциплина — *сольфеджио*.

Одно из проявлений связи С. м. с др. способностями — т. н. *цветной слух*, осн. на возникающих под воздействием муз. звуков или их последований цветовых представлениях, имеющих субъективный характер (синопсия).

Интенсивное изучение С. м. началось со 2-й пол. 19 в. Г. Гельмгольц и К. Штумпф дали развёрнутое представление о работе органа слуха как внешнего анализатора звуковых колебат. движений и о нек-рых особенностях восприятия муз. звуков (напр., о консонансе и диссонансе); тем самым они положили начало психофизиологич. акустике. Н. А. Римский-Корсаков и С. М. Майкапар в числе первых в России в кон. 19 — нач. 20 вв. изучали С. м. с педагогич. позиций — как основу для муз. деятельности; они описали разл. проявления С. м., начали разработку типологии С. м.; Римский-Корсаков, в частности, ввёл понятие «внутренний слух», развитое впоследствии Б. В. Асафьевым. С точки зрения физич. акустики, много внимания изучению С. м. уделял С. Н. Ржевкин. В 30—50-х гг. 20 в. Н. А. Гарбузов разработал концепцию зонной природы С. м., в соответствии с к-рой качественная определённость ступеней звукоряда, интервалов, отд. динамич. оттенков, ритмич. и темповых единиц, типичных проявлений тембра как элементов муз. системы раскрывается в процессе восприятия как множество разл. количеств. значений (см. *Зона*). Такого же рода воззрения в отношении звуковысотного слуха развивали П. П. Барановский и Е. Е. Юцевич. Немало исследований в области С. м. в 30-е гг. было проведено лабораторией К. Сишора в ун-те штата Айова (США); значительной является работа о вибрато. В кон. 40-х гг. появился важный обобщающий труд Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей», где впервые было дано целостное представление о С. м. с позиций психологии. В 50—60-х гг. в лаборатории муз. акустики при Моск. консерватории был проведён ряд исследований С. м.— выявлялись конкретные проявления звуковысотных, темповых, динамич. зон в художеств. исполнении музыки, изучался звуковысотный интонационный и динамический (громкостной) слух, чувство темпа (в работах О. Е. Сахалтуевой, Ю. Н. Рагса, Е. В. Назайкинского). Среди работ 70-х гг. в области С. м.— «О психологии музыкального восприятия» Е. В. Назайкинского и выполненные А. А. Володиным исследования высотно-тембрового слуха. Изучение С. м. с точки зрения муз. акустики, физиологии и психологии слуха даёт богатый материал для муз. педагогики. Оно представляет собой основу многих работ в области методики воспитания С. м. (напр., работы А. Л. Островского, Е. В. Давыдовой). Знания, касающиеся С. м., находят широкое применение при конструировании новых муз. инструментов, в частности электромузыкальных, в архитектурной акустике, напр. при расчётах акустич. особенностей конц. помещений. Они используются при осуществлении звукозаписи (граммофонной и магнитной) на радио, в телевидении, при озвучивании фильмов и т. п.

Лит.: Майкапар С. М., Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития, М., 1900, ²П., 1915; Римский-Корсаков Н. А., О музыкальном образовании, в его кн.: Музыкальные статьи и заметки, СПБ, 1911, то же, в его Полн. собр. соч., т. II, М., 1963; Ржевкин С. Н., Слух и речь в свете современных физических исследований, М.—Л., 1928, ²1936; Теплов Б. М., Психология музыкальных способностей, М.—Л., 1947; то же, в его кн.: Проблемы индивидуальных различий, М., 1961; Гарбузов Н. А., Зонная природа звуковысотного слуха, М.—Л., 1948; его же, Зонная природа темпа и ритма, М., 1950; его же, Внутризонный интонационный слух и методы его развития, М.—Л., 1951; его же, Зонная природа динамического слуха, М., 1955; его же, Зонная природа тембрового слуха, М., 1956; Музыкальная акустика, ²М., 1954; Барановский П. П., Юцевич Е. Е., Звуковысотный анализ свободного мелодического строя, К., 1956; Лаборатория музыкальной акустики (к 100-летию Московской ордена Ленина Государственной консерватории им. П. И. Чайковского), М., 1966; Володин А. А., Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков, М., 1972 (дисс.); Рагс Ю., Назайкинский Е., О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (на материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина), в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970; Назайкинский Е. В., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863, ⁶1913 (рус. пер.— Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875); Stumpf C., Tonpsychologie, Bd 1—2, Lpz., 1883—90; The vibrato, в сб.: Vibrato. University of Iowa studies. Studies in psychology of music, v. 1, Iowa, 1932; Seashore C. E., Psychology of music, N. Y.—L., 1938; Révész G., Inleiding tot de muziekpsychologie, Amst., 1944.

Ю. Н. Рагс.

СМЕ́ТАНА (Smetana) Бедржих (2 III 1824, Литомишль — 12 V 1884, Прага) — чеш. композитор, дирижёр, пианист, муз.-обществ. деятель. Учился игре на скрипке у отца, пивовара, любителя музыки. С 5-летнего возраста участвовал в домашнем музицировании, играя на скрипке. Игре на фп. вначале обучался под рук. Я. Хмелика, к-рый записал ранние композиторские опыты С. (записи утеряны). В 1830 впервые выступил публично как пианист; позднее учился у кантора Ф. Икавеца (фп.). В школьные годы в Праге и Пльзене С. играл в камерных ансамблях и оркестрах, сочинял для них танцы («Лузнина полька» и др., 1840—42). Затем совершенствовался в игре на фп. и изучал теорию композиции у известного чеш. педагога, слепого музыканта Й. Прокша в его школе в Праге (закончил курс обучения сочинением фп. сонаты g-moll). В эти годы С. познакомился с Г. Берлиозом, К. и Р. Шуманами, концертировавшими в Праге. Р. Шуман помог ему глубже понять музыку Шопена, ощутить патриотич. пафос творчества этого композитора. Фп. произв. Ф. Шопена и Ф. Листа С. исполнял во время первой конц. поездки по Чехии, предпринятой вскоре после окончания школы Прокша (концерты не имели успеха, и С. долго не выступал как пианист).



С сер. 1840-х гг. С. начал серьёзно заниматься композицией, зарабатывая на жизнь частными уроками фп. игры. Первое изданное произв.— «6 характерных пьес» для фп. (ор. 1, соч. 1848). Под впечатлением революц. событий в Праге в 1848 написал «Песнь свободы» для хора (её называли «чеш. Марсельезой»; распространялась среди восставших как листовка, позднее написан вариант для голоса с фп.), «Марш студенческого легиона» и «Марш Национальной гвардии» для симф. оркестра. Первое крупное симф. сочинение С.— «Торжественная увертюра» (1849). В 1849 С. открыл собств. муз. школу, в к-рой преподавала и его жена — пианистка Катаржина С. (урожд. Колярж), также ученица Прокша. Школа С. на протяжении многих лет была центром конц. и просветит. деятельности передовых чеш. музыкантов. В этот период С. сочинял преим. польки — «3 поэтические польки», «Нашим девушкам», «Свадебные сцены» и др. (все эти пьесы, в отличие от ранних, выходят за рамки жанра танц. музыки). Подобно Шопену, С. на основе нар. танца создавал поэтичные картины из нар. жизни.

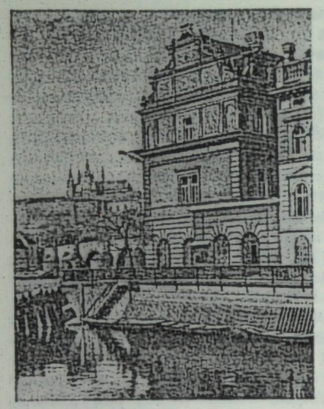
Обстановка, сложившаяся в Чехии после подавления революции, смерть трёх дочерей и болезнь жены побудили С. временно оставить родину. В 1856—61 жил в Швеции; преподавал фп. игру и руководил муз. объединениями в Гётеборге, выступал как пианист и дирижёр, много сочинял. Под влиянием Листа, у к-рого С. неоднократно бывал в Веймаре, написал 3 программные симф. поэмы — «Ричард III», «Лагерь Валленштейна» и «Гакон Ярл» — первые значит. произв. чеш. музыки в этом жанре. Написанные на сюжеты произведений, созданных писателями разных стран, эпох и стилей (У. Шекспир, Ф. Шиллер, дат. поэт А. Эленшлегер), эти поэмы связаны идейной общностью; они отражают передовые свободолюбивые идеи борцов за независимость Чехии.

Вернувшись в Прагу весной 1861, С. возглавил движение за самобытное развитие нац. чеш. муз. культуры. Он организовывал концерты, выступал как дирижёр с муж. хором «*Глагол пражский*», для к-рого создал ряд хоров на слова чеш. поэтов, писал статьи, призывая к расширению муз. репертуара и популяризации музыки чеш. и др. слав. композиторов. Однако осн. усилия С. были направлены на создание нац. оперы. Это было особенно важно в период патриотич. подъёма, активизации т. н. будительского движения (возникло в кон. 18 в.; его деятели стремились к возрождению нац. культуры и чеш. языка, развитию к-рых препятствовали австр. власти). В Праге в эти годы шли гл. обр. нем. оперы. Однако с завершением строительства «Временного т-ра» возникла необходимость в чеш. репертуаре.

Поставив перед собой задачу заложить основы всех важнейших жанров нац. оперы, С. начал одноврем. работать над героико-патриотич. оперой «Бранденбуржцы в Чехии» и комической — «Проданная невеста» (обе на либр. К. Сабины), трагич. оперой «Далибор» и эпической «Либуше» (обе на либр. Й. Венцига).

Содержание первой оперы — изгнание чужеземцев из Чехии в 13 в.— живо ассоциировалось с современностью; музыка оперы, пронизанная песенно-маршевыми интонациями и ярко характеризующая нар. восстание, оказывала сильное воздействие на чеш. слушателя. Опера «Бранденбуржцы в Чехии» получила высокую оценку критики и была удостоена премии.

Музыка «Проданной невесты», основанная на интонациях чеш. нар. песен, а также танцев с их живыми ритмами (скочна, полька, дунак, фуриант), отличается проникновенным лиризмом; опера имела огромный успех, благодаря к-рому С. в 1866 получил пост гл. дирижёра оркестра «Временного т-ра» в Праге. По инициативе С. и под его руководством были поставлены оперы «Иван



Здание Музея Сметаны в Праге.

Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки (дирижировать последней в Прагу по приглашению С. приезжал на премьеру в 1867 М. А. Балакирев), позднее—«Галька» Монюшки. С. продолжал быть активным организатором муз. жизни города — руководил муз. секцией «*Умелецкой беседы*», основал абонементные симф. концерты (проходили в здании т-ра), знакомившие чеш. публику с лучшими произв. мирового муз. иск-ва — включал в программы классич. музыку и сочинения совр. чеш. и др. слав. композиторов, в т. ч. орк. произв. М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского (позднее из абонементных концертов возникла Чеш. филармония).

В 1868 состоялась премьера оперы «Далибор», исполненной протеста против феод. гнёта (в основе сюжета — судьба благородного рыцаря, к-рый погиб, защищая угнетённых). Смелые модуляции, насыщенная звучность оркестра, героич. мелодии фанфарного характера дали повод реакц. критике упрекать С. в «вагнеризмах», отходе от традиций чеш. нац. музыки. Опера «Далибор» вскоре была снята с репертуара, и при жизни С. постановка не возобновлялась (клавир был издан друзьями С. незадолго до смерти композитора к его 60-летию). Патриотич. направленность творчества С. настораживала проавстрийски настроенные реакц. круги. Враждебные ему критики из лагеря т. н. старочехов препятствовали мн. патриотич. начинаниям С. В ответ на требование устранить С. с поста гл. дирижёра «Временного т-ра» с меморандумом в его защиту выступили представители передовой общественности (среди деятелей чеш. культуры — поэт Я. Неруда), высоко оценивавшие общенар. значение прогрессивной муз.-обществ. деятельности С. Начал выходить журн. «Dalibor», возглавивший кампанию по защите композитора и названный так в знак протеста против снятия оперы с репертуара.

В 1874 С. создал комич. оперу «Две вдовы» (либр. Э. Цюнгеля), продолжавшую направление, к-рое он развивал в «Проданной невесте», но включавшую в муз. ткань интонации гор. песни. В том же году написаны первые 2 симф. поэмы из цикла «Моя родина», выдающегося произв. чеш. классики. (Симф. поэма «Вышеград» из этого цикла и опера «Две вдовы» были последними сочинениями, созданными композитором до наступления глухоты; С. полностью потерял слух в окт. 1874. Симф. поэмы «Влтава» — наиболее популярная из цикла «Моя родина», и «Шарка» были начаты при первых симптомах болезни.)

Вынужденный из-за глухоты оставить пост оперного дирижёра и испытывая материальные затруднения, С. поселился в доме мужа дочери, лесничего Й. Шварца в дер. Ябкенице (близ Праги). Однако он продолжал творч. деятельность, и в последние 10 лет жизни им были созданы: оперы «Поцелуй», «Тайна», «Чёртова стена» и 1 д. оперы «Виола» (все на либр. Э. Красногорской), а также «Пражский карнавал» для симф. оркестра, ряд вок. произв. (гл. обр. для муж. хора), 2 струн. квартета, «Чешские танцы» и др. фп. произв., а также последние симф. поэмы из цикла «Моя родина» — «Из чешских полей и лесов», «Табор», «Бланик». Согласно замыслу автора, музыка всего цикла должна была звучать единым гимном родине. Опираясь на традиции создателей романтич. программного симфонизма (гл. обр. Ф. Листа), С. в работе над симф. поэмами использовал историч. материалы, популярные нар. легенды и предания. Образы древней Чехии, символом к-рой является легендарный Вышеград — первооснова чеш. гос-ва, чередуются с поэтич. картинами природы и нар. празднеств. Через весь цикл проходит идея бессмертия и величия чеш. народа; воспеваются неприступная твердыня гуситов Табор и гора Бланик, в глубине к-рой спят воины, пока звук трубы не позовёт их на бой за освобождение родины. Музыка цикла ярко национальна, построена на интонациях чеш. нар. мелодий (в поэме «Табор» разрабатывается подлинная тема одной из лучших гуситских песен «Кто же вы, божьи воины?»). В сочинении ярко проявляются мастерство С. в области орк. колорита, его полифонич. иск-во (особенно в поэме «Из чешских полей и лесов»). В истории чеш. симфонизма цикл «Моя родина» занимает такое же важное место, как «Проданная невеста» в истории чеш. оперы. Этим циклом С. утвердил классич. традиции чеш. симф. музыки — демократизм, нац. самобытность, патриотич. устремлённость, традиции, получившие затем развитие в произв. А. Дворжака и сыгравшие решающую роль в формировании творчества чеш. композиторов след. поколений. (Из-за призывного, патриотич. характера музыки исполнение цикла «Моя родина» в оккупированной гитлеровцами Чехословакии было запрещено.)

Камерную музыку С. писал гл. обр. в периоды, связанные с трагич. событиями личной жизни. Свою скорбь, вызванную смертью первой дочери, он отразил в фп. трио. Потеряв слух, композитор излил свою горечь в 1-м струн. квартете «Из моей жизни», имеющем автобиографич. содержание. Но несмотря на субъективный характер чувств, выраженных в музыке, и трагич. окраску одного из финальных эпизодов (в болезненном состоянии композитор слышал мучившее его звучание — As-dur'ный секстаккорд в 4-й октаве; в квартете — это пронзительное верхнее *e*), музыка этого произв. отличается большими художеств. обобщениями; она говорит о мужественной борьбе с невзгодами, воспевает вечное обновление, радость творч. труда. Пражское об-во камерной музыки, куда С. представил это сочинение, сочло его технически неисполнимым. Лишь благодаря содействию друга С. поэта Й. Срб-Дебрнова 1-й струн. квартет был исполнен в 1878 в его доме, затем в публич. концерте (на альте играл А. Дворжак); вскоре квартет стал известен и в др. странах. 2-й струн. квартет по эмоциональному содержанию является продолжением 1-го; его программа — жизнь и страдания музыканта, потерявшего слух. Несмотря на полную потерю слуха, С. неск. раз выступил как пианист; сбор с концертов пошёл на восстановление здания сгоревшего Нац. т-ра. С той же целью С. 28 IX 1881 в последний раз дирижировал оркестром, будучи уверен, что оркестранты его не подведут, а имя привлечёт много слушателей.

Исполнение оперы «Либуше» состоялось в присутствии С. в 1883, в день открытия Нац. т-ра (автор назвал её «торжественной картиной»). Опера написана в монументально-эпич. стиле и посвящена воспеванию мудрости, славы и силы чеш. народа, это — муз. сказание о его деяниях и бессмертии; в опере отразились глубокие патриотич. чувства композитора. (Опера «Либуше», с её торжественной музыкой, исполняется в ЧССР в дни нац. празднеств; увертюра часто звучит как самостоят. симф. произв.)

25 II 1884 тяжело больной композитор вынужден был прекратить работу над партитурой оставшейся незавершённой оперы «Виола» (по «Двенадцатой ночи» Шекспира). Через два с половиной месяца С. умер.

С. сыграл исключит. роль в развитии чеш. муз. культуры. Опираясь на опыт мастеров мирового муз. иск-ва, он творчески развил нац. муз. традиции, в т. ч. старших современников В. Томашека и Ф. Шкроупа. Произв. С., прозванного «чешским Глинкой», отличаются яркой нац. самобытностью, они положили начало расцвету чеш. нац. музыки и утвердили её мировое значение.

Реалистическое и в то же время обладающее романтич. чертами новаторское иск-во С. завоевало признание ещё при жизни композитора в разных странах, в т. ч. в России. 30 XII 1870 (11 I 1871) в Мариинском т-ре в Петербурге была впервые поставлена «Проданная невеста» (в СССР пост. в 1937; первая постановка — в Ленингр. Малом оперном т-ре); симф. камерные и хор. сочинения С. широко исполняются сов. оркестрами, ансамблями и хор. коллективами.

После смерти С. началась систематич. публикация его произв. В 1910—27 в Праге выходил прогрессивный муз. журн. «Smetana» (основан З. Неедлы). В ЧССР издаётся собрание сочинений С. (с 1940). Именем С. названы один из лучших конц. залов и Дом музыки в Праге. Здесь находится также Музей С., филиалы к-рого имеются в Литомишле и Ябкенице; Музей С. открылся и в Гётеборге. Ежегодно в день смерти С. исполнением симф. цикла «Моя родина» начинается междунар. муз. фестиваль «Пражская весна».

Основные даты жизни и деятельности

1824.— 2 III. В Литомишле в семье пивовара, любителя музыки Франтишека С. родился сын Бедржих.
1828.— Обучение музыке под рук. отца, участие в домашнем музицировании (партия скрипки в квартете Й. Гайдна).
1830.— 4 X. Первое публич. выступление в качестве пианиста (фп. переложение увертюры к опере «Немая из Портичи» Ф. Д. Э. Обера).— Занятия в школе пиаристов (монашеский орден).
1831.— Переезд семьи С. в Йиндржихув-Градец.— Обучение игре на фп. под рук. Ф. Икавеца.
1832.— Первые сохранившиеся композиторские опыты — галоп (Kvapik) для фп. и др.
1836—39.— Занятия в школе в Немецки-Броде (ныне Гавличкув-Брод).
1839—40.— Учёба в Праге.
1843.— 8 IX. Окончание школы в Пльзени.
1843—46.— Занятия композицией под рук. Й. Прокша в его муз. школе в Праге.
1846.— 10 IV. Встреча в Праге с Г. Берлиозом.
1847.— Знакомство в Праге с К. и Р. Шуманами.— Лето. Конц. турне по зап. Чехии.
1848.— 23 III. Первое письмо С. к Ф. Листу.— 18 V. Получение разрешения на открытие частной муз. школы.— Участие в революц. об-ве «Согласие».
1849.— 20 IV. Исполнение под упр. Ф. Шкроупа первого крупного орк. соч. С. «Торжественная увертюра».— Открытие С. собств. муз. школы в Праге.— 27 VIII. Женитьба на Катаржине Коларж, пианистке.
1851.— Публикация в Лейпциге (по рекомендации Ф. Листа) «6 характерных пьес» для фп. ор. 1, посв. Листу.
1856.— Встреча с Листом в Праге. Отъезд в Гётеборг.
1856—61.— Жизнь в Гётеборге (Швеция), с неоднократными поездками в Прагу. Конц. выступления в городах Швеции (первое — 23 X 1856, последнее — 19 III 1861 в Гётеборге).
1857.— Посещение Листа в Веймаре.
1859.— 19 IV. Смерть жены.— 29 V — 14 VI. Поездка на съезд молодых нем. музыкантов в Лейпциг, затем в Веймар по приглашению Листа. Знакомство с Г. Бюловым и А. Н. Серовым.
1860.— 10 VII. Женитьба на Бетти Фердинандовой.
1861.— Возвращение в Прагу из Гётеборга.— Дирижирование муж. хором «*Глагол пражский*» (осн. 2 X), организация концертов хор. об-в в Праге.— Конц. турне по Нидерландам и Германии.
1862.— 5 I. Выступления в Праге в авторском концерте в качестве дирижёра («Лагерь Валленштейна» и «Ричард III»), а также с фп. соч.— 1 X. Открытие (совм. с Ф. Геллером) муз. школы.— Первые выступления в муз. прессе (в журн. «Slavoj», позднее, в 1864,— в «Narodní listy»).
1863.— 23 IV. Завершение оперы «Бранденбуржцы в Чехии».— 30 X. Избрание С. на пост дирижёра «Глагола пражского».
1865.— 4 III. Первое выступление в качестве дирижёра произв. М. И. Глинки (исполнялась его «Камаринская»).
1866.— Премьера «Бранденбуржцев в Чехии».— 15 III. Завершение «Проданной невесты».— 30 V. Премьера «Проданной невесты» (под упр. автора).— 13 IX. Назначение С. гл. дирижёром «Временного т-ра».
1868.— 16 V. Премьера под упр. С. оперы «Далибор» в день торжеств. закладки здания Нац. т-ра.— Начало «борьбы за Сметану».
1871.— 11 I. Пост. «Проданной невесты» в Мариинском т-ре в Петербурге — первое исп. за рубежом.
1872.— 14 IV. Исп. под упр. С. увертюры к «Либуше».— 15 X. Открытие С. оперной школы при «Временном т-ре».
1874.— 15 I. Завершение оперы «Две вдовы».— 27 III. 1-е исп. оперы «Две вдовы» под упр. С.—1 VII. Начало заболевания (глухота).— 7 IX. Уход с поста гл. дирижёра «Временного т-ра» (из-за усилившейся глухоты).— 20 X. Полная потеря слуха.— 18 XI. Завершение партитуры «Вышеграда».— 8 XII. Окончание симф. поэмы «Влтава».
1875.— 20 II. Завершение «Шарки».— 18 X. Завершение симф. поэмы «В чешских лугах и лесах».— 14 III. Первое исп. симф. поэмы «Вышеград».— 4 IV. Первое исп. симф. поэмы «Влтава».
1876.— 3 VI. Переезд С. с женой и детьми от 2-го брака к дочери Жофии в Ябкенице.— 7 XI. Премьера оперы «Поцелуй» в Праге (под упр. А. Чеха).
1877.—17 III. Первое исп. симф. поэмы «Шарка».— Избрание С. почётным членом об-ва «Умелецка беседа» и хора «Глагол пражский».
1878.— 15 III. Премьера оперы «Две вдовы» (2-я ред.).— 18 IX. Премьера оперы «Тайна».
1879 — 29 III. Первое исп. квартета «Из моей жизни».
1880.— 18 IX. Торжество в Литомишле в честь С., установление мемориальной доски.
1881.— 11 VI. Премьера «Либуше» под упр. Чеха в связи с торжеств. открытием Нац. т-ра.— 12 VIII. Пожар в Нац. т-ре (здание сгорело).— 28 IX. Исп. с оркестром Нац. т-ра увертюры к «Либуше» (последнее дирижёрское выступление С., поражённого глухотой).— Концерт в честь С. в связи с 50-летием его пианистич. деятельности, первое исп. «Вечерних песен» (специально написаны к этому юбилею), а также симф. поэм «Табор» и «Бланик».— 4 X. Выступление в качестве пианиста в г. Писек (последнее появление на конц. эстраде).— XII. Пост. оперы «Две вдовы» в Гамбурге.
1882.— 5 V. 100-е исп. «Проданной невесты».— 29 X. Премьера оперы «Чёртова стена».— 5 XI. Первое исп. всего симф. цикла «Моя родина» (под упр. А. Чеха).
1883.— 12 III. Завершение 2-го струн. квартета.— 14 IX. Завершение «Пражского карнавала».—18 XI. Исп. «Либуше» на открытии восстановленного Нац. т-ра.— 23 XI. 1-я пост. на сцене Нац. т-ра «Проданной невесты» (117-й спектакль после премьеры).
1884.— 25 II. Прекращение композиторской деятельности.— 23 IV. Помещение С. в лечебницу для душевнобольных в Праге.— 12 V. Смерть С.— 15 V. Торжеств. погребение на Вышеградском кладбище (исп. «Проданной невесты» в день похорон в Нац. т-ре).

Изд.: избр. статьи С. объединены в сборники и изданы Й. Рейсером («Статьи и доклады Б. Сметаны» — Reisser J., Články a referáty B. Smetany, 1862—65, Praha, 1920) и В. Г. Ярковой («Критические статьи Бедржиха Сметаны» — Jarka V. H., Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858—65, Praha, 1948).

Соч.: оперы (все пост. в Праге) — Бранденбуржцы в Чехии (Braniboři v Čechách, 1863; 1866, «Временный т-р»), Проданная невеста (Prodaná nevěsta, 1866, там же), Далибор (Dalibor, соч. 1867, пост. 1868, «Новоместский т-р»), Либуше (Libuše, 1872; 1881, Нац. т-р), Две вдовы (Dvě vdovy, 1874, «Временный т-р»), Поцелуй (Hubička, 1876, там же), Тайна (Tajemství, 1878, Новый чеш. т-р), Чёртова стена (Čertova stěna, 1882, там же), Виола (не окончена, по «Двенадцатой ночи» Шекспира, соч. 1884, 1-й акт исполнен в 1924); для орк.— Триумфальная симфония (Triumfální symfonie E-dur, 1854), симф. поэмы — Ричард III (1858), Лагерь Валленштейна (Valdštýnův tábor, 1859), Гакон Ярл (1861), Моя родина (Má vlast, цикл из 6 симф. поэм: Вышеград — Vyšehrad, 1874; Влтава — Vltava, 1874; Шарка — Sárka, 1875; В чешских лугах и лесах — Z českých luhů a hájů, 1875; Табор — Tábor, 1878; Бланик — Blaník, 1879), 2 Торжественные увертюры (Slavností ouvertury, 1848, 1868), марши — Студенческого легиона (Pochod studentské legie, 1848), Национальной гвардии (Pochod národní gardy, 1848), к Шекспировскому празднеству (Pochod k slavnosti Shakespearově, 1864), полька (1848), Пражский карнавал (Pražsky karneval, 1883), Интродукция и полонез (1883), Венкованка (орк. ред. фп. польки, 1879), музыка для струн. орк., арфы и гармониума к живым картинам — Рыбак (Ryber, по Гёте, 1869) и Суд Либуше (Libušin soud, 1869); камерно-инстр. ансамбли — для скр. и фп.— фантазия (1843), 2 дуэта В родном краю (Z domoviny, 1878), фп. трио (1855), 2 струн. квартета (1-й, Из моей жизни — Z mého života, 1876; 2-й — 1883); хоры (муж., с фп.) — Чешская песня (Česká píseň, сл. Я. Гвезды, 1860; 2-я ред. для смеш. хора с фп., 1868; 3-я ред. с орк., 1878), Три всадника (Tři jezdci, сл. Ю. В. Яна, 1862), Отщепенец (Odrodilec, сл. А. Метлинского, двойной муж. хор — 1863; 2-я ред., муж. хор — 1864), Земледельческая песня (Rolnická, сл. В. Трнобранского, 1868), Торжественный хор (Slavností sbor, сл. Э. Цюнгеля, 1870), Песнь на море (Píseň na moři, сл. В. Галека, 1877), 3 трёхголосных женских хора — Прилетели ласточки (Přiletěly vlaštovičky), Солнце село за гору (Západ slunce, оба на сл. Й. Сладека) и Моя звезда (Má hvězda, сл. Б. Пешки, 1878), муж. хоры на сл. Й. Срб-Дебрнова — Приданое (Věno, 1880), Молитва (Modlitba, 1880); 2 лозунга (Dvě hesla, для «Глагола пражского», 1882), Наша песня (Naše píseň, 1883), 2 церк. хора — с органом и a cappella; для голоса с фп.— Песня свободы (Píseň svornosti, сл. Я. Коллара, 1848), Вечерние песни (Večerní písně, сл. В. Галека, 1879); для фп.— Бравурный галоп (1840), кадриль (1841), польки, в т. ч. Из студенческой жизни (Ze studentského života, 1842) и Воспоминание о Пльзени (Vzpomínka na

Plzeň, 1843); Багатели и экспромты (8 пьес, 1844), 8 прелюдий (1845), 6 характерных пьес (Šest charakteristyckých skladeb, 1848), соната (1849), Свадебные сцены (Svatební scény, 1849), Листки воспоминаний (Listky do památníku, 1851); польки — 3 салонные (Tři polky salónní, 1855), 3 поэтические (Poetické, 1855), Видение на балу (Vidění na plese, 1858), Беттина полька (Bettina polka, 1859), Воспоминание о Чехии в форме полек (Vzpomínky na Čechy ve formě polek, 1859); 4 конц. этюда (1862), конц. фантазия на темы чеш. песен (1862), Мечты (Sny, 1875); Чешские танцы (České tance, тетр. I — 1877, тетр. II — 1879); для фп. в 4 руки — 2 увертюры (1842), для 2 фп. (в 8 рук) — соната (1850); прелюдии для органа (1846); музыка к спектаклям драм. т-ра — 2 увертюры для малого орк. к кукольным драмам М. Копецкого «Доктор Фауст» (1862) и «Ольдржих и Божена» (1863), Фанфары к трагедии У. Шекспира Ричард III (для валторн, труб, тромбона, литавр, 1967).

Письма: Teige K. (vyd.), Dopisy Smetanovy, Praha, 1896; Dolanský A. (vyd.), Výbor dopisů Bedřicha Smetanovy, Praha, 1928; Bartoš F., Němec Z. (vyd.), Z dopisů Bedřicha Smetany, Praha, 1947.

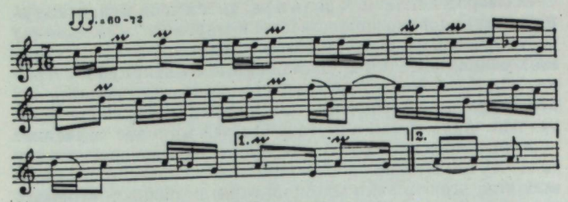
Дневники: Srb-Debrnov J., Z deníků Bedřicha Smetany, Praha, 1902; Dolanský L., B. Smetana v letech studenských, «Naše doba», 1903, № 10; Bartoš J., Z deníků B. Smetany, Praha, 1938.

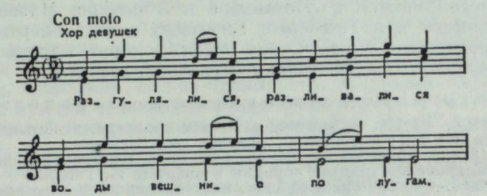
Лит.: Соллертинский И., Б. Сметана, в сб.: Проданная невеста, Л., 1937; Мартынов И., Бедржих Сметана, М., 1950; его же, Бедржих Сметана, М., 1963; Бэлза И., Чешская оперная классика, М., 1951; его же, Очерки развития чешской музыкальной классики, М.—Л., 1951; его же, Бедржих Сметана, «МЖ», 1966, № 5; его же, История чешской музыкальной культуры, т. 2, М., 1973; его же, Великий провозвестник, «Всесвіт», 1974, № 4; Гулинская З., Бедржих Сметана, М., 1959; её же, Мальчик из Литомышли, «МЖ», 1963, № 21; её же, Бедржих Сметана, М., 1968; её же, Основоположник чешской музыкальной классики, «МЖ», 1974, № 6; Гамрат-Курек В., «Моя Родина» Сметаны, М., 1962; Mělič E., Bedřich Smetana (První životopis), «Dalibor», 1863, № 6; Krásnohorská E., Životopisy za Smetana, Osvěta, 1879; её же, Bedřich Smetana. Nástin života a působení jeho uměleckého, Praha, 1885; Hostinský O., Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, Praha, 1901; Teige K., Skladby Smetanovy, koment katalog..., Praha,1893; Zelený V., O Bedřichu Smetanovi, Praha, 1894; Kalenský B., Bedřich Smetana a Milij Balakirev, Praha, 1897; Nejedlý Z., Zpěvohry Smetanovy, Praha, 1908 (рус. пер.— Оперы Сметаны, в кн.: Неедлы З., Избр. труды, М., 1960); его же, Dějiny pražského Hlaholu, Praha, 1911; его же, Bedřich Smetana, díl 1—4, Praha, 1924—1933; его же, Smetanova čítanka, Praha, 1924, ²1949; его же, Kresby Bedřicha Smetany, Praha 1925; его же, B. Smetana, Praha, 1924, ²1962 (рус. пер.: Неедлы З., Бедржих Сметана, Прага, 1924, ²1945); Heller A., Vzpomínky, в сб.: Vzpomínky na Smetany, Praha, 1917; Dolanský L., Hudební paměti, Praha, 1918, ²1949; Pujman F., Poznámky o dramaturgii Smetanovych oper, Praha, 1919; Jiránek J., Bedřich Smetana — učitel, «Hudební výchova», Praha, 1924, № 3—4; Hnilička A., Rozhledy po životě a významu Bedřicha Smetany, Praha, 1924; его же, Smetanovské kapitoly, Chrudim, 1935; Zich O., Symfonicke básne Smetanovy, Praha, 1924, ²1949; Helfert V., Bedřich Smetana, Brno, 1924; его же, Tvůrčí rozvoj B. Smetany, Praha, 1924, ²1953; его же, Pohled na B. Smetanu, Brno, 1934; его же, O Smetanovi, soubor statí..., Praha, 1950; Kraus A., Smetana v Göteborgu, Praha, 1925; Foerster J. B., O B. Smetanovi, Praha, 1929; Racek J., Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany, Brno, 1933, ²1947; его же, B. Smetana a Morava, Brno, 1946; его же, L. Janáček a Bedřich Smetana, Opava, 1951; Sourek O., O Smetanova «Má vlast», Praha, 1940; Pražak P., Smetanovy zpěvohry, sv. 1—4, Praha, 1948; Bartoš F., Smetana ve vzpomínkách a dopisech, Praha, 1948; Očadlik M. (сост.), Rok Bedřicha Smetany v datech, obrazech, zápisech a poznámkách, Praha, 1950; Plavec J., Smetanova tvorba sborová, Praha, 1954; его же, Dejiny české a slovenské hudby, Praha, 1955; B. Smetana. Viběrova bibliografie, Praha, 1963; Jiránek J., Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany, Praha, 1976.

З. К. Гулинская.

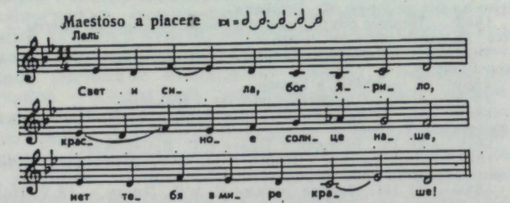
СМЕ́ШАННЫЕ ТА́КТЫ — такты, сгруппированные из двух или неск. неодинаковых простых тактов, двух- или трёхдольных, напр. $\frac{7}{8}=\frac{2+2+3}{8}$. В европ. музыке в соответствии с ученением о неоничн. роде соотношений др.-греч. метрики (2 : 3) в С. т. записываются нек-рые образцы др.-греч. песнопений (первый Дельфийский гимн, гимн Месомеда). Большое развитие С. т. имеют в болг. фольклоре, где применяются размеры $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$ и т. д. до 15-дольников (см. кол. 112, вверху).

В проф. европ. музыке С. т. были исключением (5-дольники в «Орландо» Генделя, «Белой даме» Буальдьё, «Тристане и Изольде» Вагнера, 1-й фп. сонате Шопена). В рус. музыке 19 в. они утвердились в качестве новаторских нац. ритмов, применявшихся почти всеми композиторами начиная с М. И. Глинки, к-рый ввёл 5-дольники как метрич. норму («Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»). Образцы С. т. с разл. количеством долей (гл. обр. 5-, а также 7-, 8-, 9-, 11-дольные) встречаются в песнях М. П. Мусоргского, «Князе Игоре» Бородина, 3-й симфонии, «Садко», «Снегурочке», «Сказании о невидимом граде Китеже», «Младе», «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Сне на Волге» и инстр. произв. А. С. Аренского и т. д.:





М. И. Глинка. «Иван Сусанин», действие 3-е. Свадебный хор.



Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка», действие 4-е. Гимн Яриле Солнцу.

В 20 в. С. т. влились в общую систему нерегулярной ритмики и стали применяться наравне с другими, напр. А. Шёнбергом, П. Хиндемитом. Рядом композиторов (И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и др.) продолжена и развита линия ритмики рус. музыки 19 в. Б. Барток применил «болгарские ритмы» («alla bulgarese»). В ритмике О. Мессиана С. т. приобрели вид «ритмов с дополнит. длительностью» типа ♩ ♫♩ , сблизившись с принципами ритма некоторых восточных народов.

В. Н. Холопова.

СМИРНО́В Борис Фёдорович [4 (17) IV 1912, Петербург — 3 V 1971, Москва] — сов. фольклорист и композитор. В 1939 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у М. Ф. Гнесина. В 1940—46 композитор Монг. муз.-драм. т-ра в Улан-Баторе. В 1946—53 науч. сотрудник Кабинета нар. музыки при Моск. консерватории. В 1952—55 ст. муз. редактор Киностудии документальных фильмов (Москва). Записал много образцов нар. творчества, в т. ч. 40 рус. песен района реки Нерль, 60 песен народов СССР, 600 песен народов Центр. Азии (1940—46), народные скрипичные наигрыши (записаны на родине М. И. Глинки, 1961).

Соч.: опера Среди трёх печальных гор (совм. с Б. Дамдинсурэном, 1942); оперетта Пять невест (1946); спектакли с музыкой — Чудесная лимба (1940), Три шарайгольских хана (1943), муз. драма Амур-Сана (1944); для солистов, хора и орк.— Северная кантата (сл. А. Шмуляна, 1939), К 50-летию Чойбалсана (1944); для орк.— симфония (1937, не оконч.), увертюра (1939), сюита (1944); для орк. нар. инструментов — сюита (1944); хоры: для голоса с фп.— цикл на сл. А. Д. Чуркина, песни на сл. Т. Г. Шевченко и др.; обр. негр., азерб., казах. нар. песен, музыка к спектаклям драм. т-ров и кинофильмам.

Лит. соч.: Казахские советские народные песни (с нотным прилож.), «СМ», 1950, № 9; Революционные напевы в крестьянском быту (с нотными примерами), там же, 1955, № 12; Русские гармонисты, там же, 1959, № 1; Старейший народный оркестр, там же, 1959, № 11; Искусство владимирских рожечников, М., 1959, ²1965; Русские скрипачи, «СМ», 1960, № 8; Искусство сельских гармонистов, М., 1962; Музыкальная культура Монголии, М., 1963; Песни новой жизни, «СМ», 1967, № 10; О мелосе монгольской народной песни, в кн.: Музыка народов Азии и Африки, М., 1969; Монгольская народная музыка (запись песен и наигрышей, вступ. ст. и коммент.), М., 1971.

М. Ф. Леонова.

СМИРНО́В Дмитрий Алексеевич [7(19) XI 1882, Москва — 27 IV 1944, Рига] — рус. певец (лирич. тенор). В 1900 окончил Моск. высшее технич. уч-ще, одноврем. с учёбой пел в церк. хоре. Пению обучался у К. И. Ржижановского, затем у А. М. Додонова (в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва), с 1902— у Э. К. Павловской. В 1903 дебютировал в т-ре «Эрмитаж» (партия Джиджи в опере «Каморра» Эспозито), в 1904 был принят в труппу Большого т-ра, в последующие 2 года (прервав работу в т-ре) совершенствовался в Париже и Милане. С 1906 снова солист Большого т-ра, с 1910 пел также в Мариинском т-ре в Петербурге. В этот же период начал гастролировать за рубежом; долгое время был постоянным партнёром Ф. И. Шаляпина. С огромным успехом выступал в Париже в *«Русских сезонах»* (Самозванец, Владимир Игоревич), в Монте-Карло (Князь), Милане, Брюсселе (Альмавива в опере «Севильский цирюльник»), Буэнос-Айресе, Монтевидео, в 1910 в Нью-Йорке в т-ре «Метрополитен-опера», в 1912 — снова в Париже в «Гранд-Опера», затем в Берлине, Риме, Мадриде и др., в 1914 пел в т-ре «Друри-Лейн» в Лондоне. С 1920 постоянно жил за границей, гастролируя в Европе и Америке. В 1926 и в сезоне 1928/29 выступал в СССР. В 1935—37 жил в Лондоне, давал концерты. Позже посвятил себя педагогич. деятельности, преподавал пение в Афинской консерватории, затем в Риге.



С.— один из крупнейших певцов 20 в., выдающийся мастер бельканто. Обладал виртуозной вок. техникой, «бесконечным» дыханием, лёгкостью подачи звука во всех регистрах (исключит. подвижностью голоса в верхнем регистре), славился совершенной филировкой самых высоких нот, редким умением владеть кантиленой. Иностр. пресса сравнивала исполнение С. с пением Э. Карузо. Наиболее близкими певцу были партии лирич. плана, такие, как Герцог, Ленский, Вертер; Де Грие («Манон» Массне), Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Фауст; Рудольф («Богема»), Надир («Искатели жемчуга» Бизе). Пел также партии драм. тенора (Самозванец, Герман, Хозе, Канио), добиваясь впечатляющих результатов благодаря мастерству вок.-сценич. перевоплощения (придавал своему голосу мужественную, «тёмную» окраску). Конц. репертуар С. состоял в основном из произв., в к-рых певец мог продемонстрировать своё виртуозное вок. мастерство.

Лит.: Шилов А., Дмитрий Смирнов, «СМ», 1960, № 10; Шумаков Ю., Великий русский вокалист, «Волга», 1967, № 1, с. 185—91; Лемешев С., Путь к искусству, М., 1968, с. 143—48, ²1974, с. 166—72; Квалиашвили М., По трудному пути. Воспоминания, Тб., 1969, с. 35—38.

В. В. Тимохин.

СМИРНО́В Кузьма Алексеевич [10 (23) X 1917, дер. Шихмамат, ныне Мар. АССР — 29 XII 1963, Йошкар-Ола] — сов. композитор и фольклорист. Засл. деят. иск-в Мар. АССР (1951). В 1946 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у Б. А. Арапова (ранее занимался у Х. С. Кушнарёва и Д. Д. Шостаковича). В 1949—54 науч. сотрудник Марийского н.-и. ин-та языка, лит-ры и истории. Значит. заслугой С. была работа по собиранию, изучению и публикации мар. муз. фольклора; записал ок. 700 песен и инстр. наигрышей, осуществил св. 50 обработок мар. нар. песен. Составил сб-ки: «Марийские песни» (1941, на рус. и мар. яз.), «Песни восточных мари» («Эрвел марий муро», 1951), «120 песен луговых мари» (1955), «Песни горных мари» (1961) и др. Автор произв. для симф. оркестра, к-рые явились первой попыткой вывести мар. музыку из фольклорно-этнографич. рамок.

Соч.: муз. драма — Айвика (1948, Т-р им. Шкетана, Йошкар-Ола); муз. комедия — Новые плоды (У Саска, 1964, там же); кантата — Слава Партии (1956); для орк.— симфонии (1947, 1955), Сернурская сюита (1960); симф. фантазия на горно-марийские темы (1948), симф. поэма В старину (1940), симф. картины — Весна и Вечер в Морках (1934); для скр. и фп.— пять вариаций на мар. тему; фп. и скр. миниатюры; музыка к спектаклям драм. т-ра, песни на слова мар. поэтов; обр. нар. мар. песен.

Лит.: Композиторы Марийской АССР, Йошкар-Ола, 1968, с. 11.

А. С. Иванов.

СМИРНО́ВА Тамара Владимировна [р. 20 I (2 II) 1911, Казань] — сов. артистка оперетты. Нар. арт. РСФСР (1957). Чл. КПСС с 1953. В 1932 окончила Муз. техникум в Томске по классу пения у М. А. Фёдоровой. В 1932—38 артистка т-ров музкомедии в Новосибирске, Куйбышеве, Архангельске, в 1938—61 ведущая солистка Воронежского т-ра музкомедии. Обладает прекрасными вок. и сценич. данными, ярким драм. талантом. Партии: Лаура («Нищий студент» Миллёкера), Серполетта («Корневильские колокола» Планкета), Адель («Летучая мышь» Штрауса), Сильва («Сильва» Кальмана), Виолетта и Нинон («Фиалка Монмартра» Кальмана), Пепитта («Вольный ветер» Дунаевского), Яринка («Свадьба в Малиновке» Александрова). С большим успехом исполняла характерные партии — Параси Никаноровна («Трембита» Милютина), Кэто («Золотая долина» Дунаевского).

В. И. Зарубин.

СМОЛЕ́НСКИЙ Степан Васильевич [8 (20) X 1848, Казань — 20 VII (2 VIII) 1909, Васильсурск] — рус. музыковед, палеограф, хор. дирижёр и педагог. Окончил юридич. и филологич. ф-ты Казанского ун-та, получил домашнее муз. образование (играл на фп. и скрипке). С нач. 1870-х гг. руководил студенч. хором, преподавал пение, а также изучал крюковые нотные рукописи. К сер. 80-х выпустил первые труды. Сблизился с Д. В. Разумовским, после смерти к-рого был приглашён С. И. Танеевым в Моск. консерваторию. В 1889—1901 вёл здесь курс истории рус. церк. пения и одноврем. возглавлял Синодальный хор и *Московское синодальное училище церковного пения*. В 1901—03 управляющий Придв. певч. капеллой в Петербурге. В результате конфликта с духовенством вышел в отставку; занимался науч. деятельностью (как чл. Об-ва любителей древней письменности выступал с докладами, статьями, лекциями; в 1906 прочёл курс в Петерб. ун-те), организовал частные регентские курсы.

С.— один из виднейших представителей рус. муз. медиевистики. Впервые опубликовал мн. ценные памятники рус. муз. культуры, в т. ч. «Азбуку знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца» (изд. 1888). В 1910 была издана отредактированная С. и с его предисл. «„Музикийская грамматика“ Николая Дилецкого». В работах С. утверждается мысль о близости др.-рус. культовой и нар. музыки. Большое внимание уделял исследованию ритмики и структуры духовных и светских стихов. Несмотря на субъективное истолкование нек-рых историч. фактов и реставраторские тенденции, работы С. представляют

значит. науч. ценность по обилию и новизне материала. Близкий друг и сотрудник Танеева, разделял с ним мысль о плодотворности обращения рус. композиторов к др.-рус. мелосу. По инициативе С. создан и впервые исполнен руководимыми им хор. коллективами ряд соч. С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, А. Г. Чесноко-ва, А. Д. Кастальского, С. Н. Василенко. Рахманинов посв. памяти С. «Всенощное бдение» ор. 37.

Огромны заслуги С. в развитии Моск. синодального уч-ща церк. пения, занявшего с кон. 19 в. ведущее место в системе рус. хор. образования. Предпринятая С. перестройка работы уч-ща была направлена на углубление общего муз. образования учащихся, привлечение к преподаванию крупных музыкантов, расширение конц. деятельности (циклы истории. концертов и др.; обширный репертуар от Палестрины до Р. Шумана; исполнение новых соч. рус. композиторов). Благодаря усилиям С. в уч-ще была собрана уникальная коллекция певч. рукописей (ныне хранится в Отделе рукописей Гос. истории. музея). Светский и просветит. характер деятельности С. в уч. заведениях Москвы и Петербурга вызывал нарекания церк. властей. С. высоко ценили П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и др.

Соч.: Заметки об обучении пению в учительских семинариях и народных школах, «Семья и школа», 1881, т. 2; Курс хорового церковного пения, [кн. 1—4], Казань, 1885, ²СПБ, 1911; Краткое описание древнего (XII—XIII вв.) знаменного Ирмолога ..., Казань, 1887; Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей» Александра Мезенца, Казань, 1887; Обзор исторических концертов Синодального уч-ща церковного пения в 1895 г., М., 1895; Памяти Анатолия Александровича Эрарского, «РМГ», 1897, № 12; О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения, там же, 1899, № 3—14; 80 и 60 лет назад, там же, 1900, № 15—17; О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк ..., СПБ, 1901; Памяти Д. С. Бортнянского, «РМГ», 1901, № 39—40; О «Литургии» ор. 41 соч. Чайковского, там же, 1903, № 42—43; О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию, там же, 1903, № 47; О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии, СПБ, 1904; Памяти В. Н. Пасхалова, «РМГ», 1905, № 9—10; О колокольном звоне в России, там же, 1907, № 9—10; О первом всероссийском в Москве регентском съезде, «Хоровое и регентское дело», 1909, № 1; О регентском училище в г. С.-Петербурге, там же, 1909, № 2, 4; О русской церковно-певческой литературе с половины XVI в. до начала влияния приезжих итальянцев, там же, 1910, № 1, 3, 5, 6; Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так наз. «простого напева», в кн.: Музыкальная старина, изд. Н. Финдейзена, вып. 5, СПБ, 1911.

Лит.: Памяти С. В. Смоленского, [сб.], [СПБ, 1910]; Ф и н д е й з е н Н., С. В. Смоленский. Биографический очерк, в кн.: Музыкальная старина, вып. 5, СПБ, 1911; Указатель литературно-музыкальных трудов С. В. Смоленского, там же; Московская консерватория, 1866—1966, М., 1966, с. 155, 206; К о р а б е л ь н и к о в а Л., С. Смоленский — энтузиаст русской хоровой культуры, «СМ», 1959, № 12; Л о к ш и н Д., Выдающиеся русские хоры и их дирижеры, М., 1953, с. 26—30, ²под назв. Замечательные русские хоры и их дирижёры, М., 1963, с. 34—38; З а ц е п и н а Т., О народности русского хорового искусства и просветительской деятельности хоровых коллективов в конце XIX и начале XX века, в сб.: Вопросы русской и советской хоровой культуры, М., 1975 [Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 23]. *Л. З. Корабельникова.*

СМОЛИЧ Дмитрий Николаевич (р. 11 IV 1919, Петроград) — сов. режиссёр оперы. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1953), засл. деят. иск-в РСФСР (1958), нар. арт. УССР (1960), нар. арт. БССР (1964). Чл. КПСС с 1956. Деп. Верх. Совета БССР 5-го созыва. Сын Н. В. Смолича. В 1941 окончил оперно-драм. студию К. С. Станиславского (Москва). В 1941—55 режиссёр Укр. т-ра оперы и балета, в 1955—58 гл. режиссёр Челябинского, в 1958—62 Одесского, в 1962—69 Белорус. т-ров оперы и балета. С 1970 гл. режиссёр Укр. т-ра оперы и балета. Среди пост.: оперы «Травиата» (1945), «Севильский цирюльник», «Кармен» (обе в 1946), «Галька» (1947), «Иван Сусанин»; «Тарас Бульба» Лысенко (в ред. Л. Н. Ревуцкого и Б. Н. Лятошинского) (обе в 1953), «Пиковая дама», «Демон», «Борис Годунов» (все в 1954), «Молодая гвардия» (1955), «Абесалом и Этери» (1972), «В бурю»; «Ярослав Мудрый» Майбороды (обе в 1973), «Гугеноты» (1974), «Иркутская история» Карминского (1977) — в Укр. т-ре оперы и балета; «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1954) — в Груз. т-ре оперы и балета; «Чио-Чио-сан», «Князь Игорь», «Пиковая дама» (все в 1956); «Город юности» Шантыря (1957) — в Челябинском т-ре оперы и балета; «Макбет» Верди (1959), «В степях Украины» Сандлера (1962), «Назар Стодоля» Данькевича (1963) — в Одесском т-ре оперы и балета; «Кето и Котэ» Долидзе, «Обручение в монастыре» (1962); «Джоконда» Понькелли, «Орестея» Танеева, «Отелло»; «Ясный рассвет» Туренкова (все в 1963); «Октябрь» Мурадели (1964), «Трубадур» (1965); «Брестская крепость» Молчанова, «Алеся» Тикоцкого (обе в 1967), «Когда опадают листья» Семеняко (1968), «Железный дом» Тамберга, «Хованщина» (в ред. Д. Д. Шостаковича) (обе в 1969), «Эрнани» (1970) — во Львовском т-ре оперы и балета; «Пробуждение» Колодуба (1977) — в Днепропетровском т-ре оперы и балета; «Айни» Сайфеддинова (1978) — в Тадж. т-ре оперы и балета. За постановку оперы «Золотой обруч» Лятошинского (Львовский т-р оперы и балета, 1970) удостоен Гос. пр. УССР (1971). *И. Г. Нисневич.*

СМОЛИЧ Николай Васильевич [12 (24) VI 1888, Петербург — 31 VII 1968, Москва] — сов. режиссёр. Нар. арт. СССР (1944). Чл. КПСС с 1946. Учился на историко-филологич. ф-те Петерб. ун-та (1905—08). В 1911 окончил драм. курсы при Петерб. театр. уч-ще (учился у С. И. Яковлева и В. Н. Давыдова). В 1916 начал режиссёрскую деятельность в драм. т-ре. С 1922 (одноврем. с работой в Петрогр. акад. т-ре драмы) режиссёр Гос. т-ра оперы и балета (с 1935 — Т-р оперы и балета им. Кирова). Поставил здесь оперы: «Травиата» (1923), «Севильский цирюльник» (1924), «Гугеноты» (1935, 1951), «Кармен» (1950). В 1924—30 худ. рук. и директор Ленингр. Малого оперного т-ра, где его работа была особенно плодотворной. С. способствовал утверждению совр. тематики в муз. т-ре, впервые на сов. сцене осуществил пост. опер: «Нос» (1930), «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова», 1934) Шостаковича, «Именины» Желобинского (1935), «Свадьба Кречинского» Пащенко (1949). Среди пост. в этом т-ре также: «Золотой петушок» (1923); «Там, где жаворонок поёт» (1923) и «Жёлтая кофта» (1925) Легара, «Испанский соловей» на музыку М. де Фалья (1924), «Прыжок через тень» (1927) и «Джонни наигрывает» (1928) Кшенека, «Снегурочка» (1928), «Евгений Онегин» (1937); «Разбойники» Оффенбаха (1948), «Суворов» Василенко (1952), «Дон Карлос» (1955). В 1930—36 гл. режиссёр, в 1947—1948 режиссёр Большого т-ра (Москва), в 1938—47 гл. режиссёр, худ. рук. и директор Укр. т-ра оперы и балета (Киев). В числе работ в этих т-рах: «Загмук» Крейна (1930), «Отелло» (1932), «Тихий Дон» (1936), «Фауст» (1949); «Перекоп» Мейтуса, Рыбальченко и Тица (1939), «Шевченко» («1847 год») Йориша (1940), «Честь» Жуковского (1947), «Тарас Бульба» Лысенко (1941, 1947). Ставил также спектакли в Ленингр. т-ре муз. комедии, Моск. т-ре оперетты, Груз. и Арм. т-рах оперы и балета, Петрозаводском муз.-драм. т-ре. В 1961—63 преподавал в Моск. консерватории.

Лит. соч.: Секрет успеха — в творческой смелости и самостоятельности, в кн.: Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр, Л., 1961.

Лит.: Мастера Большого театра, М., 1976, с. 272—83.

СМОЛЬСКИЙ Дмитрий Брониславович (р. 25 VII 1937, Минск) — сов. композитор и педагог. Чл. КПСС с 1965. В 1960 окончил Белорус. консерваторию по классу композиции у А. В. Богатырёва, в 1967 там же — аспирантуру (рук. Н. И. Пейко). Чл. правления СК БССР (с 1971). С 1962 преподаёт в Белорус. консерватории.

Соч.: опера Седая легенда (1978); для солистов, хора и орк.— оратория Моя Родина (1972; пр. Ленинского комсомола Белоруссии), камерная оратория Песни Хиросимы (1966), вок.-симф. поэмы Два лика земли (1969), Бабий век (1972), Поэма о Немане (1975), Поэма о Днепре (1975); для орк. — увертюра (1963), симф. картина (1975), симф. поэма Беларусь (1972), 2 торжественные прелюдии (1972); для инструментов с орк. — концерты: 2 для фп. (1960, 1977), 2 для цимбал (1961, 1974), для влч. с камерным орк. (1973), концертино для скр. и струн. орк. (1971); сонаты для флейты и фп.; сонаты для фп.; для голоса с фп.— циклы на стихи Ф. Гарсиа Лорки, Г. Гейне, Ф. И. Тютчева, А. Астрейки; музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам.

СМОЛЯНСКИЙ Яков Моисеевич [р. 10 (23) V 1903, Чернигов] — сов. виолончелист и муз.-обществ. деятель. Засл. арт. РСФСР (1971). Чл. КПСС с 1939. Игре на виолончели первоначально обучался в муз. школе и муз. уч-ще у Я. А. Застрабского в Днепропетровске (1914—20). В 1930 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели у А. А. Брандукова, в 1933 — аспирантуру у М. И. Ямпольского. Конц. деятельность начал в 1917 в Днепропетровске; гастролировал в разных городах Сов. Союза, одним из первых виолончелистов выступал с концертами в рабочих клубах, на заводах и фабриках, в годы Гражданской войны — в частях Красной Армии. С 1922 живёт в Москве. В 1922—38 солист разл. конц. орг-ций, с 1939 — Всесоюзного гастрольно-конц. объединения, с 1964 — Москонцерта. В 1965 по инициативе С. была создана Творч. мастерская музыкантов-исполнителей Москонцерта, с 1973 С. её художеств. руководитель. В 1930—38 преподавал в Моск. областном муз. техникуме им. Октябрьской революции, в 1939—42 — в Муз. уч-ще им. М. М. Ипполитова-Иванова, в 1942—75 — в Муз. уч-ще при Моск. консерватории. У С. начинали занятия по классу виолончели известные музыканты-исполнители и педагоги. Под его редакцией вышел ряд сб-ков пьес для виолончели. В 1941—51 чл. Президиума ЦК профсоюза работников иск-в (организовал шефство работников иск-в над фабрично-заводской и армейской самодеятельностью Москвы и Моск. области). В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 С. был пред. областной военно-шефской комиссии по обслуживанию артистич. бригадами частей Красной Армии на фронтах и в тылу; неоднократно выступал в этих концертах как солист. Исполнит. и муз.-обществ. деятельность С.— значит. вклад в пропаганду сов. муз. культуры.

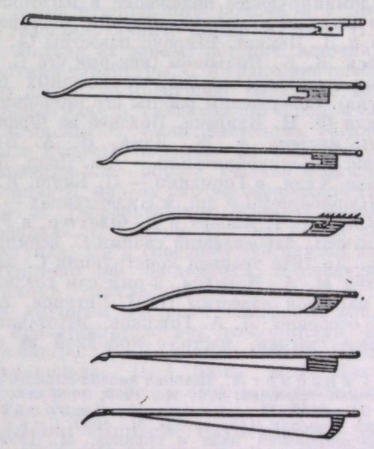
Б. В. Доброхотов.

СМЫК (от старослав. смыкати — тащить, волочить; этимология слова раскрывает способ игры — трение смычком о струну), с м ы ч е к — старинное слав. название *смычка*.

Лит.: С р е з н е в с к и й И., Материалы для словаря древнерусского языка, т. 1—3, СПБ, 1890—1912, ²М., 1958; П р и в а л о в Н., Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран, СПБ, 1904; Г а л а й с к а я Р., О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятникам письменной литературы XI—XVII столетий, в кн.: Театр, музыка, кинематография, Л., 1975, с. 184—205; В е р т к о в К. А., Русские народные музыкальные инструменты, [Л.], 1975, с. 94.

Н. А. Лисова, И. В. Мациевский.

СМЫЧОК — приспособление для извлечения звука на струн. смычковых инструментах. Осн. части С.— слегка изогнутая *трость*, сделанная из эластичного дерева, и натянутые на ней конские волосы (перед игрой волосы натирают *канифолью*). Проведение С. по струне вызывает её колебание. Впервые стал применяться в вост. инструментарии; в простейшем виде (без механич. регулировки натяжения) сохранился у ряда народов Сов. Союза, а также разл. народов вост. и юго-вост. Азии и Африки. Наиболее совершенный тип такого С. используется при игре на *кеманче* и *гиджаке*. Во время игры пальцами правой руки исполнитель регулирует степень натяжения пучка волос, а также производит его лентообразное распластывание. При помощи С. на всех вост. инструментах исполняется только мелодия, применяются лишь плавные *штрихи*. В Европе С. появился ок. 8 в. Долго существовали разл. рода лукообразные С.; один и тот же тип С. применялся при игре на *фиделях*, *ребеках*, а также *лирах* и разл. *виолах*. Для звукоизвлечения использовалась верх. часть лукообразного смычка (³/₄ его длины). Уже в 12 в. возникли разл. приспособления для изменения степени натяжения волоса, в т. ч. палочка или кусок дерева, помещавшийся между тростью и волосом для его оттяжки. Колодка простейшего типа вырезалась вместе с тростью из одного куска дерева. С течением времени у европ. С. форма трости преобразовывалась (из лукообразной превратилась в почти прямую). С 14 в. возникли разные типы оформления конца С.; сначала его делали в виде



Различные виды смычка (снизу вверх): 1620 (из кн. М. Мерсенна), 1640 (из кн. А. Кирхера); смычки скрипачей Кастровиллари (1660), Дж. Б. Бассани (1680), А. Корелли (1700), Дж. Тартини (1740), Дж. Б. Виотти (1790).

пуговицы, к к-рой прикреплялся волос, иногда конец был изогнутым, позднее он приобрёл форму «утиного носа». С развитием инстр. музыки и техники игры на смычковых инструментах в 16 в. продолжала совершенствоваться и конструкция С. Для удобства игры использовались разные способы прикрепления С. к кисти руки (разл. виды перевязей). Лишь в сер. 17 в. колодка стала отдельной от трости деталью смычка, был создан механизм для изменения натяжения волоса — т. н. кремальер (расположенная сверху трости зубчатая пластинка, на зубцы к-рой с помощью петли нацеплялась колодка); кремальер вскоре был заменён винтом, регулирующим степень натяжения волоса. Во 2-й пол. 17 в., по-видимому, по инициативе А. Корелли, в связи с развитием техники штрихов появился С. с параллельным расположением волоса и трости. Потребность в применении лёгких, прыгающих штрихов вызвала появление С. с более гибкой тростью. Эту реформу осуществил в 1730 Дж. Тартини. Длина скрипич. С. была увеличена, трость стала прямой с канелировкой (продолговатые продольные углубления) для удобства держания С. В дальнейшем канелировка была заменена обвивкой (нитяная, посеребрённая нить, серебряная проволока, китовый ус). Дальнейшее совершенствование С. было произведено во 2-й пол. 18 в. скрипачом В. Крамером; в его конструкции трость прямая, головка расположена под прямым углом к трости, колодка, по форме напоминающая головку, обычно делалась из кости, пучок волоса был очень узким. С этого времени произошла дифференциация С. у отд. представителей семейства смычковых инструментов. В последней трети 18 в. выдающийся франц. мастер Ф. Турт Младший создал тот совершенный тип С., к-рый сохранился в работах всех последующих мастеров; такой С. применяется и в совр. муз. практике. В С. конструкции Турта волос распластывался в виде ленты спец. пластинкой, задви-

гающейся в колодочку; им был введён и металлич. винт, в качестве наиболее пригодного материала для трости была использована древесина фернамбука, трость приобрела вогнутые очертания, впервые были определены длина и вес скрипичного, альтового, виолончельного и контрабасового С. и определён центр их тяжести, окончательно установлена форма головки (т. н. эсика). При реконструкции С. Турту оказывал помощь своими советами Г. Пуньяни (по др. данным, Дж. Б. Виотти). Позднее доминирующее положение в изготовлении С. в течение всего 19 в. занимали франц. мастера, в т. ч. Ф. Люпо и Д. Пеккат. Широко известны С., изготавливавшиеся Ж. Б. Вильомом (нек-рые его С. сделаны из пустых стальных трубок, окрашенных под цвет фернамбука). Совершенны работы его помощника и последователя Ф. Н. Вуарена. Позднее во Франции выдвинулись мастера А. Ж. Лами, И. А. Вишьерон, Э. Сартори, в Великобритании — Дж. Додд, Дж. Табс и семейство Хилл, в Германии — Л. Бауш, К. Гримм, Х. и А. Нюрибергеры и др., в Нидерландах — Ван дер Меер, в США — Ч. Алберт и Д. Флехтер, в России — Н. Ф. Киттель, завоевавший своими С. всемирную известность. До 1914 теорией конструкции С. занимался рус. мастер М. А. Нетыкса, к-рый сам создал ряд С. Из сов. мастеров известны П. Н. Летунов, А. М. Токарев и особенно Л. А. Горшков, изготавливающий прекрасные смычки, часто с колодкой из слоновой кости.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства. Виолончельная классика, т. 1, М., 1950; его же, Джузеппе Тартини, М., 1969; Кузнецов К., Ямпольский И., Арканджело Корелли (1653—1953), М., 1953; Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М., 1964; Saint-George H., The bow, L., 1896; Balfour H., The natural history of the musical bow, Oxf., 1899, ²Portland, 1976; Dräger H., Die Entwicklung des Streichbogens, Kassel, 1937; Roda J., Bows for musical instruments of the violin family, Chi., 1959; Exhibition loan stringed instruments and bows, N. Y., 1966; Millant R., J. B. Vuillaume. Sa vie et son œuvre, L., 1972. *Б. В. Доброхотов.*

СНИТКО́ВСКИЙ Семён Исаевич (р. 9 VIII 1933, Одесса) — сов. скрипач и педагог. Засл. арт. РСФСР (1975). Игре на скрипке учился в Одесской консерватории у П. С. Столярского и В. З. Мордковича (по его классу окончил консерваторию в 1956). Затем занимался в аспирантуре Моск. консерватории под рук. Д. Ф. Ойстраха. С 1960 ассистент, с 1975 доцент Моск. консерватории. Солист Одесской (1953—56), Львовской (1956—57) филармоний, Москонцерта (с 1958). Лауреат Междунар. конкурсов скрипачей им. Дж. Энеску в Бухаресте (1-я пр., 1958) и имени бельг. королевы Елизаветы в Брюсселе (2-я пр., 1963). Концертирует в СССР и во мн. странах Европы и Азии. Преподавал на междунар. летних курсах при консерваториях во Франции, ФРГ, Швейцарии. Профессор (по совместительству) Высшей муз. школы им. Ф. Листа в Будапеште (с 1975). С. принадлежат переложения для скрипки с фп. сюиты из балета «Конёк-горбунок» Щедрина и 2 сцен из балета «Хуста Довбуша» Кос-Анатольского. С. посвящена соната для скрипки соло А. С. Лемана.

Лит. соч.: Воспоминания, в сб.: Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма, [сост. В. Григорьев], М., 1978, с. 119—26.

Лит.: Константинов В., Зрелость, «СМ», 1978, № 6. *В. Ю. Григорьев.*

СОБЕ́СКИЙ (Sobieski) Марциан (14 VI 1908, Милославице — 25 X 1967, Варшава) — польск. муз. этнограф. Изучал музыковедение под рук. Л. Каменьского и В. Гебуровского в Познанском ун-те (1928—35), где затем работал в качестве ассистента Каменьского, специализируясь в области муз. этнографии; одноврем. занимался в Познанской консерватории (муз.-теоретич. предметами и по классу скрипки). Инвентаризируя костёльные и гор. архивы, обнаружил многие произв. неизвестных польских композиторов 18 в. В 1935—39 работал в качестве ассистента в Областном фонографич. архиве при кафедре музыковедения Познанского ун-та. Все собранные им материалы погибли во время 2-й мировой войны 1939—45, как и подготовленная им диссертация о симфониях неизвестных польск. композиторов 18 в. С 1945 руководил Зап. фонографич. архивом в Познани, организовал работу по собиранию и изучению польского фольклора, в 1947—50 руководитель секции музыки в Гос. ин-те по изучению нар. музыки, с 1950 руководитель Лаборатории по изучению нар. музыки Гос. ин-та иск-в в Варшаве (с 1959 Ин-т иск-в при Польской АН). С 1954 читал лекции по муз. этнографии в Ин-те музыковедения при Варшавском ун-те. Один из ведущих польских муз. фольклористов-этнографов, С. собрал и записал на магнитофонную ленту св. 64 000 польских нар. песен и танцев, осуществил ряд публикаций образцов областного нар. муз. творчества, был составителем ряда фольклорных сборников; проводил эту работу совм. с женой Я. Собеской-Петрушиньской (р. 14 X 1909), его соавтором по многим трудам; среди них — «Народная песня и её проблематика» («Pieśń ludowa i jej problemy», «Poradnik Muzyczny», 1947, № 1—3, 6/7, 8/9, 11, 1949, № 1, 2), «Проблемы народной музыки в Польше» («Zagadnienie muzyki ludowej w Polsce», «RMz», 1948, rok 4, № 2), «Предписание по вопросам собирания польских песен и инструментальной народной музыки» («Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej», «Muzyka», 1950, № 2), «Диафония в Пенинах» («Diafonia w Pieninach», там же, 1952, rok 3, № 9—10); «Tempo rubato у Шопена и в польской народной музыке» («Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej», там же, 1960, rok 5, № 3), «Музыкальная транскрипция наигрышей польского фольклора» («Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru», там же, 1964, rok 9, № 3—4). Она также собрала и опубликовала много образцов фольклора разных областей Польши, написала ряд науч. работ по муз. фольклористике и этнографии, в т. ч. о волынках — «Великопольские волынки» («Dudy wielkopolskie», 1936) и «Великопольские сесеньки» («Wielkopolskie siesieńki», в сб.: Polska sztuka ludowa, 1948, № 1); «Материалы по изучению польского музыкального фольклора» («Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym», cz. 1—3, 1959—1962) и др.

Соч.: Polska muzyka ludowa, в сб.: Materiały do studiów ..., t. 5, [Warsz.], 1951; Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej, в сб.: Studia musikologiczne, t. 1, Warsz., 1953; Znaczenie zbiorów O. Kolberga dla polskiej kultury muzycznej, «Muzyka», 1961, rok 6, № 1. *З. Лисса.*

СО́БИНОВ Леонид Витальевич [26 V (7 VI) 1872, Ярославль — 14 X 1934, Рига, похоронен в Москве] — сов. певец (лирич. тенор). Нар. арт. Республики (1923). Род. в полумещанской, полукупеческой патриархальной семье. Певческая одарённость отличала всех Собиновых: красивыми голосами обладали дед (быв. крепостной) и оба брата С. (младший, Сергей, выступал под фамилией Собинов-Волгин), в молодости под гитару пел отец, задушевным было пение матери. С. любил петь с детства, его голос уже в юные годы вызывал всеобщее восхищение. В 1890 С. поступил на юридич. ф-т Моск. ун-та (здесь принимал участие в университетском хоре). Выступал как хорист в укр. труппе Заньковецкой, гастролировавшей в Москве (1891), участвовал в пост. оперы «Сельская честь» Масканьи, осуществлённой учениками Муз.-драм. уч-ща Моск. филармоний. об-ва. Голос С. привлёк внимание директора Филармоний. уч-ща П. А. Шостаковского, и осенью 1892 (продолжая занятия в ун-те) С. поступил в это уч-ще, где обучался у А. М. Додонова, затем у А. А. Сантагано-Горчаковой. В эти же годы выступал в итал. оперной труппе, особенно успешно спел партию Арлекина («Паяцы»). В 1894 окончил ун-т, с 1895 в качестве помощника присяжного поверенного был приписан к адвокату Ф. Н. Плевако. (Свою адвокатскую деятельность, к к-рой, по его словам, «лежала душа, всегда стремившаяся к общественности и справедливости», он оставил только в 1899.)



Окончив Филармоний. уч-ще, С. в 1897 с огромным успехом дебютировал в партии Синодала на сцене Большого т-ра, с к-рым затем был связан на протяжении всей творч. деятельности. С первых же сезонов к нему перешли все ведущие партии репертуара лирич. тенора в рус. и зап.-европ. операх, в т. ч. Ленский, Владимир Игоревич, Фауст, Йонтек, Герцог, Князь, Альфред, Берендей, Самозванец; Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Надир («Искатели жемчуга» Бизе), Вильгельм («Миньон» Тома), Вертер и др. С. становится любимцем моск. публики, а затем и петербургской (по контракту, заключённому с дирекцией имп. т-ров, он пел также и в Петербурге — здесь впервые в 1901). Выступления С. на сценах лучших зап.-европ. оперных т-ров принесли ему мировую славу. В 1904—06 триумфально прошли гастроли С. в миланском т-ре «Ла Скала», где он исполнил партии Эрнесто в опере «Дон Паскуале» Доницетти, Фра-Дьяволо, Альфреда; Де Грие в опере «Манон» Массне, в 1907 — в Монте-Карло (Фауст в опере «Мефистофель» Бойто и др.), Мадриде (Надир в опере «Искатели жемчуга»). В 1909 С. выступил с концертами в Лондоне, Берлине, Париже, в 1911 в «Ла Скала» спел партию Ромео («Ромео и Джульетта»). Итал. критика, восхищаясь голосом и вок. мастерством рус. артиста, особо отмечала красоту и чёткость его итал. произношения.

С.— один из выдающихся представителей рус. классич. вок. школы. Пленительный голос неповторимого «лучистого» тембра, словно пронизанный светом, муз. и актёрская одарённость, прирождённая грация и свобода движений, необычайно благодарная внешность — всё гармонично соединялось в С. Для него была характерна поэтизация муз. образа; мягкость, нежность звучания голоса не исключали его мужественности и силы. В совершенстве владея иск-вом *бельканто*, артист никогда не ограничивался демонстрацией одной вок. виртуозности. Глубоко проникая в духовный мир своих героев, в замысел композитора, он, с присущим ему артистизмом и драм. талантом, создавал ярко очерченные характеры. Вдохновенное иск-во С. было неотделимо от неустанного и «беспокойного», по его словам, труда. Человек высокой культуры, тонкого интеллекта, С. досконально изучал первоисточники, историч. эпоху произв., лит. прообраз и часто принципиально по-новому интерпретировал оперные партии. Одним из самых замечательных его созданий была партия Ленского, ставшая классич. образцом для последующих поколений рус. певцов. В ней артист воплотил обаятельного поэта пушкинского романа и с предельной полнотой раскрыл лирич. порыв музыки П. И. Чайковского. Исходя из данных историч. источников и нового прочтения партитуры, С. в трактовке одной из лучших своих партий — Лоэнгрина выдвинул на первый план духовное начало, гуманизм его героя, а не грубую силу. Исполнение С. было настолько убедительным, что оказало существ. влияние на общеевроп. традицию толкования этого образа. Свежая и оригинальная интерпретация С. многих партий освободила теноровый репертуар от укоренившихся штампов оперного «героя-любовника». С. обычно пел на языке страны, в к-рой выступал. Он в совершенстве владел итал. языком, безупречно пел по-немецки, в последние годы жизни освоил украинский.

С. был крупным мастером камерного вок. жанра, горячим пропагандистом рус. вок. лирики. Его трактовка романсов М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева нередко создавала традицию исполнения. Так было с романсами Чайковского «Средь шумного бала», «Погоди», Рахманинова — «Ночь печальна», «Как мне больно» и др. Рахманинов посв. певцу 5 романсов (соч. 34, 1912). С 1896 С. был одним из самых активных участников Керзинского кружка (см. *Кружок любителей русской музыки*). Его конц. репертуар включал также произв. Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ш. Гуно, Ж. Массне, Г. Берлиоза, Г. Доницетти, Ф. Листа и др. Всю жизнь С. оставался другом учащейся молодёжи; с 1903 ежегодно устраивал концерты в пользу Об-ва помощи нуждающимся студентам Моск. ун-та. Эти концерты были крупнейшими событиями в музыкальной жизни Москвы. С. много гастролировал в других городах страны.

В первые годы после Окт. революции 1917 С. выступал и как муз.-обществ. деятель: в 1917—18 был первым выборным директором Большого т-ра; во многом способствовал сохранению артистич. коллектива. В 1921 снова возглавил Большой т-р; благодаря его правильной репертуарной политике т-р осуществил неск. постановок рус. оперной и балетной классики. Работу С. на этом посту высоко ценил А. В. Луначарский. В 1934 был зам. руководителя художеств. частью Оперной студии К. С. Станиславского и консультировал здесь постановки опер «Дон Паскуале» и «Кармен». Имя С. присвоено Саратовской консерватории и Ярославскому муз. уч-щу.

Соч.: Леонид Витальевич Собинов, том первый — Письма, том второй — Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. В. Собинову. Воспоминания о Л. В. Собинове (Полный список лит-ры о С.), М., 1970.

Лит.: Леонид Витальевич Собинов. 1898—1923. Юбилейный сборник, под ред. Вл. И. Немировича-Данченко, [М., 1923]; Московский Большой театр. 1825—1925, М., [1925]; Шкафер В. П., Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, Л., 1936; Л. В. Собинов. Жизнь и творчество, Сб. под ред. Я. О. Боярского, М., 1937; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940, гл. 12; Владыкина-Бачинская Н., Леонид Витальевич Собинов, [Ярославль], 1951; её же, Собинов, М., 1958, ²1972; её же, Леонид Собинов, «МЖ», 1976, № 9; Львов М., Л. В. Собинов, М.— Л., 1951; его же, Русские певцы, М., 1965; Ремезов И., Леонид Витальевич Собинов. К 25-летию со дня смерти, [М.], 1960; Тиме Е., Дороги искусства, М.—Л., 1962, ²1967; Орфенов А., Творческий путь Л. В. Собинова, М., 1965. *Н. М. Владыкина-Бачинская.*

СОВА́НДЕ, Соуанде (Sowande) Фела (р. 29 V 1905, Ойо) — нигерийский композитор и музыковед. Муз. образование получил в Лагосе и Лондоне (учился в Лондонском ун-те и Тринити-колледже). В годы 2-й мировой войны 1939—45 служил в Британских ВВС. Как композитор дебютировал в 1944 («Африканская сюита» для струн. инструментов). В 1953 вернулся в Нигерию, работал педагогом. В 1961 выступил как дирижёр в США (концерты из собств. произв. в «Карнеги-холл»). С 1961 преподаёт муз.-теоретич. и муз.-историч. дисциплины в Университетском колледже Ибадана, в 1975 прочёл курс лекций об афр. традиционной музыке в Питсбургском ун-те. В своём творчестве обращается к традициям народа йоруба, сочетая фольклорный материал с совр. зап.-европ. принципами композиции. Среди сочинений (написаны в 1957—72) — «Нигерийская народная симфония», симфония «Свобода» (посв. провозглашению независимости Нигерии), пьесы «Радостный день» и «Ностальгия» для оркестра, поэма «Акинла» для хора с оркестром, Gloria для органа. ЮНЕСКО выпущены 2 грампластинки с записью 48 образцов нигерийской традиц. музыки, отобранных С. Композитору принадлежит ряд музыковедч. работ, посв. музыке Африки, в т. ч. «The role of music in traditional African society» (в сб.: «African Music. Meeting in Yaounde. Cameroon, 23—27 February, 1970», P., 1970). Многие из сочинений С. изданы и записаны на пластинки.

Дж. К. Михайлов.

СОВЁР (Sauveur) Жозеф (24 III 1653, Ла-Флеш — 9 VII 1716, Париж) — франц. математик и акустик. Чл. Корол. академии наук (с 1696). С 1670 давал уроки в Париже, с 1681 ассистент франц. физика Э. Мариотта. С 1686 профессор математики Парижской коллегии. Будучи глухим, тем не менее сделал ряд выдающихся открытий в области муз. акустики — первым предложил точный способ определения числа колебаний звука при помощи биений; впервые, основываясь на исследованиях М. Мерсенна, научно объяснил феномен обертонов; в этой связи ввёл понятие «основной тон». С. подчёркивал значение обертонов для изучения принципов гармонии и для игры на органе.

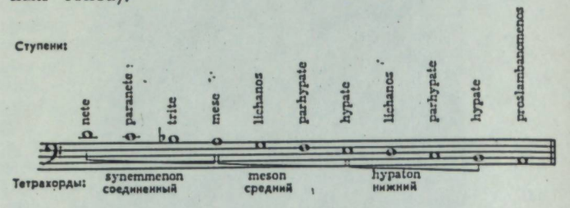
Соч.: Principes d'acoustique et de musique, P., 1701; Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue, P., 1702; Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique et du choix de celui qu'on doit suivre, P., 1707; Table générale des systèmes tempérés de musique, P., 1711; Rapporte des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes et nouvelles déterminations des sons fixes, P., 1713.

Лит.: Дорфман Я., Всемирная история физики с древнейших времен до конца XVIII в., М., 1974, с. 278; Mach E., Beiträge zur Geschichte der Akustik, «Mitteilung der deutschen mathematischen Gesellschaft in Prag», 1892; Scherchen H., Vom Wesen der Musik, Z., 1947; Handschin J., Der Toncharakter, Z., 1948.

Ю. Н. Рагс.

СОВЕРШЁННАЯ КАДЕ́НЦИЯ — см. *Каденция* (1).

СОВЕРШЁННАЯ СИСТЕ́МА (греч. σύστημα τέλειον, букв. — полный состав) — в теории др.-греч. музыки составная система звукоряда, объединяющая в себе ряд октавных ладов. Осн. разновидность С. с.— «неподвижная», а также её вариант — «подвижная» (или «переменная» — μετάβολον; см. *Древнегреческие лады*). «Системами» у греков называлось гаммообразное, упорядоченное определ. образом объединение звуков. Аристоксен характеризовал «систему» как нечто, составленное из большего чем один числа интервалов («Элементы гармоники», 38). Птолемей («Гармоника», II, 4) связывал систему с «созвучным» объединением «симфоний», т. е. консонансов кварты, квинты или октавы, называя её «симфонией симфоний». В этом случае С. с.— объединение всех (шести) «симфоний», система в диапазоне двух октав. О С. с. впервые говорится у Евклида (4—3 вв. до н. э.) в последних разделах трактата «Разделение канона» (см. «Musici scriptores graeci», p. 163—66; однако подлинность именно этих разделов иногда оспаривается). У Клеонида (Псевдо-Евклида) и Гаудентия описывается также «меньшая С. с.» (σύστημα τέλειον ἔλαττον; см. «Musici scriptores graeci», p. 199—201, 335), или малая С. с.: «Совершенных систем две, одна меньшая, другая бóльшая. Меньшая образована „соединением“ [συναφήν]; она идет от просламбаномена [A] до неты соединенного [d¹]. В ней три следующих соединенных тетрахорда — нижний, средний и соединенный — и [один разделительный] тон между просламбаноменом [A] и гипатой нижнего [H]. Ограничена она созвучием октавы [„чрез все“] и кварты [„чрез четыре“]». Т. о., «меньшая С. с.» составлена из трёх дорийских тетрахордов (вниз: тон — тон — полутон), сочленённых слитным способом (с совпадением смежных тонов):



«Меньшая С. с.» греков родственна «обиходному ладу», типичному для др.-рус. церк. музыки (см. *Обиходный звукоряд*).

Лит.: Иванов Г. А., Ἀνωνύμου Εἰσαγωγὴ ἁρμονική (греч. текст с рус. пер. и объяснит. примечаниями), «Филологическое обозрение», 1894, вып. 7, кн. 1—2; Paul O., Boetius und die griechische Harmonik, Lpz., 1872; Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums, Bd 1, hrsg. von R. Westphal, Lpz., 1883, Bd 2, hrsg. von F. Saran, Lpz., 1893; Musici scriptores graeci, hrsg. von C. v. Jan, Lpz., 1895; Düring I., Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, «Göteborgs Högskolas Årsskrift», XXXVI, 1, Göteborg, 1930, Nachdruck Hildesheim, 1962; Aristoxeni Elementa Harmonica, Roma, 1954; Sachs C., Die Musik der alten Welt in Ost und West, B., 1968; Najock D., Drei anonyme griechische Traktate über die Musik, «Göttingener Musikwissenschaftliche Arbeiten», Bd 2, Göttingen, 1972.

Ю. Н. Холопов.

СОВЕ́ТСКАЯ МУ́ЗЫКА. Сов. муз. иск-во — качественно новый этап развития муз. иск-ва. Окт. революция 1917, освободившая народы СССР от многовековой эксплуатации и установившая равноправие наций, впервые в истории создала реальные условия для полного осуществления тезиса, сформулированного В. И. Лениным,— «искусство принадлежит народу». Право граждан СССР на пользование достижениями культуры закреплено статьёй 46 Конституции СССР.

С. м. преемственно связана с традициями прошлого. Она продолжает и развивает наиболее прогрессивные черты художеств. наследия: демократизм, гуманизм, гражданственность, верность жизненной правде, нац. своеобразие, внимание и уважение к культурам др. народов. В то же время она вдохновляется новыми идеями — сознательного революц. преобразования мира и построения коммунистич. общества, руководствуется эстетич. принципами социалистич. реализма, партийности, народности иск-ва, интернационализма. С. м. активно участвует в духовной жизни общества, в формировании идейных убеждений, нравственных качеств и эстетич. вкусов сов. людей, в воспитании нового человека. С. м. многонациональна, её развивают представители всех союзных республик. Входящие в неё нац. культуры всё полнее реализуют свои внутр. возможности, активно между собой взаимодействуют, обогащают друг друга и сближаются на базе общих идейно-эстетич. принципов, лежащих в основе единой социалистич. муз. культуры.

Важнейшим условием успешного формирования социалистич. муз. культуры стало гос. муз. строительство. Тезис о нём впервые был выдвинут в подписанном В. И. Лениным Декрете Совета нар. комиссаров о Моск. и Петрогр. консерваториях (12 июля 1918) и конкретизирован в др. декретах, направленных на

развитие муз. культуры. На основании этих декретов в ведение гос-ва были переданы крупнейшие муз. учреждения: Большой и быв. Мариинский т-ры, быв. Придв. оркестр (после Февр. революции — Гос. симф. оркестр), быв. Придворная певч. капелла в Петрограде и моск. Синодальное уч-ще (с 1918 — Нар. хор. академия), *Великорусский оркестр* (впоследствии *Оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева*), консерватории, нотные изд-ва, фабрики муз. инструментов, магазины нот и муз. инструментов и др. Во многих городах республики были созданы новые т-ры, конц. и муз.-просветит. орг-ции, в т. ч. в Петрограде — Малый т-р оперы и балета (1918, первоначально под др. назв.), филармония (1921), в Москве — Оперная студия при Большом т-ре под рук. К. С. Станиславского (1918), *Русский народный оркестр* (1919, с 1946 — им. Н. П. Осипова) и др., во многих городах возникли *народные консерватории* и др. муз. уч. заведения. Постановлением Наркомпроса от 25 нояб. 1918 музыка включена в программу единой трудовой школы «как необходимый элемент общего образования детей, на равных началах со всеми другими предметами». В первые послереволюц. годы в области муз. иск-ва решались гл. обр. задачи просвещения трудящихся, их приобщения к основам муз. культуры. При участии квалифицированных специалистов проводились многочисл. популярные концерты и лекции о музыке (среди лекторов был и нарком просвещения А. В. Луначарский). Было организовано большое число самодеят. хоров, оркестров, уч. студий, в т. ч. в частях Красной Армии. Музыка стала составной частью массовых революц. празднеств. Важную роль в сохранении и распространении ценностей муз. классики сыграла деятельность композиторов А. К. Глазунова, М. М. Ипполитова-Иванова и Р. М. Глиэра, возглавлявших соответственно Петрогр., Моск. и Киевскую консерватории, А. Д. Кастальского — руководителя Нар. хор. академий в Москве и Петрограде, а также Б. В. Асафьева, Н. Я. Брюсовой, С. Н. Василенко, А. Б. Гольденвейзера, В. Г. Каратыгина, О. В. Ковалёвой, Г. П. Любимова, М. Е. Пятницкого, Л. В. Собинова и др. Были заложены основы сов. муз. науки и критики. В 1920 открыты муз. ф-т (позже — разряд) в Петрогр. ин-те истории иск-в, в 1921 — Гос. ин-т муз. науки (ГИМН) в Москве, ставшие наряду с консерваториями центрами сов. музыкознания. Выработке методологии сов. марксистско-ленинского музыковедения и науч. подхода к классич. наследию содействовали труды о музыке Луначарского. В муз.-критич. статьях Асафьева (псевдоним — Игорь Глебов), Каратыгина и др. ставились вопросы обновления организац. форм муз. жизни, характеризовались тенденции композиторского творчества, содержались проницательные оценки ряда произв. (С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и др.). Был опубликован первый сов. муз. словарь —«Путеводитель по концертам» Асафьева (вып. 1 — «Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений», 1919). Благодаря поддержке правительства и энтузиазму артистов даже в самые трудные месяцы Гражд. войны 1918—22 не прекращалась деятельность ведущих оперных т-ров и конц. коллективов. Живой отклик у новых слушателей получили классич. произв., особенно те, к-рые отразили борьбу за свободу, тираноборческие идеи. Наиболее часто исполнялись произв. Л. Бетховена, М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина. В репертуар многочисл. коллективов входили революц. песни, а также образцы нар. творчества.

Первые сов. муз. произв., гл. обр. песни, создаются в годы Гражд. войны. Они пишутся как самодеят. авторами (с оригинальной музыкой — «По долинам и по взгорьям», слова политработника Красной Армии П. С. Парфёнова; на изменённые народные и бытовые напевы — «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Смело мы в бой пойдём», «Расстрел коммунаров», «Яблочко»), так и композиторами, связанными с красноармейской средой («Марш коммунаров» Д. С. Васильева-Буглая, его же «Проводы» на напев укр. нар. песни с новыми словами Демьяна Бедного, «Песня Коммуны» А. С.Митюшина, «Марш Будённого» Дм. Я. Покрасса, «Красная Армия всех сильней» С. Я. Покрасса, «Всё выше» Ю. А. Хайта). Широкое распространение среди народов Ср. Азии получили песни К. Азербаева, Джамбула Джабаева, Токтогула Сатылганова, Хамзы. Радостное ощущение весеннего обновления выражено в 5-й симфонии Мясковского (1918), имевшей переломное значение для творчества композитора. Значительность происходящих событий отразили хоры Кастальского, хор. и камерно-вок. сочинения мастеров укр. музыки Н. Д. Леонтовича, Я. С. Степового, К. Г. Стеценко.

С окончанием Гражд. войны и переходом к мирному строительству муз. иск-во вступило в новую полосу развития. В 20-х и нач. 30-х гг. происходила интенсивная перестройка муз. быта, деятельности всех муз. учреждений и организаций. Возникли тысячи кружков и коллективов самодеятельности (хоры, оркестры нар. инструментов). Продолжением опыта массовых революц. празднеств стали в 20-е гг. олимпиады самодеят. муз. иск-ва с участием многотысячных коллективов (особенно успешно они проходили в Ленинграде под рук. И. В. Немцева). С сер. 20-х гг. начинается регулярное радиовещание, ставшее мощным средством массового распространения музыки. Продолжало развиваться самодеят. песенное творчество. В комсомольской среде на мелодии рус. и заруб. композиторов создаётся много песен, в т. ч. «Наш паровоз», «Там, вдали за рекой». Обновился театр. и конц. репертуар, включивший в себя многочисл. произведения сов. и заруб. композиторов, активно пропагандировались классич. сочинения на сюжеты, связанные с нар.-освободит. борьбой. Значит. событием культурной жизни стала постановка оперы «Борис Годунов» Мусоргского в подлинной авторской редакции (1928, Ленингр. т-р оперы и балета). Открылись новые муз. т-ры и консерватории, в т. ч. в Азербайджане (в 1920 — т-р, в 1921 — консерватория), Армении (1923) и др. республиках. Большую творч. и муз.-просветит. работу вели композиторы У. Гаджибеков (Азербайджан), Р. О. Меликян и А. А. Спендиаров (Армения), Д. И. Аракишвили, М. А. Баланчивадзе, В. И. Долидзе, З. П. Палиашвили (Грузия). Значит. вкладом в С. м. стали оперы «Даиси» Палиашвили (1923) и «Алмаст» Спендиарова (1928). Развитию муз. культур народов СССР помогали музыканты Р. М. Глиэр (Украина, Азербайджан, позднее Узбекистан), Б. Л. Яворский (Украина), А. В. Затаевич (Казахстан), В. А. Успенский (Узбекистан, Туркмения), в 30-е гг. и позднее также С. А. Баласанян (Таджикистан), Е. Г. Брусиловский (Казахстан), С. Н. Василенко (Узбекистан), В. А. Власов и В. Г. Фере (Киргизия), В. А. Золотарёв (Белоруссия), А. С. Ленский (Таджикистан). Многие из них успешно сотрудничали с композиторами-мелодистами.

Продолжали плодотворно трудиться мастера старшего поколения: оперные и симф. дирижёры — Н. А. Малько, К. С. Сараджев, В. И. Сук; хор. дирижёры — Н. М. Данилин, М. Г. Климов, П. Г. Чесноков; пианисты — Ф. М. Блуменфельд, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев; певцы — П. З. Андреев, И. В. Ершов, А. В. Неждановa, Н. А. Обухова, Л. В. Собинов и др. Наряду с ними проявили себя исполнители и педагоги, выдвинувшиеся уже после Окт. революции: оперные и симф. дирижёры — А. В. Гаук, Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, С. А. Самосуд, В. А. Дранишников; хор. дирижёр А. В. Свешников, пианисты — Г. Г. Нейгауз, Л. Н. Оборин, В. В. Софроницкий, С. Е. Фейнберг, М. В. Юдина; скрипачи — К. Г. Мострас, М. Б. Поля-

кин, Л. М. Цейтлин, А. И. Ямпольский; виолончелисты — С. М. Козолупов, А. Я. Штример; арфисты — Н. И. Амосов, К. А. Эрдели; певцы — В. В. Барсова, Бюль-Бюль (Мамедов), А. Б. Даниэлян, К. Г. Держинская, Е. К. Катульская, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, М. И. Литвиненко-Вольгемут, М. П. Максакова, Ш. Г. Мамедова, С. И. Мигай, Ф. С. Мухтарова, И. С. Паторжинский, О. А. Петрусенко, А. С. и Г. С. Пироговы, С. П. Преображенская, М. О. Рейзен, Е. А. Степанова. Активно действовали исполнит. коллективы, созданные за годы Сов. власти: *Персимфанс*, укр. хор. капелла «Думка», струн. квартеты им. Глазунова, им. Бетховена, им. Комитаса, им. Вильома, им. Страдивари.

В 20-е гг. интенсивно развивается муз. наука. Стремление музыковедов применить марксистскую теорию к изучению явлений иск-ва осуществлялось в борьбе с вульгарно-социологич. тенденциями. Большое значение для овладения наследием отечеств. муз. культуры имели книги Асафьева «Симфонические этюды» (1922), «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930), цикл его работ о П. И. Чайковском (где введено и разработано ставшее затем общепринятым понятие с и м ф о н и з м) и М. П. Мусоргском, капитальный труд Н. Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России от древнейших времен до конца XVIII века» (1928—29), работы К. А. Кузнецова, А. Н. Римского-Корсакова, В. В. Яковлева, очерки истории укр. музыки Н. А. Гринченко (1922), грузинской — Д. И. Аракишвили (1925). В сов. республиках велась большая работа по записи, публикации и изучению фольклора (В. М. Беляев, А. Д. Кастальский, К. В. Квитка, А. В. Затаевич, В. А. Успенский). Плодотворными для развития теоретич. музыкознания были работы Н. А. Гарбузова в области муз. акустики как раздела совр. теории музыки, Б. Л. Яворского, разработавшего теорию ладового ритма. Требование глубокой связи муз. иск-ва с жизнью народа прозвучало в статьях Асафьева «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!» (1924). Активную роль в муз. жизни играли критики (В. М. Беляев, В. М. Богданов-Березовский, С. А. Бугославский, Ю. В. Келдыш, Н. П. Малков, В. И. Музалевский, Г. А. Поляновский, Н. М. Стрельников и др.), острый характер носили дискуссии, посвящённые актуальным проблемам творчества и муз. быта.

Сов. муз. творчество в 20-х — нач. 30-х гг. уже накопило ценный опыт в ряде жанров. К решению гл. задачи — отразить в музыке дух революц. эпохи — в большей мере удалось подойти в произв., связанных со словом и сценич. действием. Рельефные (хотя и лишённые психологич. конкретизации) муз. образы новых, коллективных героев — революц. масс, созданные на интонационно-жанровой основе нар., солдатских, крестьянских, пролетарских песен, предстали в хор. сценах и фресках А. А. Давиденко («Улица волнуется», «Море яростно стонало», «На десятой версте от столицы»), в его песнях («Конная Будённого», «Первая Конная», «Нас побить, побить хотели»), а также песнях В. А. Белого («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»), М. В. Коваля («Юность»), Б. С. Шехтера («Железными резервами»). В области муз. т-ра примечательным фактом было появление первых произв. на совр. темы: оперы «За Красный Петроград» А. П. Гладковского и Е. В. Пруссака (1925), балета «Красный вихрь» («Большевики») В. М. Дешевова (1924), оперетт «Женихи» (1927) и «Ножи» (1928) И. О. Дунаевского. Часть композиторов уходила от привычных форм, стремясь сблизить оперу с драм. спектаклем. Ослабление роли музыки отрицательно сказалось в операх о Гражд. войне «Лёд и сталь» Дешевова (1930) и «Северный ветер» Л. К. Книппера (1930). Легковесность и схематизм либретто пагубно отразились на ярких по музыке балетах Д. Д. Шостаковича на совр. тему — «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931). Неск. опер было написано на сюжеты лит. произв. («Овод» В. Н. Трамбицкого, по Э. Л. Войнич, 1929; «Тупейный художник» И. И. Шишова, по Н. С. Лескову, 1929), среди них выделилась силой сатирич. обличения и дерзкой новизной приёмов опера Шостаковича «Нос» (по Н. В. Гоголю, 1930), возрождённая вновь на сов. сцене в 1970-х гг. В произв. на историко-революц. и совр. сюжеты были воспроизведены (б. ч. пассивно) старые приёмы оперной и балетной драматургии и средства муз. языка, облегчавшие восприятие, но нередко противоречившие новому содержанию. Таковы оперы «Орлиный бунт» А. Ф. Пащенко (1925) о восстании Е. И. Пугачёва, «Прорыв» С. И. Потоцкого (1930) о Гражд. войне. В 1927 создан балет «Красный мак» Глиэра — первое произв. сов. балета, надолго вошедшее в репертуар многих т-ров (2-я ред. 1949; с 1957 под назв. «Красный цветок»). Популярность приобрела оперетта «Холопка» Н. М. Стрельникова (1929), в к-рой сочетались традиции рус. бытовой музыки и заруб. оперетты.

Процесс сближения с современностью рельефно обозначился в симф. творчестве. Драм. события и конфликтные переживания революц. лет глубоко отразились в трагедийной 6-й симфонии Мясковского (1923). Энергия и оптимизм, пульс новой жизни ощутимы в 1-й симфонии Шостаковича (1925), содержащей уже многие характерные особенности психологически углублённого, зрелого симф. творчества выдающегося сов. композитора. Она была одним из первых произв. сов. композиторов, получивших мировое признание. Были созданы программные симф. произв. на темы революции и современности (2-я симфония с хором Шостаковича — «Октябрю», 1927; его же 3-я симфония с хором — «Первомайская», 1929; симф. монумент «1905—1917» М. Ф. Гнесина, 1925). Воплощение получила ленинская тема («Траурная ода» А. А. Крейна, 1927; симфония «Ленин» В. Я. Шебалина, по В. В. Маяковскому, 1931). Частично продолжилась линия лирико-драм. и лирико-эпич. симфонизма предреволюц. периода (2-я, «Блоковская», симфония В. В. Щербачёва, 1925; 2-я симфония Л. Н. Ревуцкого, 1927; Увертюра на 4 укр. темы Б. Н. Лятошинского). В 20-е гг. исполнялось много новых произв. Прокофьева (в 1918—32 жил за границей, в 1927 и 1929 приезжал в СССР с концертами), в т. ч. опера «Любовь к трём апельсинам» (1919, пост. в Ленинграде — 1926, в Москве — 1927), 3-й концерт для фп. с оркестром (1921), балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1920, пост. 1928, Киев). В этот же период Прокофьев написал оперу «Огненный ангел» (1927), 2-ю (1924), 3-ю (1928) и 4-ю (1930) симфонии и др. произв. Волевой, напористый, оптимистический характер, присущий многим его сочинениям, воспринимался как выражение духа революц. энергии.

В муз. творчестве 20-х — нач. 30-х гг. шли активные поиски методов отражения новой действительности, преобразования интонац. строя и др. сторон муз. языка, обновления муз. жанров и форм на основе освоения и переработки разл. стилевых источников, в т. ч. революц. и сов. песен, творчества рус. и заруб. композиторов кон. 19 — нач. 20 вв. Новизна содержания сов. музыки обусловила обострённый интерес ряда композиторов к эксперименту. Порой поиски необычных, нетрадиционных средств выразительности носили односторонний, формальный характер. Однако в целом преемственность в развитии отечеств. муз. культуры не прерывалась, в частности благодаря педагогич. и творч. деятельности таких композиторов, как С. Н. Василенко, А. Ф. Гедике, Р. М. Глиэр, М. Ф. Гнесин, М. М. Ипполитов-Иванов, А. А. Касьянов, Б. Н. Лятошинский, Н. Я. Мясковский, Л. Н. Ревуцкий, П. Б. Рязанов, В. Н. Трамбицкий, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачёв. В спорах о задачах и путях сов. музыки сталкивались разл. творч. группировки. Зародившаяся в 1923 *Российская ассоциация пролетарских музыкантов*

(РАПМ; аналогич. орг-ции АПМ возникли и в ряде др. республик, в т. ч. на Украине) боролась за идейную перестройку сов. музыки, но при этом допускала грубую вульгаризацию. Полагая, что путь к стилевому обновлению разл. жанров композиторского творчества лежит только через массовую песню, АПМ сильно сужала круг выразит. средств музыки. Она нигилистически отрицала ценность старой нар. песни и творчества большинства композиторов-классиков как якобы «чуждых пролетарской идеологии». В 1925, протестуя против сектантской узости АПМ, из неё вышла группа композиторов (Д. С. Васильев-Буглай, М. И. Красев, К. А. Корчмарёв, Г. Г. Лобачёв и др.), образовавшая Объединение революц. композиторов и муз. деятелей (ОРКИМД). Его участники, тяготевшие к агитац. актуальности тематики, не смогли, однако, преодолеть эпигонства идейно-художеств. установок. АПМ же занималась в основном теоретизированием. В сер. 20-х гг. основан Производств. коллектив студентов Моск. консерватории (*«Пролетарий»*) во главе с А. А. Давиденко (включал В. А. Белого, М. В. Коваля, Г. И. Литинского, З. А. Левину, С. Н. Ряузова, Н. К. Чемберджи, Б. С. Шехтера, В. Г. Фере и др., позднее также Д. Б. Кабалевского и А. И. Хачатуряна), стремившийся гл. обр. к созданию массовой музыки революц. содержания на интонац. основе рус. нар. песен и пролетарских гимнов. Члены «Пролетария» хотели преодолеть разрыв между массовыми жанрами и др. областями муз. иск-ва, «Пролетарий» был тесно связан с хор. коллективами моск. предприятий. В 1929 осн. ядро «пролетарцев» влилось в АПМ. Однако это не повело к значит. обновлению её деятельности. Сектантская ограниченность АПМ, нетерпимость по отношению к большинству крупных муз. деятелей стали тормозом дальнейшего развития иск-ва.

Установкам АПМ противостояла позиция *Ассоциации современной музыки* (АСМ), организованной в 1924 (с 1926 — отделение в Ленинграде). В неё входили А. Н. Александров, Б. В. Асафьев, Н. Я. Мясковский, Л. Л. Половинкин, С. Е. Фейнберг, Ю. А. Шапорин, В. В. Щербачёв, композиторы молодого поколения А. В. Мосолов, Г. Н. Попов, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович и др. АСМ, не имевшая чёткой идейно-эстетич. программы, ставила задачей пропаганду, исполнение и публикацию сочинений совр. сов. композиторов и ознакомление с новинками заруб. музыки. Нек-рые из входивших в неё музыкантов усматривали современность творчества лишь в новизне формально-технологич. приёмов. Идейный индифферентизм, свойственный этой организации, не удовлетворял многих её членов, и в 1931 АСМ фактически распалась.

Общие перемены, связанные с решающими победами социализма, требовали новых форм организации творч. работы в области лит-ры и иск-ва. 23 апр. 1932 ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Вместо ранее существовавших разрозненных объединений были созданы творч. союзы (в 1932—40 — в Москве, Ленинграде, столицах Армении, Белоруссии, Грузии, Украины и др. республик), призванные объединить всех деятелей иск-ва, стремившихся участвовать в строительстве социализма. Создание союзов сов. композиторов способствовало их сплочению на основе принципов социалистич. реализма. Рамки содержания муз. творчества намного раздвинулись, охватив наряду с совр. и историко-революц. темами также нац. историко-патриотические. Произошла консолидация осн. творч. тенденций, кристаллизация отд. нац. школ и индивидуальных стилей. Новаторство сов. композиторов стало более разносторонним и целеустремлённым. Упрочилась и расширилась связь композиторского творчества с классич. традициями и с нар. музыкой. Усилилось взаимодействие нац. культур. Оперы, балеты, симф. произв. были созданы и в тех республиках, к-рые ранее не знали проф. муз. иск-ва письменной традиции (Узбекистан, Казахстан, Киргизия, Башкирия, Татария и др.). Появились выдающиеся реалистич. произв., ставшие первыми образцами сов. муз. классики,— 5-я симфония и др. произв. Шостаковича, балет «Ромео и Джульетта», кантата «Александр Невский» Прокофьева, концерты Хачатуряна для фп. с оркестром и скрипки с оркестром, ряд песен А. В. Александрова, М. И. Блантера, И. О. Дунаевского, В. Г. Захарова, Дм. Я. и Дан. Я. Покрассов.

В 30-е гг. сов. муз. культура достигла высокого подъёма. Её перестройка в основном завершилась. Во всех союзных и нек-рых авт. республиках были открыты нац. муз. т-ры. Во мн. республиках впервые возникли симф. оркестры, камерно-инстр. ансамбли. Организованы *Государственный симфонический оркестр Союза ССР* (1936), Ансамбль нар. танца СССР (1937), открыты новые консерватории (Минск, 1932; Свердловск, 1934; Ташкент, 1936; Кишинёв, 1940), многочисл. муз. уч-ща и школы. Одновремен. получили ещё больший размах собирание и популяризация образцов нар. муз. творчества. Обмену достижениями между нац. культурами содействовали проводившиеся с 1936 *Декады национального искусства*. С 1933 начались всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей, на к-рых выдвинулись воспитанники сов. исполнит. школы. Признание в стране и за рубежом получили: дирижёры — К. К. Иванов, Е. А. Мравинский, А. Ш. Мелик-Пашаев, Н. Г. Рахлин, Ю. Ф. Файер, Б. Э. Хайкин; пианисты — Э. Г. Гилельс, Г. Р. Гинзбург, Я. И. Зак, П. А. Серебряков, Р. В. Тамаркина, Я. В. Флиер, органист И. А. Браудо; скрипачи — Г. В. Баршова, Е. Г. Гилельс, Д. Ф. Ойстрах, М. И. Фихтенгольц; виолончелисты — С. Н. Кнушевицкий, Д. Б. Шафран; арфистка В. Г. Дулова. Ведущее положение в оперных т-рах заняли певцы Л.П. Александровская, П.В. Амиранашвили, Д. Я. Андгуладзе, К. Байсентова, З. М. Гайдай, В. А. Давыдова, А. Б. Даниэлян, М. И. Донец, Е. Д. Кругликова, М. Д. Михайлов, Х. Насырова, Г. М. Нэленп, Н. К. Печковский, Т. Т. Сазандарян, Н. С. Ханаев, Н. Д. Шпиллер.

Решительный перелом произошёл в сов. оперном творчестве, где впервые удалось создать полнокровные реалистич. образы не только коллективных, но и индивидуальных героев; появились произв., органически сочетавшие воплощение нового содержания, поиски новых форм с развитием традиций. При этом обозначились разл. творч. течения. С одной стороны, были созданы оперы, в к-рых использованы язык совр. симф. музыки, развитые муз. формы и разнообразные средства муз. драматургии. Среди них — выдающееся произв., вошедшее в сов. и мировую оперную классику,— «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») Шостаковича (1932; 2-я ред. 1962), впечатляющее глубиной социального конфликта, яркостью психологич. характеристик, стройностью драматургии. В 1936 Шостакович за свою оперу был подвергнут безосновательной критике, что было проявлением догматич. тенденций, отрицательно сказавшихся на творч. практике. В 60-е гг. опера была возобновлена и прошла с успехом на мн. сценах. Новым шагом в развитии муз.-сценич. реализма явилась опера «Семён Котко» Прокофьева (1939), отмеченная смелым новаторством в создании нар. характеров, развитии отечеств. традиции претворения в музыке речевой интонации. Тема связи иск-ва с социальной борьбой ярко раскрыта в опере Кабалевского «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси», 1938; 2-я ред. 1968). Достижениями сов. оперного творчества были «Щорс» Лятошинского (1938), «Орлена» (1934) и «Гроза» (1940) Трамбицкого, «Степан Разин» А. А. Касьянова (1939; 2-я ред. 1953). С др. стороны, сформировалась т. н. песенная опера, опирав-

шаяся на интонации и формы, типичные для сов. массовой песни. Один из её первых и ярких образцов — «Тихий Дон» Дзержинского (1935). Сильные стороны песенной оперы (демократичность языка, мелодич. насыщенность), а также и слабые (фрагментарность муз. драматургии) проявились в нескольких произв. такого рода: «Поднятая целина» Дзержинского (1937), «Броненосец „Потёмкин“» О. С. Чишко (1937), «Мать» В. В. Желобинского (1938). Крупным достижением в этом жанре стала опера «В бурю» Т. Н. Хренникова (1939), отмеченная яркостью мелодич. характеристик, прочно вошедшая в театр. репертуар. В ряде республик (гл. обр. Ср. Азии и Поволжья) популярностью пользовался особый жанр муз. спектакля — муз. драма (драм. пьеса с большим количеством вок. и танц. номеров на фольклорном материале). Среди муз. драм — «Кыз-Жибек» Е. Г. Брусиловского (1934, Казахстан), «Фархад и Ширин» В. А. Успенского и Г. А. Мушеля (1937, Узбекистан), «Гюльсара» Глиэра и Т. Садыкова (1937, Узбекистан), «Алтын кыз» Власова и Фере (1937, Киргизия). Частично в результате последующей переработки муз. драм, частично независимо от них в республиках появились разнообразные оперные произв. на основе фольклорного материала, в т. ч. в Азербайджане — «Нэргиз» Магомаева (1935), «Кёр-оглы» Гаджибекова (1937), в Казахстане — «Ер-Таргын» Брусиловского (1936), в Белоруссии — «В пущах Полесья» А. В. Богатырёва (1939) и «Михась Подгорный» Е. К. Тикоцкого (1939), в Армении — «Лусабацин» А. Л. Степаняна (1938), в Киргизии — «Айчурек» Власова, Фере и А. Малдыбаева (1939), в Таджикистане — «Восстание Восе» Баласаняна (1939), в Узбекистане — «Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова (1940), в Татарии — «Алтынчач» Н. Г. Жиганова (1941; 2-я ред. 1945).

В балетной музыке важными завоеваниями реалистич. метода явились претворение идей, образов, сюжетов из истории и лит-ры, социальная, историч. и нац. конкретизация характеров и ситуаций, проведение в партитуре единой линии драм. действия. Эти новые тенденции проявились в балетах Асафьева «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» по поэме А. С. Пушкина (1934), «Партизанские дни» о Гражд. войне (1937) и др. Заметными вехами на том же пути явились балеты «Сердце гор» А. М. Баланчивадзе (1936), «Соловей» М. Е. Крошнера (1935), «Лауренсия» Крейна по драме Лопе де Вега (1939), «Лилея» К. Ф. Данькевича (1940), «Девичья башня» А. Бадалбейли (1940), «Шурале» Ф. З. Яруллина (1941), «Аистёнок» Д. Л. Клебанова (1937). Выдающимся достижением реалистич. новаторства в сов. и мировой балетной музыке стал балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева по трагедии У. Шекспира (1936, пост. 1940).

В 1937 премьеры оперетт «Золотая долина» Дунаевского и «Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова обозначили начало расцвета этого жанра на основе нар. и сов. массовой песни.

В области ораториально-кантатного творчества появились монументальные произв., посвящённые особо актуальной в предвоенный период теме борьбы рус. народа против иноземных захватчиков и ознаменовавшие собой становление героико-эпич. направления в сов. вок.-симф. музыке: кантата «Александр Невский» Прокофьева (1939; создана на основе музыки к одноим. фильму) и симфония-кантата «На поле Куликовом» Шапорина (по А. А. Блоку, 1939). Историко-революц. образы воплощены в оратории «Емельян Пугачёв» Коваля (1939), приближающейся по драматургич. особенностям к опере (в 1942 на её основе автор создал оперу). Новаторским и ярким образцом решения революц. темы явилась «Кантата к 20-летию Октября» Прокофьева (1937) на подлинные тексты из работ К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина.

В симф. творчестве вслед за недолгим увлечением т. н. песенным симфонизмом (соединение симфонии с песней или др. вок. жанрами) утвердилась симфония серьёзного философского содержания, с развитой муз. драматургией, героич., драм. или лирико-драм. характера. Крупнейшим достижением сов. музыки стала 5-я симфония Шостаковича (1937), глубоко воплотившая идею слияния судьбы личности с судьбой народа. Выдающимися произв. этого жанра явились его же 4-я (1936) и 6-я (1939) симфонии, а также 16-я (1936) и 21-я (1940) Мясковского. Успешно развивалась симф. музыка в Грузии (А. М. Баланчивадзе, Г. В. Киладзе, Ш. М. Мшвелидзе), на Украине (В. С. Косенко, Б. Н. Лятошинский). Расцвета достиг жанр инстр. концерта с оркестром, представленный фп. (1936) и скрипич. (1940) концертами Хачатуряна, 2-м скрипич. концертом Прокофьева (1935), фп. концертом Ревуцкого (1936). Характерное для сов. музыки 30-х гг. внимание к класспч. традициям благотворно сказалось на развитии камерных жанров, о чём свидетельствовали инстр. ансамбли Шостаковича — соната для виолончели и фп. (1934), 1-й квартет (1938), фп. квинтет (1940), а также 5-й (1939) и 6-й (1940) квартеты Мясковского, трио для кларнета, скрипки и фп. Хачатуряна (1932) и др. Яркие произв. появились в области романса—пушкинские циклы Ю. А. Шапорина (1935), Г. В. Свиридова (1935), Ю. В. Кочурова (1938), цикл Шапорина «Далёкая юность» на слова А. А. Блока (1940).

Высокого уровня достигла сов. песня. Она стала подлинно массовой, всенародной по содержанию и общедоступной по форме, обобщив широчайший круг демократич. интонаций: от рус. старинной крест. песни и частушки до революц. рабочей песни, бытового романса, эстр. музыки. Полнее и ярче новые качества проявились в гимнах и песнях-маршах Дунаевского, передававших любовь к родной стране и оптимизм сов. молодёжи: «Песня о Родине» (из фильма «Цирк»), «Марш энтузиастов» (из фильма «Светлый путь»), «Песня о Каховке» (из фильма «Три товарища»), «Песня о весёлом ветре» (из фильма «Дети капитана Гранта»), «Марш весёлых ребят» (из фильма «Весёлые ребята»). Популярность приобрели песни о Родине, партии, труде, Красной Армии А. В. Александрова («Гимн партии большевиков»; его музыка легла в основу Гос. гимна СССР, 1944), М. И. Блантера («Партизан Железняк», «Песня о Щорсе», «Катюша»), Н. В. Богословского («Любимый город»), В. Г. Захарова («Вдоль деревни», «Провожанье», «И кто его знает»), Л. К. Книппера («Полюшко»), К. Я. Листова («Тачанка»), Дм. Я. и Дан. Я. Покрассов («Москва майская», «Прощанье», «Три танкиста»), Д. Д. Шостаковича («Песня о встречном»). Получили известность песни Г. Г. Верёвки, Ф. Е. Козицкого, Л. Н. Ревуцкого (Украина), И. И. Любана (Белоруссия), Ш. М. Мшвелидзе, И. И. Туския (Грузия), Т. Джалилова (Узбекистан), А. К. Жубанова, Л. А. Хамиди (Казахстан), М. А. Музафарова, Д. Х. Файзи (Татария), В. П. Воробьёва, Г. Г. Лискова, С. М. Максимова (Чувашия).

Советская песня оказала значительное воздействие на др. жанры муз. творчества этого периода (опера, оперетта, симфония, романс), она глубоко вошла в быт народа. Большую роль в её пропаганде сыграли такие коллективы, как *Ансамбль песни и пляски Советской Армии* под рук. А. В. Александрова (осн. в 1928), *Русский народный хор* (осн. в 1910, с 1927 — им. М. Е. Пятницкого), эстр. оркестр под рук. Л. О. Утёсова (осн. в 1929), отд. исполнители (Л. П. Орлова, К. И. Шульженко и др.), а также радио, грампластинки. Многие песни были написаны для кино. Вклад в киномузыку внесли не только композиторы-песенники, но также композиторы-симфонисты — Кабалевский, Лятошинский, Прокофьев, Хачатурян, Шостакович, Щербачёв, Попов.

В 30-е гг. значит. успехов достигло музыковедение. О зрелости сов. муз. науки, плодотворности выработанного ею и опирающегося на марксистскую теорию метода муз.-историч. и теоретич. исследования свидетельствует ряд опубликованных трудов: первые учебники по истории рус. музыки под ред. М. С. Пекелиса, заруб. музыки — Т. Н. Ливановой и В. Э. Фермана, по гармонии — И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, В. В. Соколова и И. В. Способина, работы Л. А. Мазеля и И. Я. Рыжкина в области изучения муз.-теоретич. систем, Ю. Н. Тюлина в области гармонии. В работах сов. теоретиков закладываются основы методологии целостного анализа муз. произв. Были предприняты первые попытки обобщить опыт отд. жанров сов. муз. творчества: книга В. М. Богданова-Березовского «Советская опера» (1940), доклад И. И. Соллертинского «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм» (1941). Активную роль в муз. жизни играли критики В. М. Городинский, М. М. Сокольский, И. И. Соллертинский, А. И. Шавердян, С. И. Шлифштейн, Г. Н. Хубов и др. Поискам новых путей в композиторском творчестве содействовали дискуссии (в частности, о сов. опере и симфонизме) на рубеже 30-х — 40-х гг.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 деятели сов. музыки активно включились в борьбу с врагом. Многие музыканты ушли в армию и ополчение. Композиторы и исполнители вели постоянную творч. деятельность в армии. Многочисл. артистич. бригады выезжали с концертами на фронт. Музыка продолжала звучать в беспримерно тяжёлых условиях 900-дневной блокады Ленинграда, где вели активную работу симф. оркестр Ленингр. радио под рук. К. И. Элиасберга, пианист А. Д. Каменский, певцы С. П. Преображенская, И. А. Нечаев и др. В осаждённом городе Асафьев написал проникнутые патриотич. идеями исследования об отечеств. музыке, была издана «История музыкальной культуры» Р. И. Грубера (т. 1, чч. 1—2, 1941). В стране продолжали действовать крупнейшие муз. учреждения, были созданы новые: *Государственный академический русский хор Союза ССР* под рук. А. В. Свешникова (1942), Новосибирский т-р оперы и балета (1945); открылись консерватории в Алма-Ате и Казани, Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных, Гос. хор. уч-ще, Высшее уч-ще воен. капельмейстеров, а также Ин-т истории иск-в (ныне Всесоюзный н.-и. ин-т искусствознания) в Москве. Работа ряда рус., укр., белорус. композиторов в республиках Сев. Кавказа, Закавказья и Ср. Азии активизировала процессы сближения нац. муз. культур народов СССР.

В муз. творчестве гл. место заняла тема Родины и всенародной борьбы с врагом, впервые осуществлённая преим. на совр., нередко конкретном, документальном материале. На первый план выступили героич. образы. Ещё более усилился интерес к отечеств. истории, к патриотич. традициям народов. В музыке утверждались высокие идеалы социалистич. гуманизма, раскрывался философско-этический смысл войны как гигантского столкновения света и мрака, человечности и фашистского варварства. Наряду с драмой и эпосом расцвела лирика (особенно в песне). Песня сохранила ведущее положение в нар. быту как самый действенный и быстро откликающийся на события жанр. Символом всенар. борьбы, её «музыкальной эмблемой» стала созданная в первые же дни войны песня «Священная война» А. В. Александрова. Патриотич. значение приобрели также др. боевые гимны и марши («Святое ленинское знамя» А. В. Александрова, «Песня о Днепре» М. Г. Фрадкина, «Песня артиллеристов» Хренникова), песни-повествования о героях войны («Ой, туманы мои» Захарова, «Шумел сурово Брянский лес» С. А. Каца, «Заветный камень» Б. А. Мокроусова), многочисл. лирич. и шуточные песни («В лесу прифронтовом», «Моя любимая» Блантера, «Тёмная ночь» Н. В. Богословского, «В землянке» Листова, «Смуглянка» А. Г. Новикова). Всенар. признание получили песни В. П. Соловьёва-Седого — «Вечер на рейде», «Играй, мой баян», «Соловьи», «На солнечной поляночке». Стремясь глубоко, обобщённо воплотить смысл историч. событий, композиторы обращались к жанру симфонии. Уже в июле 1941 в Ленинграде Шостакович приступил к созданию 7-й (Ленинградской) симфонии, ставшей одним из бессмертных памятников эпохи. Страшным бездушным образам вражеского нашествия противопоставлены образы, выразившие единство сов. людей, их готовность отстоять свободу Родины. Исполнение симфонии во время войны в городах СССР (в т. ч. в Ленинграде, авг. 1942) и за рубежом (Великобритания, США) стало впечатляющей демонстрацией патриотизма и мужества сов. народа, сплочения антифаш. сил. Достижениями стали насыщенная глубоким философским содержанием 8-я симфония Шостаковича (1943), эпич. симфония — 2-я («Симфония с колоколом») А. П. Хачатуряна (1943), 2-я симфония («Родина») Г. Н. Попова (1943), 5-я симфония Прокофьева (1944), к-рую автор задумал как «симфонию величия человеческого духа». Широкую известность завоевал отмеченный светлым лиризмом концерт для голоса с оркестром Глиэра (1943). Дыхание времени ощущается в первых груз. симфониях, созданных Ш. М. Мшвелидзе (1943) и А. М. Баланчивадзе (1944). Событиям войны посвящена героич. опера «Вэтэн» («Родина») Дж. Гаджиева и К. А. Караева (1945). Утверждение гуманизма и величия нац. культуры — тема опер «Улугбек» А. Ф. Козловского (1942), «Абай» Жубанова и Хамиди, поэтич. мотивы нар. сказаний воссозданы в операх «Хосров и Ширин» Ниязи (1942), «Тахир и Зухра» Ленского (1945). Образы классич. лит-ры воплощены в операх «Бэла» А. Н. Александрова (1941; 2-я ред. 1945) по М. Ю. Лермонтову, «Рашель» Глиэра (1943) по рассказу Г. Мопассана, «Наймичка» Вериковского (1943) по Т. Г. Шевченко, «Баши-Ачуки» А. П. Кереселидзе (1945). Патриотизм и жизнелюбие сов. людей нашли красочное воплощение в музыке балета «Гаянэ» Хачатуряна (1942), благородные нравственные идеи классич. лит-ры — в музыке балета «Золушка» Прокофьева (1941). В воен. годы Прокофьевым создана опера «Война и мир» (1944, окончат. редакция — позднее), произв. выдающегося художеств. значения, глубоко раскрывшее духовный мир героев и патриотич. пафос романа Л. Н. Толстого. Эпич. традиции рус. музыки продолжают также написанные Прокофьевым музыка к 1-й серии фильма «Иван Грозный» (1942), 7-я соната для фп. (1942). Эпич. тенденции, характерные для этого периода, воплотились и в оратории «Сказание о битве за Русскую землю» Шапорина, кантате-симфонии «Украина моя» А. Я. Штогаренко. Дальнейший рост интереса к музыке народов СССР и братских слав. стран дал значит. творч. результаты в таких произв., как 2-й квартет (на каб.-балк. темы) Прокофьева (1941), 5-й («Славянский») квартет Шебалина (1942), Укр. квинтет Лятошинского (1942; 2-я ред. 1945). Среди др. камерно-инстр. ансамблей — остродраматические фп. трио Шостаковича (1944) и Свиридова (1945), 2-й квартет (1944) и 2-я соната для фп. (1942) Шостаковича, 9-й квартет Мясковского (1943). Велась активная творч. работа в области духовой музыки (марши Н. П. Иванова-Радкевича, В. И. Мурадели, В. С. Рунова, М. Л. Старокадомского, Ю. А. Хайта, А. И. Хачатуряна, С. А. Чернецкого, Д. Д. Шостаковича).

В первое послевоен. десятилетие была восстановлена и расширена довоенная сеть муз. т-ров, конц. учреждений, учебных заведений. Появившееся в кон. 30-х гг. телевидение начиная с 50-х гг. получило интенсивное развитие, став активнейшим средством массового распространения музыки. С 1950 возобновилось проведение в Москве Декад нац. иск-ва. Больших успехов достигло

муз. исполнительство. Развернулась творч. работа хор. деятелей Г. Р. Ширмы, Г. Г. Эрнесакса. Выдвинулось новое поколение артистов: дирижёры — О. А. Димитриади, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов, Ниязи, А. К. Янсонс, В. Б. Дударова; хор. дирижёры — К. Б. Птица, В. Г. Соколов; пианисты — С. Т. Рихтер, Т. П. Николаева; скрипачи — И. С. Безродный, Л. Б. Коган; певцы — И. К. Архипова, Г. М. Гаспарян, Ж. Гейне-Вагнер, Б. Р. Гмыря, М. С. Гришко, З. А. Долуханова, Т. Куузик, К. А. Лаптев, Л. Л. Лиховцин, П. Г. Лисициан, Л. В. Мясникова, А. П. Огнивцев, Г. К. Отс, И. И. Петров, Л. А. Руденко, А. Ф. Фрицберг, Е. И. Чавдар, Т. С. Чебан.

Были созданы значит. произв. на актуальные темы современности. Среди них — посвящённые Сов. Родине «Кантата о Родине» А. Г. Арутюняна (1948), кантата «Сердце Картли» А. И. Чимакадзе (1952), 6-я, «Латгальская», симфония Я. А. Иванова (1949). События войны предстали в операх «Семья Тараса» Кабалевского (1950), «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса (1950), «Певец свободы» Э. А. Каппа (1950).Картины труда показаны в оратории «Песнь о лесах» Шостаковича (1949), хоровой сюите «Река-богатырь» В. А. Макарова (1950), опереттах «Трембита» Ю. С. Милютина (1949), «Самое заветное» Соловьёва-Седого (1951), «Белая акация» Дунаевского (1955). О борьбе за мир повествуют оратория «На страже мира» Прокофьева (1950), симф. поэма «За мир» Дж. Гаджиева (1951), оперетта «Вольный ветер» Дунаевского (1947), мн. песни (в т. ч. «Гимн демократической молодёжи» А. Г. Новикова, 1947). По-прежнему привлекали внимание композиторов сюжеты из классич. лит-ры (опера «Укрощение строптивой» Шебалина, 1955; балеты «Медный всадник» Глиэра, 1949, и «Семь красавиц» Караева, 1952; симф. поэма «Миндия» Мшвелидзе, 1950; вок. цикл «Песни на слова Р. Бёрнса» Свиридова, 1955). Историко-революц. тематику воплотили «Десять хоровых поэм» Шостаковича (1951), оперы «Великая дружба» Мурадели (1947), «Декабристы» Шапорина (1953), «Севиль» Ф. М. Амирова (1953), «Фома Гордеев» А. А. Касьянова (1946; 2-я ред. 1966), балет «Спартак» Хачатуряна (1955), историко-патриотическую — оперы «Сказание о Тариэле» Мшвелидзе (1946), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1953), 5-я, «Русская героическая», симфония Щербачёва (1948), нар.-эпич. и сказочную — оперы «Биржан и Сара» М. Т. Тулебаева (1946), «Берег бурь» Эрнесакса (1949), балеты «Калевипоэг» Каппа (1948), «Каменный цветок» Прокофьева (1950), «Сакта свободы» А. П. Скулте (1950), «Горда» Д. А. Торадзе (1950). В жанре симфонии особо выделились произв. рус. сов. композиторов — 27-я Мясковского (1949), 6-я (1946) и 7-я (1952) Прокофьева, 9-я (1945) и 10-я (1953) Шостаковича; на Украине — 3-я симфония Лятошинского (1951; 2-я ред. 1954), в Грузии — 1-я и 2-я симфонии О. В. Тактакишвили (1949 и 1953). Среди инстр. концертов с оркестром приобрели известность: скрипичные — Б. Д. Дварионаса (1948), Д. Б. Кабалевского (1948), А. Д. Мачавариани (1949), фп. — Г. А. Гасанова (1948), «Героическая баллада» для фп. с оркестром А. А. Бабаджаняна (1950), фп. концерт Тактакишвили (1951), симфония-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева (1952). Важное значение для развития симфонизма на материале иск-ва народов Востока имели «Симфонические мугамы» Ф. М. Амирова (1948). Среди орк. поэм на нар. темы — «Эпическая поэма» Г. Г. Галынина (1950), симф. мугам «Раст» Ниязи (1949), среди инстр. ансамблей — 13-й квартет Мясковского (1949), 5-й квартет Шостаковича (1952), 2-й квартет (1948) и квартетные миниатюры (1950) С. Ф. Цинцадзе, а также фп. произв. (24 прелюдии и фуги Шостаковича, 1951). В области хоров а cappella успешно работали М. М. Бурханов, М. В. Коваль, Г. Н. Попов, В. Я. Шебалин, Г. Г. Эрнесакс. В жанре песни наряду с рус. композиторами выдвинулись азерб. комп. Т. А. Кулиев, С. А. Рустамов, груз. — Р. К. Габичвадзе, Р. И. Лагидзе, тат. — С. З. Сайдашев, узб. — С. А. Юдаков, укр.— А. И. Кос-Анатольский, П. И. Майборода. Музыку для детей создавали Прокофьев (сюита «Зимний костёр», 1949), А. Н. Александров, Д. Б. Кабалевский, М. И. Красев, Н. Н. Леви, З. А. Левина, М. Р. Раухвергер, М. Л. Старокадомский, А. Д. Филиппенко. В кон. 40-х и в 50-е гг. были написаны исполненные позднее опера «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (1948), 1-й концерт для скрипки с оркестром (1948) и вок. цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948) Шостаковича, вок. поэма «Страна отцов» Свиридова на слова А. С. Исаакяна (1950).

В области музыковедения появляются капитальные труды, обобщившие результаты многолетних исследований: «Глинка» (1947) и «Музыкальная форма как процесс», ч. 2 — «Интонация» (1947) Асафьева, «Опыт анализа творчества Чайковского» А. А. Альшванга (1951), «Вопросы музыкальной драматургии оперы» (1952) и «Русская революционная песня» (1954) М. С. Друскина, «История русской музыки» в 3 тт. Келдыша (1947—1954), «Фредерик Шопен» Ю. А. Кремлёва (1949), «Русская музыкальная культура 18 в. в её связях с литературой, театром и бытом» (тт. 1—2, 1952—53), «В. Г. Захаров. Творческий путь» (1954) Ливановой, «О мелодии» Мазеля (1952), «Драматургия русской оперной классики» Ярустовского (1952) и др. В области муз. критики работали Е. А. Грошева, В. Ф. Кухарский, И. В. Нестьев, Б. М. Ярустовский и др. Широкий размах приобрела муз.-лекционная пропаганда (Ю. Я. Вайнкоп, Р. В. Глезер, М. Л. Гольденштейн, А. Н. Должанский, Г. Г. Назарьян, П. Л. Печерский, Г. А. Поляновский, П. В. Хучуа, А. А. Чернов, Л. А. Энтелис). Значит. результаты уже в те годы дала музыкально-просветительная работа Д. Б. Кабалевского среди детей.

В кон. 40-х и нач. 50-х гг. получили нек-рое распространение упрощённые, суженные представления о реализме, народности, новаторстве. В отд. произв., особенно кантато-ораториальных и программных симфонических, обнаружились поверхностность в отражении действительности, схематизм образов и выразит. средств. В оценке творчества ряда композиторов были допущены субъективистские ошибки, впоследствии исправленные постановлением ЦК КПСС от 28 мая 1958 «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“, „От всего сердца“». Этот документ партии, подтвердив незыблемость принципов идейности, партийности и народности сов. иск-ва, сформулированных в постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» (от 10 февр. 1948), помог муз. деятелям преодолеть суженное понимание ряда эстетич. проблем, неверные представления о реализме, народности, новаторстве.

С кон. 1950-х гг. и в 60—70-е гг. С. м. развивалась на основе интенсивных творч. исканий, ведущих к многообразию стилей, жанров, форм при единстве идейных позиций, общности художеств. метода — социалистич. реализма. Муз. жизнь стала ещё более оживлённой. Резко усилился процесс взаимного обогащения и сближения нац. муз. культур. Активизировался обмен гастролями сов. и заруб. музыкантов. Сов. исполнители завоевали высокий междунар. авторитет. Среди известных исполнителей: оперные и симф. дирижёры Д. Г. Абдурахманова, Т. И. Гуртовой, И. Б. Гусман, Ю. Домаркас, Д. И. Кахидзе, Д. Г. Китаенко, А. Н. Лазарев, Ф. Мансуров, Э. А. Серов, Ю. И. Симонов, Ю. Х. Темирканов, С. В. Турчак, В. И. Федосеев, М. Д. Шостакович, хор. дирижёр А. А. Юрлов, пианисты Д. А. Башкиров, Э. К. Вирсаладзе, В. В. Крайнев, А. Б. Любимов, Е. Г. Могилевский,

Н. А. Петров, А. А. Слободяник, Г. Ф. Соколов, скрипачи М. И. Вайман, Б. Л. Гутников, В. А. Климов, Г. М. Кремер, О. В. Крыса, И. Д. Ойстрах, В. А. Пикайзен, В. Т. Спиваков, В. В. Третьяков, виолончелисты К. А. Георгиан, Н. Г. Гутман, Н. Н. Шаховская; певцы З. И. Анджапаридзе, В. А. Атлантов, М. Л. Биешу, И. П. Богачёва, А. Ф. Ведерников, Д. М. Гнатюк, Ю. А. Гуляев, С. Ф. Данилюк, Г. А. Ковалёва, М. Кулиева, Ю. А. Мазурок, Т. А. Милашкина, Е. С. Мирошниченко, Е. Е. Нестеренко, В. К. Норейка, Е. В. Образцова, Б. А. Руденко, Е. В. Серкебаев, А. Б. Соловьяненко, З. Л. Соткилава, Н. А. Ткаченко, Б. Т. Штоколов, А. А. Эйзен.

В разных жанрах успешно решалась задача воплощения ленинской темы: 12-я симфония «1917» Шостаковича (1961), «Драматория» А. С. Караманова (1957), 4-я (1956) и 5-я (1971) симфонии Дж. Гаджиева, опера «Братья Ульяновы» Мейтуса (1967), кантата «Ленин с нами» А. Я. Эшпая (1969), 13-я симфония Я. А. Иванова (1969), оратория «Ленин в сердце народном» Р. К. Щедрина (1970). Оригинальное воплощение получили темы революции и Гражд. войны в операх «Мать» Хренникова (1957), «Октябрь» Мурадели (1964), «Оптимистическая трагедия» Холминова (1965), «Тихий Дон» (2-я часть, «Григорий Мелехов») Дзержинского (1967), «Виринея» С. М. Слонимского (1967), «Гибель эскадры» (1967) и «Маман» (1970) В. С. Губаренко, «Огненное кольцо» А. Р. Тертеряна (1967; 2-я ред. под назв. «Навстречу солнцу», 1978), «Конец кровавого водораздела» В. Мухатова (1967), оперная трилогия Д. Д. Аюшеева: «Побратимы» (1958), «Братья» (1962), «Саян» (1967); «Десять дней, которые потрясли мир» М. В. Карминского, «Горцы» Ш. Р. Чалаева (1971), «Олеко Дундич» Г. Т. Ставонина (1972), «Революцией призванный» Э. Л. Лазарева (1979). События Великой Отечеств. войны 1941—45 получили многостороннее отражение в операх разного типа, нередко своеобразных по жанровому решению. Среди них — «Джалиль» Жиганова (1956), «Судьба человека» Дзержинского (1961), «Кружевница Настя» Трамбицкого (1963), «Ценою жизни» А. А. Николаева (1964), «Летят журавли» А. А. Нестерова (1970), опера-оратория «Июльское воскресенье» В. И. Рубина (1969), «Неизвестный солдат» (1967) и «Зори здесь тихие» (1975) К. В. Молчанова. Созданы также оперы на героико-революц., героико-романтич., лирико-эпич., лирич., драматич., сказочные и др. сюжеты, в т. ч. «Три толстяка» Рубина (1956), «Овод» (1957) и «Хождение по мукам» (1953; 2-я ред. под назв. «Огненные годы», 1966) А. Э. Спадавеккиа, «Сердце Домники» А. Г. Стырчи (1960; 2-я ред.— «Героическая баллада», 1970), «Не только любовь» Щедрина (1961), «Миндия» (1960) и «Похищение луны» (1974) Тактакишвили, «Зелёная мельница» М. О. Зария (1958), «Нарцис» Г. Я. Хирбю (1976), «Андрей Кожухов» Р. С. Бунина (1976), «Играл, плясал» И. А. Калныня (1977), «Джордано Бруно» С. А. Кортеса (1977). Значит. явлениями музыкальной жизни стали премьеры опер «Пётр Первый» А. П. Петрова (1975) и «Мёртвые души» Щедрина (1977, по Н. В. Гоголю). Стремление композиторов достичь жанрового разнообразия проявилось в кон. 60-х — 70-е гг. в обращении к камерной опере, чему способствовало открытие Моск. камерного муз. т-ра под рук. режиссёра Б. А. Покровского и дирижёра Г. Н. Рождественского (1970). Среди муз.-сценич. произв. с небольшим числом действующих лиц — «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Г. И. Банщикова (1973), «Записки сумасшедшего» (1964) и «Белые ночи» (1968) Ю. М. Буцко, «Бедные люди» Г. С. Седельникова (1973), «Дневник Анны Франк» (1969) и «Письма Ван Гога» (1975) Г. С. Фрида, «Шинель» (1975), «Коляска» (1975) и «Двенадцатая серия» (1978) А. Н. Холминова. Создание в Москве первого в мире Детского муз. т-ра под рук. Н. И. Сац (1965) стимулировало работу композиторов над операми для детей и юношества.

Обновление традиций произошло и в балетной музыке. Авторы ряда произв. успешно решили смелую задачу воплотить образ совр. героя, сов. человека («Берег надежды» А. П. Петрова, 1959; «Ленинградская симфония» — на музыку 1-й части 7-й симфонии Шостаковича, 1961; «Геологи» Н. Н. Каретникова, 1964; «Асель» В. А. Власова, 1967; «Горянка» М. М. Кажлаева, 1967; «Ангара» Эшпая, 1976). Линию нар.-героич. балетов интересно продолжают «Жанна д'Арк» Н. И. Пейко (1956), «Тропою грома» К. А. Караева (1958), «Ригонда» Р. С. Гриблата (1959). Стремление воплотить муз.-хореографич. средствами психологически сложные характеры и драм. события, симфонизация муз. ткани отличают балеты «Отелло» А. Д. Мачавариани (1957), «Красавица Ангара» Л. К. Книппера и Б. Б. Ямпилова (1959), «Сампо» Г.-Р. Н. Синисало (1959), «Эгле, королева ужей» Э. К. Бальсиса (1960), «Конёк-горбунок» (1960), «Кармен-сюита» (транскрипция музыки Ж. Бизе, 1967) и «Анна Каренина» (1972) Щедрина, «Легенда о любви» А. Д. Меликова (1961), «Шакунтала» Баласаняна (1963), «Три мушкетёра» В. Е. Баснера (1964), «Антоний и Клеопатра» Э. Л. Лазарева (1965), «Легенда о белой птице» Г. А. Жубановой (1966), «Вечный идол» (1966) и «Антигона» (1969) Э. С. Оганесяна, «Прометей» Э. А. Аристакесяна (1967), «Тиль Уленшпигель» Е. А. Глебова (1967), «Тени Кобыстана» Ф. К. Караева (1969), «Икар» Слонимского (1969), «Иоанна Тентата» Э. М. Тамберга (1970), «Сотворение мира» (1971) и «Пушкин» (вок.-хореографич. симфония, 1979) А. П. Петрова, «Ярославна» Б. И. Тищенко (1974), «Медея» Р. К. Габичвадзе (1978).

Преимущественно на основе совр. тематики развивалась оперетта (А. П. Долуханян, Б. В. Кырвер, Г. С. Милютин, В. И. Мурадели, К. Я. Листов, А. Г. Новиков, О. А. Сандлер, В. П. Соловьёв-Седой, Г. Г. Цабадзе). Композиторы, работавшие гл. обр. в области оперы, симф. и камерной музыки, создали также произв. для т-ра оперетты, среди них — Кабалевский («Весна поёт», 1957) и Шостакович («Москва, Черёмушки», 1959), В. Е. Баснер («Полярная звезда», 1966), Р. С. Гаджиев («Куба — любовь моя», 1963), А. П. Петров («Мы хотим танцевать», 1967), Хренников («Сто чертей и одна девушка», 1962), Эшпай («Внимание, съёмка», 1969). Это способствовало дальнейшему подъёму проф. культуры жанра оперетты. В 70-е гг. созданы мьюзиклы на сюжеты известных лит. и драматургич. произв.: «Прощай, Арбат» (по А. П. Гайдару, 1970) и «Том Сойер» (1971) С. П. Баневича, «Свадьба Кречинского» (1973) и «Дело» (1977) А. Н. Колкера, «Неистовый гасконец» К. А. Караева (1978). Соединением традиций муз. т-ра и совр. эстрады отмечены рок-оперы «Орфей и Евридика» А. Б. Журбина (1975) и «Фламандская легенда» Р. С. Гриблата (1978).

Одно из ведущих мест в С. м. заняло вок.-симф. творчество, основанное на обобщающей философско-эпич. тематике. Начало новому этапу его развития положили сочинения Свиридова: «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956), «Патетическая оратория на слова В. В. Маяковского» (1959). Среди др. значит. произв. — оратория-поэма «Двенадцать» В. Н. Салманова (1957), «Реквием» Кабалевского (1963), вок.-симф. поэма «Казнь Степана Разина» Шостаковича (1964), оратории «Сны революции» Рубина (1963), «По следам Руставели» Тактакишвили (1964), «Махагони» Зария (1965), «Ленинградская поэма» Г. Г. Белова (1965), «Слово о полку Игореве» Л. А. Пригожина (1966), «Октябрьская оратория» И. А. Калныня (1967), «Не троньте голубой глобус» Э. К. Бальсиса (1970), «Поэтория» Щедрина (1970). Мн. композиторы обратились к неиспользованным ранее слоям фольклора, что содействовало образному и

стилевому обновлению их творчества. Появился ряд произв., опирающихся на нар. песню: т. н. фольклорные кантаты («Курские песни» Свиридова, «Свадебные песни» Буцко, «Белорусские песни» А. В. Богатырёва, «Гурийские песни» Тактакишвили, «Грузинские напевы» Д. А. Торадзе, «Червона калина» Л. В. Дычко), хор. концерты («Лебёдушка» Салманова, «Сад божественных песней» И. Ф. Карабица на слова Г. Сковороды), хор. циклы («Мужские песни» В. Р. Тормиса). Аналогичные яркие явления возникли в камерно-вок. жанре: «Русская тетрадь» В. А. Гаврилина, «Песни вольницы» Слонимского, «Лакские песни» Ш. Р. Чалаева, «Курземская тетрадь» П. Е. Дамбиса. В числе др. образцов этого жанра, наряду с вок. циклами Свиридова (на слова С. А. Есенина, А. А. Блока) и Шостаковича (на слова А. А. Блока, Ф. М. Достоевского, М. И. Цветаевой, Микеланджело),— произв. И. Г. Адмони, Б. И. Архимандритова, В. Ф. Веселова, Н. К. Габуния, Р. С. Леденёва, Т. Е. Мансуряна, Ю. С. Мейтуса, М. А. Минкова, А. А. Николаева, Ю. Г. Рожавской, М. Л. Таривердиева, Г. О. Чичуян. Человеческий голос, поэтич. слово заняли важное место в ряде симфоний, что сблизило их с ораторией (13-я — Шостаковича, 1962; 8-я — «Цветы Польши», 1964, и 15-я, 1977, М. С. Вайнберга; «Лира человека» Ю. А. Юзелюнаса; 2-я — «Марина» Тищенко, 1965; 4-я— Б. А. Арапова, 1977) или с камерно-вок. циклом (14-я — Шостаковича, 1969; 7-я — А. Л. Локшина, 1972). Выдающийся образец программной симфонии, с огромной яркостью воплотивший революц. тему,— 11-я («1905 год») Шостаковича (1957). Глубиной философско-эпич. проблематики, смелостью развития и обновления традиций отмечены симфонии М. С. Вайнберга, Р. К. Габичвадзе, Г. Е. Егиазаряна, И. А. Калныня, Г. А. Канчели, Б. Л. Клюзнера, Б. Н. Лятошинского, Б. С. Майзеля, А. Д. Мачаварианн, А. Ф. Мурова, В. Мухатова, С. И. Насидзе, Н. И. Пейко, Г. Г. Рамана, Я. П. Ряэтса, В. Н. Салманова, А. П. Скулте, Е. Ф. Станковича, М. М. Таджиева, Г. П. Таранова, А. Р. Тертеряна, Д. Г. Тер-Татевосяна, Б. И. Тищенко, Д. А. Торадзе, Э. А. Хагагортяна и др. авторов.

Многие композиторы (М. С. Вайнберг, К. А. Караев, Э. М. Мирзоян, Б. И. Тищенко, Б. А. Чайковский, В. И. Цытович) создали симфонии, имеющие общие черты с инстр. концертом или камерно-инстр. ансамблем. В этом сказалась характерная для совр. периода тенденция сближения и взаимопроникновения жанров. Столь же разнообразны жанровые и стилевые решения в области инстр. концерта. Приобрели известность концерты для фп. с оркестром Б. А. Квернадзе, Н. Л. Мамисашвили, Б. И. Тищенко, Т. Н. Хренникова (2-й — 1971), Р. К. Щедрина (2-й — 1966, 3-й — 1973), П. Г. Плакидиса; для скрипки с оркестром — К. А. Караева, М. М. Скорика, В. Е. Баснера, Р. М. Калсона, Ю. А. Фалика, А. Г. Шнитке, А. Я. Эшпая; для виолончели с оркестром — Г. И. Банщикова, Б. А. Чайковского, Б. И. Тищенко, Ш. Р. Чалаева, рапсодии для солирующих инструментов с оркестром А. И. Хачатуряна, концерты для органа и камерного оркестра М. О.Зарина, для скрипки и органа с оркестром Ю. А. Юзелюнаса, для арфы, для флейты и фп. с оркестром Б. И. Тищенко, для оркестра Б. А. Арапова, С. Гаджибекова, М. М. Скорика («Карпатский концерт»), Р. К. Щедрина («Озорные частушки», 1963; «Звоны», 1968), А. Я. Эшпая. Большое внимание композиторов привлёк камерный оркестр (соч. Р. С. Бунина, Я. П. Ряэтса, Г. В. Свиридова, Р. С. Леденёва, Н. Н. Сидельникова). Серьёзностью замыслов, новизной звучания, мастерством формы отмечены камерно-инстр. ансамбли Д. Д. Шостаковича (квартеты 6—15), М. С. Вайнберга, Б. А. Чайковского, В. Я. Шебалина, В. П. Баркаускаса, Э. В. Денисова, Л. А. Пригожина, Г. И. Уствольской, Ю. А. Левитина, А. М. Лобковского, В. А. Успенского, Л. З. Исмагилова, Т. Е. Мансуряна, В. Г. Загорского, С. Ф. Цинцадзе, А. В. Шавердашвили.

Достижения в области песни связаны прежде всего с воплощением гражданской темы. Эта тема чаще звучит в сольной песне (песне-балладе, песне-монологе), хотя создаются и хор. песни, как и сольные песни иного характера — лирические, шуточные, танцевальные. Интерес широких нар. масс к песне учитывается и направляется телевизионным фестивалем лучших произв. года. Достигнуто большое многообразие исполнительских манер. Признание широкой аудитории завоевали разные по индивидуальному стилю певцы О. Б. Воронец, Ю. А. Гуляев, Л. Г. Зыкина, И. Д. Кобзон, Л. В. Лещенко, М. М. Магомаев, М. Л. Пахоменко, А. Б. Пугачёва, С. М. Ротару, Э. А. Хиль, ансамбли «Песняры» (Минск), «Ариэль» (Челябинск), «Поющие гитары» (Ленинград), «Орэра» (Тбилиси) и др. Всенародное распространение получили сочинения опытных мастеров, чьи имена стали известными в предшествующие периоды, в т. ч. В. И. Мурадели («Бухенвальдский набат»), А. Г. Новикова («Марш коммунистических бригад»), В. П. Соловьёва-Седого («Подмосковные вечера», «Если бы парни всей земли»), С. С. Туликова («Родина»), М. Г. Фрадкина («Течёт Волга», «За того парня»). Среди композиторов, обратившихся к песенному жанру в кон. 50-х — 70-е гг., особенно полно и разнообразно выразили духовный мир современника, прежде всего молодого, А. Н. Пахмутова (циклы «Созвездие Гагарина», «Нежность», цикл, посвящённый строителям Братской ГЭС, «Песня о тревожной молодости», «Надежда» и др.), А. П. Петров («Я шагаю по Москве», «Голубые города»). Широкую популярность приобрели песни П. К. Аедоницкого, Л. В. Афанасьева («Гляжу в озёра синие»), А. А. Бабаджаняна («Не спеши»), В. Е. Баснера («На безымянной высоте», «С чего начинается Родина»), А. И. Билаша, В. А. Гаврилина («Гуси-лебеди летят», «Баллада о двух братьях»), О. Зульфугарова, М. М. Кажлаева («Осенние листья»), Э. С. Колмановского («Я люблю тебя, жизнь»), Т. Кулиева, В. С. Левашова, А. Я. Лепина, И. М. Лученка («Память сердца»), Л. А. Лядовой, Р. В. Паулса, Г. В. Подэльского, Г. Ф. Пономаренко, Г. Г. Рамана, Е. П. Родыгина, М. Д. Таривердиева (песни из телефильма «17 мгновений весны»), Д. Ф. Тухманова («День победы»), Я. А. Френкеля («Русское поле», «Журавли»). Значит. число песен впервые прозвучало в кино. Ми. композиторы проявили себя мастерами киномузыки, среди них, помимо выше названных, А. И. Билаш, М. С. Вайнберг, Г. А. Канчели, Е. П. Крылатов, Ю. А. Левитин, Г. А. Портнов, Е. Н. Птичкин, В. В. Пушков, Ш. С. Симонян, В. П. Чистяков, Н. Халмамедов, В. Я. Шаинский, И. Н. Шамо, И. И. Шварц.

С кон. 50-х гг. в музыковедении и муз. критике происходит значит. подъём. Большое значение для повышения уровня муз. критики и укрепления её общественного авторитета имело постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972). Публикуются материалы и документы, помогающие изучению разл. периодов истории музыки. Появляются крупные труды о сов. композиторах и отд. жанрах их творчества: о Шостаковиче (работы В. П. Бобровского, Л. В. Данилевича, А. Н. Должанского, В. В. Задерацкого, Л. А. Мазеля, И. И. Мартынова, Г. Ш. Орджоникидзе, М. Д. Сабининой, С. М. Хентовой), Прокофьеве (М. Г. Арановского, И. В. Нестьева, М. Д. Сабининой, С. М. Слонимского, М. Е. Тараканова, Ю. Н. Холопова), Хачатуряне (Г. Г. Тигранова, Г. Н. Хубова), Свиридове (А. Н. Сохора) и др. Выходят из печати капитальные труды, созданные большими авторскими коллективами,— «История русской советской музыки» в 4 тт. (1956—63), «История музыки народов СССР» в 5 тт. (1970—74), «Музыка XX века. 1890—1945 гг.», ч. 1, кн. 1—2 (1976—77). Исследуется эволюция отд. жанров в творчестве сов. композиторов. Издаются многочисл. монографии о композиторах-классиках, а также обобщающие работы: «Русская музыка XVIII века» Ю. В. Келдыша (1965), «Русская мысль о музыке...» Ю. А. Кремлёва (в 3 тт., 1954—60), книги о рус. оперном т-ре А. А. Гозенпуда (7 тт., 1959—77), «Оперная критика в России» Т. Н. Ливановой (т. 1, вып. 1, 1966, совм. с В. В. Протопоповым; вып. 2, т. 2, вып. 3—4, 1967—73), её же «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века» (вып. 1—6, 1960—1979), «История полифонии в ее важнейших явлениях» (вып. 1,2, 1962—65) и «Очерки из истории инструментальных форм XVI— начала XIX веков» (1979) В. В. Протопопова, «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» Г. И. Благодатова, К. А. Вертковa и Э. Э. Язовицкой (1963, 2-е изд. 1975). Исследованию музыки народов СССР посвящены работы Э. А. Абасовой, Я. Я. Витолиня, Т. С. Вызго, Ю. К. Гаудримаса, Г. Ш. Геодакяна, Н. А. Герасимовой-Персидской, С. Л. Гинзбурга, Н. М. Гордейчука, В. Д. Довженко, В. Г. Донадзе, А. К. Жубанова, Ф. М. Караматова и др. Изучается совр. заруб. муз. иск-во (труды М. С. Друскина, М. Е. Тараканова, Г. М. Шнеерсона, Б. М. Ярустовского и др.). Заруб. музыке посвящены работы И. А. Барсовой, И. Ф. Болзы, В. А. Васиной-Гроссман, Д. В. Житомирского, В. Д. Конен, О. Е. Левашовой, Б. В. Левика, К. К. Розеншильда, Ю. Н. Хохлова, Б. С. Штейнпресса и др. Лучшим работам по истории музыки присущи глубина социального анализа муз. явлений в их связях с обществ. жизнью и др. иск-вами, умение раскрыть сущность творч. процесса. Новизной и смелостью концепций, серьёзностью обобщений отмечены муз.-теоретич. труды С. С. Богатырёва, Ю. Г. Кона, Х. С. Кушнарёва, Л. А. Мазеля, В. В. Протопопова, С. С. Скребкова, И. В. Способина, Ю. Н. Тюлина, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова, В. А. Цуккермана. Много сделали для расшифровки и изучения памятников древней рус. муз. культуры В. М. Беляев, М. В. Бражников, Н. Д. Успенский, для записи и исследования фольклора — Э. Е. Алексеев, Е. В. Гиппиус, В. Л. Гошовский, И. И. Земцовский, Ф. М. Караматов, Н. Л. Котикова, Л. В. Кулаковский, Л. Н. Лебединский, Т. В. Попова, Ф. А. Рубцов, А. В. Руднева, З. М. Таджикова, Л. Л. Христиансен, Я. К. Чюрлёните. Значит. вклад в теорию и историю муз.-исполнит. иск-ва внесли работы А. Д. Алексеева, Л. А. Баренбойма, Л. С. Гинзбурга, Г. М. Когана, Я. И. Мильштейна, А. А. Николаева, Л. Н. Раабена, Д. А. Рабиновича, С. И. Савшинского, Б. А. Струве, И. М. Ямпольского и др. В муз. критике активно проявили себя Л. С. Генина, Е. А. Добрынина, Л. П. Ефремова, В.И.Зак, Л. А. Карклинь, Ю. С. Корев, Ю. В. Малышев, Е. В. Мачаварианн, А. В. Медведев, М. И. Нестьева, Г. Ш. Орджоникидзе, И. Е. Попов, М. Д. Сабинина, А. Н. Сохор, М. Е. Тараканов, М. А. Якубов и др. С 1960-х гг. получает интенсивное развитие муз. социология, представленная прежде всего работами А. Н. Сохора. Изучаются также вопросы психологии муз. творчества и восприятия, муз. семиотики (В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский). Исследования в этих областях ведутся с использованием методов др. наук.

Ми. оперные театры СССР, коллективы и отд. музыканты с успехом выступают за рубежом. Лучшие заруб. ансамбли и артисты гастролируют в СССР. Композиторов, а также исполнителей разных специальностей готовят консерватории, ин-ты иск-в, муз. уч-ща союзных и авт. республик. Сов. композиторы и музыковеды объединены в *Союз композиторов СССР*. Работают два всесоюзных муз. издательства — «Музыка» и «Советский композитор», респ. изд-во «Музична Україна»; ноты и книги по музыке издаёт также ряд общих респ. и обл. изд-в (книги — также изд-ва Академии наук СССР и союзных республик). Выходят два всесоюзных муз. журнала: «Советская музыка» (с 1933) и «Музыкальная жизнь» (с 1957), а также ряд респ. муз. журналов. Пластинки выпускает Всесоюзная фирма «Мелодия».

В СССР работают (1979): 42 т-ра оперы и балета, 29 т-ров муз. комедии и миниатюр, 135 филармоний, 44 симф. оркестра, 61 камерный оркестр и ансамбль, 20 консерваторий, 10 ин-тов иск-в, 2 муз. пед. ин-та, 48 муз. ф-тов при педагогич. ин-тах, 236 муз. уч-щ и уч-щ иск-в, 6256 детских муз. школ. См. также статьи о республиках Сов. Союза.

Лит.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, М.—Л., 1947; Советская музыка на подъеме, сб. ст., М.—Л., 1950; Советская опера. Сб. критич. статей, М., 1953; Гинзбург С. Л., Музыкальная литература народов СССР, М.—Л., 1963, [2]М., 1970; Советская музыка. Теоретические и критические статьи, М., 1954; Советская симфоническая музыка, сб. ст., М., 1955; Хохлов Ю., Советский скрипичный концерт, М., 1956; Советская музыка. Статьи и материалы, вып. 1, М., 1956; Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957; Ярустовский Б., Некоторые проблемы советского музыкального театра, М., 1957; Сохор А., Русская советская песня, Л., 1959; его же, Путь советской песни, М., 1968; его же, Статьи о советской музыке, [Л.], 1974; В первые годы советского музыкального строительства, сб., Л., 1959; В годы Великой Отечественной войны, сб., [Л., 1959]; Данилевич Л., Книга о советской музыке, [М., 1962], [2] 1968; Гозенпуд А., Русский советский оперный театр, Л., 1963; Дрейден С., Музыка революции, М., 1966, [2]1970; Раабен Л., Советский инструментальный концерт, Л., 1967; его же, Советский инструментальный концерт. 1968—1975, [Л.], 1976; Советская симфония за 50 лет, Л., 1967; Фрид Э., Музыка в советском кино, [Л., 1967]; Полякова Л., Советская опера, М., 1968; Васина-Гроссман В., Мастера советского романса, М., 1968; Бокщанина Е., История музыки народов СССР, М., 1969, [2]1978; Попова Т. В., О песнях наших дней, М., 1969; Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. Статьи. Воспоминания, сб. ст., М., 1970; Советская музыкальная литература, вып. 1, М., 1972; Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября (авторсост. С. Р. Степанова), М., 1972; История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; За действенную музыкальную критику. Из материалов V пленума Правления Союза композиторов СССР, М., 1974; Алексеев А. Д., Советская фортепианная музыка. 1917—1945, М., 1974; На прошлого советской музыкальной культуры, вып. 1—2, М., 1975—76; Песня и время. По материалам Второго пленума Правления Союза композиторов СССР, М., 1976; Композиторы союзных республик, сб. ст., [ред.-сост. М. И. Нестьева], вып. 1—2, М., 1976—77; Мастера советской песни, сб. ст., М., 1977; Октябрь и музыка, сб. ст., М., 1977; Мастера музыки и балета — герои социалистического труда, М., 1978; Музыкальное воспитание в СССР, вып.-1, М., 1978.

А. Н. Сохор, М. Г. Балик.

«СОВЕ́ТСКАЯ МУ́ЗЫКА» — ежемесячный муз. журнал, орган СК СССР и Мин-ва культуры СССР. Издаётся с 1933 (с перерывом в 1941—46; в 1951—58 с нотным приложением). В 1943—46 выпускались сборники статей «Советская музыка» (всего вышло 6 сб.). «С. м.» публикует статьи, посв. творчеству сов. композиторов, развитию нац. муз. культур, произведениям заруб. мастеров, проблемам муз. науки, наследия и образования, вопросам исполнит. мастерства, а также помещает дискуссионные материалы, критич. статьи и рецензии на концерты и театр. премьеры, книжные и нотные издания, хронику сов. и заруб. муз. жизни. Редакторы: Н. И. Челяпов (1933—37), М. А. Гринберг (1937—40), Д. Б. Кабалевский (1940—46), А. А. Николаев (1947), М. В. Коваль (1948—52), Г. Н. Хубов (1952—57), Ю. В. Келдыш (1957—61), Е. А. Грошева (1961—70), Ю. С. Корев (с 1970). Тираж (1979) 21 тыс. экз.

Лит.: Гринберг М., В пути..., «СМ», 1966, № 12.

И. М. Ямпольский.

«СОВЕ́ТСКИЙ КОМПОЗИ́ТОР» — всесоюзное муз. издательство. Основано в 1956 в Москве; входит в систему Союза композиторов СССР. Подготовит. работа по созданию изд-ва велась в течение 1950—55 отделом пропаганды Музфонда СССР (выпускались клавиры опер, балетов и сб-ки произв. сов. авторов для дух. и эстр. ансамблей в виде оркестровок). С первых

лет деятельности «С. к.» открыты отделения в Ленинграде (1957) и Киеве (1958). В 1964 изд-во «С. к.» объединилось с Гос. муз. изд-вом («Музгиз»), образовав изд-во «*Музыка*» с двойным подчинением — Комитету по печати при Совете Министров СССР и СК СССР. В 1967 снова выделилось в самостоят. изд-во «С. к.».

Задачей «С. к.» является издание гл. обр. сочинений сов. авторов — композиторов и музыковедов. Ежегодно выпускает ок. 500 отд. изданий и сб-ков, включающих до 4500—5000 сочинений крупной и малой формы, в т. ч. клавиры и партитуры опер, оперетт, балетов, симф. произв., сочинения для фп., струн., нар. и дух. инструментов, школы, самоучители, хоры, романсы, песни и др. Издаёт труды сов. авторов по муз. эстетике, истории и теории музыки, исследования и монографии, книги по нар. творчеству, нотографич. и библиографич. сб-ки, муз. словари и справочники. Выпускает журналы: ежемесячный «*Советская музыка*» и двухнедельный «*Музыкальная жизнь*». Издания «С. к.» выходят разными тиражами: произв. крупной формы (оперы, симфонии, кантаты, концерты и др.) — 300—1000 экз., книги и педагогич. лит-ра — 5—50 тыс., школы — 300—400 тыс. экз. В 1979 изд-во выпустило более 11 млн. экз. нот, книг и брошюр (включая журналы). *А. М. Гольцман.*

СОВИ́НЬСКИЙ (Sowiński) Войцех (ок. 1805, Лукашёвка, Подолье, ныне Винницкой обл.— 5 III 1880, Париж) — польский лексикограф, муз. писатель, пианист и композитор. Учился у К. Черни (фп.), А. Гировеца и М. И. Лайдесдорфа (композиция) в Вене, где дебютировал как пианист. В 1828—30 жил в разных городах Италии, затем поселился в Париже. В историю польской муз. культуры вошёл как автор первого муз. словаря польских и слав. музыкантов, включавшего краткий очерк развития музыки в Польше с иллюстрациями и нотными примерами (выпущен в Париже на франц., 1857, на польском яз., 1874). Написал ряд статей о польской нар. музыке, о театре, а также монографии о Л. Бетховене и В. А. Моцарте (изданы в 1869 и 1874 в Париже в пер. с нем. на франц. яз.). Музыка С. (автор более 100 соч.) — в традициях раннего романтизма.

Соч.: 4 оперы, в т. ч. Модель (Le Modèle, 1 д.), Золотая свадьба (Złote gody, 2 д.); для орк.— симфония, увертюры (в т. ч. Королева Ядвига, Мазепа); концерт для фп. с орк.; камерно-инстр. ансамбли; для хора и орк.— оратория Жертва Авраама (Ofiara Abrahama), 16 месс, в т. ч. 13 коротких (missa brevis), 2 торжественные (msza uroczysta), мотеты и др. хор. соч.; пьесы для фп., в т. ч. фантазии на темы опер франц. композиторов.

Лит. соч.: Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes, P., 1857 (пер. на польский — Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentalistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora, P., 1874).

Лит.: Estreicher K., Bibliografia polska XIX stólecia, t. 4, Kr., 1878; Lorentowicz J., La Pologne en France, P., 1935, p. 171—72; Michałowski K., Opery polskie, Kr., 1954 (Materiały do bibliografii muzyki polskiej, t. 1); Kułakowska Z., W setną rocznicę pierwszego słownika muzyków polskich, «Muzyka», 1957, № 2. *З. Лисса.*

«СОВРЕМЕ́ННАЯ МУ́ЗЫКА» — музыкальный журнал. Выходил в Москве с февр. 1924 по март 1929 (нерегулярно, 5—8 номеров в год; всего 32 номера). Издавался *Ассоциацией современной музыки* как сборник (с 7-го номера — временник), пропагандировавший творчество М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина, сочинения совр. рус. и заруб. композиторов. Редакторы — В. М. Беляев (все номера), а также В. В. Держановский (№№ 1—10, 19—32), Л. Л. Сабанеев (№№ 1—16), В. В. Яковлев (№№ 11—18), Д. М. Мягких (№№ 17—21), Я. О. Абель (№ 32). Журнал помещал критич. статьи и материалы, нотографию, библиографию, рецензии на спектакли и концерты. В «С. м.» печатались статьи Б. В. Асафьева (под псевд. Игорь Глебов), Беляева, Держановского, Д. Б. Кабалевского, В. Я. Шебалина, А. К. Киппера, Л. А. Половинкина, М. Л. Старокадомского, А. В. Мосолова, М. В. Коваля, А. С. Абрамского и др., были опубликованы на рус. языке материалы о творчестве А. Берга, А. Кшенека, А. Казеллы, О. Респиги, А. Онеггера, А. Русселя и др. Вышли спец. номера, посв. Л. Бетховену (1927, № 21), Ф. Шуберту (1927, № 26), Н. Я. Мясковскому (1924, № 3), С. С. Прокофьеву (1927, № 19, 20), П. Хиндемиту (1924, № 1), Б. Бартоку (1925, № 7).

Л. Б. Римский.

СОГЕ́ (Sauguet; наст. имя и фам. — Анри Пьер Пюпар; Poupard) Анри (р. 18 V 1901, Бордо) — франц. композитор. Чл. франц. Академии изящных иск-в (1975). Композиции обучался у Ж. Кантелуба и Ш. Кеклена. В юности был органистом в сельском соборе близ Бордо. В 1921 по приглашению заинтересовавшегося его произв. Д. Мийо переехал в Париж. С нач. 20-х гг. С. поддерживал тесную творч. и дружескую связь с членами «*Шестёрки*», с 1922 — участник «*Аркёйской школы*», руководимой Э. Сати. По признанию С., на становление его творчества сильное влияние оказали соч. К. Дебюсси (в 1961 С. посв. ему кантату-балет «Дальше, чем день и ночь» для смешанного хора a cappella и тенора), а также Ф. Пуленка и А. Онеггера. Тем не менее уже первые соч. С. не лишены индивидуальных черт. Их отличают выразит. мелодика, близкая франц. нар. песне, ритмич. острота. Нек-рые его сочинения написаны с применением серийной техники; экспериментировал и в области конкретной музыки.

С.— один из видных франц. композиторов 20 в., автор сочинений разл. жанров. Творч. облик композитора характеризуют прочная связь его эстетич. интересов и вкусов с франц. нац. традицией, отсутствие академич. предвзятости в решении художеств. проблем, глубокая искренность высказываний. В 1924 С. успешно дебютировал как театр. композитор одноактной оперой-бурфф (на собств. либретто) «Султан полковника». В 1936 завершил работу над оперой «Пармская обитель», начатую ещё в 1927. Для труппы «Русских балетов» С. П. Дягилева С. написал балет «Кошка» (по мотивам произв. Эзопа и Лафонтена; пост. в 1927 в Монте-Карло; балетм. Дж. Баланчин), принёсший композитору большой успех (менее чем за 2 года было дано ок. 100 представлений; балет и ныне считается одним из лучших произв. С.). В 1945 в Париже состоялась премьера балета С. «Ярмарочные комедианты» (посв. Э. Сати) — одного из его наиболее популярных муз.-сценич. произв. Автор ряда симф. сочинений. Его Аллегорическая симфония (в духе лирич. пасторали для симф. оркестра, сопрано, смешанного и детского хоров) поставлена в 1951 в Бордо в виде красочного хореографич. представления. В 1945 написал «Искупительную симфонию», посв. памяти жертв войны (исп. в 1948). С. принадлежат камерная и органная музыка, музыка ко мн. франц. фильмам, в т. ч. к сатирич. комедии «Скандал в Клошмерле». В своей музыке для кино, радио и телевидения удачно использует всевозможные электроинструменты. Выступает как муз. критик в разл. парижских газетах. Принимал участие в основании журн. «Tout à vous», «Revue Hebdomadaire», «Kandid». В годы 2-й мировой войны 1939—45 участвовал в работе об-ва «*Музыкальная молодёжь Франции*». В 1962 и 1964 посетил СССР (его произв. исполнялись в Москве).

Соч.: оперы, в т. ч. Султан полковника (Le Plumet du Colonel, 1924, Т-р Елисейских полей, Париж), Контрабас (La contrebasse, по рассказу А. П. Чехова «Роман с контрабасом», 1930), Пармская обитель (La Chartreuse de Parme, по роману Стендаля; 1939, «Гранд-Опера», Париж), Капризы Марианны (Les caprices de Marianne, 1954, Экс-ан-Прованс); балеты, в т. ч. Кошка (La Chatte, 1927, Монте-Карло), Давид (1928, «Гранд-Опера», Париж, пост. Идой Рубинштейн), Ночь (La Nuit, 1930, Лондон, балетм. С. Лифарь), Ярмарочные комедианты (Les Forains, 1945, Париж, балетм. Р. Пти), Миражи (Les Mirages, 1947, Париж), Корделия (1952, на Выставке иск-ва 20 в. в Париже), Дама с камелиями (La Dame aux camelias, 1957, Берлин), 5 этажей (Les Cinq étages, 1959, Базель); кантаты, в т. ч. Дальше, чем день и ночь (Plus loin que la nuit et le jour, 1960); для орк.— симфонии, в т. ч. Искупительная (Symphonie expiatoire, 1945), Аллегорическая (Allégorique, 1949; с сопрано, смеш. хором, 4-гол. детским хором), Симфония INR («Symphonie INR», 1955), Из третьего века (Du Troisième Age, 1971); концерты с орк.— 3 для фп. (1933—1963), Концерт Орфея для скр. (1953), конц. мелодия для влч. (1963; исп. 1964, Москва); камерно-инстр. ансамбли — 6 лёгких пьес для флейты и гитары (1975), фп. трио (1946), 2 струн. квартета (1941, 1948), сюита для 4 саксофонов и органа Молитвы (Oraisons, 1976); фп. пьесы; вок. сюита на 12 стих. М. Карема для баритона и фп. «Я знаю, что он существует» (1973), пьесы для органа, романсы, песни и др.

Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, ²1970, с. 297—305; Milhaud D., Études, P., 1927; Bruyr J., L'écran des musiciens, P., [1930]; его же, Henri Sauguet, «Feuilles musicales», Losanna, 1960; Landormy P., La musique française après Debussy, [P.], 1948; Guth P., Quarante contre un, [3 sér.], P., 1952; Rostand C., La musique française contemporaine, P., 1952; Collaer P., La musique moderne, 1905—1955, P.— Brux., 1955; Jourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., [1955] (рус. пер.— Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, М., 1966); Bourdet D., Pris sur le vif, P., 1957; Schneider M., Henri Sauguet P., 1959; Francis Poulenk, Correspondance, 1915—1963, P., 1967 (рус. пер.— Франсис Пуленк. Письма, Л.—М., 1970); Chamfray C., Henri Sauguet. [Biographie], «Courrier musical de France», 1977, № 57. *И. А. Медведева.*

СОДЕЙКА́ Антанас Антано (23 I 1890, Юрбаркас, Литов. ССР — 12 IX 1979, Вильнюс) — сов. певец (баритон), педагог. Нар. арт. Литов. ССР (1950). Деп. Верх. Совета Литов. ССР 1-го созыва. В 1907—20 жил в США, работал в качестве органиста, учителя, хор. дирижёра. В 1920 окончил консерваторию в Бостоне. В 1920—44 солист Каунасского т-ра, в 1944—50 — Литов. т-ра оперы и балета. Совершенствовался в Италии (Рим, Милан), выступал там с концертами. В 1945—1949 преподаватель Каунасской, с 1949 — Литовской консерваторий в Вильнюсе (с 1957 профессор). Среди партий: Риголетто, Жермон, Амонасро, Тонио, Яго, Скарпиа, Онегин, Томский, Борис Годунов, Князь Игорь, Демон.

Соч.: Mano kelias į muzikos meną, Vilnius, 1958.

Лит.: Miksytė I., Pirmasis mūsų Rigoletas, «Kultūros barai», 1970, № 2.

СОЕДИНЁННЫХ ШТА́ТОВ АМЕ́РИКИ МУ́ЗЫКА. Особенности формирования муз. культуры США, начавшегося в кон. 17 в., во многом определялись колониальным типом развития страны. Перенесённые на амер. почву муз. традиции Европы, Африки, позднее Азии усваивались и, взаимодействуя, трансформировались применительно к новым условиям; одновременно происходило зарождение новых, типично амер. муз. традиций, отражавших образ жизни и духовные запросы «молодой нации» (к сер. 19 в. в США сложился ряд традиций, отмеченных нац. характерностью: хор. пение, игра бэндов, представления т. н. минстрел-шоу, *спиричуэлы* и др.). Сформировавшаяся в целом к нач. 20 в. муз. культура США включает развитые формы муз. жизни, широко разветвлённую и разработанную систему спец. учреждений и орг-ций, также отличающихся своеобразием (новые формы управления культурными процессами и их финансирования, типы коммерч. и некоммерч. проф. организаций и характер их деятельности; роль ун-тов, центров исполнит. иск-в и др.). В первые десятилетия 20 в. сложились специфич. нац. виды музыки, обладавшие совершенно новым типом выражения, — *блюз*, *джаз*, *мьюзикл*, т. н. кантри-мьюзик и др. (нек-рые из них явились результатом афро-амер. культурного синтеза); возникли нац. композиторская, несколько позднее исполнительская и музыковедческая школы. Пестрота состава населения США (в этнич., социальном и религ. отношениях) и специфика развития амер. общества — неравномерное освоение разл. частей страны, приведшее к образованию нескольких (при отсутствии тяготения к единому центру) историко-культурных областей (Новая Англия, Юг, Калифорния, Северо-Восток, Аллеганы, Ср. Запад и др.),— обусловили значит. многообразие видов, жанров, стилей музыки (не все стали общеамериканскими) и форм муз. жизни. Развитие амер. муз. культуры, к-рое отличается особой интенсивностью, во многом определяется коммерч. фактором: «индустриализацией» одних видов муз. иск-ва (джаз, кантри-мьюзик и особенно поп-музыка) и зависимостью других (серьёзная музыка) от частных и гос. фондов. Критерии оценки всё в большей степени стали зависеть от «рыночного» успеха; это породило стремление к сенсационности, созданию «кратковременных ценностей», позднее привело к «идоломании».

В 20 в. наряду с продолжающимся усвоением элементов муз. культур др. стран начинается обратный процесс — усиливающегося влияния музыки США на иск-во народов др. континентов. Экспансия амер. культуры связана с общей политико-идеологич. доктриной США и обеспечивается гос. финансированием и мощной системой средств массовой информации.

Наиболее древнее на территории совр. США — иск-во сев.-амер. индейцев, многочисл. племена к-рых (прокезы, чиппева, сиу и др.) имели (а остатки индейского населения в совр. резервациях сохранили) самобытную муз. культуру, связанную со сложной системой верований, ритуалов и обычаев. В неё входит песенная и танц. музыка; в зависимости от назначения она имеет культовый или чисто бытовой характер. Музыка индейцев гл. обр. одноголосна, преим. пентатонич. склада, с характерным нисходящим мелодич. движением. В песнях (трудовые, военные, лирич., обрядовые и др.) важная роль принадлежит ритмич. началу; они исполняются соло или в унисон групповой участников; техника пения отличается специфич. эффектами, часто связанными со звукоподражанием голосам природы. Среди инструментов — гл. обр. духовые (флейты, свистки) и ударные (барабаны, трещотки). Иск-во аборигенов долгое время не привлекало внимания переселенцев из Европы. Описание нек-рых особенностей индейских песен содержится в очерках художника Дж. Кэтлина (1832—39), в заметках этнографа Х. Р. Скулкрафта (1851). Первое науч. исследование в этой области — «Музыка североамериканских индейцев» Т. Бейкера (1882). С кон. 19 в. резервации стали регулярно посещать фольклористы и этнографы (Э. Флетчер, Н. Кёртис, Ф. Денсмор и др.), собиравшие и нотировавшие индейскую музыку, а позднее фиксировавшие её средствами звукозаписи. В сер. 20 в. она стала записываться на пластинки; появились серьёзные исследования А. Мерриама, Б. Нетля и др. Индейский фольклор использовали нек-рые амер. композиторы: впервые — Дж. Хьюитт (балладная опера «Таммани», 1794), затем Э. Мак-Доуэлл (2-я, «Индейская сюита», 1895), позднее — А. Фаруэлл, Ч. Кадмен и др.

В процессе колонизации Сев. Америки постепенно складывалась муз. культура, тесно связанная с европейской (в 17 в.— с культурой Великобритании), однако вскоре приобретшая ряд отличит. признаков. Колонисты-англичане были пуританами, строгость нравов и религ. этика к-рых препятствовали развитию светских муз. жанров (см. *Английская музыка*); они ограничивались пением псалмов (псалтыри Эйнсуорта, 1618, «Bay Psalm Book», 1692, и др. сб-ки, составленные в Европе). В юж. колониях, где влияние пуритан было не столь сильным (в отличие от Новой Англии), в среде англ., шотл. и ирл. переселенцев были распространены песни и танцы их родных мест. В то же время суровый образ жизни переселенцев, формировавшиеся новые уклады, обычаи и вкусы постепенно вызывали потребность в ином, отличном от европейского муз. иск-ве. В соответствии с духом складывавшейся нации особое значение приобрёл в США религ. гимн. В противоположность жанрам культовой музыки,

утвердившимся в странах Европы, религ. гимн в США стал по существу универсальной формой муз. выражения; отсюда его большая динамичность, более живой, «земной» характер. В связи с повсеместным распространением религ. гимна получили особое развитие традиции хор. пения, приобретшие важнейшее значение для муз. культуры США (свои хор. коллективы имеют почти все ун-ты, колледжи и др.). Стали возникать хор. школы, издававшие спец. руководства (первое — Дж. Тафтса, 1721), в Бостоне было осн. Об-во по распространению пения на проф. уровне (1722). Т. н. движение певч. школ, наиболее характерное для Бостона и его окрестностей, было связано с деятельностью ми. талантливых любителей, сочинявших религ. гимны; среди них — С. Белчер, О. Холден, Дж. Ингалс, Дж. Морган, Д. Рид, Т. Суон, Дж. Кимбелл. Ведущим в этой группе представителей т. н. Первой новоангл. школы (так назвали её впоследствии муз. историки) стал У. Биллингс — композитор-любитель (дубильщик по профессии), хор. сочинения к-рого отмечены мастерством, художеств. и нац. самобытностью. Им изданы сб-ки «Новоанглийский псалмопевец» (1770), «Спутник мастера пения» (1778), «Континентальная гармония» (1794) и др., в к-рые включены лучшие его гимны и хоралы, в т. ч. «И будь счастлива, Америка», «Честер», «Когда Иисус плакал». Многие из них исполняются и ныне амер. хор. коллективами; совр. композиторы США (в т. ч. Г. Коуэлл, У. Шумен, Р. Л. Финни) используют их в своих сочинениях. Биллингсу принадлежат также неск. инструктивных работ о традициях хор. исполнительства. Отличит. черты хор. музыки кон. 18 в. — 3—4-гол. фактура смешанного хора, мелодич. угловатость, ритмич. острота, гармонич. жёсткость. Излюбленной формой стали т. н. фугированные напевы (fuguing tunes) с имитац. развитием в средней части. В кон. 18 в. У. Смит, У. Литл и Э. Лоу ввели новую систему нотации невменного типа (shape notes), впервые использованную в сб. «Пособие для начинающих» (изд. в Олбани, 1798). Ставящая целью максимальную доступность, эта система, однако, не получила достаточно широкого распространения и просуществовала сравнительно недолго.

Большое значение в развитии проф. муз. традиций имела деятельность нем. т. н. протестантов-пиетистов и Моравских братьев (последователей идей Я. Гуса), основавших поселения Эфрата, Литиц, Назарет, Сейлем, а также Бетлехем (близ Филадельфии). В жизни этих поселений культовая музыка (гимны, псалмы и энземы) играла особую роль: строились органы, создавались «Collegium musicum» (первый в Бетлехеме — в 1744), куда входили хор. и инстр. ансамбли (исполнялись также светские соч. крупнейших европ. композиторов), было введено (впервые на территории США) спец. муз. образование. Многие из членов религ. общин сочетали свою деятельность с музыкальным творчеством — К. Байссел (Эфрата), И. Денк, Дж. Петер, Д. М. Михаэль (Бетлехем) и др. В 1769 испан. монахи-францисканцы основали в Калифорнии неск. католич. миссий, в жизни к-рых большую роль играла музыка (сохранились мессы священника Дурана).

К 18 в., по мере расселения иммигрантов из разных стран Европы, образовались центры разл. нац. муз. культур (сами поселения строились в соответствии с нац. традициями): Калифорния и др. юго-зап. штаты, граничившие с Мексикой, стали районами средоточия испан. культуры, Каролина—французской, Луизиана—испано-французской, Пенсильвания — немецкой и английской и др. Европ. музыканты, продолжавшие переселяться в США (гл. обр. из Англии), вносили новые светские тенденции, характерные для англ. музыки 18 в. (театр. представления с музыкой, домашнее музицирование). Всё это, а также рост городов способствовали развитию светской муз. жизни. Выделились её центры — Бостон (30 XII 1731 здесь состоялся первый в США платный любительский концерт в частном доме), Уильямсберг, Филадельфия, а также *Нью-Йорк* (здесь в 1736 прошёл первый публич. концерт — выступление органиста К. Т. Пахельбеля), Чарлстон, Балтимор и др.

Стала популярна англ. балладная опера. Первая такая опера («Флора, или Крюк в колодце») пост. в Чарлстоне в 1735; позднее шли оперы англ. комп. М. и Т. Арнов, Ч. Дибдина, С. Сторейс и др. В 1750 в Нью-Йорке филадельфийские актёры поставили «Оперу нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша. Англ. оперная труппа У. Холлема, игравшая в 1752 в Уильямсберге, а затем обосновавшаяся в Нью-Йорке, стала называться Амер. компанией. В 1792 англичане Т. Уигнелл и А. Рейнагль создали в Филадельфии т. н. Новую компанию; её спектакли шли в помещении т-ра на ул. Честнат (здесь в 1808 пост. опера Дж. Брея «Индейская принцесса, или Прекрасная дикарка»). Любительские муз. собрания и спектакли получили распространение во всех значит. амер. городах (за исключением Бостона, где в то время по морально-религ. соображениям не разрешались театр. представления).

Во 2-й пол. 18 — нач. 19 вв. гл. роль в муз. жизни страны продолжали играть проф. музыканты-иммигранты из Европы — муз. руководители театр. трупп, церк. органисты, учителя музыки (в их числе также были концертанты), в то время как коренные американцы оставались «благородными любителями» («genteel amateur», по определению историка амер. музыки Г. Чейза). Просвещённые американцы, однако, стремились получить хорошее образование, в т. ч. музыкальное. Известны высказывания о музыке Т. Джефферсона и Б. Франклина, содержавшиеся в ряде их трудов; Франклину принадлежит и ряд изобретений в области музыки (усовершенствование стеклянной гармоники и др.); были популярны муз. соч. Ф. Хопкинсона (муз.-драм. произв. «Храм Минервы», 1781; фп. пьесы, патриотич. песни). Появлению его патриотич. песен, а также революц. песен и маршей др. амер. авторов способствовала атмосфера подъёма, вызванного Войной за независимость 1775—83 (в США сохранили популярность и поныне песни «Янки Дудль», «Звёздно-полосатый флаг», «Славься, Колумбия» и др.). Музыка стала важной частью повседневной жизни американцев; особенное развитие получило домашнее музицирование (household music), с к-рым связано распространение клавишных и др. муз. инструментов; стали издаваться широкодоступные сб-ки популярных соч. Концерты того времени носили салонный характер и состояли гл. обр. из чередования вок. и инстр. номеров (баллады, марши, танцы). Из танцев были распространены хорнпайп, рил, стреспей (англо-кельтской традиции), гавот, менуэт, котильон, контданс и кадриль (франц. и смешанного англо-франц. происхождения); позднее стал популярен вальс. Чисто инстр. музыки в Сев. Америке колониального периода появлялось мало — издавались и исполнялись гл. обр. произв. Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера; из соч. амер. авторов — лишь увертюры и сюиты Б. Карра, Дж. Хьюитта, Ж. Гео.

Благодаря деятельности иммигрантов в кон. 18 в. получили активное развитие и проф. формы муз. жизни. В качестве политич. и культурного центра выдвинулась Филадельфия; здесь ведущую роль играли А. Рейнагль (автор песен, театр. музыки, пианист и учитель музыки), семья Карров (наиболее известен Б. Карр), Р. Тейлор, а также Дж. Лайон (издал сб. религ. гимнов «Урания», 1762). В 1820 было осн. Об-во муз. фонда, организовавшее и субсидировавшее конц. жизнь и муз.-уч. заведения. В музыкальной жизни Нью-Йорка важную роль сыграли Дж. Хьюитт, И. Х. Мёллер, а также В. Пелисье (опера «Эдвин и Анжелика», пост. в 1796), в муз. жизни Бостона — органист Дж. К. Джэксон и И. К. Г. Граупнер, организатор муз. об-ва Генделя и Гайдна (1815), хор к-рого исполнял гл. обр. соч. этих композиторов. Граупнер, автор симф. соч. (его считают «отцом амер. орк. музыки»), создал также оркестр для исполнения симф. соч. Гайдна; из этого коллектива в нач. 19 в. образовалось Филармонич. об-во, оркестр к-рого стал основой *Бостонского симфонического оркестра*. Своеобразными муз. традициями, обусловленными географич. положением и особенной пестротой этнич. состава населения, отличается Новый Орлеан. В кон. 18 в. здесь получила распространение франц. опера (в 1796 пост. «Сильвен» А. Гретри, а затем оперы др. композиторов), с 1810 стала выступать постоянная оперная труппа.

С 1820-х гг. в стране началось общее увлечение итал. оперой; первой гастролировала исполнявшая итал. репертуар испан. труппа М. П. Гарсии; она также выступала в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго, Сан-Франциско. Вслед за Новым Орлеаном в этих городах возникли первые постоянные оперные т-ры; исполнялись оперы Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти и др. Позднее здесь, а также в др. (даже небольших) городах гастролировали многочисл. итал. оперные труппы; среди их солистов — Дж. Монтрезор (тенор), Г. Зонтаг (сопрано). Популярность итал. оперы способствовала обращению к оперному жанру амер. композиторов. В числе первых амер. опер — «Леонора» и «Собор Парижской богоматери» У. Г. Фрая (пост. в Филадельфии в 1845 и 1864) и «Рип ван Винкль» Дж. Бристоу (по У. Ирвингу, пост. в Нью-Йорке в 1855).

В 1820—40 особенно чётко обозначились две важнейшие тенденции, ставшие определяющими в последующем развитии музыки США: одна из них связана со стремлением культивировать на амер. почве разл. виды и формы муз. культуры (включая композиторское творчество и исполнительство) и муз. жизни европ. типа, другая — с возникновением чисто амер. форм, гл. обр. бытовых, рождающихся стихийно и ставших характерными для разл. региональных, этнич., социальных и религ. групп населения. Взаимодействие между этими тенденциями привело к большому разнообразию видов, жанров и стилей музыки США. Первая тенденция выразилась в культивировании религ. гимнов проф. типа (в отличие от любительского характера творчества представителей новоангл. школы), распространении сентиментальных баллад англо-амер. традиции, развитии форм конц. жизни (регулярные выступления пианистов, хоров, оркестров); в 1830—40-х гг. появились сб-ки наиболее популярных гимнов («The Boston academy collection of choruses», 1836; «The Sacred lyre», 1840, и др.). Их авторами и составителями были Т. Хейстингс, Л. Мейсон, Т. Уэбб и др.

Сентиментальные баллады (т. н. благородные мелодии — genteel airs) стали наиболее демократич. и широкораспространённой формой «привитого» (cultivated) иск-ва; среди их авторов — Х. Расселл (исполнял собств. баллады), Дж. Х. Хьюитт, У. Б. Брэдбери, Ч. Хорн, С. Ланьир (также поэт). В подражание модной в сер. 19 в. европ. традиции «поющих семейств» появились «поющие» амер. семьи (напр., Хатчинсоны и др.). Получила распространение характерная для европ. конц. жизни сер. 19 в. традиция фп. виртуозного исполнительства; концерты гастролёров — известных европ. пианистов, становившиеся всё более частыми, вызывали значительно больший интерес, чем выступления оркестров или хор. коллективов. Музыку для фп. писало большинство амер. композиторов сер. 19 в., как известных (Р. Хофман, У. Мейсон и др.), так и второстепенных (напр., Ч. Гроуб, неск. сотен фп. соч. к-рого тем не менее были изданы). Выделялся композитор и концертирующий пианист-виртуоз Л. М. Готшалк (Готчок; уроженец Нового Орлеана). Он учился в Париже, где слушавшие его игру Ф. Шопен и Г. Берлиоз дали высокую оценку 14-летнему концертанту; много гастролировал в странах Европы и Америки; автор фп. пьес экзотич. характера («Банджо», «Сувенир из Пуэрто-Рико») и сентиментальных баллад («Умирающий поэт» и др.), а также опер и симф. соч., в к-рых отразились специфич. особенности креольской и афро-карибской музыки. Возникли мн. фирмы по производству клавишных инструментов, в т. ч. «Дж. Чикеринг», «У. Кнабе» и ставшая особенно популярной «Г. *Стенуэй*» (в 1829 в США производилось ок. 2500 инструментов в год, в 1860 — более 21 тыс.), что во многом объяснялось ростом интереса к фп. музыке.

Развитие симф. музыки привело к созданию постоянных симф. оркестров. В 1842 У. К. Хиллом, Х. К. Тиммом и У. Шарфенбергом осн. Нью-Йоркское филармонич. об-во со своим оркестром (1-й концерт *Нью-Йоркского филармонического оркестра*, завоевавшего впоследствии мировую известность, состоялся 7 XII 1842); возглавивший позднее этот коллектив Т. Томас расширил его репертуар, часто гастролировал в разл. городах США. В 1848 группа революционно настроенных музыкантов, вынужденных покинуть Германию, переселилась в США и основала муз. об-во «Германия»; в программах концертов его оркестра — соч. Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона. В кон. 19 в. по образцу нем. филармонич. об-в создавались и амер. филармонии. Были осн. первые крупные орк. коллективы, многие из к-рых сохранили и ныне своё назв. и художеств. традиции; прообразом многочисл. муж. хор. об-в и клубов были нем. *лидертафели*. Начиная с последней четверти 19 в. в крупнейших городах США стали создаваться орк. коллективы. В 1878 осн. Нью-Йоркский симфонический оркестр, в 1881 — симф. оркестры в Бостоне и Сент-Луисе, в 1892 — в Чикаго, в 1895 — Питсбурге, в 1896 — Цинциннати, в 1897 — Лос-Анджелесе, в 1900 — Филадельфии. Оркестрами руководили гл. обр. нем. дирижёры (помимо Томаса, В. и Л. Дамроши, В. Герике и др.), исполнявшие преим. соч. венских классиков, произв. романтиков, а также Ф. Листа. Музыка даже наиболее известных амер. композиторов того времени (симфонии, симф. картины, оратории, кантаты Э. Ф. Хайприха, Бристоу, Фрая и др.), написанная в духе европ. романтизма, исполнялась крайне редко.

С сер. 19 в. гастроли в США крупнейших европ. музыкантов стали регулярными. В их организации важную роль играл импресарио Ф. Т. Барнум; своё значение функция импресарио сохранила и позднее — широко известна деятельность О. Хаммерстайна-первого, М. Стракоша, С. Юрока и др. В США выступали скрипач У. Булль (жил там нек-рое время), певица Е. Линд, пианисты З. Тальберг, Х. Херц, дирижёр Л. А. Жюльен и др. Характерной чертой коммерч. подхода к иск-ву стало стремление к сенсационности прежде всего — организаторы старались сосредоточить выступления неск. «звёзд» в одном концерте, а также привлечь как можно больше участников — иногда до неск. тысяч. Часто это делалось в ущерб вкусу и общепринятым нормам артистич. этики — выступление пианиста с мировым именем могло оказаться между цирковым номером и маршем в исполнении дух. бэнда и пр.

К 1830-м гг. относятся первые рус.-амер. контакты в области муз. иск-ва (работа в России амер. музыкантов Дж. Зандела и Дж. Белчера).

Вторая тенденция, связанная с зарождением местных муз. традиций, выражалась в распространении хор. пения на молитвенных собраниях, формировании разл. видов афро-амер. музыки, популярности бродячих театр. трупп белых американцев (т. н. минстрел-шоу) и бэндов. Наряду с более строгой и регламентированной церковной музыкой на устраиваемых методистами, баптистами и др. длительных и

многолюдных молитвенных собраниях под открытым небом (до 15 тыс. чел., напр. в Кейн-Ридже, шт. Кентукки, 1801) звучали евангелич. песни и духовные песнопения белых американцев, т. н. белые спиричуэлы (в отличие от негр. спиричуэлов), псалмы с их простотой и непосредственностью выражения. Издавались сб-ки наиболее популярных религ. песнопений — «Гармония Кентукки», составленный Э. Дейвиссоном (1816), «Священная арфа», изданный Б. Ф. Уайтом и Э. Дж. Кингом, (1844), и многие другие, в к-рые входили лучшие напевы Ф. Д. Блисса, А. Д. Сэнки и др.

Важную роль в становлении местных традиций и затем в развитии музыки США в целом сыграло муз. иск-во амер. негров. Начиная с 17 в. привезённые из Африки в Новый Свет негры-невольники были носителями самобытной муз. традиции, связанной с древней афр. культурой, к-рая подверглась в Америке воздействию муз. традиций переселенцев из Европы (в т. ч. религ. псалмодии). На плантациях Юга звучали т. н. холлерс и шаутс — виды пения импровизац. характера, отличавшиеся обилием восклицаний, междометий, которыми рабы подбадривали себя. По ночам на молитвенных собраниях (shouting congregations) пелись старинные обрядовые песни, псалмы, а также негритянские спиричуэлы, ставшие первой синтетич. афро-амер. формой муз. выражения. Своеобразие негр. музыки в 18 в. стало привлекать просвещённых американцев (о муз. иск-ве негров писал в своих «Вирджинских заметках» Т. Джефферсон, 1782). Систематизацией негр. фольклора начал заниматься Ч. Лайелл (1840-е гг.). В 1867 У. Ф. Эллиз, Ч. П. Уэйр и Л. М. Гаррисон опубликовали первый сб-к негр. песен «Невольничьи песни Соединённых Штатов», в к-рый были включены популярные спиричуэлы — «Кати свои воды, Иордан», «Возтруби, Гавриил» и др. Появились сб-ки спиричуэлов в обр. Г. Берли и С. Фостера (аранжировки последнего отличались большей свободой). Постепенно изменялось отношение к муз. иск-ву негров; рассматриваемое вначале как экзотика, примитивная форма выражения, оно получило признание в качестве важной составной части амер. муз. культуры — афро-амер. муз. традиции.

Характерной чертой муз. жизни с сер. 19 в. был «театр менестрелей»,или «минстрел-шоу» (назывались также «эфиопскими группами»); актёры и музыканты — участники этих представлений гримировались под негров, выступали в экзотич. костюмах, сопровождали своё исполнение танцами, комич. мимикой и разл. эксцентрич. номерами, пародируя негр. манеру музицирования. Подобная традиция, возникшая в Англии в 18 в., была привнесена в амер. иск-во англ. актёром Ч. Мэтьюсом, приехавшим в США в 1822. Значение минстрел-шоу определялось тем, что эти представления привлекли внимание широкой публики к музыке амер. негров (несмотря на то, что мн. номера носили оскорбительный для них характер). Особенно популярен был персонаж «Джим Кроу» — «негр-простак», воплощавший «здравый смысл». Он издевался над манерностью салонной музыки, преклонением перед итал. оперой и т. д. Первыми «звёздами» этого жанра стали артисты Дж. У. Диксон, Т. Д. «Джим Кроу» Райс и др. В нач. 1840-х гг. в Нью-Йорке и Бостоне выступали группы «Менестрели Кристи», «Менестрели Брайанта», «Вирджинские менестрели». Последней руководил «Старина» Д. Эмметт — автор популярных песен «Старина Дэн Теккер», «Дикси» и др. Песни этого жанра, отличавшиеся простотой, доходчивостью мелодии и текста, легко запоминались; они обычно пелись в сопр. скрипок, банджо, кастаньет. Лучшие из групп часто гастролировали в странах Европы. К 1860-м гг. было ок. 30 постоянных групп, а также временных, набиравшихся для сезонных гастролей по стране. Всё чаще в них выступали негры, утрированно гримировавшиеся «под негров». Лирико-комедийные традиции минстрел-шоу оказали значит. влияние на б. ч. последующих форм амер. муз. т-ра и эстрады. К 1870-м гг. минстрел-шоу начали вытесняться ставшими популярными к тому времени водевилями, бурлесками, «верайети-шоу» (представления, сочетавшие песни и танцы с акробатич. номерами) и др., к-рые отличались динамичностью действия, грубоватым юмором, рассчитанным на непритязательные вкусы. Минстрел-шоу же ещё в течение неск. десятилетий сохраняли популярность в небольших городках, удалённых от культурных центров.

С традициями т-ра менестрелей тесно связано творчество С. Фостера, сентиментальные, патриотич. и комич. песни к-рого завоевали огромную популярность в США (многие из них воспринимались как народные); такие песни, как «О, Сюзанна», «Кэмптонские скачки» и др., оказали большое влияние на позднейшее песенное творчество в США.

В сер. 19 в. получила распространение традиция «плавучего т-ра», связанная с бурным развитием судоходства на Миссисипи. Труппа совершала поездку по реке на судне с сооружённой на нём сценой и давала спектакль на каждой пристани. Стали популярны также дух. оркестры (бэнды), к-рые создавались вначале при армейских подразделениях, полицейских участках, пожарных командах и др.; они существовали даже в небольших городках и часто выступали на разл. праздниествах, обществ. церемониях и пр. Наиболее ранние из известных ансамблей — Массачусетсский бэнд (осн. в 1783) и Бэнд флота Соединённых Штатов (осн. в 1798); исполнением маршей, танцев и гимнов завоевал популярность духовой бэнд Нью-Йорка (осн. в 1834, рук. Т. Додуорт). Распространению бэндов и музыки для бэндов способствовали патриотич. настроения, вызванные Гражданской войной 1861—65 и выраженные в популярных песнях Дж. Ф. Рута и Х. К. Уорка. Эволюция бэнда от марширующего ансамбля до концертного, а затем совр. симф. бэнда получила отражение в творчестве известных руководителей бэндов П. С. Гилмора, В. Херберта и Дж. Ф. Сузы («король маршей», гастролировавший во мн. странах), затем Э. Ф. и Р. Ф. Голдменов (ныне в США неск. десятков тысяч бэндов). Росло мастерство, усложнялась техника, увеличивался состав; становились более развитыми и разнообразными по характеру сочинения для бэнда. Этому способствовал и выпуск муз. инструментов высокого качества фирмами «Селмер», «Уорлицер», «Конн», «В. Бах», «Греч» и др. (богатая коллекция муз. инструментов — от старинных до современных — хранится в Смитсоновском ин-те в Вашингтоне).

Дж. Ф. Суза со своим оркестром (1910-е годы).



После окончания Гражданской войны развитие получило муз. образование; видная роль в этом принадлежит композитору, органисту и педагогу Л. Мейсону (ещё в 1832 основал Бостонскую академию музыки, в 1854—Нью-Йоркский институт музыки), разработавшему важнейшие принципы муз. педагогики (был последователем И. Г. Песталоцци). Возникли муз. уч. заведения в разл. городах: Академия музыки в Филадельфии (1857), Оберлинская консерватория (Огайо, 1865), Консерватория в Цинциннати, Новоанглийская консерватория в Бостоне, Чикагский муз. колледж (все — в 1867), Муз. ин-т Пибоди в Балтиморе (1868, на средства мецената Дж. Пибоди) и др. Изучение музыки включалось в университетские программы; если в кон. 19 в. ун-ты готовили гл. обр. историков музыки, то позднее в них стали преподавать и муз.-теоретич. предметы, композицию, игру на разл. инструментах и др. В 1875 осн. первый муз. колледж в Гарвардском ун-те (колледжи в США примерно соответствуют факультетам в сов. ун-тах), затем в Пенсильванском (Филадельфия), Йельском (Нью-Хейвен) и др. Большое значение имели Нац. ассоциация учителей музыки (MTNA, с 1876) и Нац. конференция муз. просветителей (MENC, с 1907). Всё ярче проявлялась тенденция к воспитанию собств. муз. кадров в муз.-уч. заведениях США; со 2-й пол. 19 в. амер. музыканты стали обучаться в США и выезжали в Европу (гл. обр. во Францию и Германию) завершать обучение и совершенствовать мастерство.

Широкий размах приобрело меценатство — отдельные богатые американцы или целые группы лиц финансировали оркестры, муз.-уч. заведения, делали творч. заказы композиторам, субсидировали строительство оперных т-ров, а также конц. залов — в Цинциннати (1878), Чикаго (1889), Нью-Йорке («Карнеги-холл», 1891; основан на средства мультимиллионера Э. Карнеги), Бостоне (1900) и др.

Если Нью-Йорк ко 2-й пол. 19 в. стал центром муз. исполнительства, то муз.-просвет. центром оставался Бостон. Здесь стал выходить первый амер. муз. журн. «Journal of music» (1852—81, основан священником и муз. критиком-любителем Дж. С. Дуайтом), оказавший влияние на формирование муз. вкуса американцев. Начала развиваться муз. наука; были опубликованы труды по истории музыки А. У. Тейера, Ф. Л. Риттера и др. С Бостоном связано и становление в 19 в. проф. композит. школы (т. н. бостонской или Второй новоанглийской), ещё не являвшейся национальной по духу, но уже представленной амер. композиторами; её осн. тенденцией было стремление к академичности стиля, стройности и завершённости форм и высокому профессионализму. Представителей этой школы (их называли «бостонскими классицистами») привлекала музыка нем. мастеров того времени, особенно И. Брамса. Глава бостонской школы — профессор Гарвардского ун-та Дж. Н. Пейн (учился в Германии), автор орк. произв. (многие исполнялись амер. оркестрами, в т. ч. 2-я симфония, 1880). Среди его младших современников (б. ч. его ученики) — А. Фут («Ночная пьеса» для флейты и струнных, фп. квинтет), Д. Г. Мейсон (симфония № 3, «Линкольновская», струн. квартет на негр. темы), Х. Паркер (кантата «Hora novissima»), Дж. У. Чедуик (симф. сюита), Ф. Ш. Конверс (первый амер. композитор, опера к-рого была пост. в «*Метрополитен-опера*» — «Трубка желаний», 1909), а также Ч. М. Лёфлер («Воспоминания детства» и «Языческая поэма» для симф. оркестра), Э. Б. Хилл (симфония № 3, прелюд для оркестра), Д. Бак, У. У. Гилкрист, Ф. Г. Глисон и др. Их произв. (гл. обр. симф., камерно-инстр. и кантатно-ораториальные, а также оперы) свидетельствовали о композиторском мастерстве авторов, отражали их творч. индивидуальность.

Особое место среди композиторов этого периода занимал Э. Мак-Доуэлл, пианистич. мастерство и произв. к-рого получили известность не только в Америке, но и в Европе. Типичный романтик, он стремился своим творчеством и муз.-обществ. деятельностью способствовать духовному развитию амер. общества. Однако и его значит. сочинения, в т. ч. фп. концерты, «Индейские сюиты» для оркестра, сочинения для фп. отмечены сильным влиянием позднего нем. романтизма. Большое значение для развития творчества амер. композиторов имела работа в США А. Дворжака, возглавившего в 1892 Нац. консерваторию в Нью-Йорке (осн. в 1885; среди его учеников — Р. Голдмарк, Х. У. Лумис, Х. Р. Шелли). Он обратил внимание амер. композиторов на те возможности, к-рые даёт использование нац. муз. фольклора (создал в США струн. квартет F-dur, 1892, и симфонию «Из Нового Света», 1893; ввёл в них негр. и индейские ритмы и мелодич. обороты).

В кон. 19 в. для музыки США большое значение приобрело т. н. фольклорное направление, целью к-рого являлось изучение и использование в композиторском творчестве богатого и многообразного муз. фольклора страны. Его возглавил А. Фаруэлл, композитор, педагог и обществ. деятель, объединивший вокруг изд-ва «Уа-Уан» (выпускало произв. амер. авторов) неск. десятков композиторов; среди них — Г. Ф. Б. Гилберт (ученик Мак-Доуэлла), автор жанровых картинок «Американеска», «Комической увертюры» на негр. темы и «Танцев на площади Конго» для оркестра. К фольклорному направлению относится и творчество комп. Ч. У. Кэдмена, Ч. С. Скилтона, А. Нэвина (использовали индейский муз. фольклор), Э. Стилмена-Келли, Дж. Пауэлла, М. Хау (англо-кельтский фольклор) и др. Фольклорные элементы проявлялись в их творчестве в разл. сочетаниях и претворены в музыке разл. стилей, но в целом традиц. муз. иск-во своей страны трактовалось ими как нечто экзотическое — оно не было достаточно глубоко художественно осмыслено.

Со 2-й пол. 19 в. в США активно развивались разл. формы муз. т-ра. В 1866 в т-ре «Нибло-Гарден» в Нью-Йорке был пост. спектакль «Мрачный жулик» («Black Crook») с песнями и танцами, в к-ром, по мнению нек-рых историков амер. музыки, впервые проявились черты, ставшие впоследствии специфич. для мьюзикла — тип сценич. движения, взаимодействие пения и пластики, муз. язык и др. В т. н. весёлые девяностые («gay nineties»; назв. характеризовало период экономич. процветания США — бурного роста городов, атмосферу предпринимательства, оптимизма—отличительных черт амер. общества кон. 19 в.) широкое распространение получили характерные формы европ. и амер. эстрады. Среди них т. н. экстраваганца (заимствована из франц. эстрады, содержит много балетных номеров), ревю, шоу и др. виды представлений, сюжетных и бессюжетных, состоящих из вок. и танц. номеров, пантомимы и акробатики. Они давались как в новых роскошных мюзик-холлах, так и в помещениях второсортных театров и салунов, их специфич. особенностью стала группа расположенных в линию танцовщиц — «шоу гёрлз».

Наряду с распространением европ. оперетты (в первую очередь английской) развивались традиции амер. комич. оперы (произв. У. Спенсера, Р. Де Ковена, Сузы, 1880—90-е гг.). Их взаимодействие нашло отражение в творчестве переселившихся в США из разл. стран Европы комп. В. Херберта («Капризная Мариэтта», 1910), З. Ромберга («Принц-студент», 1924), Р. Фримля («Роз-Мари», 1924). Среди ведущих представителей амер. муз. т-ра нач. 20 в.— постановщики и артисты Ф. Зигфелд, Т. Пастор, Ф. Брайс, Э. Райс.

На рубеже 19—20 вв. на Юге США сложились своеобразные формы негр. муз. выражения — блюз и *регтайм*. Блюз — вид сольного пения импровизац. характера, отличающегося своеобразием ладовой структуры («блюзовые интонации»), фразировки; мелодика и



Исполнитель блюзов.

(словесные) тексты блюзов отражают глубину личного переживания и часто связаны с ностальгич. настроением. Блюз, в к-ром получили развитие нек-рые элементы спиричуэла, стал качественно новым явлением в афро-амер. традиции. Зародившийся в сельских негр. общинах Юга, он распространился вверх по Миссисипи и, образовав неск. осн. разновидностей, с нач. 20 в. оказывал влияние практически на все виды музыки США. Введённый в сферу коммерч. музыки, блюз стал характеризоваться особой (12-тактной) структурой и определённой гармонич. схемой, к-рые служили основой для импровизаций с листов. Из представителей т. н. архаич. блюза о наибольшей известностью пользовались «Биг Билл» Брунзи, «Блайнд Лемон» Джефферсон. Среди авторов т. н. городского (проф.) блюза — У. К. Хенди («Сент-Луис блюз», «Джо Тёрнер блюз» и др.); в числе исполнителей — Г. «Ма» Рейни, Б. Смит, Х. Ледбеттер (Ледбелли) и др.; инструментальную разновидность блюза — буги-вуги (связана с получившим позднее огромную популярность танцем) развивали пианисты Дж. Янси, А. Эммонс и др. В 1870—1900-е гг. на Юге США возник регтайм, специфич. стиль игры на фп., осн. особенности к-рого — синкопирование, элементы полиритмии и характерная акцентуация, связанные с постоянными незначит. смещениями по времени правой и левой рук относительно друг друга (влияние негр. манеры игры на банджо и распространённого на Юге танца кэк-уок, в к-ром негры пародировали «утончённые» манеры своих хозяев — белых плантаторов). Получили известность пианист-композитор С. Джоплин, прозванный «королём регтайма» (опера «Тримониша», фп. пьесы «Рег клуба „Мейпл лиф“», «Беспечные удачники» и др.), а также Ф. «Джелли Ролл» Мортон, Дж. С. Скотт и др. Под воздействием регтайма сложилась гарлемская школа джазовой игры на фп. (Т. «Фетс» Уоллер, Дж. П. Джонсон, Ю. Блейк и др.). Развившаяся позднее орк. разновидность регтайма оказала большое влияние на музыку духовых бэндов (марши Суазы и др.), популярную музыку и особенно джаз. Характерные особенности регтайма использовались И. Ф. Стравинским, П. Хиндемитом, Ч. Айвсом и др. композиторами. Интерес к регтайму возродился в 1970-е гг., в манере регтайма играли мн. джаз. и эстр. музыканты; в Новоангл. консерватории в Бостоне создан ансамбль, исполняющий музыку в стиле регтайма (в 1978 выступал в СССР).

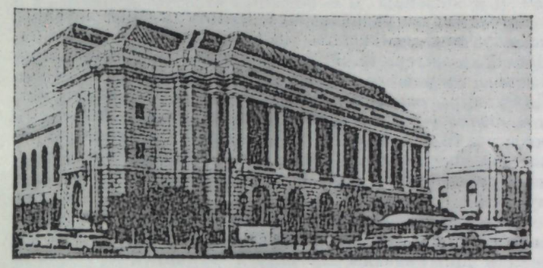
В нач. 20 в. в Нью-Йорке возник центр «индустрии» коммерч. музыки — Тин-Пэн-Элли, где находятся издат. фирмы, связанные с т. н. популярной музыкой (гл. обр. песни лирич., сентиментального и комич. характера, а также танц. пьесы), нотные магазины и др.; здесь проходили коммерч. «обработку» (приведение в соответствие определённым стандартам путём гармонизации, оркестровки и т. д.) и издавались многочисл. песни, танцы, эстр. пьесы мн. композиторов (У. Доналдсона, В. Шерцингера, Дж. Макхью и др.).

Формирование к кон. 19 в. в крупнейших городах квалифицированной конц. аудитории привело к более частым и регулярным выступлениям в США известнейших музыкантов Европы, среди них — Х. Бюлов, И. Штраус, А. Г. Рубинштейн, Р. Штраус, Дж. Пуччини, П. И. Чайковский (встретил восторженный приём), А. Н. Скрябин, певцы и певицы — А. Патти, М. Хаук, Л. Нордика, Ф. И. Шаляпин, К. Л. Келлог, М. Гарден, Л. Хомер, Ф. Таманьо, Дж. Де Лука, позднее А. Галли-Курчи, Л. Леман, Т. Даль Монте, Т. Скипа, Р. Понсель, Л. Понс, Э. Карузо, Б. Джильи. В 1903 М. Альтшулер осн. в Нью-Йорке Рус. симф. оркестр (исполнял гл. обр. сочинения рус. композиторов). В 1906—09 В. И. Сафонов возглавлял Нью-Йоркский филармонич. оркестр и Нац. консерваторию в Нью-Йорке. Возросший интерес к оперному иск-ву послужил стимулом к основанию ряда оперных т-ров. Были открыты оперный т-р «Метрополитен-опера» (1883), затем Манхаттанская опера в Нью-Йорке (осн. О. Хаммерстайном-первым в 1906), позднее — оперные т-ры в Филадельфии, Новом Орлеане, Бостоне, Цинциннати, «Лирическая опера» в Чикаго (1954) и др. (в 70-е гг. 20 в. в США сравнительно мало постоянных оперных трупп и оперных т-ров); в репертуар мн. т-ров входили и рус. классич. оперы.

С нач. 20 в. муз. жизнь стала развиваться и в городах штатов Среднего Запада, в Калифорнии, а также др. штатах; возникли новые исполнит. коллективы и муз.-уч. заведения. Симф. оркестры были созданы в Миннеаполисе (1903; с 1970, после слияния с оркестром Сент-Пола, носит назв. Оркестр Миннесоты), Сан-Франциско (1911), Хьюстоне (1913), Детройте (1914), Балтиморе (1916), Кливленде (1918), Далласе, Рочестере, а также Луисвилле, где практикуется система творч. заказов композиторам США и др. стран. Открылись консерватории в Сан-Франциско и Кливленде, муз. колледжи ун-тов в Корнелле (Итака, шт. Нью-Йорк), Станфорде, Калифорнийском ун-те в Лос-Анджелесе (UCLA) и др.

Творчество б. ч. амер. композиторов нач. 20 в. в целом оставалось эклектичным, но черты «американизма» проявлялись в сочинениях всё более отчётливо. Характерны смешение разл. стилей и использование разнообразного фольклорного материала; в противовес нем. позднему романтизму, к-рый стал к этому времени утрачивать своё влияние, усиливается популярность в США муз. течений, формировавшихся в Париже (соч. К. Дебюсси, Э. Сати и др.), позднее — также музыки И. Ф. Стравинского. Среди наиболее видных композиторов нач. 20 в. — Ч. Т. Грифс (соч. для оркестра «Дом развлечений Кубла Хана», «Белый павлин» и др.), Х. К. Хедли (основатель Нац. ассоциации композиторов и дирижёров; автор опер, симфоний), А. Шеперд и др. Тогда же создаёт свои лучшие произв. Ч. Айвс (симфонии, орк. соч. «Три места в Новой Англии», «Вопрос, оставшийся без ответа», фп. соната «Конкорд» и др. орк., фп., вок. и камерно-инстр. соч.). Один из крупнейших амер. композиторов, он сумел обобщить в своих сочинениях всё богатство традиций музыки США — протестантские гимны, патриотич. и трудовые песни, сельские танцы, спиричуэлы, регтайм, марши для бэндов, а также традиции минстрел-шоу и др., что позволяет считать Айвса первым действительно нац. амер. композитором. Сочетая разл. виды, формы и стили амер. музыки, Айвс выработал новые для того времени технику композиции и принципы организации муз. материала, основанные на использовании политональных наложений, полиритмии и полиметрии, отчасти алеаторики, коллажа и др. приёмов, получивших развитие в творчестве др. композиторов лишь в сер. 20 в. (признание пришло к Айвсу только в 1950-х гг., спустя 20—40 лет после создания его осн. произв.).

В 1920-е гг., характеризовавшиеся бурным развитием амер. науки, техники и промышленности и особенно интенсивным развитием амер. общества (этот период назывался американцами «roaring twenties» —



Здание оперного театра в Сан-Франциско.

«ревущие двадцатые»), сформировались нек-рые из важнейших видов совр. музыки США — джаз, мьюзикл, а также «кантри-мьюзик» (т. н. сельская музыка), определились их особенности, пути развития и формы бытования. Ранние виды джаза (hot), отличавшиеся особой непосредственностью, динамичностью и импульсивной остротой, возникли в многонац. Новом Орлеане, городе красочных фестивалей («Mardi Gras», «Lundi Gras» и др.) с музыкой, танцами и карнавальными шествиями и многих увеселит. заведений (р-н Сторивилл). Эти виды явились результатом сложного взаимодействия разл. культурных тенденций. Ведущими представителями раннего джаза стали негры — трубачи и руководители небольших бэндов Ч. «Баддн» Болден, Дж. «Кинг» Оливер и др. (т. н. классич. новоорлеанский стиль) и белые музыканты — руководитель бэнда Дж. «Папа» Лейн, корнетист Д. «Ник» Ла Рокка и др. (стиль *диксиленд*). Позднее джаз получил развитие в Чикаго и Нью-Йорке; выдвинулись певец и трубач Л. Армстронг, кларнетист «Пи Уи» Расселл и др., затем джаз распространился по всей стране и за рубежом.

Мьюзикл зародился в т. н. бродвейских т-рах Элвина, Шуберта, в т-ре «Мэджестик» и др. (Бродвей — улица в Нью-Йорке, являющаяся средоточием разл. т-ров, в т. ч. музыкальных; стал своеобразным символом мьюзикла). Здесь были поставлены первые мьюзиклы— «Нет, нет, Нанетта» (1925) В. Юменса, «Плавучий театр» (1927) Дж. Керна, «Пусть гремит оркестр» (1930), «О тебе я пою» (1931) Дж. Гершвина и др. В них сформировался новый тип сценич. действия, основанный на специфич. сочетании элементов драмы, пения и пластики, объединявшихся характерной динамикой.

Т. н. популярная музыка (гл. обр. её танц. формы и жанры) испытала сильное воздействие афро-карибских стилей; получили распространение танцы чарльстон, фокстрот, тустеп, танго и др.

В 20-е гг. возрос интерес к традиц. нац. песенному и танц. иск-ву. Если в 19 — нач. 20 вв. большое внимание уделялось фольклору амер. индейцев и негр. населения (работы М. К. Хейр, Х. Кребила, Н. К. Бёрлин, Х. Курлендера, Н. Дж. Белленты-Тейлора и др.), то в эти годы привлекли внимание песни, сложившиеся ещё в 19 в. в среде белого населения США и ставшие типично американскими. Это — песни строителей железных дорог (railroad ballads), лесорубов (lumberjack songs), моряков (sea shanties), так наз. парикмахерские баллады (barbershop ballads; получили назв. по традиции, возникшей в парикмахерских, где ожидающие своей очереди клиенты, коротая время, пели ансамблем; отличались характерными аккордовыми параллелизмами; в 30—50-е гг. оказали влияние на манеру эстр. ансамблевого пения), а также креольские песни-танцы Юга, песни амер. венгров, поляков и др. Началось систематич. собирание этих песен, их науч. классификация и пр.; появились первые сб-ки песен, составленные ведущими фольклористами Дж. Ломаксом (1910) и С. Шарпом (1917). Стали проводиться спец. фестивали — Нац. фольклорный фестиваль, а также Фестиваль амер. нар. песни в г. Ашленд (шт. Кентукки) и др.

Среди жителей изолированных местностей р-на Аппалачских гор (в штатах Сев. Каролина, Виргиния, Теннесси) сформировалось традиц. песенное и танц. иск-во, долгое время не известное за пределами этого региона, получившее позднее назв. «кантри-мьюзик». В сер. 20-х гг. Нашвилл, одна из радиостанций к-рого с 1925 начала регулярно транслировать музыку этого стиля, стал общепризнанным центром кантри-мьюзик (сам этот стиль нередко называется «нашвиллским»). Для кантри-мьюзик характерны пение в сопровождении гитары, а также сольная и ансамблевая игра на скрипках, банджо, цитрах, губных гармониках и др. Диапазон исполнит. традиций широк — от непритязательного и безыскусного пения любителей до выступлений мастеров-профессионалов; среди них — Дж. Роджерс (исполнял т. н. железнодорожные баллады), семейство Картеров, Ч. Аткинс (гитарист), Р. Эйкаф (скрипач), позднее — Х. Уильямс, Б. Айвс, Т. Э. Форд (выступал со своим ансамблем в СССР в 1976), Г. Кэмпбелл, Дж. Денвер, Дж. Кэш (особенно популярен). В 20—30-е гг. традиц. песенные и танц. стили белых американцев Юга объединялись общим термином «хилбилли», отделявшим их от негр. музыки. В результате миграций населения страны в период 2-й мировой войны 1939—45 этот стиль стал ещё более популярным. В кон. 40-х гг. появились стиль «блюграсс» — музицирование на струн. инструментах (скрипка, банджо и др.), часто в сочетании с пением (Б. Монро и др.), музыка ковбоев Запада — honky-tonk (Техас; ведущие певцы — Э. Табб, Б. Уилс и др.), стиль «вестерн» (Т. Риттер, Дж. Отри и др.). В зале «Гранд-оул-опри» в Нашвилле стали проводиться нац. фестивали кантри-мьюзик (в 70-х гг. в США более 60 ежегодных фестивалей посвящены разл. стилям и манерам исполнения), была осн. Академия «кантри» и «вестерн» музыки, присуждающая премии лучшим исполнителям. Дальнейшее развитие кантри-мьюзик определялось введением её в 50-е гг. в сферу коммерч. иск-ва (платные концерты, радио- и телетрансляции, выпуск грампластинок и др.), а также её взаимодействие с разл. формами популярной музыки, блюза, джаза, рока и др., что сказалось на исполнит. манере мн. совр. мастеров этого стиля (Дж. Рид, Р. Милсап, Л. Линн, М. Молдейр и др.). Кантри-мьюзик, являющаяся по существу традиц. иск-вом лишь части населения США, стала в

Группа музыкантов, играющих в стиле «хилбилли».



50—60-е гг. восприниматься многими в Америке и др. странах в качестве «амер. нар. музыки».

Если в 19 — нач. 20 вв. в США были популярны механич. муз. инструменты (автоматич. пианино, муз. автоматы, пианолы и др.), то развитие техники в 20-е гг. 20 в. привело к распространению звукозаписи, радиовещания и др. Изобретение фонографа, с помощью к-рого удалось записать и сохранить для истории исполнение как выдающихся исполнителей классич. музыки, так и представителей раннего джаза, блюза и др. видов устного и полуустного муз. иск-ва, дало импульс к дальнейшему развитию звукозаписи. Особое значение имело распространение *граммофонных пластинок*, вначале выпускаемых небольшими студиями, а затем мощными индустриальными фирмами грамзаписи («RCA Victor», «*Коламбия*», «Кэпитол», «Меркьюри» и мн. др.). В программах многочисл. государственных и частных радиостанций значит. место стала занимать музыка: как прямые трансляции, так и звукозаписи. В 1926 в США создан первый звуковой кинофильм с музыкой. Радио, грамзапись, позднее — телевидение, магнитозапись, видеозапись, а также применение электронной аппаратуры (в т. ч. звукосинтезаторов и компьютеров) начали оказывать всё большее воздействие на разл. формы амер. муз. культуры, развитие к-рой стало во многом определяться совершенствовавшимися технич. средствами и рыночным подходом к музыке.

В сер. 1920—30-х гг. происходят качеств. изменения в композиторском творчестве. Из эклектичного оно постепенно превратилось в иск-во с явно выраженными амер. особенностями. Для композиторов разл. самобытных творч. индивидуальностей (независимо от их художеств. вкусов и стилистич. направления их творчества; мн. из них учились в Амер. академии в Фонтенбло, близ Парижа, у Н. Буланже) стали характерны нек-рые общие тенденции, свидетельствовавшие о возникновении и формировании нац. амер. композиторской школы. Если раньше нац. начало проявлялось в привлечении фольклорных цитат, использовании танц. ритмов, элементов джаза и др., то к 30-м гг. в музыке амер. композиторов выработался свой тип муз. экспрессии, характеризующийся специфич. «звуковой динамикой», к-рая отличает и др. виды музыки США (джаз, популярная музыка и др.). Специфика нац. стиля музыки амер. композиторов — свободное обращение с традиц. муз. формами, особенно интенсивное развёртывание муз. ткани (динамичность развития, активность метрич. пульсации, специфич. мелоритмич. образования); в характере общего движения импульсивное начало преобладает над формально-логическим.

В сер. 1920—30-х гг. созданы (гл. обр. для симф. оркестра) «Рапсодия в стиле блюз», фп. концерт F-dur, «Американец в Париже» Дж. Гершвина, «Люди и горы», «Шагающий по солнцу» К. Раглса, «Плач по Беовулфу» Г. Хенсона, «Темнокожие американцы», «Африка» и «Афро-американская симфония» У. Г. Стилла, «Признаки», «Немного музыки» Коуэлла, балет «Грог», 1-я и 2-я симфонии, «Ода» А. Копленда, «Джазовая симфония» и «Механический балет» Дж. Антейла, концерт для фп., кларнета и струн. квартета, 1-я симфония Р. Харриса, «Чёрные маски», концерт для скрипки с оркестром Р. Сешнса, симф. пьеса и сюита для оркестра У. Пистона, «Этюд на звучание» и «Дихотомия» У. Риггера, 3-я симфония и «Обонго» Дж. Дж. Беккера, Симфония на тему гимнического напева В. Томсона, балеты «Крейзи Кэт» и «Небоскрёбы» Дж. Э. Карпентера, «Большой каньон» Ф. Грофе, а также соч. Р. Томсона, Д. Мура, Л. Соуэрби, Кв. Портера, Б. Роджерса, Л. Стрингфилда, Р. Донована, Б. Филлипса, О. Люнинга и др. В творчестве этих композиторов были заложены все важнейшие черты муз. «американизма», позднее разнообразно развивавшиеся ими и композиторами более поздних поколений.

Свой вклад в развитие муз. культуры США внесли и композиторы-иммигранты Л. Самишский, Л. Ористайн, Дж. Шиллингер, И. Фрид (выходцы из России) и прибывшие из разных европ. стран Э. Леви, П. А. Писк, Д. Рудьяр, особенно Э. Блох (рапсодия «Америка») и Э. Варез («Аркана», «Ионизация», «Октандр»), к-рый создал в 1921 в Нью-Йорке Междунар. гильдию композиторов (вскоре она была преобразована в Лигу композиторов, в 1954 слилась с Междунар. об-вом совр. музыки).

Эксперименты нек-рых композиторов в области звукотворчества и муз. форм (У. Риггер, Х. Коуэлл, Дж.Антейл и др.) связаны гл. обр. с желанием преодолеть «комплекс провинциализма» (его ощущали мн. амер. композиторы по отношению к европ. музыке) и стремлением переориентироваться на собств. культурные ценности. Модернистские тенденции, сказавшиеся в расширении выразит. возможностей муз. языка (элементы джаза, острая диссонантность и механистичность ритмов—«урбанистич.» музыка и т. д.), явились своеобразным протестом против консервативности амер. общества в целом, вкусовой умеренности среднего американца. Стали заметны бравирование свободой и независимостью художника, желание эпатировать слушателя постоянной сменой стилей, техник и манер письма, то, что в дальнейшем во многом способствовало развитию авангардизма. Популяризации музыки амер. композиторов способствовали серии концертов, организованные и проведённые в Нью-Йорке Коплендом и Сешнсом («Копленд — Сешнс концерте», 1928—31). Новые сочинения амер. композиторов постоянно включали в программы своих концертов С. А. Кусевицкий, П. Монтё, А. Тосканини, Ф. Сток, Л. Стоковский, позднее Ю. Орманди и др. видные дирижёры.

Большое значение приобрела система творч. заказов и премий (нек-рые давали возможность в течение определ. срока жить и работать в странах Европы), морального стимулирования и материального поощрения композиторов; были учреждены премии меценатов С. Гуггенхейма, Дж. Пулицера, Нью-Йоркского кружка критиков, Э. С. Кулидж (делала заказы Стравинскому, М. Равелю, С. С. Прокофьеву и др.), фондов Кусевицкого, У. Номберга, Э. Дитсон и др. Лучшие композиторы стали избираться чл. Академии иск-в и лит-ры. Заметное воздействие на развитие музыки США оказывали регулярные выступления в стране крупнейших музыкантов, многие из к-рых жили в США долгое время — Ф. Крейслер, П. Касальс, А. Корто, Ф. Бузони, Ж. Тибо, И. Падеревский, С. В. Рахманинов (создал в США 3-ю симфонию, Симф. танцы и ряд др. соч.), позднее — С. С. Прокофьев и др. В 1910—1920-е гг. в США поселились мн. выдающиеся исполнители (гл. обр. из России), конц. и педагогич. деятельность к-рых способствовала формированию нац. исполнит. школы; среди них: пианисты — Артур Рубинштейн, О. С. Габрилович, И. А. Венгерова, Р. Левина, Э. Петри, М. Задора, П. Витгенштейн; скрипачи — Л. С. Ауэр, Я. Хейфец, М. Эльман, Е. А. Цимбалист, Дж. Сигети; виолончелист Г. П. Пятигорский. Среди исполнителей 1920—30-х гг., как уроженцев США, так и переселившихся в США из стран Европы и внёсших большой вклад в амер. исполнит. иск-во, выделяются дирижёры Ф. Райнер, А. Родзинский, пианист Дж. Керкпатрик, органист Дж. Яссер, скрипачи Ф. Кнейзель, А. Сполдинг, М. Поуэлл, Л. Персингер, виолончелист и дирижёр А. Уолленстайн; певицы Э. Троубелл, Д. Джаннини, М. Андерсон, М. Форрестер, певцы Л. Мельхиор, Ж. Пирс, Р. Хейс, Л. Тиббетт, Э. Пинца.

В США получило развитие евр. муз. иск-во, синагога Эмануэль в Нью-Йорке стала центром иудаистской культовой музыки, к-рую писали Э. Блох, А. Биндер, Ф. Джэкоби (20—40-е гг.), позднее — С. Адлер и Р. Стейрер. В числе кантеров — И. Мейзельс и Й. Розенблат. В кон. 60-х гг. в синагогальную музыку проникла рок-музыка; её авторы — Г. Кингсли, Р. Смоловер и др. Распространились также разл. формы театр. (пьесы с музыкой Дж. Броди и др.) и бытовой музыки.

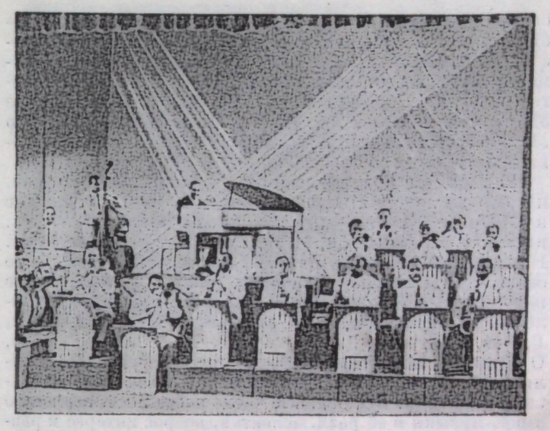
Для развития музыки США большое значение имело расширение в 20—30-е гг. системы муз. образования и муз.-издат. дела. Были открыты муз.-уч. заведения — Истменская школа музыки в Рочестере (штат Нью-Йорк; осн. в 1921 на средства мецената Дж. Истмена, владельца фирмы «Кодак»), Джульярдская муз. школа в Нью-Йорке (осн. в 1923 промышленником О. Джульярдом) и Муз. ин-т Кёртис в Филадельфии (осн. семьёй Кёртис в 1924), ставшие вскоре ведущими, и ряд др. Книги по музыке и ноты большими тиражами стали выпускать изд-ва Г. Ширмера, К. Фишера, А. Элкана и А. Фогела, Т. Прессера и др.

Крупнейшая в истории США экономич. депрессия 1930-х гг. отразилась на муз. жизни страны и развитии муз. иск-ва. Большое значение для музыкантов США имели проводившиеся в 30-е гг. программы социальных преобразований, задачей к-рых было обеспечение занятости музыкантов, в т. ч. Федеральный проект развития музыки (FMP — часть общей программы WPA — Work Project Administration). Активизировалась деятельность Амер. федерации музыкантов (AFM, осн. в 1896), были созданы Амер. гильдия артистов-музыкантов (AGMA, 1936), Объединение амер. композиторов (ACA, 1937); наряду с Амер. об-вом композиторов, авторов и издателей (ASCAP — American Society of Composers, Authors and Publishers, 1914), защищающим права амер. авторов, стало действовать также об-во «Бродкаст мьюзик инкорпорейтед» (BMI — Broadcast Music Incorporated, 1939).

Новая волна рабочего движения в 30-е гг. («красные тридцатые») в США привела к росту значения политич. песни, к-рую пропагандировали разл. муз. орг-ции; союз «Индустриальные рабочие мира» создал во мн. городах США клубы им. П. Дегейтера. Копленд, М. Блицстайн, Э. Сигмейстер, Э. Робинсон и др. музыканты, входившие в «Коллектив композиторов», возникший при подобном клубе в Нью-Йорке, сочиняли песни для рабочих хор. кружков. В США сохраняют популярность песни «Кейси Джонс», «Солидарность навсегда», «Мы победим» и др. Прогрессивные тенденции несли песни солидарности трудящихся, борьбы, протеста, основывающиеся на богатых фольклорных традициях и получившие распространение ещё в нач. 20 в. в творчестве Джо Хилла, позднее звучавшие в исп. Вуди Гатри, П. Робсона, затем П. Сигера, М. Тревиса, Х. Белафонте, Б. Дилана, Дж. Бэз, Г. Пэкстона и другие (многие из них — авторы исполняемых песен).

К кон. 30-х гг. наряду с Харрисом, Коплендом, Сешнсом, Пистоном, Коуэллом, Хенсоном и др. в группу крупнейших представителей нац. композиторской школы вошли У. Шумен, С. Барбер, П. Крестон, Э. Картер; их сочинения (гл. обр. симф., а также камерно-инстр.) отличаются глубиной и серьёзностью содержания, а также виртуозной техникой письма, развитию к-рой способствовало высокое исполнит. мастерство солистов-инструменталистов, ансамблей и оркестров.

В 30-х гг. возрос интерес амер. композиторов к опере; выделяются спектакли «Питер Иббетсон» (1931) Д. Тейлора, «Весёлая гора» (1933) Хенсона, «Император Джонс» (по Ю. О'Нилу, 1933) Л. Грюнберга, «Четверо святых в трёх актах» (по Г. Стайн, 1934) В. Томсона, «Колыбель будет качаться» (1937) М. Блицстайна, «Дьявол и Дэниэл Уэбстер» (1939) Мура. Особенно большое значение имела опера «Порги и Бесс» (1935) Гершвина — первая амер. опера, получившая междунар. признание. В кон. 30-х гг. появились оперы В. Джаннини, А. Л. Энджела, а также Дж. Менотти («Амелия едет на бал», 1937), который вскоре стал ведущим оперным композитором страны. Его оперы «Медиум» (1946), «Телефон» (1947), «Консул» (1950), «Святая с Бликерстрит» (1954) и др. характеризуются драматизмом сюжета, точностью и выразительностью муз. языка.



Э. К. «Дюк» Эллингтон со своим оркестром. 1930-е гг.

В 1920—30-е гг. осн. симф. оркестры ещё в ряде городов США — в Вашингтоне (Национальный), Индианаполисе, Канзас-Сити, позднее в Солт-Лейк-Сити, Сиэтле, Буффало. Выдвигается новое поколение исполнителей (многие из них приехали из Европы, став уже известными у себя на родине): дирижёры — Д. Митропулос, Ш. Мюнш, Дж. Селл, У. Стейнберг, Р. Уитни, М. Эбревенел, Х. Митчелл, Т. Джонсон; пианисты — Р. Серкин, В. С. Горовиц, Б. Уэбстер, Р. Фиркушни, Ю. Лист; скрипачи — Н. Мильштейн, У. Кролл, Р. Тотенберг, И. Менухин, И. Стерн, Р. Риччи; виолончелисты — Р. Гарбузова, Л. Роуз; органист Э. Пауэр-Бигс; клавесинист Р. Кёркпатрик; певицы — Дж. Фаррар, Э. Стибер, Р. Стивенс, Б. Тибом, Дж. Турел; певцы — М. Ланца, Р. Мерриллл, Д. Уоррен, Дж. Лондон.

Всё большее распространение получал джаз; в 1930-е гг., названные «джазовой эрой», доминировал стиль «суинг» (см. *Джаз*), представленный большими орк. составами (т. н. биг бэнд — big band), к-рыми руководили Ф. Хендерсон, Дж. Лансфорд, Ч. Барнет, У. «Чик» Уэбб, Т. Дорси, Э. К. «Дюк» Эллингтон (посетил Сов. Союз в 1971), У. Каунт Бейзи, а также А. Шоу, Б. Гудмен, Г. Джеймс, Г. Миллер, В. Херман и др. Оптимизм 20-х гг. сменился ностальгией 30-х; стал популярен т. н. мягкий (sweet) джаз в исполнении коммерч. танц. оркестров симфоджазового типа (рук. П. Уайтмен, Ф. Уэринг и др.). Популярная музыка этих лет отличалась значит. разнообразием жанров, стилей и манер исп.; получили известность артисты кино и эстрады Ж. Макдональд, Ф. Астор, Э. Джонсон и др., распространился лирич. интимный стиль эстр. пения, т. н. крунинг (Б. Кросби, Р. Вэлли и др.). Среди лучших исполнителей блюзов этих лет — Э. Уотерс, Дж. Рашинг, М. Уотерс. В числе авторов популярной музыки — Х. Эрлих, Дж. Мёрсер, В. Дьюк (Дукельский), Х. Кармайкл.

Эмигрировавшие в США из разных стран Европы после установления в них фашистского режима крупнейшие музыканты из разных стран — П. Хиндемит, Б. Барток, Б. Мартину, А. Шёнберг, Д. Мийо, Э. Кшенек, Г. Эйслер, К. Вейль, а также П. Дессау, Э. Тох, С. Уолпе и др. способствовали проникновению новых европ. влияний в музыку США. Хиндемит, а также об-

основавшийся в США И. Ф. Стравинский (с 1939) способствовали развитию неоклассицизма, заметного в творчестве Д. Дайамонда, М. Гулда, П. Нордоффа, Р. П. Палмера, Ю. Кея и др. Под влиянием творчества А. Шёнберга (работал в Бостоне, затем в Лос-Анджелесе) нек-рые амер. композиторы (А. Уэйсс, Дж. Перл, частично М. Бэббитт, Э. Файн, Б. Уэбер) обратились к использованию техники *додекафонии*.

На развитие музыковедения (муз.-теоретич., историч. и др. исследования) влияние оказали эмигрировавшие в США из Европы крупнейшие музыковеды и муз. писатели А. Эйнштейн, М. Ф. Букофцер, К. Энгель, П. Нетль, К. Закс, П. Х. Ленг, П. Беккер и др., связавшие свою науч. деятельность с амер. ун-тами. Они, а также ведущие амер. музыковеды разл. поколений и направлений А. Дж. Суон, О. Кинкелди, О. Дж. Т. Соннек, Г. Риз, О. Странк, Дж. Т. Хауард, Ч. Л. Сигер, Г. Чейз, О. Даниел, Н. Слонимский, позднее У. Остин, Х. Уайли Хичкок способствовали расширению исследовательской тематики. Всё большее число работ посв. изучению амер. музыки в её разл. аспектах, возрос интерес к развитию музыки в США, её разл. видам, к муз. жизни амер. городов. Получает развитие этномузыкология (М. Херсковиц, М. Колинский, Р. Уотермен и др.). Среди муз. критиков — А. Томпсон, А. Франкенстайн, Х. Шёнберг, О. Даунс, Г. Либерзон, Х. Тобмен, Н. Броудер. Создаётся Амер. музыковедч. об-во (1934). Издаются разл. справочники, энциклопедич. словари, указатели и др. Среди муз. журналов — «The Musical America» (1898—1964; в 1965 слился с журн. «High Fidelity»), «The Musical Quarterly» (с 1915), «Musical digest» (с 1920), «Journal of American Musicological Society» (с 1947), «Notes» (с 1934), «Ethnomusicology», «Journal of Music Theory», «Perspectives of New Music», «Black Perspectives in Music» и др. журналы узкого профиля. Богатые фонды книг, нот, журналов, а также рукоп. имеют б-ки (особенно славится Б-ка Конгресса в Вашингтоне).

После окончания 2-й мировой войны 1939—45 активизировалась муз. жизнь в штатах, где до 40-х гг. она была менее развита, — в Калифорнии, Техасе, Флориде, Аризоне и др.; в городах этих штатов были основаны муз.-уч. заведения, возникли исполнит. коллективы. Создание новых муз. центров сопровождалось перемещением целых групп музыкантов, что стало характерным явлением для муз. жизни США.

В 1940-е гг., помимо композиторов, получивших известность в 20—30-е гг., сохранивших творч. активность и завоевавших широкое признание, выдвинулись композиторы, к-рые, несмотря на нек-рую общую эклектичность стиля, искали собств. пути муз. выражения уже внутри сложившейся нац. школы. Их творчество свидетельствует о разнообразии направлений в композиторской музыке США. Так, в произв. Э. Сигмейстера, К. Кеннана, Д. Гиллиса ощущается тяготение к описательности, колористичности; произв. Дж. Маккея, Н. Березовского, Р. Р. Беннетта отмечены большей динамичностью пульсации и звуковой насыщенностью; б. ч. соч. Г. Рида, Н. Набокова, Э. Бекона, А. Черепнина отличается подчёркнутым интеллектуализмом; творчество Х. Брента и Э. Клафлина носит экспериментаторский характер. Возникает интерес к муз. культурам внеевроп. стран, особенно заметный в соч. К. Мак Фи, П. Боулса, Дай Кеонгли.

Достижения выдающихся амер. хореографов Дж. Баланчина, М. Грэхем, А. Де Милль, Дж. Роббинса, А. Тюдора и др. и руководимых ими нью-йоркских балетных трупп «Караван», «Балетный т-р», Нью-Йоркского центра и др. способствовали развитию амер. балетного иск-ва. В 30-е гг. были пост. балетные спектакли, музыку к к-рым писали Копленд («Парень Билли», 1938; «Аппалачская весна», 1944), Л. Бернстайн («Невлюбляющиеся», 1944), Шумен («Подводное течение», 1945; «Ночная прогулка», 1947), Картер («Минотавр», 1947), Гулд («Легенда осенней реки», 1948), Барбер, Н. Делло Джойо и др.

В связи с распространением амер. влияния в странах Зап. Европы с кон. 40-х гг. музыка композиторов США стала чаще исполняться за рубежом. Одноврем. в США получили известность крупнейшие произв. сов. композиторов (успех 7-й и 8-й симфоний Д. Д. Шостаковича). В эти годы заметное отрицательное влияние на музыку США оказали усилившиеся реакц. социальные и политич. тенденции (маккартизм, обострение расизма и др.), выразившиеся в преследовании прогрессивных музыкантов, запрещении исполнения ряда муз. произв. и т. д.

В сер. 40-х гг. в области джазовой музыки на смену полнозвучному орк. «свингу» пришёл более утончённый стиль «боп» («би-боп»), рассчитанный гл. обр. на небольшие ансамбли (представители этого стиля саксофонисты Л. Янг, Ч. «Бёрд» Паркер, С. Роллинс, пианист Т. Монк, трубачи Д. «Диззи» Гиллеспи, Ш. Роджерс, барабанщик К. Кларк и др.). В отличие от «биг бэндов», вышедших в эти годы из сферы джазовой музыки и игравших гл. обр. музыку для танцев (немногие исключения — бэнды Эллингтона, Бейзи), «боп» и последующие стили джаза уже не предназначались для утилитарно-развлекат. целей, а адресовались сложившейся аудитории любителей джазовой музыки. С кон. 40— нач. 50-х гг. среди исполнителей джазовой и популярной музыки выдвигаются певцы Ф. Синатра, П. Комо, Д. Мартин, Джо Уильямс, Б. Экстайн, Н. «Кинг» Коул, Т. Беннетт, певицы Э. Фицжералд, Б. Холидей, Дж. Гарланд, К. Макре, Л. Хорн, А. О'Дей, Джо Стаффорд (стили «крунинг», «шаутинг» и др.). Большой известностью пользовались эстр. оркестры А. П. Мантовани, Дж. Глисона, А. Костелянеца, П. Уэстона, Г. Дженкинса, П. Фейта и др. Стали популярны песни и эстр. пьесы В. Янга, А. Уайлдера, Л. Андерсона, Х. Уоррена, А. Шуорца. Музыку к фильмам писали М. Роса, Э. Корнголд, А. Ньюмен, Б. Херман, М. Стайнер, Д. Тёмкин и др. На сценах «бродвейских т-ров» появляются мьюзиклы Р. Роджерса («Оклахома!», 1943; «Карусель», 1945; «На юге Тихого океана», 1948), Бернстайна, Э. Берлина, К. Портера, Вейля и др.

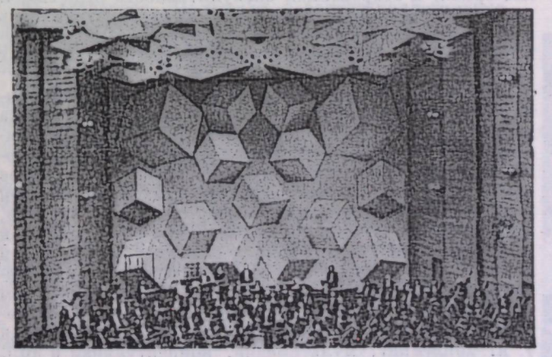
В кон. 50—60-х гг. муз. иск-во стало субсидироваться более планомерно и целенаправленно — были созданы федеральные фонды (Нац. фонд иск-ва, 60-е гг.), фонды в нек-рых штатах, муниципалитетах. Важное значение имеют фонды Форда, Рокфеллера, Фулбрайта. Продолжает функционировать и система меценатства. Формы муз. иск-ва, не входящие в сферу коммерч. отношений, попадают в полную зависимость от дотаций этих фондов, к-рые, т. о., определяют политику в области культуры (исполнение, издание, запись на грампластинки произв. мн. амер. композиторов, организация фестивалей совр. музыки и пр.).

В 50-е гг. в число ведущих композиторов США входят В. Персикетти, П. Меннин, Р. Л. Финни и др. авторы гл. обр. симф., камерно-инстр. и хор. сочинений. В творчестве б. ч. композиторов, работающих в это время,— Г. Кубика, Р. Уорда, Г. Бинкерда, Р. Келли, Б. Линса — ощутимо пристрастие к неоклассицизму. Дж. Винсент, С. Эффинджер, У. Бергсма и др. тяготеют к использованию элементов фольклорного «американизма», Л. Кёрчнер, Дж. Рочберг, Э. Имбри, Н. Рорем используют *серийную технику*. Если до кон. 40-х гг. композиторское творчество США сохраняло в целом традиц. характер, то с 50-х гг. усиливаются экспериментальные тенденции. Так, для Дж. Кейджа, сыгравшего значит. роль в усилении тенденций авангардизма в США и др. странах, экспериментаторство становится осн. принципом творчества, его «философией». Муз. деятельность Кейджа представляет собой серию экспериментов («Воображаемые пейзажи» № 1 — 4, «4 мин. 33 сек.», концерт для фп. с оркестром и др.), приведших к утверждению роли случайного, «непреднамеренного» (indeterminacy), затем — к отказу от музыки как иск-ва вообще («антимузыка»). Экспериментаторство в области *соноризма*, также во многом связанное с древними религиозно-философскими концепциями, характерно и для творчества Х. Парча (они отражены в его кн. «Генезис музыки», 1949), к-рый для исп. своих соч., в т. ч. «Эдип», «Барстоу» и др., сконструировал ряд оригинальных муз. инструментов. Творчество О. Люнинга и В. Усачевского (часто работали в соавторстве) связано с *электронной музыкой* (их совм. соч. «Рапсодические вариации» и др.). Творчество А. Хованесса, Л. Харрисона и Чу Вэньчуна свидетельствовало об усиливающемся интересе к внеевропейским культурам, особенно к азиатским, что во многом связано с интенсивной эмиграцией из Японии, Юж. Кореи в 50-х гг., а также с гастролями мн. музыкантов из стран Азии, в т. ч. Рави Шанкара, Али Акбар Хана (Индия) и др. Интерес к внеевропейским культурам способствовал дальнейшему развитию этномузыкологии (деятельность А. Ломакса, А. Мерриема, Б. Нетля, М. Худа, К. Уоксмена и др.).

Среди опер 50-х гг. выделяются «Мощный Кейси» (1953) Шумена, «Ласковая земля» (1954) Копленда, «Обмененные головы» (по Т. Манну, 1954) П. Гленвилл-Хикс, «Бравый солдат Швейк» (1958) Р. Кёрки, «Ванесса» (1958) Барбера, оперы Робинсона, Х. Вейсгалла и др. В 1950-е гг. среди амер. композиторов возник интерес к камерной опере («Волнения на Таити», 1952, Бернстайна; «Сусанна», 1955, К. Флойда; оперы Л. Фосса, Л. Хойби и др.); появились также телеоперы («Амал и ночные гости», 1951, Менотти и др.). Открылись оперные т-ры (в Далласе, Сент-Луисе, Питсбурге, Санта-Фе), студии (ныне в США ок. 1000 оперных трупп); мн. композиторы совм. с постановщиками и исполнителями экспериментируют в поисках новых форм взаимодействия со слушателями (часто это связано с вовлечением аудитории в действие спектакля).

Музыка ведущих композиторов всё чаще стала исполняться в странах Европы и Лат. Америки. Междунар. известность приобрели среди крупнейших коллективов ансамбли «Pro musica» (худ. рук. Н. Гринберг) и «Pro arte» (худ. рук. Р. Адлер) в Нью-Йорке, а также камерные оркестры Бостона, Миннесоты (худ. рук. Д. Р. Дейвис), струн. квартеты (Джульярдский, Нью-Йоркский, Будапештский, квартет Коэна и др.), духовой ансамбль Истменской школы, духовой бэнд Мичиганского ун-та, «Табернакл хор» из Солт-Лейк-Сити, хоры Р. Шоу, Р. Вагнера, позднее Г. Смита

Симфонический оркестр Миннесоты в концертном зале Миннеаполиса.





Участники спектакля «Крошка Эбнер» Дж. де Поула в Т-ре св. Джеймса, Нью-Йорк.

(б. ч. из них выступала в СССР). Среди исполнителей: дирижёры (многие из них иностранцы, временно живущие в США) — Л. Маазель, Т. Шипперс, С. Одзава, М. Т. Томас, представители старшего поколения, приехавшие в 50—60-е гг. из др. стран, — Р. Кубелик, Дж. Шолти, Э. Лайнсдорф, К. Краус, С. Скроваческий, З. Мета, П. Булез и др.; пианисты — Дж. Брауннинг, Л. Пеннарио, Байрон Джайнис, Х. Л. Ван Клиберн, М. Дихтер и др.; скрипачи — С. Харт, Дж. Силверстайн, Р. Зуковский, Ю. Фодор (многие из них — ученики скрипача-педагога И. Галамяна); виолончелист Л. Парнас; певицы — М. Доббс, Э. Феррелл, Б. Силс, Ф. Кёртин, Р. Питерс, Л. Прайс, А. Аддисон, М. Арройо, Г. Бэмбри; певцы — Р. Таккер, Дж. Хайнс и др.

В джазе в 50-е гг. наметились новые тенденции. Осн. стилями стали «хард боп», «фанки» и «кул», позднее «прогрессив» (импровизационные по характеру, отличающиеся остротой и жёсткостью муз. языка, рассчитанные на небольшие инстр. ансамбли). Лучшие музыканты этих лет — трубач М. Дейвис, пианисты Б. Эванс, Э. Гарнер, Д. Брубек, саксофонисты Дж. Колтрейн, Дж. Маллиген, С. Гец, ансамбли — «Модерн джаз квартет» (рук. Дж. Льюис) и «Посланцы джаза» (рук. пианист Х. Силвер), оркестры Э. Сотера — Б. Финегана, Дж. Ричардса и особенно С. Кентона. Среди исполнителей джазовой и т. н. популярной музыки — певцы М. Торме, С. Дейвис-младший, Э. Уильямс, С. Лоуренс, Дж. Джонс, певицы С. Воан, П. Ли, Д. Дей, Н. Уилсон и др. В Ньюпорте (с 1954) и Монтерее (с 1958) стали проводиться фестивали джазовой музыки. К джазу начали относиться как к серьёзному иск-ву; появились его теоретики: У. Сарджент, Р. Блеш, позднее — Л. Фэзер, Б. Уланов и др.; стали издаваться спец. журналы («Down Beat» и др.).

Из стилей т. н. популярной музыки 50-х гг. особое распространение получили *рок-н-ролл* (певцы Б. Холли, Э. Пресли, Б. Хейли, Ф. Домино, Ч. Чэккер) и танец твист, среди негр. населения — эстр. формы стиля «госпел» («сестра» Р. Тарп, М. Джэксон), блюза (Лу Роулс; Одетта, выступала в СССР в 1974), ритм-энд-блюз (Ти-Боун Уокер; Би Би Кинг, выступал в СССР в 1979), а также стиль «соул», сочетающий интимность блюза с экстатичностью «рока» (певцы Р. Чарлз, Дж. Хендрикс, Дж. Браун, певицы А. Франклин, Р. Флэк и др.). Популярную музыку исполняли оркестры под рук. Н. Ридла, Б. Мея, Л. Брауна, Р. Энтони, Л. Уэлка, Х. Клебанова, Р. Кониффа, хор. ансамбли Н. Любова и М. Миллера (завоевали известность его телевизионные шоу). На песенные и танц. формы и жанры большое влияние оказал распространившийся в США стиль «боса-нова». Среди авторов лирич. песен — Дж.

Башкин, Дж. Ван Хьюзен, Б. Лейн, Б. Стрейхорн, а также композиторы голливудских киностудий Э. Бернстайн, Х. Мансини, Э. Голд и А. Норт.

В 50-е гг., в период наивысшего расцвета «бродвейских т-ров», были пост. мьюзиклы «Зовите меня госпожой» (1950) Берлина, «Пареньки и куколки» (1950) Ф. Лёссера, «Кандид» (1950) и «Вестсайдская история» (1957) Бернстайна, «Король и я» (1951) и «Звуки музыки» (1959) Роджерса, «Канкан» (1953) Портера, «Моя прекрасная леди» (1956) Ф. Лоу, «Крошка Эбнер» (1956) Дж. де Поула, «Звонят звонки» (1956) и «Джипси» (1959) Дж. Стайна, «Музыкальный человек» (1957) М. Уилсона. Ведущие артисты мьюзикла этого периода — А. Дрейк, Р. Престон, Дж. Эндрюс, Дж. Холидей и др. Наиболее удачные мьюзиклы экранизировались.

Муз. жизнь 60—70-х гг. отличается исключит. разнообразием. В этот период основаны мн. культурные центры — *Линкольн-сентр* в Нью-Йорке (1962), в к-рый вошли Джульярдская муз. школа, «Метрополитен-опера» (при ней в 1973 создан камерный оперный т-р «Мин-Мет»), Балетный т-р и др.; Центр им. Кеннеди в Вашингтоне, Центр иск-в в Лос-Анджелесе и др. В конц. залах разл. муз. центров выступают лучшие артисты и коллективы США и др. стран. Интенсивна исполнит. деятельность большого количества муз. коллективов. Помимо неск. десятков ведущих проф. оркестров, много гастролирующих по стране и за рубежом (в СССР выступали Нью-Йоркский — 2 раза, Бостонский, Филадельфийский, Кливлендский, Рочестерский и Сан-Францисский оркестры), существуют многочисл. университетские, муниципальные и др. коллективы (ок. 1500), а также неск. тысяч хор. групп и дух. бэндов.

Организованы проф. труппы исполнителей совр. танца (рук. Х. Лимон, Э. Айли, Э. Николаис, М. Каннингем, Р. Джофри, Д. Хамфри, М. Дюшан), а также Танц. т-р Джадсона и др. (нек-рые выступали в СССР), группы фольклорного танца. Возникают новые проф. и общественные муз. организации, в т. ч. создаваемые для популяризации определённых видов музыки; разл. виды и стили музыки США занимают большое место в программах радиовещания и телевидения (федеральных, разл. штатов и частных). Празднование 200-летия независимости США (1976) было отмечено большим количеством спец. муз. мероприятий (серии ретроспективных концертов, фестивали), а также выпусками книг, нот и звукозаписей (в т. ч. антологии музыки США, состоящей из 100 пластинок).

Продолжаются традиции основанных ещё в 19 в. муз. фестивалей (многие из них международные) — в Вустере (Массачусетс), Бетлехеме (Пенсильвания; ежегодный Баховский фестиваль), Литчфилде. С 30-х гг. проводится фестиваль камерной музыки в помещении Б-ки конгресса (Вашингтон). Известные артисты и коллективы участвуют в фестивалях в Саратога-Спрингс (шт. Нью-Йорк, 1932), а также в Аспине (шт. Колорадо), Тэнглвуде (шт. Массачусетс; Бёркширский муз. центр, 1934); здесь же проводятся летние семинары для музыкантов из разл. стран, руководимые крупнейшими амер. и зарубежными мастерами. Учреждены фестивали в Карамуре (шт. Нью-Йорк), Филадельфии («Марлборо»), Чикаго («Равиния») и др.; проводятся междунар. конкурсы: пианистов — Вана Клиберна (в Форт-Уэрте, шт. Техас; 1 раз в 4 года, с 1962), Ассоциации Лешетицкого, У. Кейпелла, дирижёров — им. Митропулоса (с 1966; все — в Нью-Йорке) и др.

В 60-е гг. произошли изменения в конц. жизни — напр., б. ч. совр. композиторской музыки, не вызывающей интереса у широкой публики, всё реже включается в филармоническ. программы и исполняется университетскими муз. коллективами (гл. обр. во время спец. фестивалей). С 60-х гг. университеты начинают играть особо важную роль в развитии музыкальной культуры США. Помимо муз.-образовательной и научной деятельности, муз. колледжи мн. ун-тов проводят циклы концертов для популяризации старинной, новейшей, а также внеевроп. музыки. Разнообразие форм муз. жизни, большое количество квалифициров. муз. коллективов (оперные студии, симф. оркестры, дух. бэнды, хоры, камерно-инстр. ансамбли, а также джаз- и рок-группы и др.), наличие студий электронной музыки (оборудованных синтезаторами звука, а иногда и компьютерной техникой) отличают наиболее крупные и хорошо финансируемые ун-ты — Сев.-Зап. ун-т в Эванстоне, Индианский в Блумингтоне, Сев. Техаса в Дентоне, Юж. Калифорнии в Лос-Анджелесе, Беркли в Сан-Франциско. Мн. ун-ты приглашают на определённый срок видных композиторов и исполнителей, к-рые руководят их муз. жизнью, дают консультации и участвуют в концертах (напр., Сешнс был связан с ун-тами Принстона и Беркли, Пистон — с Гарвардским); в 60-е гг. создано Об-во университетских композиторов. Особое развитие в ун-тах получило музыковедение (комплексные исследоват. программы, конференции, публикации и т. д.). При ун-тах создаются летние лагеря (помимо Тэнглвудского летнего семинара в Интерлакене, шт. Нью-Йорк, и др.) для совершенствования молодых музыкантов США, а также др. стран. Важное значение для развития музыки США имела созданная по инициативе Делло Джойо в кон. 50-х гг. т. н. Программа совр. музыки (Contemporary Music Project — CMP; субсидировалась фондом Форда), по к-рой талантливые молодые композиторы направлялись в общеобразоват. колледжи с целью содействовать развитию интереса к совр. музыке. В кон. 60-х гг. были введены Джульярдская и Манхаттанвиллская программы, направленные на совершенствование муз. образования; их проводили Нац. ассоциация муз. школ (NASM, осн. в 1924 Хенсоном), Об-во музыки в колледжах (CMS) и др. организации. Большое внимание уделяется муз. воспитанию детей и юношества (широко используются методы К. Орфа и Судзуки Синитьи).

Накопляются и обостряются противоречивые тенденции в непрерывно усложняющейся муз. жизни и особенно в области композиторского творчества. Разнообразие форм и стилей всё возрастающего количества произв. разных жанров и видов при их постоянном взаимодействии и при возникновении новых течений приводит к ситуации множественности — распаду единой системы муз. культуры, к образованию отд., мало связанных между собой «подсистем», к неуправляемости процессами, происходящими в них. Повышенный динамизм, искусственно вызываемый средствами массовой информации и диктуемый законами рынка, порождает неустойчивость критериев ценностей и вкусов, результатом чего являются частая смена стилей, композиторской техники (нек-рые не успевают утвердиться даже на короткое время) и откровенная спекулятивность отд. творч. концепций. Эта общая нестабильность распространилась и на формы деятельности мн. муз. орг-ций и учреждений, функции, структура и место расположения к-рых часто меняются.

Поиски новых принципов организации муз. материала, средств выразительности и способов воздействия на восприятие слушателя превратили творчество мн. композиторов в ряд непрерывных экспериментов. Приверженцы авангардистских тенденций, начав с поисков средств к расширению выразительных возможностей муз. языка («подготовленное» фп., звуковые «пучки», «электронные» звучания, включение эпизодов свободной импровизации), отдав дань увлечению «философией случая» (алеаторика, «словесные» и «графические» партитуры) и «машинным» творчеством (с использованием компьютеров), пришли к разрушению музыки как целостного художеств. явления (антимузыка, включающая т. н. хэппенинг, мультимедии, концептуализм и др.),

к необратимым изменениям её эстетич. и социальной функций. Ориентация на элитарность 50— нач. 60-х гг. сменилась привлечением элементов массовой культуры, что в сочетании с рядом др. тенденций привело к возникновению т. н. неоавангардизма (кон. 60—70-е гг.). Традиции Вареза (20—30-е гг.), Люнинга и Усачевского (50-е гг.) развивали в кон. 60—70-х гг. М. Поуэлл, Э. Браун, Д. Эрб, Э. Солсмен: пытаясь расширить сонористич. возможности муз. инструментов, они используют электроакустич. эффекты (монтаж и наложение магнитофонных записей, деформация звучания посредством изменения скорости проигрывания и др. приёмы т. н. записанной музыки); позднее для этих целей применялись звукосинтезаторы. Др. группа музыкантов, развивая традиции Айвса (его сочинений 1910—1920-х гг.), Раглса (30—40-е гг.) и Брента (50-е гг.), стремится к автономии голосов, метрич. независимости линий (нередко применяется микрохроматика). Это обычно связано с разделением ансамбля на неск. отд. групп, размещением исполнителей в разл. точках конц. зала и др. Подобные принципы (при всё возрастающей роли алеаторики) используются во мн. соч. Дж. Кэйджа, М. Фелдмена, Ч. Вуоринена, С. Мартирено, У. Крафта и др.

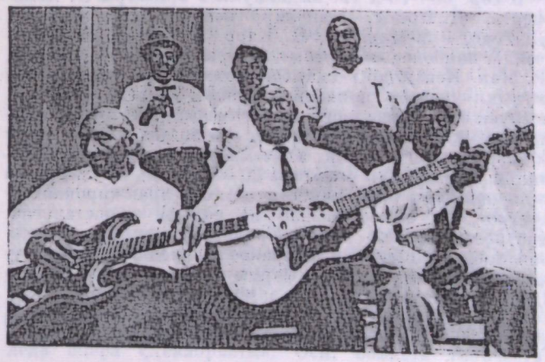
Возникает традиция композитора-исполнителя и импровизац. ансамбля (первый такой ансамбль создан Л. Фоссом в 1957, другие — Р. Шейни, Х. Фарберменом, Х. Солбергером). Среди исполнителей-импровизаторов — пианист Д. Тюдор, певица Б. Бёрдсли, исполнитель на ударных инструментах К. Дероч.

Взаимопроникновение серьёзной и джазовой музыки образовало т. н. третье течение, возглавляемое Г. Шуллером; на сочетании принципов формально-структурной техники композиции с джазовой импровизационностью, специфич. звукоизвлечением и ритмич. пульсацией основано творчество Л. Остина, О. Коулмена, М. Колграсса, Д. Брубека, Л. Шифрина. Элементы джаза используют и совр. негр. комп. Д. Бейкер, Дж. Уокер, С. Чеймберс и др. С сер. 50-х гг. ведутся эксперименты по программированию муз. моделей с использованием компьютеров; в 1957 в Иллинойсском ун-те было создано первое в мире «машинное» муз. произв.— сюита «Иллиак» для струн. квартета. Под влиянием идей М. Бэббита, композитора с математич. образованием, директора электронной студии Принстонского — Колумбийского ун-тов, сформировалась т. н. принстонская школа (Д. Мартино, Х. Уайнберг, Б. Борец и др.). В 1967—69 Кейдж совм. с композитором и инженером Л. Хиллером создал композицию под назв. «HPSCHD» для неск. клавесинов в сопр. магнитофонных записей (программа подготовлена с помощью компьютера). С синтезаторами звука активно работают М. Суботник, возглавляющий Тейпсентер в Сан-Франциско, Дж. К. Рэндолл, Дж. Дрэкмен, П. Оливерос. Получило развитие коллективное творчество: группы «Флуксус» («Fluxus»; Нью-Йорк, кроме комп. Д. Хиггинса, Дж. Брехта включает и представителей др. видов иск-в), «ONCE» (Анн-Арбор, шт. Мичиган; Р. Эшли, Г. Мамма и др.), «Группа звучащих иск-в» («Sonic Art Group»), «Измерения новой музыки» («Dimensions of new music», Сиэтл) и др. Проводятся фестивали авангардистской музыки (гл. обр. в университетских центрах). Для 70-х гг. характерно возникновение «минимализма»; его представители — Ла Монт Янг, С. Райх, Т. Райли, Ф. Гласс и др., соч. к-рых состояли из бесконечного повторения одной и той же муз. фигуры, одного или неск. продолжит. звуков, абстрактных «программ», предписывающих исполнителю определённое поведение на сцене (при этом от него зачастую не требовалось играть на к.-л. муз. инструменте, издавать к.-л. звуки вообще — «музыкой» объявлялся естественный звуковой фон окружения). Авангардистские тенденции стали ощущаться и в использовании амер. композиторами элементов музыки др. стран: если в 50—60-е гг. многие из них применяли отд. элементы и принципы построения, характерные для разл. азиатских муз. культур (Кэуэлл — пранской и японской, Хованесс — древнеармянской и индийской, Мак-Фи — балийской, Чу Вэньчун — китайской и т. д.), то соч. 60—70-х гг. Кейджа, Парча, Харрисона и др. основывались на спекулятивной интерпретации интуитивно-мистич. начал др.-вост. религ.-философских систем. Стремления воплотить в музыке «философские идеи» коснулись и оперного жанра («Князь Мышкин» Дж. Итона, по роману «Идиот» Достоевского, «Слон шагает» — оккультная опера С. Силвермена, «Эйнштейн на пляже» — научно-фантастич. опера Р. Уилсона и др.). В числе композиторов, выдвинувшихся в 70-е гг.,— У. Болком, М. Брезник, Ч. Додж, Ф. Ржевский, Т. Пасатьери, У. Олбрайт, Дж. Шуонтнер; их творчество отличается большим разнообразием.

В джазе в 60—70-е гг. поиски новых средств выражения связаны гл. обр. с негр. движением в США, с борьбой негров (в их жизни музыка занимает особо важное место и имеет большое социальное значение) за независимость своей культуры (free jazz). Приобрели известность Сон Ра, О. Нелсон, К. Джонс, Ч. Мингес, Э. Долфи, А. Шепп, Дж. Чикаи, С. Тейлор и др., оркестры Т. Джоунса — М. Льюиса, Д. Эллиса и др. (большинство музыкантов — негры), представляющие разл. течения и стили. Открылись джазовые школы, студии, ф-ты в консерваториях, при ун-тах, во мн. ун-тах возникли джазовые группы.

В 60—70-е гг. особое развитие получила поп-музыка, тесно связанная с «молодёжным движением» и ставшая его важнейшим средством самовыражения. Как социальное явление поп-музыка весьма противоречива: наряду с протестом против ценностей, навязанных обществом потребления, она отражала чувства неудовлетворения и разочарования, проповедовала анархич. индивидуализм, сексуальную свободу и «философию наркотиков». Поп-музыка сложилась во взаимодействии последовательно возникавших стилей — ритм-энд-блюз, рок-н-ролл, «соул». Её ранние формы (нач. 60-х гг.) — т. н. калифорнийский рок, «психоделическая музыка», погружающая исполнителей и слушателей в состояние «транса», прострации, часто с помощью наркотич. средств. В сер. 60-х гг. она впитала элементы «кантри-мьюзик», джаза, а также серьёзной, авангардистской музыки. На амер. поп-музыку кон. 60-х гг. оказали влияние англ. вок.-инстр. группа «Битлз» и т. н. детройтский стиль (группы «Temptation», «Supremes», а также М. Гей, С. Уандер и др.).

Группа негритянских музыкантов, выступающих на Фестивале народной музыки.



Наиболее известные группы («America», «Jefferson Airplane», «Santana», «Chicago») представляют разл. её направления (hard-rock, blues-rock, glitter-rock, new rock и др.); многие группы широко использовали электронную аппаратуру, отличались не только стилем исп., но и манерой сценич. поведения. Индустрия развлечений США, используя успех поп-музыки и получая огромные прибыли, создавала ажиотаж вокруг отдельных имён и явлений, способствовала быстрой смене мод, размежеванию её потребителей по вкусовому признаку. Завоевал популярность «фолк-рок», т. н. фолкники — Дилан, Баэз, П. Саймон и А. Гарфанкел — внесли в поп-музыку острую социальную тематику (антивоенные песни, песни протеста и т. д.). Примечательной чертой стали фестивали поп-музыки (в 1969 в Вудстоке, штат Нью-Йорк, аудитория превысила полмиллиона человек), нередко сопровождавшиеся беспорядками и насилием. Тяготение к устному характеру муз. творчества и исполнительства специфично не только для поп-музыки, но и для разл. форм бытового музицирования, широко распространённого среди совр. американцев (местные фестивали, в т. ч. проводимые разл. нац. общинами, «хутнени» — своеобразные концерты, предполагающие активное включение слушателей в исполнение популярных песен) и др. Движение индейцев США, борющихся за свои гражданские права, привело к появлению нового песенного стиля, сочетающего черты традиц. творчества с элементами совр. песни (Б. Сент-Мэри и др.).

Поп-музыка оказала влияние на творчество авторов серьёзной музыки и авангардистов США и Европы («Месса» Бернстайна, произв. Д. Брубека, К. Штокхаузена, Л. Берио и др.), а также формы церк. музыки. Многие её элементы были восприняты т. н. новым джазом и джаз-роком (Х. Хэнкок, Ч. Кориа, Х. Мэнн, Дж. Завинул, У. Шортер и др.). В 1974 в Нью-Йорке осн. компания «Репертуарный джаз», ставящая целью сохранение и популяризацию разл. форм классич. джаза.

В 60—70-е гг. большой успех имели мьюзиклы «Камелот» (1960) Лоу, «До-ре-ми» (1960) и «Смешная девчонка» (1964) Стайна, «Как достичь успеха, не прилагая особых усилий» (1961) Лёссера, «Скрипач на крыше» (1964) Дж. Бока, «Хэлло, Долли» (1964) Дж. Хермана, «Человек из Ламанчи» (1965) М. Ли, «Кабаре» (1966) Дж. Кендера, «Маленькая ночная музыка» (1973) С. Сондхайма, «Кордебалет» (1976) М. Хемлиша и др., в к-рых проявилось мастерство актрис Б. Стрейзанд, К. Чэннинг, Л. Минелли, актёра З. Мостела и др. Получили распространение новые жанры — рок-мьюзикл и рок-опера: «Волосы» (1967) Г. Макдермота, «Иисус Христос — суперзвезда» (1970) Э. Л. Уэббера, «Томми» (1970) П. Тауншенда, «Божьи чары» (1971) С. Шуорца и др. Авторами нек-рых из этих произв. были англичане, но первые пост. (затем и экранизации) осуществлены в США.

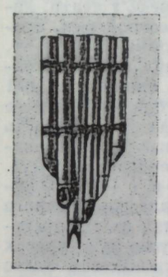
В сер. 60—70-х гг. выдвинулись оркестры Б. Кемпферта, Д. Косты, Мансини, певицы Дж. Джоплин, Д. Росс, Энн-Маргрет, В. Карр, Л. Нироу, Дж. Митчелл; наиболее известные авторы песен — Б. Бакрак, Р. Мак Кен и др.; сверхдинамизм т. н. популярной музыки (частое появление новых стилей, «идолов», выпуск их грамзаписей и магнитозаписей миллионными тиражами) стал сочетаться с возникшей тенденцией к возрождению старых, забытых стилей (рэг, сентиментальная баллада, мьюзикл 20—30-х гг. и т. д.) как в оригинальном виде, так и в новых аранжировках — «ретро», что было связано не только с ностальгич. настроениями, но и с вторичным, коммерч. использованием этой музыки. Широкое распространение получили дискотеки и разл. формы музыки в стиле «диско» (Дж. Траволта, Д. Саммер и др.).

Характер совр. муз. жизни США обусловливается ситуацией «открытого культурного пространства» — постоянным поглощением элементов др. муз. культур (европ., афр., азиатских) и в то же время активной экспансией за рубеж собств. муз. «продукции», что в значит. степени «размывает» нац. своеобразие мн. явлений амер. муз. иск-ва. США участвуют во мн. междунар. муз. программах, состоят в многочисл. междунар. организациях; во мн. городах выступают ведущие солисты и исполнит. коллективы из разных стран, в свою очередь, амер. артисты много гастролируют за рубежом. В стране проводятся междунар. муз. конференции, фестивали и конкурсы. Широкий культурный обмен в области муз. иск-ва происходит между США и др. странами, в т. ч. с СССР.

Лит.: Шнеерсон Г., Современная американская музыка, М., 1945; его же, О музыке живой и мертвой, М., 1964; его же, Портреты американских композиторов, М., 1977; Нестьев И., Американские заметки, «СМ», 1961, № 7—8; Конен В., Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США, М., 1961, ²1977; её же, Рождение блюзов, «СМ», 1979, № 5; Мартынов И., Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века, М., 1970; Михайлов Дж., Размышления об американской музыке, «США: экономика, политика, идеология», 1978, № 12; Ritter F. L., Music in America, N.Y., 1883; Mathews W. S. B., A hundred years of music in America, Chi., 1889; Paine J. K. [a. o.], Famous composers and their music, Boston, 1901; Mason W., Memories of musical life, N. Y., 1902; Farwell A., Dermot D. W., Music in America, N. Y., 1915; Sonneck O. G., Miscellaneous studies in the history of music, N. Y., 1921; Elson L. C., The national music in America and its sources, Boston, 1924; его же, The history of American music, N. Y., 1925; Densmore F., The American Indians and their music, N. Y., 1926; Mason D. G., The dilemma of American music, N. Y., 1928; его же, Tune in, America! A study of our coming musical independence, N. Y., 1931; Rosenfeld P., An hour with American music, Phil., 1929; Cowell H., American composers on American music, Stanford, 1933; Bauer M., Twentieth century music, N. Y., 1933; Morris H., Contemporary American music, Houston, 1934; Barnes E. N. C., American music from Plymouth Rock to Tin Pan Alley, Wash., 1936; Sargeant W., Jazz, hot and hybrid, N. Y., 1938, ²1975; Foote H. W., Three centuries of American hymnody, Camb., 1940; Graf H., Opera and its future in America, N. Y., 1941; Copland A., Our new music, N. Y., 1941; Spaeth S., A history of popular music in America, N. Y., 1948; Slonimsky N., Music since 1900, N. Y., 1949; Ewen D., American composers today, N. Y., 1949; его же, Composers since 1900, N. Y., 1969; Smith C., Musical comedy in America, N. Y., 1950; McSpadden J. W., Operas and musical comedies, N.Y., 1951; Swan H., Music in the South-west, 1825—1950, San Marino (Calif.), 1952, ²N. Y., 1977; Hanson H., Music in contemporary American civilization, Nebraska, 1951; Goss M., Modern music makers, N. Y., 1952; Howard J. T., Our American music: three hundred years of it, N. Y., 1954; Chase G., America's music, N.Y., 1955; Howard J. T., Bellows G. K., A short history of music in America, N.Y., 1957; One hundred years of music in America, ed. by P. H. Lang, N.Y., 1961; Cage J., Silence, Camb. (Mass.), 1961; его же, A year from Monday, Middletown (Connecticut), 1963, ²1967; Machlis J., American composers of our time, N. Y., 1963; Lowens I., Music and musicians in early America, N.Y., 1964; Mellers W., Music in new found land. Themes and developments in the history of American music, L., 1964; Daniel R. T., The anthem in New England before 1800, Evanston, 1966; Schwartz E., Childs B. (ed.), Contemporary composers on contemporary music, N. Y., 1967; Abrahams R. D., Foss G., Anglo-American folksong style, Englewood Cliffs (N. Y.), 1968; Lahee H. C., Annals of music in America, N. Y., 1969; Belz C., The story of rock, N. Y., 1969; The age of rock sounds of the American cultural revolution, ed. by L. Eisen, N. Y., 1969; Hitchcock H. W., Music in the United States, a historical introduction, Englewood Cliffs (N. Y.), 1969; Sablosky I., American music, Chi., 1969; Sessions R., Questions about music, Cambr. (Mass.), 1970; Shaw A., The world of soul, N. Y., 1971; Thomson V., American music since 1910, N. Y., 1971; Hemphill P., The Nashville sound: bright lights and country music, N. Y., 1970; Shemel S., Krasilovsky M. W., This business of music, N. Y., 1971; Lovell J.-junior, Black song: the forge and the flame, N. Y., 1972; De Lerma D. R., Reflections on Afro-American music, Kent (Ohio), 1973; Hart P., Orpheus in the new world. The symphony orchestra as an American cultural institution, N. Y., 1973; Bierley P. E., John Philip Sousa: American phenomenon, N. Y., 1973; Jablonski E., Stewart L. D., The Gershwin years, Garden City (N. Y.), 1973; Wooldridge D., From the steeples and mountains. A study of Charles Ives, N. Y., 1974; Malone B. C., Country music USA. A fifty-year history, Austin—L., 1974; McCarthy A. J., Big band jazz, L., 1974; Toll R. C., Blacking up. The minstrel show in nineteenth century America, N. Y., 1974; Haralambos M., Right on: from blues to soul in black America, N. Y.— L., 1975; Wilder A., American popular song. The great innovators, 1900—1950, L., 1975; Foner P. C., American labour songs of the nineteenth century, Urbana (Ill.), 1975; Austin W., «Susanna», «Jeannie» and «The old folks at home», N. Y., 1975; The professional symphony orchestra in the United States, compiled by G. Seltzer, Metuchen (N. Y.), 1975; Charters S. B., The country blues, N. Y., 1975; Price S. D., Old as the hills. The story of bluegrass music, N. Y., 1975; Bryant C., And the band played on. 1776—1976, Wash., 1975; Engel L., The American musical theatre, N. Y., 1975; Grossman L., A social history of rock music (from the greasers to glitter rock), N. Y., 1976; Camus R., Military music of the American revolution, Chapel Hill, 1976; Nettl B., Folk music in the United States: an introduction, Detroit, 1976; Hubbard W. L. (ed.), History of American music, N. Y., 1976; Blesh R., Shining trumpets. A history of jazz, N. Y., 1976; Mordden E., Better foot forward. The history of American musical theatre, N. Y., 1976; Murray A., Stomping the blues, N. Y., 1976; McCue G., Music in American society. 1776—1976, New Brunswick, 1977; Jackson A., The best musicals: from Show boat to a Chorus line, N. Y., 1977; Schafer W. J., Riedel J., The art of ragtime: form and meaning of an original black American art, N. Y., 1977; Ewen D., All the years of American popular music, Englewood Cliffs, 1977; Tirro F., Jazz, a history, N. Y., 1977; Titon J. T., Early Downhome blues: a musical and cultural analysis, Urbana (Ill.), 1977; Engel L., The making of a musical, N. Y., 1977; Epstein D. J., Sinful tunes and spirituals: Black folk music to the Civil war, Urbana [a. o.], 1977; Donakovski C., A muse for the masses. Ritual and music in an age of Democratic Revolution, 1770—1870, Chi.—L., 1977; Jasen D. A., Tichenor A., Trevor J., Rags and ragtime: a musical history, N. Y., 1978; Baker D. N., Belt L. M., Hudson H. C., The black composer speaks, Metuchen (N. Y.), 1978; Cobb B. E. jr., The sacred harp: a tradition and its music, Athens (Ga), 1978; Hipsher E. E., American opera and its composers, N. Y., 1978; Ballett W., American singers, N. Y., 1979; Johnson H., First performances in America to 1900, Detroit, 1979. *Дж. К. Михайлов.*

СОЗВУ́ЧИЕ — см. *Акустика музыкальная.*

СОИНА́РИ (гурийск.), ларчеми (менгрельск.; от назв. зонтичного растения, из стеблей к-рого делаются трубки),— груз. дух. муз. инструмент. Род *флейты Пана*, набор закрытых флейт. С.— гурийское назв.



Состоит из 6 трубок, расположенных в порядке убывания длины (и повышения тона) к краям, симметрично по отношению к центру (по 3 слева и справа), настраиваются соответственно по трезвучиям — уменьшённому и мажорному, мажорному и минорному или двум уменьшённым; 2 средние трубки настроены в большую или малую секунду. Образец настройки: a^2 — fis^2 — dis^2 — eis^2 — gis^2 — h^2. Диапазон: dis^2—h^2. Открытые верх. концы трубок срезаны на одном уровне, закрытые нижние замкнуты узловым сочленением растения. С. покрыт корой древесины (трубки связаны и скреплены между собой бечёвкой). Менгрельская разновидность крупнее гурийской. При игре С. держат вертикально, открытыми концами трубок вверх и направляют на их край ленточную струю воздуха. Используется как сольный и ансамблевый инструмент. Популярен гл. обр. у пастухов.

Лит.: Стешенко-Куфтина В. К., Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, ч. 1, Флейта Пана, Тб., 1936. *М. В. Рамишвили.*

СОКА́ЛЬСКИЙ, Сокольский Пётр Петрович [14(26) IX 1832, Харьков — 30 III (11 IV) 1887, Одесса] — укр. композитор, муз. критик, фольклорист и обществ. деятель. В детстве играл на фп., затем на флейте и виолончели, участвовал в домашнем ансамбле (с братьями), в оркестре молодых любителей музыки. В юношеские годы начал сочинять музыку. В 1852 окончил Харьковский ун-т (естеств. ф-т). Работал учителем ботаники, зоологии и минералогии в Екатеринославской гимназии. В 1857—58 находился в США как личный секретарь рус. генерального консула. Здесь продолжал заниматься музыкой, изучал нар. песни, записанные им в Харьковской губернии. С 1858 сотрудник (и помощник редактора) газ. «Одесский вестник», к-рую издавал его брат Н. П. Сокальский. Активно участвовал в работе Филармонич. об-ва в Одессе, способствуя исполнению в его концертах произв. М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. В 1861—63 жил в Петербурге, сблизился с Даргомыжским, публиковал муз.-публицистич. статьи (в т. ч. «О музыке в России», 1862). Вернувшись в Одессу, организовал в 1865 по образцу *Бесплатной музыкальной школы* Об-во любителей музыки (впоследствии — Одесское муз. об-во). Продолжал выступать в печати (газ. «Одесский вестник», «Новороссийский телеграф») со статьями и рецензиями. Итогом его музыковед. деятельности явилась кн. «Русская народная музыка, великорусская и малорусская...» (1885, изд. посм., 1888), в к-рой С. писал о своеобразии нац. иск-ва, пытался определить стадии его развития, прослеживал общие черты и особенности рус. и укр. музыки. Оперы С. (целиком не были поставлены, исполнялись лишь в отрывках) «Майская ночь» (1863), «Осада Дубно» (1878) наряду с произв. Н. В. Лысенко явились первыми проф. образцами укр. оперного иск-ва. Составил сб. «Малороссийские и белорусские песни» (изд. 1903).



Соч.: оперы — Мазепа (или Мария, по поэме «Полтава» А. С. Пушкина, 1858, не окончена), Майская ночь (по повести Н. В. Гоголя, 1863), Осада Дубно (по повести «Тарас Бульба» Гоголя, 1878, клавир изд. 1884); кантата — Пир Петра Великого (1860, премия на конкурсе РМО); пьесы для орк.; для фп. — Славянский альбом (1873), Славянский марш (на болг. тему, 1875), Далматская баркарола (1876) и др.; хоры, романсы.

Лит. соч.: О музыке в России, «Время», 1862, т. 8, март, № 3; Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки, Хар., 1888 (на укр. яз. — Київ, 1959); Вибрані статті та рецензії, [вступ. ст., прим., ред. Р. Кулик], Київ, 1977.

Лит.: Ф. С., Биографические сведения из жизни П. П. Сокальского, «Новороссийский телеграф», 1887, 9 апр.; Материалы для биографии П. П. Сокальского, там же, 1887, 11 апр.; Карасев П., П. П. Сокальский и его работы в области изучения русской народной песни, «Этнографическое обозрение», 1912, кн. 94—95, № 3—4; Маслов А., П. П. Сокальский как исследователь русской народной музыки, «Музыка и жизнь», 1912, № 4; Карышева Т., Из истории украинской музыкальной культуры, «СМ», 1950, № 4; её же, П. П. Сокальский, К., 1951 (на укр. яз.— Київ, 1959); её же, П. Сокальский, в сб.: Из истории русско-украинских музыкальных связей, М., 1956. *Т. Н. Соловьёва.*

СОКОВНИ́Н Евгений Николаевич [27 VII (9 VIII) 1904, Казань — 28 II 1973, Ленинград] — сов. оперный режиссёр, педагог. Нар. арт. РСФСР (1957), засл. деят. иск-в Литов. ССР (1954). Чл. КПСС с 1954. В 1930 окончил Моск. муз. техникум им. А. Н. Скрябина по классу сольного пения. С 1924 артист миманса и хора, с 1931 солист Большого т-ра. Окончив в 1933 режиссёрское отделение Оперной студии при Большом т-ре, перешёл на режиссёрскую работу, в 1941—52 режиссёр-постановщик Большого т-ра, где пост. оперы «Ромео и Джульетта» Гуно (1941, нов. ред. 1946), «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник», «Иван Сусанин» (нов. ред. 1942), «Травиата» (1945). В 1946 в Перми пост. оперы «Севастопольцы» Коваля (Гос. пр. СССР, 1947) и «Дружба народов» («Великая дружба») Мурадели. В 1948—50 С. был гл. режиссёром *Софийской народной оперы*; здесь он пост. оперы «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Иван Сусанин», «Князь Игорь»; «Черевички» Чайковского и содействовал организации Оперной студии. В 1952—59 гл. режиссёр Ленингр. т-ра оперы и балета, на сцене к-рого пост. оперы «Псковитянка» (1952), «Декабристы», «Садко» (обе в 1953), «Князь Игорь» (1954); «Фёдор Таланов» Дехтерёва (1955), «Бал-маскарад» (1957), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии...» (1958) и др. В 1962 в Ленингр. Малом оперном т-ре совм. с гл. дирижёром Софийской оперы А. Я. Найдёновым пост. «Отелло». В 1973 под рук. С. в Ленингр. т-ре оперы и балета была возобновлена опера «Декабристы». Осн. область творчества

С.— рус. классика; поставленные им спектакли отмечены тонким чувством стиля и эпохи произв., стремлением выявить этич. и эстетич. значимость художеств. образов. С 1933 занимался педагогич. деятельностью; в 1956—73 вёл класс оперной режиссуры в Ленингр. консерватории (с 1967 профессор).

Лит.: Державин К., Болгарский театр, М.—Л., 1950, с. 441—44; Грошева Е., Традиции высокого патриотизма, «Театр», 1953, № 10. *Л. И. Соковнина.*

СОКОЛАЙ (Szokolay) Шандор (р. 30 III 1931, Кунагота) — венг. композитор. Учился у Ф. Сабо и Ф. Фаркаша в Высшей муз. школе им. Ф. Листа (1950—56) в Будапеште, где затем преподавал (с 1966 профессор по классу композиции). Работал на Радио (1957—61). Как композитор дебютировал в сер. 1950-х гг. Сочинения крупных форм (гл. обр. оперы, оратории, кантаты) отличаются патетич. характером, острыми коллизиями. Нек-рое влияние на его творчество оказала новая венская школа, особенно соч. А. Берга, но осн. источник его творчества — нац. традиции, в т. ч. Б. Бартока. Междунар. признание получила его опера «Кровавая свадьба» (по Ф. Гарсиа Лорке, пост. в 11 городах Европы, в т. ч. в Таллине, 1971); за пределами Венгрии исполнялись также оперы «Гамлет» и «Самсон». Пр. Эркеля (1960, 1965) и пр. Кошута (1966).

Соч.: оперы—Кровавая свадьба (Vérnász, 1964, Будапешт), Гамлет (1968, Будапешт), Самсон (1973, Будапешт); балет Баллада ужаса (Az iszonyat balladája, соч. 1960, пост. 1967, Париж, пр. 5-го междунар. фестиваля танца); для хора и орк.— оратория Огненный март (A Tűz Márciusa, 1958), Негритянская кантата (Néger kantáta, 1962), фантазия Могущество музыки (A zene hatalma, 1969), 2 кантаты на сл. Э. Ади (1970, 1976), Апокалипсис (1971); Ад (Pokol, по «Божественной комедии» Данте, для хора, хор. мелодекламации и чтеца, 1968); концерты с орк.— для скр. (1956), фп. (1958), трубы (1969); камерно-инстр. ансамбли — Маленькая сюита для влч. с фп. (1959), дуэт для цимбал и гитары (1975), детские пьесы на нар. мелодии для 2 и 3 скр. (1974), струн. квартет (1973), Баллада, Плач и каприччио для секстета медных духовых (1975); пьесы для фп.; соната для флейты соло (1975); песни.

Лит.: Sándor Szokolay, в кн.: Contemporary Hungarian composers, Bdpst, 1967, ²1974; Kroó G., A magyar zeneszerzés 30 éve, Bdpst, 1975. *П. Ф. Вейс.*

СОКОЛО́В Владислав Геннадиевич [р. 15 (28) XII 1908, Рыбинск, ныне Ярославской обл.] — сов. хор. дирижёр. Нар. арт. СССР (1966). В 1932 окончил Муз. уч-ще при Моск. консерватории; занимался



у А. В. Александрова (муз.-теоретич. предметы) и Д. Б. Кабалевского (композиция). В 1936 окончил дирижёрско-хор. ф-т Моск. консерватории у Г. А. Дмитревского, в 1938 у него же — аспирантуру. В 1946—52 хормейстер Ансамбля песни и пляски Сов. Армии. Отличный знаток детского хор. пения, С. в 1936 создал Детский хор при Центр. доме художеств. воспитания детей (позднее — Ин-т художеств. воспитания Академии педагогич. наук СССР), к-рый под его бессменным руководством стал первоклассным исполнит. коллективом. В 1956 организовал и возглавил Государственный московский хор.

С.— один из виднейших мастеров сов. хор. культуры. Его исполнит. манера отличается яркой эмоциональностью, выразительностью дирижёрского жеста. В исполнении коллективов под рук. С. высокая вок.-хор. техника сочетается с непосредственностью, свежестью интерпретаций. В его репертуаре разнообразные хор. сочинения сов., рус. и заруб. композиторов; мн. произв. сов. авторов при участии Гос. моск. хора были исполнены впервые, в т. ч. «Реквием» Кабалевского, оратория «Иван Грозный» по музыке Прокофьева к одноим. кинофильму, оратория «Василий Тёркин» Бойко. Под упр. С. Гос. моск. хор участвовал в исполнении крупных вок.-симф. произв. («Реквием» Моцарта, «Stabat mater» Дворжака, 3-я симфония Малера, «Весна» Рахманинова, «Свидетель из Варшавы» Шёнберга). Во главе руководимых им хоров С. неоднократно гастролировал за рубежом (Болгария, ГДР, КНДР, Польша, Румыния, Франция, Чехословакия, Швеция, Югославия, Япония). С 1936 преподаёт в Моск. консерватории (с 1951 профессор); в 1957—60 зав. кафедрой хор. дирижирования). Среди его учеников — С. К. Казанский, Н. В. Кутузов, Ф. М. Лукин, В. Н. Минин, Г. Н. Пантюков. С 1958 зам. пред., с 1974 пред. правления Всероссийского хор. об-ва. Регулярно принимает участие во Всемирных фестивалях молодёжи и студентов; на IV Всемирном фестивале в Бухаресте (1953) Хор моск. студентов под упр. С. удостоен 1-й премии. С. принадлежат хор. циклы «Где отдыхает день» (9 пьес для детского хора a cappella; сл. М. С. Садовского, 1976), 7 хоров для смешанного состава a cappella (слова Садовского, 1976), а также хор. обработки нар. песен: «Повянь, повянь, бурь-погодушка», «Амурские волны» и др. Автор кн. «Работа с хором» (1959, 3-е изд., 1967). Пр. Ленинского комсомола (1972). Медаль им. К. Д. Ушинского (1961). Гос. пр. РСФСР им. М. И. Глинки (1979).

Лит.: Локшин Д., Замечательные русские хоры и их дирижеры, ²М., 1963, с. 169—73; Владислав Соколов (беседа), «МЖ», 1968, № 21; Абелян Л., Гембицкая Е., Детский хор Института художественного воспитания АПН СССР, М., 1976; Линник М., И мастерство, и вдохновенье, «МЖ», 1978, № 24. *М. М. Яковлев.*

СОКОЛО́В Григорий Фёдорович [22 I (3 II) 1845, Киев — 12 (25) IV 1911, Одесса] — рус. скрипач и педагог. Обучался игре на скрипке в Киеве у театр. дирижёра В. Ляхера, позднее — в Одессе под рук. брата — скрипача-любителя А. Ф. Соколова. В 60-е гг. выступал в концертах. В 1869 поступил в Моск. консерваторию (класс Ф. Лауба), к-рую окончил в 1871 (по др. данным — в 1870). С этого же года вёл в Одессе широкую конц. деятельность, завоевав популярность как выдающийся скрипач-виртуоз и камерный исполнитель. Талантливый педагог, С. преподавал в муз. школах Одесского об-ва изящных иск-в, с 1885— Одесского муз. об-ва, а с открытием муз. классов местного отделения РМО (позднее муз. уч-ще) стал их ст. преподавателем. Вёл также педагогич. работу на муз. курсах Д. Ф. Ресселя, где читал историю музыки, вёл класс ансамблевой скр. игры. Среди его учеников — А. Л. Сапельников, П. П. Пустарнаков. Выступал в местной периодич. печати.

Лит.: Музыкально-педагогические деятели в Одессе. Г. Ф. Соколов, «Сцена и музыка», 1903, № 20. *И. М. Ямпольский.*

СОКОЛО́В Илья Осипович [1777—30 III (11 IV) 1848, Москва] — рус. певец, гитарист, композитор, собиратель нар. песен, руководитель Моск. цыганского хора. По национальности цыган. Начал работать под рук. дяди — П. Т. Соколова, выступавшего с крепостным хором цыган. С 1813 С. в течение 35 лет возглавлял этот хор. Был другом М. Т. Высоцкого, под его руководством совершенствовался в игре на гитаре (Высоцкий любил аккомпанировать пению С., проводил репетиционную работу с хором). С. воспитал первоклассный коллектив певцов и танцоров (6 женщин и 6 мужчин), отличавшийся самобытностью исполнения, близкого к камерному. Репертуар хора включал в основном рус. нар. песни. Среди певиц выделялись Степанида Сидоровна («русская Каталани») и Т. Д. Демьянова (Таня), иск-вом к-рой восхищались А. С. Пушкин и Н. М. Языков. В хоре С. работали гитаристы Ф. И. Губкин и И. В. Васильев (продолжатель традиций С., возглавивший после его смерти хор). В 1842 хор С. неоднократно слушал Ф. Лист, концертировавший в Москве (под впечатлением от исп. хором романсов «Соловей» Алябьева и «Ты не поверишь, как ты мила» Булахова он создал

их фп. транскрипции). В 1838—48 хор С. систематически выступал в концертах Павловского вокзала. С.— автор мн. романсов и песен, из к-рых особенно популярны были «Хожу я по улице», «Гей, вы, цыгане», а также обработка рус. нар. песни «Ах, ты слышишь ли, сердечный друг». Иск-во С.— певца, гитариста и танцора — воспето в стихах Д. В. Давыдовым и В. Г. Бенедиктовым.

Лит.: Стахович М., История семиструнной гитары, СПБ, 1864; Русанов В. А., Гитара и гитаристы, вып. 1, М., 1899; Пыляев М., Старый Петербург, [СПБ, 1903], с. 400—01; Вольман Б., Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства, Л., 1961, с. 43—46; его же, Гитара и гитаристы, Л., 1968. *И. М. Ямпольский.*

СОКОЛО́В Николай Александрович [14 (26) III 1859, Петербург — 27 III 1922, Петроград] — рус. композитор, педагог, муз. теоретик. В 1885 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова (занимался также у Ю. Иогансена). В 1886—1921 преподавал в регентских классах Придв. певч. капеллы, в 1896—1922 — в Петерб. (Петрогр.) консерватории (с 1908 профессор). С 80-х гг. С. был одним из видных представителей *Беляевского кружка*. Значит. место в его творчестве занимают романсы. В них отражён процесс эволюции С.— от народнических настроений его первых произв. (на сл. И. С. Никитина) до изящного, порой изысканного, но неглубокого лиризма более поздних. Из камерных сочинений выделяются 2 струн. трио. С. принадлежит труд «Основы полифонии» (рукопись; хранится в рукописном отделе ЛОЛГК), а также пособия по гармонии и контрапункту.

Соч.: балеты — Дикие лебеди (1900), Цветы маленькой Иды (до 1922, оба либр. по Х. К. Андерсену); для хора, солистов и орк.— Дон Жуан (музыка к драм. поэме А. К. Толстого, 1884—92); для орк.— Элегия (1888), сюита из балета «Дикие лебеди» (1902), Дивертисмент (1913); для струн. орк.—2 серенады; камерно-инстр. ансамбли — пьесы для скр. и фп., для влч. и фп., струн. трио (1916, 1922), струн. квартеты (1884, 1892, 1894); пьесы для фп.; хоры, дуэты, романсы, музыка к «Зимней сказке» Шекспира (1912—16).

Лит. соч.: Практическое руководство к изучению аккордов..., СПБ, 1913, ²М., 1916; Образцы модуляционных прелюдий с объяснительным текстом. Пособие при изучении гармонии, М.— П., 1923 [на обл. М.— Л., 1924]; Имитации на Cantus firmus. Пособие при изучении контрапункта строгого стиля, Л., 1928.

Лит.: Каратыгин В. Г., Памяти Н. А. Соколова, в сб.: Орфей, кн. 1, П., 1922; [Н. А. Соколов], «К новым берегам», 1923, № 1, с. 57—58 [Некролог].

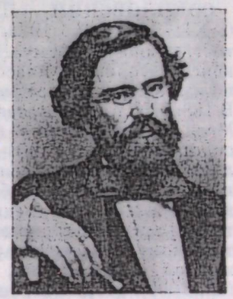
СОКОЛО́ВА-ФРЕ́ЛИХ Ольга Васильевна (1860, Москва — 4 VII 1923, там же) — рус. певица (контральто), педагог. Занималась в Моск. консерватории по классу фп.; пению обучалась у своей тётки А. Д. Александровой-Кочетовой и у Д. М. Леоновой. Выступала как конц. певица, затем в 1881—1900 — на разных оперных сценах, в т. ч. в Москве (1882—83; в 1895 исполняла партию Вани в Большом т-ре) и Петербурге (1893, Рус. оперное т-во). Пела также в Одессе, Ниж. Новгороде, Саратове, Астрахани, Казани. Среди партий — Графиня; Лия («Маккавеи» А. Рубинштейна), Марьям («Кавказский пленник» Кюи), Княгиня («Русалка»), Азучена, Амнерис; Зибель («Фауст») и др. Успеху выступлений С.-Ф. способствовала её безупречная музыкальность. С 1900 преподавала пение в собств. муз. школе и в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва. Среди её учеников — П. Ж. Доберт.

Лит.: Юшков Н., Ольга Васильевна Соколова, в его кн.: Материалы для истории русской литературы и театра, Каз., 1893, с. 328—29; Г а[б р и л о в и]ч Г., Частная русская опера, «Биржевые ведомости», 1893, 7(19) окт., с. 3; «Театрал», М., 1895, № 16, с. 58—59; Ежегодник императорских т-ров. Сезон 1894—95, СПБ, 1896, с. 313; [О. В. Соколова-Фрелих], «К новым берегам», 1923, № 3, с. 49 [Некролог]; Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966, с. 82, 85, 87. *Л. Б. Римский.*

СОКОЛО́ВСКАЯ Наталья Васильевна (годы рожд. и смерти неизв.) — рус. певица 18 в. (сопрано). По национальности украинка. Пению обучалась в Петербурге, выступала в частном т-ре графа А. Разумовского. В 70—80-е гг. пела на сцене Петровского т-ра в Москве, а также в Придв. т-ре в Петербурге. Была первой исполнительницей партий: Фетиньи («Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, Москва, 1779), Изабеллы («Мужья — женихи своих жён» Булландта, Петербург, 1784), Фатьмы («Калиф на час» неизв. композитора, Москва, 1784), Пленицы («Счастливая Тоня» Стабингера, Москва, 1786) и др. Известна также как камерная певица. В 1786 в Москве принимала участие в исполнении оратории «Юдифь» Стабингера.

Лит.: Финдейзен Н. Ф., Очерки по истории музыки в России..., т. 2, М.— Л., 1928—29. *И. М. Лысенко.*

СОКОЛО́ВСКИЙ Марк Данилович (Марек Конрад) [по уточнённым данным, 25 IV (7 V) 1818, Погребище, близ Житомира — по уточнённым данным, 25 XII 1883 (6 I 1884), Вильнюс] — рус. гитарист-виртуоз, исполнитель на 6-струнной гитаре.



По национальности поляк. В детские годы учился игре на скрипке и виолончели. Одарённый музыкант, С. самостоятельно овладел иск-вом игры на гитаре (по школам М. Джулиани, Л. Леньяни, Й. К. Мерца и др.), непрерывно, в течение всей жизни совершенствуя своё мастерство. Конц. деятельность начал в 1841 в Житомире, выступал и в др. городах. В 1846 С. дал первый концерт в Москве, вскоре став любимцем моск. публики. С нач. 50-х гг. с огромным успехом гастролировал в Петербурге, Киеве, Минске, Вильнюсе и др. городах России, а также за границей, в т. ч. в Вене, где в 1858 (или 1859) С. получил диплом, утверждавший его в звании первого гитариста Европы. Триумфальные выступления С. в 1863—1868 в Висбадене, Париже, Лондоне, Берлине, Брюсселе, Дрездене, Милане и др., а также в польских городах — Кракове и Варшаве принесли ему славу одного из замечат. мастеров игры на гитаре. Вернувшись на родину, выступал с концертами в городах России (в 1869 — в Большом т-ре в Москве). Прощальный публичный концерт С. состоялся в Петербурге в 1877 в зале Придв. певч. капеллы. Последние годы жизни провёл в Вильнюсе, давал уроки игры на гитаре.

Исполнение С. отличали тонкое чувство стиля, богатство тембровых красок, нежная певучесть и виртуозная техника, яркая эмоциональность и выразительность. Репертуар был тщательно продуман. С. являлся превосходным интерпретатором музыки Джулиани, Леньяни, Ф. Карулли. Исполнял в собств. переложении соч. Мерца, Ф. Шопена и др. композиторов. За поэтичность, одухотворённость игры, за «чарующие звуки» немцы называли С. «великим артистом», французы — «Паганини гитары», итальянцы — «Боттезини гитары», англичане — «королём гитаристов», поляки — «Костюшкой гитаристов». С. принадлежат соч. для гитары, в т. ч. полонезы, мазурки, вальсы, а также пьесы — «Русская почта» (под назв. «Poczta»), «Оседлаю коня» (фантазия на романс А. Е. Варламова), «Венецианский карнавал», «Славянская думка» (обработка соч. Мерца «Fantasie romantique») и др. Мн. соч. С. остались неизданными.

Лит.: Виртуоз Конрад Соколовский, «Московские ведомости», 1852, 22 нояб.; «Сын Отечества», 1862, 14 марта (разд. «Хроника»); Русанов В. А., М. Д. Соколовский. Исторический очерк, в кн.: Заяицкий С. С., Интернациональный союз гитаристов, М., 1902; Вольман Б., Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства, Л., 1961; Римкявичус Ю., Памяти знаменитого русского гитариста, «МЖ», 1969, № 1; M. Sokołowski, «Tygodnik ilustrowany», 1868, № 10, 12, 20; M. K. Sokołowski, «Echo muzyczne, teatralne i artystyczne», 1884, № 25; Zuth J., Handbuch der Laute und Gitarre, W., 1926—28; Reiss J. W., Gitara i jej mistrz Marek Konrad Sokołowski, «Muzyka», 1955, № 11—12, S. 40—49; Powroźniak J., Gitara od A do Z, [Kr., 1966]; его же, Leksykon gitary, [Kr.], 1979; Rimkevičius J., Legendinis gitaros dainius, «Jaunimo gretos», 1978, № 9. *Ю. Римкявичюс.*

СОКОЛО́ВСКИЙ Михаил Матвеевич (гг. рожд. и смерти неизв.) — рус. скрипач, дирижёр и композитор 2-й пол. 18 в. В 70—80-х гг. играл в оркестре т-ра М. Медокса и преподавал пение в Моск. ун-те. С. принадлежит музыка оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» (на текст А. О. Аблесимова, 1779), послужившая образцом для мн. рус. нар.-бытовых опер кон. 18 в. (безосновательно приписывалась Е. И. Фомину). Жена С.— Наталья Васильевна С.— певица, артистка того же т-ра; сестра — Ирина Матвеевна С.— танцовщица, выступала там же.

Лит.: Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, [М.], 1948, с. 53—56; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, [М., 1965], с. 285—95; Орешников С., У истоков..., «СМ», 1976, № 3. *Ю. В. Келдыш.*

СОКОЛО́ВСКИЙ Николай Николаевич [21 XI (3 XII) 1865—24 I 1921, Москва] — рус. скрипач, альтист, композитор и муз. теоретик. В 1888 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали, по муз.-теоретич. предметам занимался у С. И. Танеева. В 1888—90 преподаватель муз. уч-ща в Казани, с 1890— Моск. консерватории (с 1904 профессор) по классу скрипки и альта, в 1906—20 и по муз.-теоретич. дисциплинам (обязательное сольфеджио и гармония); вёл также класс камерного ансамбля. Участник (альтист) струн. квартета Моск. отделения РМО. Автор уч. пособий по теории музыки, гармонии, в т. ч. «Руководства к практическому изучению гармонии. В 3-х частях с приложением задач устных, письменных и за фортепьяно (ок. 1000)» (1907—11, ⁴испр. и доп. изд., 1926). С. принадлежат инструктивные соч. для скрипки (этюды, пьесы). *И. М. Ямпольский.*

СОКО́ЛЬСКИЙ (наст. фам.— Гринберг) Маттиас Маркович [4 (16) IX 1896, Умань, ныне Черкасской обл.— 8 II 1977, Москва] — сов. музыковед. В 1921 окончил Киевскую консерваторию по классу фп. у М. П. Домбровского (занимался также у Г. Г. Нейгауза, по композиции — у Р. М. Глиэра). С 1923 жил в Москве. Муз.-критич. деятельность начал в 1924. В 1928 ответств. редактор журн. «Музыка и революция», в 1932—38 зав. отделом музыки газ. «Советское искусство»; был зав. отделом иск-в газ. «Труд». Автор мн. статей и рецензий. Издан сб. статей С. «Слушая время» (М., 1964).

Соч.: Философские мотивы оперы «Пиковая дама». Заметки о музыкальной драматургии Чайковского, «Театр», 1938, № 8—9; К спорам об опере, «СМ», 1952, № 5; Об одном забытом жанре критики [о критике муз. исполнения], там же, 1953, № 3; Народ в «Хованщине» Мусоргского, там же, 1954, № 12; Новосибирск — Москва — Новосибирск. Заметки о двух гастрольных спектаклях [«Хованщина» и «Лебединое озеро»], «Театр», 1955, № 11; Наш Шостакович, там же, 1956, № 12; Тормозы советской музыки [о музыкальной критике], «СМ», 1956, № 5; На распутье. (Продолжаем разговор об оперетте), там же, 1957, № 7; Иван Сусанин, в сб.: Большой театр СССР. Опера. Балет, М., 1958; Содружество с музыкой [о кинофильме «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. Музыка С. Прокофьева], «Искусство кино», 1958, № 12; Приметы и требования времени [о концертной работе], «СМ», 1965, № 2; В пути... [К 30-летию журн. «Советская музыка»], там же, 1966, № 12; Мастер и его искусство (о дирижере Г. Караяне), там же, 1969, № 9; С дымом пожаров, там же, 1969, № 9—10; Информация или портрет? [о телефильмах о музыке], там же, 1976, № 1; Дирижер—творец [70-летие Н. Г. Рахлина], там же, 1976, № 11; Гигант, уменьшенный до карлика [о фильме «Малер»], там же, 1977, № 8, и др. *И. М. Ямпольский.*

СОКО́Р (Sokor) Матей (р. 15 IX 1908, Яссы) — рум. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в СРР (1951). Чл.-корр. Академии СРР (1952). Учился в Бухарестской консерватории (1927—29) у Г. Куку (муз.-теоретич. предметы), А. Кастальди (гармония, полифония), К. Брэилою (история музыки, фольклор). Совершенствовался в Лейпцигской консерватории (1930—33) по композиции у З. Карг-Элерта и Г. Грабнера, по дирижированию — у М. Хохкофлера. В 1929—30 и 1934—39 сотрудник Ин-та фольклора, в 1945—52 пред. Радиокомитета в Бухаресте. В 1949—54 президент СК СРР. Автор музыки Гос. гимна СРР (исполнялся в 1953—77).

Соч.: опера — Господин Леонида (Conu Leonida, по И. Л. Караджале; 1978, Рум. т-р оперы и балета); для солистов, хора и орк.—поэмы Мать (Mama) (1949; Гос. пр. СРР, 1951), Песня мира (Cintecul lumii, 1960), оратория Дуб из Борзешть (Stejarul din Borzesti, 1966); для орк.— нар. танцы Калуш и Сырба (1952), рапсодия; концерты с орк.— для скр. (1955), для кларнета, валторны и влч. (1939); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. секстет для духовых Три обманщика (Trei şalviri, 1969); хоры, песни. *Р. З. Лейтес.*

СОЛИ́ВА (Soliva) Карло Эвазио (1792, Касале-Монферрато, Италия — 20 XII 1853, Париж) — итал. композитор, дирижёр, вок. педагог. Окончил Миланскую консерваторию как композитор и пианист; занимался у Б. Азиоли и В. Федеричи. С 1821 возглавлял класс пения в Варшавской консерватории, выступал как дирижёр, устраивал муз. вечера, был дружен с Ф. Шопеном, высоко ценившим его вок.-педагогич. систему. С 1832 капельмейстер рус. оперы в Петербурге, преподаватель теории музыки и пения в Театр. уч-ще. Его учениками были К. Н. Лядов, Н. Ф. Вителяро, Е. А. Семёнова. Советами С. пользовались М. И. Глинка и А. Н. Верстовский. В 1841 С. уехал из Петербурга, последние годы жизни провёл в Париже. В 1851 был избран почётным членом Академии «Санта-Чечилия» в Риме.

С большим успехом шли оперы С.— «Бронзовая голова» («La Testa di bronzo», 1816, т-р «Ла Скала», Милан), к-рой восхищался Стендаль, называя её музыку мужественной, пламенной, драматической, «Цыгане из Астурии» («La zingare dell'Asturia», 1817, там же), «Юлия и Секст Помпей» (1818, там же). В 1833 в Петербурге в Большом т-ре состоялась премьера оперы С. «Китайские девицы, или Три рода драматического искусства» (на текст П. Метастазио «Китаянки»). Писал также церк. музыку (месса, Te Deum и др.); арии, дуэты, вок. упражнения. Известен написанный им в России полонез «Слава» (исполнялся в торжеств. случаях).

Лит.: Записки М. И. Глинки, «Русская старина», 1870, т. 1—2, то же, в кн.: М. И. Глинка, Литературное наследие, т. 1, Л.— М., 1952, с. 157, 178—79; Ф. Шопен. Письма, под ред. А. Гольденвейзера, М., 1929; Ф. Шопен. Письма, под ред. А. Соловцова, М., 1964; Stendhal, Rome, Naples et Florence, P., 1817 (рус. пер.— Стендаль, Рим, Неаполь и Флоренция, Собр. соч., т. 11, Л., 1936, с. 24—25, 27—28, 208); Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, opracował M. Karłowicz, Warsz., 1904. *А. П. Григорьева.*

СОЛЛЕРТИ́НСКИЙ Иван Иванович [20 XI (3 XII) 1902, Витебск— 11 II 1944, Новосибирск] — сов. музыковед, литературовед и театровед. В 1923 окончил Ин-т истории иск-в в Петрограде, в 1926—29 был там же в аспирантуре (история муз. т-ра). Консультировался по вопросам теории музыки и дирижирования у Н. А. Малько. В 1924 окончил романо-германское отделение ф-та обществ. наук Ленингр. ун-та. С 20-х гг. вёл педагогич. работу в ленингр. высших уч. заведениях, в т. ч. в Хореографич. уч-ще, Ин-те сценич. иск-в (Театральный ин-т), Ин-те истории иск-в, Педагогич. ин-те. В 1930—31 и 1935—41 преподавал в Ленингр. консерватории (курсы: история западноевроп. музыки, история эстетич. учений, история т-ра, муз. драматургия; с 1939 профессор). В 1929—44 работал в Ленингр. филармонии редактором, лектором, зав. репертуарной частью; с 1940 её художеств. руководитель. С 1924 выступал как муз. критик.



Выдающийся учёный, критик, оратор, полемист, С. сыграл важную роль в муз. жизни Ленинграда 20—30-х гг. Он обладал большой эрудицией в вопросах лит-ры, музыки, философии и т-ра, феноменальной памятью, знал более 20 иностр. языков. Исключительна деятельность С. в качестве лектора филармонии. Яркий и блестящий дар устной речи позволял С. в увлекательной, живой форме воссоздавать образ композитора, раскрывать его творч. замыслы и характер их воплощения в художеств. произв. Вступит. слова С. к филармонич. концертам содействовали воспитанию культуры слушателей Ленинграда, формированию новой, пролетарской аудитории. В качестве члена Художеств. советов ленингр. муз. т-ров С. активно влиял на отбор репертуара, принимал горячее участие в создании сов. оперы, становлении сов. балета. Плодотворной была и его работа во главе секции муз. критики Ленингр. отделения СК РСФСР. Тесно общался с ленингр. композиторами, в первую очередь с Д. Д. Шостаковичем, к-рый был его ближайшим другом, оказывал им действенную творч. помощь. Перу С. принадлежат первые на рус. языке работы о Г. Малере, К. В. Глюке, Ж. Оффенбахе, Б. Сметане, А. Шёнберге и др. Внёс важный вклад в разработку проблем симф. драматургии и драматургии оперного либретто, романтизма.

Соч.: Жизнь и театральное дело Жана-Жоржа Новерра, в кн.: Новерр Ж.-Ж., Письма о танце, пер. с франц., Л., 1927; Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия, в сб.: О театре. Временник Отдела истории и теории театра, сб. 3, Л., 1929; Густав Малер, Л., 1932; Жак Оффенбах, Л., 1933; Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма, в кн.: История советского театра (1917—1921), [т. 1], Л., 1933; Симфонические поэмы Рихарда Штрауса, [Л.], 1934; Арнольд Шёнберг, Л., 1934; Гектор Берлиоз, [Л.], 1935; Оноре Бальзак, в сб.: Утраченные иллюзии. Хореографический роман, Музыка Б. В. Асафьева, [Л.], 1936; Бедржих Сметана, в сб.: «Проданная невеста». К постановке оперы..., [Л.], 1937; Глюк, М.—Л., 1937; Избранные статьи о музыке, Л.— М., 1946; Музыкально-исторические этюды, Л., 1956, ²доп. под назв. Исторические этюды. Критические статьи, т. 1—2, Л., 1963; Статьи о балете, Л., 1973.

Лит.: Шостакович Д., И. И. Соллертинский, «СМ», 1946, № 2—3; Друскин М. С., И. И. Соллертинский, в сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, Л., 1962; Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования, Л.— М., 1974, ²доп., Л., 1978. *Л. В. Михеева.*

СО́ЛО (итал. solo, от лат. solus — один). 1) В многогол. сочинении мелодически развитое, зачастую виртуозное выступление одного певца или инструменталиста, сосредоточивающее на себе внимание слушателей. Звучащие одновременно с С. прочие вок. или муз. партии образуют сопровождение, *аккомпанемент*. Протяжённость С. может быть различной — от неск. тактов до целых разделов. Особые формы С. образуются в разл. конц. муз. жанрах. Здесь выделяются целые сольные партии, т. е. с С. постоянно выступает один и тот же исполнитель. В старинной конц. музыке (см. *Concerto grosso*) зачастую имеется неск. сольных партий, одновременное звучание к-рых и образует сольные эпизоды (*концертино* в противовес *tutti* или *ripieno*). В концертах для клавишных инструментов С. также оказывается многоголосным, хотя сольная партия поручается одному исполнителю. В классич. и совр. концерте наряду с «настоящими» сольными эпизодами широко применяется солирование инструмента (или инструментов) на фоне орк. сопровождения. Такого рода С. распространены и в балетах (часто составляют в них отд. номер, напр. Adagio Одетты и принца во 2-м д. балета «Лебединое озеро»). 2) Муз. произв. для одного голоса или одного инструмента (с сопровождением или без него). 3) Tasto solo (итал., одна клавиша, сокр. T. S., обозначение — O) — в *генерал-басе* указание на то, что исполнитель должен играть партию баса без добавления аккордовых звуков.

СОЛОВЦО́В Анатолий Александрович [12 (24) IX 1898, Москва — 28 X 1965, там же] — сов. музыковед. Занимался у отца (ученика Н. Г. Рубинштейна), Л. Э. Конюса, Ел. Ф. Гнесиной и Е. А. Бекман-Щербины. В юности давал уроки фп. игры, выступал в любительских концертах как пианист. В 1931 окончил Научно-исследовательское отделение композиторского ф-та Моск. консерватории по классу истории музыки у М. В. Иванова-Борецкого (муз.-теоретич. предметы изучал под рук. Н. С. Жиляева). Чл. РАПМ (1926—32). С кон. 1920-х гг. редактор на Радио. Работал редактором в редакции журн. «Советская музыка» и в Музгизе. В 1933—35 преподавал историю музыки в Моск. консерватории. Выступал как муз. критик с 1926. Подписывал статьи А. Громан, Громан-Соловцов, А. Г., Ганс Сакс. В центре интересов С.— рус. классич. и сов. музыка, творчество Ф. Шопена.

Соч.: Н. А. Римский-Корсаков, в кн.: История русской музыки, т. 2, М., 1940; М. П. Мусоргский, М., 1945; Н. Рубинштейн, М., 1946; С. В. Рахманинов, М., 1947, ²1969; Фортепианная музыка, в сб.: Очерки советского музыкального творчества, М., 1947; Н. А. Римский-Корсаков, М., 1948; Шопен, М., 1949; «Пиковая дама» П. И. Чайковского, М., 1949, ²1959; Фортепианные концерты Рахманинова, М.— Л., 1951, ²1961; Симфония Н. П. Ракова, М.—Л., 1951, ²1959; Концерт. История и характеристика жанра, М., 1952, ²1963; Симфонические произведения Римского-Корсакова, М., 1953, ²1960; Фридерик Шопен. Жизнь и творчество, М., 1956, ²1960; Н. П. Раков, М., 1958; Книга о русской опере, М., 1960; Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова, М., 1964, ²1969; «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, М., 1964, и др. *Т. Н. Соловьёва.*

СОЛОВЦО́ВА (урожд. — Григорьева) Любовь Андреевна [р. 7 (20) X 1908, Москва] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1958). Окончила в 1932 фп.-педагогич. отделение Муз. техникума им. Гнесиных по классу фп. у Ел. Ф. Гнесиной, в 1945 — теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории по классу истории музыки у И. Ф. Бэлзы, в 1950 — аспирантуру в Ин-те истории иск-в АН СССР (рук. Б. В. Асафьев). В 1931—41 зав. справочно-библиографич. отделом Науч. б-ки (ныне им. С. И. Танеева) Моск. консерватории, в 1942 науч. сотрудник Дома-музея им. П. И. Чайковского в Клину, в 1945—47 ответств. секретарь редакции акад. изданий Музгиза. Совм. с М. И. Медведевой и М. Д. Штери составила сб. либретто «Опера XVII — XVIII веков» (М.—Л., 1939).

Соч.: Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина, М., 1952, ²1960; «Аида» Дж. Верди, М., 1954, ²1962; Джузеппе Верди. Жизненный и творческий путь, М., 1957, ²1966; «Богема» Дж. Пуччини, М., 1958 (путеводитель), и др.

СОЛОВЬЁВ Николай Феопемптович [27 IV (9 V) 1846, Петрозаводск — 14 (27) XII 1916, Петроград] — рус. композитор, муз. критик и педагог. Учился в Петерб. медико-хирургич. академии. В 1872 окончил Петерб. консерваторию (класс композиции Н. И. Зарембы), где с 1874 был преподавателем (муз.-теоретич. предметы), в 1885—1909 профессором (класс композиции). С 1870 выступал как критик в периодич. печати, в т. ч. в журн. «Музыкальный сезон», занимая консервативные позиции (борьба против «*Могучей кучки*»), за что его упрекали передовые рус. художеств. деятели, особенно В. В. Стасов. С 1905 управляющий Придв. певч. капеллой. Был редактором муз. отдела «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона. Хорошо владел композиторской техникой, однако его муз. соч. не отличались оригинальностью и вскоре были забыты. После смерти А. Н. Серова участвовал в завершении его оперы «Вражья сила». Автор учебников по гармонии («Практическое руководство к изучению гармонии», СПБ, 1911, и др.).

Соч.: оперы — Кузнец Вакула (по Н. В. Гоголю, 1875, пост. 1880, Петербург, силами Муз.-драм. кружка любителей), Корделия (по драме «Ненависть» Сарду, 1884, пост. под назв. Месть, 1885, Петербург; 2-я ред. 1898), Домик в Коломне (по А. С. Пушкину); для орк.— симф. картина Русь и монголы (1874), фантазия на тему «Эй, ухнем»; пьесы для фп.; хоры, романсы и др. *Т. Н. Соловьёва.*

СОЛОВЬЁВА Александра Францевна (наст. имя и фам.— Аделаида Александрина Вертейль) (ок. 1813, Петербург — г. смерти неизв.)— франц. певица (колоратурное сопрано). Пению училась в Парижской консерватории и у Дж. Россини. Под фамилией Вертейль пела в т-ре «Опера комик» (Париж). В 1837—43 выступала на сцене петерб. Большого т-ра (дебютировала в партии Нинетты в опере «Сорока-воровка» Россини). Обладала небольшим, лёгким голосом, прекрасной вок. школой. Воспитанная на виртуозном зап.-европ. репертуаре, была выдающейся исполнительницей колоратурных партий (за безукоризненное мастер-

ство, изящество и увлечённость исполнения рецензенты называли С. лучшей певицей того времени и сравнивали её одухотворённое, полное нежного чувства пение с пением малиновки). М. И. Глинка проходил с ней партию Антониды (в партиях Антониды и Людмилы успешно выступала, чередуясь с М. М. Степановой и Е. А. Семёновой). Была первой исполнительницей на петерб. сцене партии Надежды в опере «Аскольдова могила» (1841). С 1843 (или 1844) жила во Франции; участвовала в концерте из произв. Глинки, к-рый композитор дал в марте 1845 в Париже. Среди партий: Эльвира («Пуритане» Беллини), Адина, Лючия, Ирена («Любовный напиток», «Лючия ди Ламмермур», «Велизарий» Доницетти), Графиня Формутье («Граф Орн» Россини), Изабелла («Роберт-Дьявол»); Принцесса Наварская, Кези («Жан Парижский», «Калиф Багдадский» Буальдьё), Изабелла («Тайный брак» Герольда) и др.

Лит.: Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. (От истоков до Глинки), Л., 1959, с. 733. *А. П. Григорьева.*

СОЛОВЬЁВ-СЕДОЙ (наст. фам.— Соловьёв) Василий Павлович [12 (25) IV 1907, Петербург —2 XII 1979, Ленинград] — сов. композитор и обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1967). Герой Социалистич. Труда (1975). Деп. Верх. Совета СССР 3—5-го созывов. В 1936 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у П. Б. Рязанова. Проф. муз. деятельность начал в 1925 в качестве пианиста-импровизатора на ленингр. Радио, в студии художеств. гимнастики и в самодеят. коллективах. В начале Великой Отечеств. войны 1941—45 организатор и худ. рук. фронтового эстрадного театра «Истребок». В 1948—64 председатель правления Ленингр. отделения СК РСФСР. В 1957—74 секретарь СК СССР. С 1960 секретарь СК РСФСР.



С.-С.— один из крупнейших мастеров сов. песенного творчества. Его песни приобрели огромную популярность и вошли в быт миллионов людей. Как композитор начал творч. путь в 30-х гг., написав героич. балладу («Гибель Чапаева») и песни для массового исполнения на празднествах («Песня о Ленинграде» и др.). В период Великой Отечеств. войны создавал бытовые лирич. песни, выражающие всенародные идеи и чувства. Ввёл в сов. песенное иск-во новых героев: небольшой коллектив друзей-моряков с одного корабля («Вечер на рейде»), бойцов из одной землянки («Соловьи», «Давно мы дома не были»), воина или труженика — скромного и доброго простого паренька («Играй, мой баян», «На солнечной поляночке», «Поёт гармонь за Вологдой»). Через частное, конкретное (любовь солдата к родным местам, его грусть по любимой девушке или незлобивую шутку) С.-С. передал в своей лирике высокие душевные качества сов. людей, их патриотизм, стойкость, оптимизм. Такой же обобщающий смысл имеют образы любимого города и рус. природы, темы дружбы и любви в его послевоенных лирич. песнях («Наш город», «Вечерняя песня», «Песня о России», «Услышь меня, хорошая»). Среди них особо выделяется песня «Подмосковные вечера», ставшая своего рода междунар. муз. эмблемой Сов. России. Широчайший отклик нашли также лирич. песни С.-С., посв. воспоминаниям о войне и её героях («Где же вы теперь, друзья-однополчане», «Баллада о солдате»), мирному труду сов. людей («Моя родная сторона»), солидарности молодёжи в борьбе за мир («Если бы парни всей земли»). Наряду с лирическими в 40—60-х гг. композитор создавал шуточные песни («Как за Камой за рекой», «Едет парень на телеге»), воинские марши и строевые армейские песни («Марш нахимовцев», «В путь», «Солдат — всегда солдат»). В них, как и в песенной лирике композитора, образы героев отмечены добродушным юмором. В 60—70-х гг. С.-С. написал на слова Г. Я. Горбовского вок. циклы, в к-рых сочетаются жанровые признаки песни и романса.

С песенным творчеством тесно связана работа С.-С. в области музыки для т-ра и кино, где он продолжил традиции И. О. Дунаевского, строя на песенной основе развитые муз. сцены. В балете «Тарас Бульба», оперетах «Верный друг», «Самое заветное», музыке к фильмам «Небесный тихоход», «Первая перчатка» и др. сочинениях широко использованы интонации нар. и сов. песни; ряд номеров написан в куплетной форме.

Муз. стиль С.-С. отличается яркостью рус. нац. склада. В его творчестве синтезируются разл. традиции нар. и бытовой музыки (интонации рус. крестьянской лирики, гор. романса, рабочих и революц. гимнов, частушки, нар. инстр. музыки, включая балалаечные и гармошечные наигрыши). Вместе с тем песенный язык композитора неповторимо индивидуален. Особенное своеобразие придаёт песням С.-С. тонкое претворение ритмоинтонаций рус. речи и импровизац. приёмов нар. музыкантов (отступления от строгой квадратности, ритмич. «подхваты» и «перебои»), благодаря чему его музыка обретает обаяние непосредственного и непринуждённого высказывания. Мн. песни С.-С. получили широкое междунар. признание. Ленинская пр. (1959), Гос. пр. СССР (1943, 1947).

Соч.: балеты — Тарас Бульба (по повести Н. В. Гоголя, 1940, Ленингр. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1955; там же), В порт вошла «Россия» (1963, там же); оперетты и муз. комедии — Верный друг (1945, Куйбышевский т-р оперы, балета и муз. комедии; Ленингр. т-р муз. комедии), Самое заветное (1951, Моск. т-р оперетты), Олимпийские звёзды (1962, Ленингр. т-р муз. комедии), Восемнадцать лет (1967, там же), У родного причала (1970, Одесский т-р муз. комедии), Жил-был Шельменко (1978, Тернопольский т-р муз. комедии); песни (св. 400), в т. ч. на сл. З. Н. Александровой — Гибель Чапаева (1936); на сл. Н. В. Глейзарова — Едет парень на телеге (1946), Марш нахимовцев (1949); на сл. Г. Я. Горбовского — циклы Северная поэма (1967) и Светлые песни (1973, в т. ч. Песня о России); на сл. В. М. Гусева — Таёжная (1938), Как за Камой за рекой (1943), Когда песню поёшь (1943); на сл. Л. Н. Давидович — Играй, мой баян (1941); на сл. Е. А. Долматовского — Если бы парни всей земли (1957); на сл. М. А. Дудина — В путь (1955); на сл. М. В. Исаковского — Не тревожь ты себя, не тревожь (1944), Услышь меня, хорошая (1945); на сл. Ю. Капустина — Разговор с городом (1971); на сл. В. И. Лебедева-Кумача— О чём ты тоскуешь, товарищ моряк (1942), На лодке (1946); на сл. М. Л. Матусовского — Подмосковные вечера (1956), Солдат — всегда солдат (1959), Баллада о солдате (1961); на сл. С. Г. Острового — Песня о краснодонцах (1946); на сл. Л. И. Ошанина — Вёрсты (1951), Там, говорят, бураны (1961), Сёстры, сёстры (1963); на сл. А. А. Прокофьева — Баллада о солдатском сне (1944), Наша Родина — Россия (1944); на сл. Е. И. Рывиной — Песня о Ленинграде (1936); на сл. А. И. Фатьянова — На солнечной полянoчке (1943), Ничего не говорила (1944), Соловьи (1944), Давно мы дома не были (1945), Наш город (1945), цикл Сказ о солдате (1947, Поёт гармонь за Вологдой, Где же вы теперь, друзья-однополчане, и др.), Где ж ты, мой сад (1948), Что нам ветры (1954); на сл. С. Б. Фогельсона — Матросские ночи (1945), Пора в путь-дорогу (1945), Моя родная сторона (1947), Дорога, дорога (1957), Что солдату надо (1965); на сл. А. Д. Чуркина — Казачья кавалерийская (1936), Вечер на рейде (1941), Вечерняя песня (1957); музыка к художеств. кинофильмам (36), в т. ч. «Одиннадцатое июля» (1938), «Небесный тихоход» (1945), «Первая перчатка» (1946), «Счастливого плавания» (1949), «Чемпион мира» (1954), «Максим Перепелица» (1955), «Она вас любит» (1956), «Очередной рейс» (1958), «Иван Рыбаков» (1961), «Донская повесть» (1964), «Виринея» (1969), «Открытая книга» (1973); музыка к мультипликац., науч.-популярным и документальным кинофильмам (15); музыка к драм. спектаклям и радиопостановкам (ок. 40).

Лит. соч.: За музыкальную правду эпохи. Статьи, заметки, выступления, М.— Л., 1972.

Лит.: Сохор А., В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество, Л.— М., 1952; его же, Василий Павлович Соловьев-Седой. Книжка для юношества, Л., 1967; Кремлев Ю., Василий Павлович Соловьев-Седой. Очерк жизни и творчества, Л., 1960; Василий Павлович Соловьев-Седой. Нотографический справочник, сост. О. Гейнина, О. Новикова, Л., 1971; Завадская Н., Певец России, «МЖ», 1977, № 8; В. П. Соловьев-Седой. Ното-библиографический справочник, сост. Д. Персон, Л.— М., 1978. *А. Н. Сохор.*

СОЛОВЬЯНЕНКО Анатолий Борисович (р. 25 IX 1932, Донецк) — сов. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт. СССР (1975). В 1954 окончил Донецкий политехнич. ин-т. Брал уроки пения у А. Н. Коробейченко (1952—62). В 1978 окончил Киевскую консерваторию. В 1963—65 стажировался в миланском т-ре «Ла Скала». С 1962 стажёр, с 1965 солист Украинского т-ра оперы и балета. С. обладает красивым, широко льющимся голосом; исполнит. иск-во С. отличают яркая эмоциональность, искренность и непосредственность. Среди партий: Андрей («Запорожец за Дунаем»), Альфред, Герцог; Манрико («Трубадур»), де Грие («Манон» Массне), Рудольф («Богема»), Надир («Искатели жемчуга» Бизе), Фауст; Туридду («Сельская честь» Масканьи), Каварадосси; Эдгар («Лючия ди Ламмермур»). В репертуаре С. как конц. исполнителя — арии из опер, романсы, рус. и укр. нар. песни, неаполитанские песни. Гастролирует за рубежом [Чехословакия, Болгария, ГДР, Бельгия, Италия, Канада, Монголия, Япония, Австралия, Нов. Зеландия, Куба, США («Метрополитен-опера»)]. Ленинская пр. (1980).



Лит.: Максакова М., В добрый час, «СМ», 1962, № 10; Ионова А., Талант и труд, «Донбасс», 1966, № 2; Терещенко А., Шахтерский герцог, «Театральная жизнь», 1977, № 12; Расцвет народных талантов, «Культура и жизнь», 1978, № 1. *В. И. Зарубин.*

СОЛОДУХО Яков Семёнович [р. 10(23) II 1911, с. Середа, ныне г. Фурманов Ивановской обл.] — сов. композитор и музыкально-обществ. деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1973). Чл. КПСС с 1941. Окончил Моск. консерваторию: в 1936 историко-теоретич. ф-т, в 1937 класс композиции у А. Н. Александрова (учился также у Н. С. Жиляева). В 1937—39 ассистент С. Н. Василенко по классам инструментовки и чтения партитур там же; одноврем. консультант по творч. вопросам Управления муз. учреждениями Всес. Комитета по делам иск-в.

В 1939—45 в Сов. Армии. Ответств. редактор, зам. гл. редактора муз. вещания Всес. радиокомитета (1945—1953). Пред. Комиссии музыки народов СССР СК СССР (1953—74). Автор произв. в разл. жанрах. В ряде из них нашли воплощение темы современности и революц. прошлого. Опубликовал статьи по вопросам сов. муз. иск-ва.

Соч.: оперы — Город мастеров (детская, пост. 1969, т-р «Ванемуйне», Тарту), Северная повесть (по К. Г. Паустовскому, 1974); для солистов, хора и орк. —оратория Песни века (сл. Р. И. Рождественского, 1966), кантаты — Молодость (сл. сов. поэтов, 1948), Сердце мира (сл. С. Л. Северцева, 1953), Советский солдат (сл. сов. поэтов, 1975), oда Ленин с нами (сл. М. С. Лисянского, 1960); вок.-симф. поэма 1924 (посв. В. И. Ленину, сл. Э. Г. Багрицкого, 1969); для орк.— симфония (1938), симф. поэмы Зоя (1950), Героям Октября (1958), Торжественная песнь (посв. 60-летию Окт. революции, 1977), увертюры, сюиты; для инструментов с орк.— концерт для скрипки с орк. (1955); Лирическая поэма (для струн. орк., фп. и литавр, 1964); произв. для духового орк.; камерные ансамбли — 6 струн. квартетов (1939—78); инстр. пьесы; хоры (ок. 100), в т. ч. на сл. поэтов-декабристов, революц. поэтов первой рус. Революции 1905—07, циклы на сл. Ф. И. Тютчева, С. А. Есенина, К. Я. Ваншенкина, А. А. Прокофьева, Н. И. Тряпкина и др.; для голоса и фп.— романсы (ок. 80, в т. ч. ряд вок. циклов); музыка для детей (в т. ч. вок.-симф. сказка Усатый-полосатый, сл. С. Я. Маршака, 1976); музыка к спектаклям драм. т-ров.

Лит.: Поляновский Г., Я. Солодухо. Хоры, «СМ», 1965, № 6. *И. М. Ямпольский.*

СОЛОМО́Н, Соломон Катнер (Solomon Cutner) (р. 9 VIII 1902, Лондон) — английский пианист. В детстве обучался игре на фп. у М. Вери, затем учился в Париже. Впервые выступил на конц. эстраде в возрасте 8 лет, исполнив 1-й концерт для фп. с оркестром Чайковского. Постоянно концертировал с 1923. Гастролировал в различных странах Европы, в 1926 и 1939— в США. Один из крупнейших англ. пианистов, выдающийся интерпретатор классической музыки. Обладал блестящей техникой и тонким чувством стиля. Первый исполнитель концерта для фп. с оркестром А. Блисса. Оставил конц. деятельность в связи с болезнью.

Лит.: Moore G., Am I too loud?, L.— N. Y., 1962; Kaiser J., Große Pianisten in unserer Zeit, Münch., 1965.

СО́ЛТЫС (Soltys) Мечислав (7 II 1863, Львов — 11 XI 1929, там же) — польский композитор, дирижёр, педагог, муз.-обществ. деятель. Учился игре на фп. у К. Микули в Львовской консерватории, изучал философию в ун-те во Львове; с 1887 продолжал муз. образование в Вене под рук. Ф. Кренна (орган) и Р. Хиршфельда (композиция), совершенствовался в Париже у Э. Жигу (орган, контрапункт) и К. Сен-Санса (композиция). С 1891 преподавал композицию, муз.-теоретич. предметы и игру на органе во Львовской консерватории (в 1899—1929 её директор). Возглавлял муз. жизнь Львова в течение 40 лет — руководил Галицийским муз. об-вом (ок. 30 лет был его дирижёром), хорами «Эхо» и «Лютня». Под упр. С. исполнялись классич. оратории, мессы, симф. музыка, в т. ч. И. Падеревского, М. Карловича, а также Р. Вагнера и Р. Штрауса. Был редактором муз. журн. «Wiadomości Artystyczne» (1897—1900), пред. проф. союза композиторов и муз. педагогов (с 1919). Как композитор близок традициям неоромантич. направления.

Сын С.— Адам С. (4 VII 1890, Львов — 6 VII 1968, там же) — сов. композитор, дирижёр. Засл. деятель иск-в УССР (1953). Профессор Львовской консерватории, её директор (1930—39 и 1945—68). Автор орк. соч.— симфоний (1927, 1946), увертюр (1916; «Праздничная», 1950), сюит — «Гуральской» (1941), на слав. темы (1952), симф. поэмы «Славяне» (1950), пьес «За мир» (1953) и «С гор и долин» (1960), фантазии на тему «Варшавянки» (1957), камерно-инстр. ансамблей — струн. квартета (1921) и сюиты для скрипки с фп. на польск. темы (1953); хоров a cappella; песен с оркестром и с фп. на слова польск. и укр. поэтов; фп. пьес; упражнений для скрипки с фп. (1958).

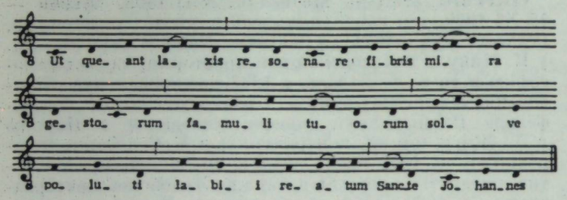
Соч.: оперы (все пост. во Львове) — Бабья республика (Rzeczpospolita Babińska, 1894, пост. 1905), Мария, украинское сказание (Maria, opowieść ukraińska, 1 д., 1909), Озеро-душа (Jezioro-dusza, 1921, драм. легенда; не пост.), Мой милый (Panie Kochanku, 1924); для солистов, хора и орк.— оратории: Королева короны польской (Królowa Korony Polskiej, на сл. Л. Рыделя, 1885), Обеты Яна Казимежа (Śluby Jana Kazimierza, с двумя смеш. хорами и органом, 1895); кантаты, оды, гимны; для орк.— 2 симфонии (2-я с хором в финале), 3 симф. поэмы и др.; фп. концерт; камерно-инстр. произв.; пьесы для фп., соч. для органа; хоры, песни, романсы; обр. нар. песен.

Лит.: Porębowiczowa A., M. Soltys, «RMz», 1963, № 21; Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku, Kr., 1964. *З. Лисса.*

СОЛЬ (sol). 1) Один из шести слогов гексахордной сольмизационной системы, заимствованных из католич. песнопения (гимна св. Иоанну), в к-ром первый слог пятой строки «Solve polluti» начинался со звука g. Во Франции, Италии и нек-рых др. странах — обозначение V ступени основного (до мажорного) диатонич. звукоряда; тоника (I ступень) соль мажора и соль минора; прима тонич. трезвучия соль мажора (G-dur) и соль минора (g-moll). 2) Название скрипичного ключа. 3) Нижняя струна (басок) на скрипке. См. *G, Сольмизация, Диатоническая гамма.* *В. А. Вахромеев.*

СОЛЬМИЗА́ЦИЯ (от названия муз. звуков *соль* и *ми*), сольфеджио, сольфеджирование (итал. solmisazione, solfeggio, solfeggiare, франц. solmisation, solfège, solfier, нем. Solmisation, solfeggieren, solmisieren, англ. solmization, sol-fa). 1) В узком смысле — ср.-век. зап.-европ. практика пения мелодий со слогами ut, re, mi, fa, sol, la, введёнными Гвидо д'Ареццо для обозначения ступеней *гексахорда*; в широком смысле — любой метод пения мелодий со слоговыми назв. ступеней к.-л. звукоряда (относительная С.) или с назв. звуков, отвечающими их абсолютной высоте

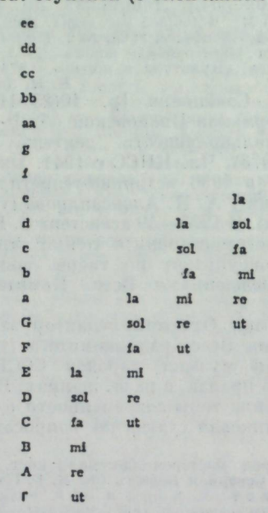
(абсолютная С.); приём обучения пению по нотам. Древнейшие системы С.— китайская (пентатоническая), индийская (семиступенная), греческая (тетрахордическая), а также гвидонова (гексахордическая) были относительными. Гвидо для обучения пению по нотам воспользовался гимном св. Иоанну:



Начальные слоги каждой из «строк» текста он применил в качестве назв. ступеней гексахорда. Суть этого метода заключалась в выработке прочных ассоциаций между названиями и слуховыми представлениями ступеней гексахорда. В последующее время слоги Гвидо в ряде стран, в т. ч. в СССР, стали использоваться для обозначения абсолютной высоты звуков; в системе самого Гвидо слоговое назв. не связывалось с одной определ. высотой; напр., слог ut служил назв. I ступени неск. гексахордов: натурального (c), мягкого (f), твёрдого (g). Ввиду того что мелодии редко укладывались в пределы одного гексахорда, при С. часто приходилось переходить в др. гексахорд (*мутация*). Это было связано с изменением слоговых назв. звуков (напр., звук *a* имел в натуральном гексахорде назв. la, а в мягком гексахорде — mi). Первоначально мутации не считались неудобством, поскольку слоги mi и fa всегда указывали место полутона и обеспечивали правильность интонирования (отсюда крылатое определение ср.-век. теории музыки: «Mi et fa sunt tota musica» — «Ми и фа — это вся музыка»). Введение слога si для обозначения VII ступени звукоряда (Х. Вальрант, Антверпен, около 1574) сделало излишним мутации в пределах одной тональности. Семиступенную «гамму через си» применяли «начиная от звука любого буквенного обозначения» (Э. Лулье, Париж, 1696), то есть в относительном значении. Такая сольмизация стала наз. «транспонирующей», в отличие от прежней «мутирующей».

Возрастание роли инстр. музыки привело во Франции к использованию слогов ut, re, mi, fa, sol, la, si для обозначения звуков c, d, e,f, g, a, h и тем самым к появлению нового, абсолютного способа С., к-рый получил назв. натурального сольфеджирования («solfier au naturel»), поскольку в нём знаки альтерации не принимались во внимание (Монтеклер, Париж, 1709). В натуральной С. сочетание слогов mi — fa могло означать не только малую секунду, но также большую или увеличенную (e-f, e-fis, es-f, es-fis), поэтому метод Монтеклера требовал изучения тоновой величины интервалов, не исключая, в случае затруднений, применение «транспонирующей» С. Натуральная С. получила широкое распространение после появления капитального труда «Сольфеджии для обучения в Консерватории музыки в Париже», составленного Л. Керубини, Ф. Ж. Госсеком, Э. Н. Мегюлем и др. (1802). Здесь применялась только абсолютная С. с обязат. инстр. аккомпанементом, нотированным в виде цифрованного баса. Освоению навыков пения по нотам служили многочисл. тренировочные упражнения двух видов: ритмич. варианты гамм и секвенции из интервалов, сначала в C-dur, затем в др. тональностях. Правильность интонирования достигалась благодаря пению с аккомпанементом.

«Сольфеджии» помогали ориентироваться в системе тональностей; они соответствовали оформившемуся к тому времени мажоро-минорному, функциональному складу ладового мышления. Уже Ж. Ж. Руссо критиковал систему натуральной С. за то, что она пренебрегла названиями ладовых ступеней, не способствовала осознанию тоновой величины интервалов, развитию слуха. «Сольфеджии» не устраняли эти недостатки. К тому же они предназначались для будущих профессионалов и предусматривали весьма трудоёмкие тренировочные занятия. Для школьных уроков пения и подготовки певцов-любителей, участвовавших в хор. кружках, был необходим простой метод. Этим требованиям удовлетворял метод Гален — Пари — Шеве, созданный на основе идей Руссо. Школьный учитель математики и пения П. Гален на первоначальной ступени обучения пользовался усовершенствованной цифровой нотацией Руссо, в к-рой ступени мажорного лада обозначались цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ступени минорного лада — цифрами 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5, повышенные и пониженные ступени — перечёркнутыми цифрами (напр., соответственно 2̸ и 2̷), тональность — соответствующей пометкой в начале записи (напр., «Ton Fa» означало тональность F-dur). Обозначенные цифрами ноты нужно было петь со слогами ut, re, mi, fa, sol, la, si. Гален ввёл изменённые слоги для обозначения альтериров. ступеней (с окончанием на гласную è в случае повышения и на гласную *eu* в случае понижения). Однако цифровой нотацией он пользовался лишь в качестве подготовки к изучению общепринятой пятилинейной. Его ученик Э. Пари обогатил систему ритмич. слогами («la langue des durées» — «язык длительностей»). Э. Шеве, автор ряда методич. пособий и учебников, в течение 20 лет руководивший кружками хор. пения, усовершенствовал систему и добился её признания. В 1883 система Гален — Пари — Шеве была официально рекомендована для нач. школ, в 1905 и для ср. школ Франции. В 20 в. в консерваториях Франции применяется натуральная С., в общеобразоват. школах пользуются обычными нотами, однако чаще всего учат петь по слуху. Итальянский теоретик Дж. Дони около 1540 для удобства пения впервые заменил слог ut слогом do. В Англии в 1-й пол. 19 в. С. Гловер и Дж. Кёрвен создали т. н. «Тоник Соль-фа метод» обучения музыке. Сторонники этого метода пользуются относительной С. со слогами до, ре, ми, фа, со, ла, ти (doh, ray, me, fah, sol, lah, te) и буквенной нотацией с начальными буквами этих слогов: d, r, m, f, s, l, t. Повышение ступеней выражается при помощи гласной i понижение при помощи гласной o в конце слогов; в нотации альтери-



рованные назв. выписываются полностью. Для определения тональностей сохраняются традиц. буквенные обозначения (напр., пометка «Key G» предписывает исполнение в G-dur или e-moll). Осваиваются прежде всего характерные интонации в порядке, соответствующем ладовым функциям ступеней: 1-й этап — ступени I, V, III; 2-й — ступени II и VII; 3-й — ступени IV и VI мажора; после этого даётся мажорная гамма в целом, интервалы, простые модуляции, виды минора, альтерация. Гл. труд Кёрвена «The standard course of lessons and exercises in the Tonic Sol-fa method of teaching music» (1858) представляет собой систематич. школу хор. пения. В Германии А. Хундеггер приспособила метод «Тоник Соль-фа» к особенностям нем. языка, дав ему назв. «Тоника До» (1897; натуральные ступени: do, re, mi, fa, so, la, ti, повышенные — с окончанием на i, пониженные — на u). Широкое распространение метод получил после 1-й мировой войны 1914—18 (Ф. Йёде в Германии и др.). Дальнейшую разработку после 2-й мировой войны 1939—45 в ГДР осуществил А. Штир, в Швейцарии — Р. Шох. В ФРГ работает «Союз Тоника До».

Кроме этих осн. систем С., в 16—19 вв. в Нидерландах, Бельгии, Германии, Франции, Италии был выдвинут ряд других. Среди них — виды относит. С. с названиями чисел: в Германии — eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieb'n (!) (К. Хорстиг, 1800; Б. Наторп, 1813), во Франции — un, deux, trois, quatr' (!), cinq, six, sept (Г. Бокильон, 1823) без учёта альтериров. ступеней. Среди абсолютных систем С. сохраняют значение Klavisieren или Abecedieren, т. е. пение с буквенными обозначениями, применяемое в странах нем. языка с 16 в. Певучестью и логичностью отличалась система К. Эйца («Tonwortmethode», 1891), отражающая и хроматику, и диатонику, и энгармонизм европ. звуковой системы. На основе нек-рых принципов Эйца и метода «Тоника До» была создана новая относительная С. «ЯЛЕ» Р. Мюниха (1930), к-рая в 1959 официально рекомендована в ГДР для использования в общеобразоват. школах. В Венгрии З. Кодай приспособил систему «Тоник Сольфа» — «Тоника До» к пентатонич. природе венг. нар. песни. Он и его ученики Е. Адам и Д. Кереньи в 1943—44 выпустили «Школьный сборник песен», учебники пения для общеобразоват. школ, методич. руководство для учителей с применением относительной С. (Венг. начертание слогов: dó, ré, mi, fá, szó, lá, ti; повышение ступеней выражается через окончание «i», понижение — через окончание «a».) Разработку системы продолжают Э. Сёньи, Й. Гат, Л. Агочи, К. Форраи и др. Единая методика муз. воспитания на основе системы Кодая в ВНР введена во всех звеньях нар. образования, начиная с детских садов и кончая Высшей муз. школой им. Ф. Листа. Ныне в ряде стран организуется муз. воспитание на основе принципов Кодая, с опорой на нац. фольклор, с применением относительной С. Созданы институты им. Кодая в США (Бостон, 1969), Японии (Токио, 1970), Канаде (Оттава, 1976), Австралии (1977), Междунар. об-во Кодая (Будапешт, 1975).

В Россию гвидонова С. проникла через Польшу и Литву вместе с пятилинейной нотацией (песенник «Пєснi хвалъ Боскіхъ», составленный Яном Зарембой, Брест, 1558; Ж. Ляуксминас, «Ars et praxis musica», Вильнюс, 1667). «Грамматика музикийского пения» Николая Дилецкого (Смоленск, 1677; Москва, 1679 и 1681, изд. 1910, 1970, 1979) содержит кварто-квинтовые круги с перемещением одних и тех же мелодич. оборотов по всем мажорным и минорным тональностям. В кон. 18 в. абсолютное «натуральное сольфеджио» стало известно в России благодаря итал. вокалистам и композиторам-педагогам, работавшим гл. обр. в Петербурге (А. Сапиенца, Дж. и В. Манфредини и др.), и начало применяться в Придв. певч. капелле, в капелле графа Шереметева и др. крепостных хорах, в дворянских уч. заведениях (напр., в Смольном ин-те), в частных муз. школах, возникавших с 1770-х гг. Но церк. песенники издавались ещё в 19 в. в «цефаутном ключе» (см. *Ключ*). С 1860-х гг. абсолютная С. культивируется в качестве обязательного предмета в Петерб. и Моск. консерваториях, а относит. С., связанная с цифровой системой Гален — Пари — Шеве, в петерб. Бесплатной муз. школе и Бесплатных классах простого хор. пения Моск. отделения РМО. Применение относит. С. поддерживали М. А. Балакирев, Г. Я. Ломакин, В. С. Серова, В. Ф. Одоевский, Н. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош, К. К. Альбрехт и др. Школьные песенники и методич. руководства издавались как по пятилинейной нотации и абсолютной С., так и по цифровой нотации и относит. С. Начиная с 1905 П. Мироносицкий пропагандировал метод «Тоник Соль-фа», приспособленный им к рус. языку.

В СССР долгое время продолжали пользоваться исключительно традиционной абсолютной С., однако в сов. время существенно изменились цель занятий С., муз. материал, методы обучения. Целью С. стали не только знакомство с нотной грамотой, но и овладение закономерностями муз. речи на материале нар. и проф. творчества. К 1964 Х. Кальюсте (Эст. ССР) разработал систему муз. воспитания с применением относит. С., основанной на системе Кодая. Ввиду того что слоги до, ре, ми, фа, соль, ля, си служат в СССР для обозначения абсолютной высоты звуков, Кальюсте составил новый ряд слоговых назв. ступеней мажорного лада: JO, LE, MI, NA, SO, RA, DI с обозначением минорной тоники через слог RA, повышения ступеней через окончание слогов на гласную i, понижения — через окончания на гласную u. Во всех эст. школах на уроках музыки используется относит. С. (по учебникам Х. Кальюсте и Р. Пятса). В Латв. ССР проделана аналогичная работа (авторы учебников и методич. пособий по С.— А. Эйдиньш, Э. Силиньш, А. Круминьш). Опыты применения относит. С. со слогами Е, ЛЕ, ВИ, НА, ЗО, РА, ТИ проводятся в РСФСР, Белоруссии, на Украине, в Армении, Грузии, Литве, Молдавии. Целью этих экспериментов является разработка более эффективных методов развития муз. слуха, лучшее освоение нар.-песенной культуры каждой национальности, повышение уровня муз. грамотности учащихся.

2) Под термином «С.» понимают иногда чтение нот без интонации, в отличие от термина «сольфеджио» — пение звуков с соответствующими названиями (впервые у К. Альбрехта в кн. «Курс сольфеджий», 1880). Подобное толкование является произвольным, не соответствующим ни историч. значению, ни совр. междунар. употреблению термина «С.».

Лит.: Альбрехт К. К., Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве, М., 1868; Мирополъский С., О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе, СПБ, 1881, ²1910; Дилецкий Николай, Музыкийская грамматика, СПБ, 1910; Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; Апраксина О., Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе, М.—Л., 1948; Одоевский В. Ф., Бесплатный класс простого хорового пения РМО в Москве, «День», 1864, № 46, то же, в его кн.: Музыкально-литературное наследие, М., 1956; его же, Азбука нотная, [1861], там же; его же, Письмо В. С. Серовой от 11 I 1864, там же; Локшин Д. Л., Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе, М., 1957; Бейч И., Абсолютная и относительная сольмизация, в кн.: Вопросы методики воспитания слуха, Л., 1967; Maillart P., Les tons, ou Discours sur les modes de musique..., Tournai, 1610; Solfèges pour servir à l'étude dans le Conservatoire de Musique à Paris, par les Citoyens Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Martini, Méhul et Rey, P., An X [1802]; Chevé E., Paris N., Méthode élémentaire de musique vocale, P., 1844; Glover S. A., A manual of the Norwich sol-fa system, 1845; Curwen J., The standard course of lessons and exercises in the tonic sol-fa method of teaching music, L., 1858; Hundoegger A., Leitfaden der Tonika Do-Lehre, Hannover, 1897; Lange G., Zur Geschichte der Solmisation, «SIMG», Bd 1, B., 1899—1900; Kodály Z., Iskolai éneknevelés, köt. 1—2, Bdpst, 1943; его же, Visszatekintés, köt. 1—2, Bdpst, 1964; Ádám J., Módszeres énektanitás, Bdpst, 1944; Szönyi E., A zenei írás-olvasás

módszertana, köt. 1—3, Bdpst, 1954; Sándor F., Zenei nevelés Magyarországon, Bdpst, 1964; Stier A., Methodik der Musikerziehung. Nach den Grundsätzen der Tonika Do-Lehre, Lpz., 1958; Handbuch der Musikerziehung, Tl 1—3, Lpz., 1968—69. См. также лит. при статьях *Аристоксен*, *Древнегреческая музыка*, *Гвидо д'Ареццо*, *Сольфеджио*. *П. Ф. Вейс.*

СОЛЬФЕ́ДЖИО, сольфеджо (итал. solfeggio, от назв. муз. звуков *соль* и *фа*). 1) То же, что *сольмизация*.

2) Уч. предмет, входящий в цикл муз.-теоретич. дисциплин. Целью С. является воспитание слуха, осознание элементов муз. речи и их роли в муз. произв. С. призвано развивать мелодич. и гармонич. память, представление о ритмич. соотношениях муз. звуков, о тембре, о нек-рых элементах муз. формы и т. п. Муз. материалом, на к-ром проводится воспитание слуха, служат специально созданные упражнения или отрывки, подобранные из художеств. лит-ры. С. включает три осн. формы: а) сольфеджирование, т. е. пение мелодий с произнесением назв. звуков, а также исполнение одногол. и многогол. певческих упражнений (гамм, интервалов, аккордов и др.), б) муз. диктант, в) слуховой анализ. Все эти формы представляют единый комплекс логически последовательных упражнений и используются во взаимодействии, способствуя гармонич. развитию слуха музыканта.

В сов. уч. заведениях применяется система фиксированного, т. е. абсолютного, звучания *до*. Существуют и др. системы, в т. ч. релятивная (подвижное до), цифровая. Абсолютная система основывается на изучении лада и тональности, пользующийся ею должен точно представлять себе ступени лада в данной тональности. По курсу С. имеется обширная методич. и уч. лит-ра. В развитие этой дисциплины ценный вклад внесли выдающиеся музыканты Франции, Германии, Италии, США, Венгрии, Болгарии, Польши и др. стран. В числе русских и советских музыкантов, плодотворно работавших в этой области,— К. К. Альбрехт, Н. М. Ладухин, А. И. Рубец, М. Г. Климов, П. Н. Драгомиров, В. В. Соколов, И. И. Дубовский, Н. И. Демьянов, В. В. Хвостенко, А. Л. Островский, С. Е. Максимов, Е. В. Давыдова, Д. А. Блюм, Б. К. Алексеев и др.

3) Спец. вокальные упражнения, гл. обр. с сопровождением фп., к-рые исполняются на гласные буквы и служат для развития голоса вокалиста. В СССР они наз. *вокализами*.

4) Название пьесы для клавира Ф. Э. Баха, пьесы для голоса с фп. Р. Щедрина.

Лит.: Альбрехт К. К., Курс сольфеджий, М., 1880; Драгомиров П. Н., Учебник сольфеджио, М.— П., 1923; Ладухин Н. М., Курс сольфеджио в 5-ти частях, М.—П., 1923, переизд. М., 1938; его же, Тысяча примеров музыкального диктанта на 1, 2 и 3 голоса, М., 1959; его же, Двухголосное сольфеджио в ключах «до», М., 1966; Соколов Вл., Сборник примеров из полифонической литературы, М., 1933; его же, Начальное сольфеджио, М., 1945; его же, Многоголосное сольфеджио, М., 1945; Способин И. В., Сборник сольфеджио разных авторов. Для 2-х и 3-х голосов, ч. 1—2, М., 1936; Климов М. Г., Первоначальное сольфеджио, М., 1939; Дубовский И. И., Методический курс одноголосного сольфеджио для музыкальных училищ, М., 1938; Хвостенко В. В., Сольфеджио (одноголосное) на материале мелодий народов СССР, вып. 1—3, М., 1950—61; Островский А. Л., Очерки по методике теории музыки и сольфеджио, Л., 1954, ²1970; его же, Учебник сольфеджио, вып. 1—4, Л., 1962—78 (выпуск 2 написан совместно с Незвановым Б. А.); Лицвенко И. Г., Курс многоголосного сольфеджио, вып. 1—3, М., 1958—68; Островский А. Л., Незванов Б. А., Учебник сольфеджио, вып. 2, Л., 1966; Агажанов А. П., Четырехголосные диктанты, М., 1961; его же, Курс сольфеджио, вып. 1—2, М., 1965—73; Агажанов А. П., Блюм Д. А., Сольфеджио в ключах «до», М., 1969; их же, Сольфеджио. Примеры из полифонической литературы, М., 1972; Давыдова Е. В., Методика преподавания музыкального диктанта, М., 1962; Алексеев Б. К., Гармоническое сольфеджио, М., ³1975; Вопросы методики воспитания слуха, сб. ст., Л., 1967; Мюллер Т. Ф., Трехголосные диктанты, М., 1967; Максимов С. Е., Певческий строй, М., 1967; Алексеев Б., Блюм Д., Систематический курс музыкального диктанта, М., 1969; Воспитание музыкального слуха, сб. ст., М., 1977; Riemann H., Katechismus des Musik-Diktats, Lpz., 1889, ²Lpz., 1904; Gallon Noël, Cent dictées musicales progressives à trois parties, P., 1942; Hindemith P., Elementary training for musicians, L., 1948; Vingt cinq leçons de solfège, P., 1950; Bertalotti, Otven solfeggio, Bdpst, 1953; Sutnarova M., Vybrané solfeggi, Pr., 1958; Berkowitz S., Fontrier G., Kraft L., A new approach to sight singing, N. Y., 1960; Duclos R., Cent vingt cinq dictées musicales à trois parties, P., 1962; Iusceanu V., Solfegii, v. 1, Buc., 1956; Пеев Н., Манолов З., Кръстева С., Курс по изучаване на двугласна диктовка, София, 1968; Popovic B., Intonacija, Beograd, 1969; Попдимитров К., Понова-Тодорова З., Солфеджи от съвременни чуждестранни композитори, София, 1969. *А. П. Агажанов.*

СО́МИС (Somis) Джованни Баттиста (25 XII 1686, Турин — 14 или 15 VIII 1763, там же) — итал. скрипач, педагог, композитор. Обучался игре на скрипке под рук. отца — Лоренцо Франческо С. (1663—13 I 1736), скрипача придв. капеллы в Турине. С 1696 придв. музыкант. В 1703—06 совершенствовался у А. Корелли в Риме. С 1715 первый скрипач, с 1738 солист и придв. капельмейстер в Турине. В 1733 с огромным успехом выступал в «Духовных концертах» в Париже. Славился певучей, выразительной манерой игры. Основатель т. н. пьемонтской скрипичной школы. Среди его учеников — Ф. Джардини, Г. Пуньяни, Ж. М. Леклер, Ф. Кьябрано, П. Гиньон. Автор многочисл. скрипичных и виолончельных сонат (при жизни С. опубликовано неск. сб-ков). Мн. его произв. остались в рукописи.

Брат С.— Лоренцо С. (11 XI 1688—29 XI 1775) — скрипач и композитор. В 1724—70 работал в придв. капелле в Турине.

Лит.: Roberti G., La cappella regia di Torino 1515—1870, Torino, 1880; Fino G., Un grande violinista torinese ed una famiglia di violinisti G. B. Somis, «Il Momento», Torino, 25/26 Okt., 1927; Beccherini B., Un musicista italiano del XVIII secolo, G. B. Somis, Firenze, 1959 (Accademia musicala Chigiana, v. 16); Ghisi F., Giovanbattista e L. Somis musicisti piemontesi, в кн.: Le celebrazione del 1963 ..., Siena, 1963; Bouquet M. Th., Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775, Torino, 1968. *И. М. Ямпольский.*

СО́ММЕР (Sommer) Владимир (р. 28 II 1921, Дольни-Йиржетин) — чеш. композитор. Учился игре на скрипке у Б. Вольдана (1940—46) и композиции у К. Янечека (1942—46) в Пражской консерватории, совершенствовался по композиции у П. Боржковеца (1946—50) в Академии изящных иск-в, затем занимался у него в аспирантуре (1951—52). В годы учёбы и позднее работал с молодёжными вок.-инстр. ансамблями, обогатив их репертуар хор. и сольными песнями и танцами. В 1953 муз. ред. иностр. вещания на Радио. В 1953—56 секретарь Союза композиторов Чехословакии. С 1955 преподавал композицию в Академии изящных иск-в (с кон. 60-х гг. профессор) в Праге. В раннем творчестве ощутимо влияние С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, И. Ф. Стравинского, А. Онеггера, затем сформировался индивидуальный муз. стиль, проявляющийся в ряде произв. С. тяготеет к философскому осмыслению совр. жизни, к постановке нравств. проблем («Вокальная симфония»). Отрицая звуковые эксперименты, С. считает, что в основе произв. всегда должно быть мелодич. начало. Центр. место в творчестве С. занимают произв. крупных форм (симф., камерно-инстр. соч.); известны также его массовые хор. песни, в т. ч. «Слава армии» («Sláva armádě»), «Майская» («Májová»), «Молодёжная» («Mládežnická»). Автор статей о музыке.

Соч.: для солиста, хора и орк.— Кантата о Готвальде (Kantáta o Gottwaldovi, 1949); Вокальная симфония (Vokální symfonie, с чтецом, на тексты Ф. Кафки, Ф. М. Достоевского, Ч. Павезе, 1959, 2-я ред. 1962), вок.-симф. поэма Чёрный человек (Černý muž, по С. А. Есенину, 1967); для орк.— Sinfonia da requiem (1973), увертюра Антигона (по Софоклу, 1957), конц. симфония для 2 скр., влч. и камерного орк. (1966), симфония для струнных, фп. и ударных (1968), 3 концерта с орк.— для фп. (1952), скр. (1950), влч. (1959); камерно-инстр. ансамбли — соната для 2 скр. (1948), 3 струн. квартета (1950; 1955, Гос. пр. ЧССР, 1960; 1970); для хора — массовые и детские песни, в т. ч. цикл Хорошо нам жить на земле (Je nám dobře na zemi, с камерным орк., 1955), циклы для жен. и смеш. хоров; соната (1956) и др. пьесы для фп.; музыка к спектаклям драм. т-ра и к 10 кинофильмам (в т. ч. к фильму «Двадцать девятый», реж. А. Кахлика, посв. 30-летию освобождения Чехословакии).

Лит.: Кучера В., Соммер и его Вокальная симфония, «СМ», 1965, № 6; Симанова Н., Современная чешская симфония, в сб.: Из истории музыки социалистических стран Европы, М., 1975; Jiránek J., Píseňová tvorba Vl. Sommra, «HR», 1954, s. 682—93; Vojtěch I., O dosavadní tvorbě Vl. Sommra, «Musikologie», 1955, t. 4; Kučera V., Vášnivé drama lidkosti (nad partiturou Sommrovy Vokální symfonie), «HR», 1964, №10, s. 400; Kříž J., S Vl. Sommrem o hudbě a komponování, «HR», 1970, № 1, s. 24—27. *В. Н. Егорова.*

СО́НА, сона, хайди, лаба,— кит. дух. язычковый муз. инструмент. Изготовляется из твёрдой древесины листв. пород деревьев. Имеет конич. ствол (дл. 340—670 *мм*) с 8 игровыми отверстиями и широким металлич. раструбом. Звук извлекается при помощи двойной камышовой *трости*, насаживаемой на латунную трубку, на к-рой укрепляется также круглый костяной или медный диск, служащий опорой для губ исполнителя. Существуют 2 разновидности С.: большая — дасона (диапазон des^1 — as^2), и малая — сяосона (c^2 — as^3). Применяется при погребальных и свадебных обрядах как сольный и аккомпанирующий (танцам, пению) инструмент, используется также в нар. ансамблях и оркестрах, в т. ч. в оркестре муз. драмы. С. возникла в результате эволюции арабо-перс. инструмента *зурны*. По характеру и применению С. близки монг. суру-най, узб. сурнай, индийский санаи, а также корейский инструмент сенап.



Лит.: Музыкальные инструменты Китая, авторизованный пер. с кит. под ред. и с дополнениями И. З. Алендера, М., 1958; Sachs C., Real-Lexikon der Musikinstrumente, B., 1913, ²Hildesheim, 1962; Buchner A., Hudební nástroje národů, Praha, 1969.

СОНА́ТА (итал. sonata, от sonare — звучать) — один из осн. жанров сольной или камерно-ансамблевой инстр. музыки. Классич. С., как правило, многочастное произв. с быстрыми крайними частями (первая — в т. н. *сонатной форме*) и медленной средней; иногда в цикл включается также менуэт или скерцо. За исключением старинных разновидностей (трио-соната), С., в отличие от нек-рых др. камерных жанров (трио, квартета, квинтета и др.), предполагает не более 2 исполнителей. Эти нормы сложились в эпоху *классицизма* (см. *Венская классическая школа*).

Появление термина «С.» восходит ко времени формирования самостоят. инстр. жанров. Первоначально С. назывались вок. пьесы с участием инструментов или самостоят. инстр. произведения, к-рые, однако, были ещё тесно связаны с вок. манерой письма и являлись преим. простыми переложениями вок. пьес. Как обозначение инстр. пьесы термин «С.» встречается уже в 13 в. Более широко назв. «sonata» или «sonado» начинает применяться лишь в эпоху Позднего Ренессанса (16 в.) в Испании в разл. табулатурах (напр., в El Maestro Л. Милана, 1535; в Sila de Sirenas Э. Вальдеррабано, 1547), затем и в Италии. Часто встречается и двойное назв.— canzona da sonar или canzona per sonare (напр., у Н. Вичентино, А. Банкьери и др.).

К кон. 16 в. в Италии (гл. обр. в творчестве Ф. Маскеры) утверждается понимание термина «С.» как обозначения самостоятельной инстр. пьесы (в отличие от кантаты как вок. пьесы). При этом, особенно в кон. 16 — нач. 17 вв., термин «С.» применялся к самым разнообразным по форме и функциям инстр. сочинениям. Иногда С. назывались инстр. части церк. службы (примечательны заглавия «Alla devozione» — «В набожном характере» или «Graduale» в сонатах Банкьери, назв. одного из сочинений в этом жанре К. Монтеверди — «Sonata sopra Sancta Maria» — «Соната-литургия деве Марии»), а также оперные увертюры (напр., названное С. вступление к опере М. А. Чести «Золотое яблоко» — «Il pomo d'oro», 1667). Довольно долго не проводилось чёткого разграничения между обозначениями «С.», «симфония» и «концерт». К нач. 17 в. (раннее барокко) сформировались 2 типа С.: sonata da chiesa (церк. С.) и sonata da camera (камерная, придв. С.). Впервые эти обозначения встречаются в «Canzoni, overo sonate concertate per chiesa e camera» Т. Мерулы (1637). Sonata da chiesa в большей степени опиралась на полифонич. формы, sonata da camera отличалась преобладанием гомофонного склада и опорой на танцевальность.

В нач. 17 в. получает распространение т. н. трио-соната для 2 или 3 исполнителей с сопровождением basso continuo. Это была переходная форма от многоголосия 16 в. к сольной С. 17—18 вв. В исполнит. составах С. в это время ведущее место занимают струн. смычковые инструменты с их большими мелодич. возможностями.

Во 2-й пол. 17 в. возникает тенденция к расчленению С. на части (обычно 3—5). Они отделяются друг от друга двойной чертой или особыми обозначениями. 5-частный цикл представляют многие сонаты Дж. Легренци. В виде исключения встречаются и одночастные С. (в сб.: Sonate da organo di varii autori, изд. Аррести). Наиболее типичен 4-частный цикл с последовательностью частей: медленно — быстро — медленно — быстро (или: быстро — медленно — быстро — быстро). 1-я медленная часть — вступительная; она обычно основывается на имитациях (иногда гомофонного склада), имеет импровизац. характер, часто включает пунктирные ритмы; 2-я быстрая часть — фугированная, 3-я медленная часть — гомофонная, как правило, в духе сарабанды; заключит. быстрая часть — также фугированная. Sonata da camera представляла собой свободное последование танц. номеров, наподобие сюиты: аллеманда — куранта — сарабанда — жига (или гавот). Эта схема могла дополняться и др. танц. частями.

Определение sonata da camera часто заменялось назв.— «сюита», «партита», «франц. увертюра», «ордр» и др. В кон. 17 в. в Германии появляются произв. смешанного типа, соединяющие свойства обоих видов С. (Д. Беккер, И. Розенмюллер, Д. Букстехуде и др.). В церк. С. проникают части, по характеру близкие к танцевальным (жига, менуэт, гавот), в камерную — свободные прелюдированные части из церк. С. Порой это приводило к полному слиянию обоих типов (Г. Ф. Телеман, А. Вивальди).

Части объединяются в С. посредством тематич. связей (особенно между крайними частями, напр. в С. ор. 3 № 2 Корелли), с помощью стройного тонального плана (крайние части в основной тональности, средние — в побочных), иногда с помощью программного замысла (С. «Библейские истории» Кунау).

Во 2-й пол. 17 в. наряду с трио-сонатами господствующее положение занимают С. для скрипки — инструмента, переживающего в это время первый и высочайший расцвет. Жанр скр. С. получил развитие в творчестве Дж. Торелли, Дж. Витали, А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини. У ряда композиторов 1-й пол. 18 в. (И. С. Бах, Г. Ф. Телеман и др.) наблюдается тенденция к укрупнению частей и сокращению их числа до 2 или 3 — обычно за счёт отказа от одной из 2 медленных частей церк. С. (напр., у И. А. Шейбе). Более детальными становятся указания темпа и характера частей («Andante», «Grazioso», «Affettuoso», «Allegro ma non troppo» и т. д.). С. для скрипки с разработанной партией клавира впервые появляются у И. С. Баха. Назв. «С.» по отношению к сольной клавирной пьесе первым применил И. Кунау.

В раннеклассич. период (сер. 18 в.) С. постепенно осознаётся как самый богатый и сложный жанр камерной музыки. В 1775 И. А. Шульц определил С. как форму, «охватывающую все характеры и все выражения». Д. Г. Тюрк в 1789 отмечал: «Среди пьес, написанных для клавира, соната по праву занимает первое место». Согласно Ф. В. Марпургу, в С. обязательно

«имеются три или четыре следующие друг за другом пьесы в темпе, заданном обозначениями, например Allegro, Adagio, Presto и т. д.». На первое место выдвигается клавирная С.— как для только что появившегося молоточкового фп. (один из первых образцов — С. ор. 8 Ависона, 1764), так и для клавесина или клавикорда (у представителей северно- и средненемецкой школы — В. Ф. Баха, К. Ф. Э. Баха, К. Г. Нефе, Й. Бенды, Э. В. Вольфа и др.— излюбленным инструментом был клавикорд). Традиция сопровождения С. basso continuo отмирает. Распространяется промежуточный тип клавирной С. с необязательным участием одного или двух др. инструментов, чаще всего скрипок или иных мелодических инструментов (сонаты Ч. Ависона, И. Шоберта, нек-рые ранние сонаты В. А. Моцарта),— особенно в Париже и Лондоне. Создаются С. для классич. двойного состава с обязательным участием клавира и к.-л. мелодич. инструмента (скрипки, флейты, виолончели и т. д.). Среди первых образцов — С. ор. 3 Джардини (1751), С. ор. 4 Пеллегрини (1759).

Появление новой формы С. во многом определялось переходом от полифонич. фугированного склада к гомофонному. Классическое сонатное allegro особенно интенсивно формируется в одночастных сонатах Д. Скарлатти и в 3-частных сонатах К. Ф. Э. Баха, а также его современников — Б. Паскуини, П. Д. Парадизи и др. Сочинения большинства композиторов этой плеяды забыты, только сонаты Д. Скарлатти и К. Ф. Э. Баха продолжают исполняться. Д. Скарлатти написано более 500 С. (часто носивших назв. Essercizi или пьесы для клавесина); они отличаются тщательностью, филигранностью отделки, многообразием форм и типов. У К. Ф. Э. Баха устанавливается классич. строение 3-частного цикла С. (см. *Сонатно-циклическая форма*). В творчестве итал. мастеров, особенно у Дж. Б. Саммартини, часто встречается 2-частный цикл: Allegro — Menuetto.

Значение термина «С.» в раннеклассич. период было не вполне устойчивым. Иногда он применялся как название инстр. пьесы (Дж. Карпани). В Англии С. часто отождествляется с «Lesson» (С. Арнольд, ор. 7) и соло-сонатой, т. е. С. для мелодич. инструмента (скрипка, виолончель) с basso continuo (Ф. Джардини, ор.16), во Франции — с пьесой для клавесина (Ж. Ж. К. Мондонвиль, ор. 3), в Вене — с дивертисментом (Г. К. Вагензейль, Й. Гайдн), в Милане — с ноктюрном (Дж. Б. Саммартини, И. К. Бах). Иногда применялся термин sonata da camera (К. Д. Диттерсдорф). Нек-рое время сохраняет значение и церковная С. (17 церк. сонат Моцарта). Традиции барокко сказываются и в обильной орнаментации мелодий (Бенда), и во введении виртуозных фигурационных пассажей (М. Клементи), в особенностях цикла, напр. в сонатах Ф. Дуранте первая фугированная часть часто противопоставляется второй, написанной в характере жиги. Связь со старинной сюитой сказывается и в использовании менуэта для средних или финальных частей С. (Вагензейль).

Тематизм раннеклассич. С. часто сохраняет черты имитационно-полифонич. склада, в отличие, напр., от симфонии с характерным для неё в этот период гомофонным тематизмом, обусловленным иными влияниями на развитие жанра (прежде всего влиянием оперной музыки). Нормы классич. С. окончательно складываются в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, М. Клементи. Типичным для С. становится 3-частный цикл с крайними быстрыми частями и медленной средней (в отличие от симфонии с её нормативным 4-частным циклом). Такое строение цикла восходит к старинной C. da chiesa и сольному инстр. концерту эпохи барокко. Ведущее место в цикле занимает 1-я часть. Она почти всегда пишется в сонатной форме — самой развитой из всех классических инстр. форм. Встречаются и исключения: напр., в фп. сонате Моцарта A-dur (K.-V. 331) первая часть написана в форме вариаций, в его же C. Es-dur (K.-V. 282) первая часть — adagio. Вторая часть ярко контрастирует с первой благодаря медленному темпу, лирически-созерцательному характеру. Эта часть допускает бо́льшую свободу в выборе структуры: в ней могут использоваться сложная 3-частная форма, сонатная форма и различные её модификации (без разработки, с эпизодом) и др. Часто в качестве второй части вводится менуэт (напр., C. Es-dur, K.-V. 282, A-dur, K.-V. 331, Моцарта, C-dur для фп. Гайдна). Третья часть, обычно самая быстрая в цикле (Presto, allegro vivace и близкие темпы), своим активным характером сближается с первой частью. Наиболее типичная для финала форма — рондо и рондо-соната, реже — вариации (C. Es-dur для скрипки и фп., K.-V. 481 Моцарта; C. A-dur для фп. Гайдна). Встречаются, однако, и отклонения от подобного строения цикла: из 52 фп. сонат Гайдна 3 (ранние) четырёхчастны и 8 двухчастны. Подобные циклы свойственны и нек-рым скр. сонатам Моцарта.

В классич. период в центре внимания находится С. для фп., к-рое повсеместно вытесняет старые виды струн. клавишных инструментов. Большое распространение получают и С. для разл. инструментов с сопровождением фп., особенно скр. С. (напр., Моцарту принадлежит 47 скр. С.).

Высочайшего расцвета жанр С. достиг у Бетховена, создавшего 32 фп., 10 скр. и 5 виолончельных С. В творчестве Бетховена обогащается образное содержание, воплощаются драм. коллизии, заостряется конфликтное начало. Многие из его С. достигают монументальных масштабов. Наряду с отточенностью формы и концентрированностью выражения, свойственными иск-ву классицизма, в сонатах Бетховена заметны и черты, воспринятые и развитые впоследствии композиторами-романтиками. Бетховен часто пишет С. в виде 4-частного цикла, воспроизводящего последовательность частей симфонии и квартета: сонатное allegro — медленная лирич. часть — менуэт (или скерцо) — финал (напр., С. для фп. ор. 2 № 1, 2, 3, ор. 7, ор. 28). Средние части порой располагаются в обратном порядке, иногда медленная лирич. часть заменяется частью в более подвижном темпе (allegretto). Такой цикл закрепится в С. многих композиторов-романтиков. У Бетховена есть и 2-частные С. (С. для фп. ор. 54, ор. 90, ор. 111), а также С. со свободной последовательностью частей (вариационная часть — скерцо — траурный марш — финал в фп. С. ор. 26; фп. С. quasi una fantasia ор. 27 № 1 и 2; С. ор. 31 № 3 со скерцо на 2-м месте и менуэтом на 3-м). В последних бетховенских С. усиливается тенденция к тесной слитности цикла и большей свободе его трактовки. Вводятся связки между частями, осуществляются непрерывные переходы от одной части к другой, в цикл включаются фугированные разделы (финалы С. ор. 101, 106, 110, фугато в 1-й части С. ор. 111). Первая часть порой теряет своё ведущее положение в цикле, центром тяжести нередко становится финал. Встречаются реминисценции ранее прозвучавших тем в разл. частях цикла (С. ор. 101, 102 № 1). Значит. роль в сонатах Бетховена начинают играть и медленные вступления к первым частям (ор. 13, 78, 111). Нек-рым бетховенским С. свойственны элементы программности, получившей широкое развитие в музыке композиторов-романтиков. Напр., 3 части С. для фп. ор. 81a носят назв. «Прощание», «Разлука» и «Возвращение».

Промежуточное положение между классицизмом и романтизмом занимают сонаты Ф. Шуберта и К. М. Вебера. Опираясь на бетховенские 4-частные (реже 3-частные) сонатные циклы, эти композиторы используют в своих С. нек-рые новые приёмы выразительности. Большое значение приобретают мелодич. начало, на-

родно-песенные элементы (особенно в медленных частях циклов). Лирич. характер наиболее ярко выступает в фп. сонатах Шуберта.

В творчестве композиторов-романтиков происходят дальнейшее развитие и трансформация классич. (преим. бетховенского) типа С., насыщение его новой образностью. Характерной становится бо́льшая индивидуализация трактовки жанра, истолкование его в духе романтич. поэмности. С. в этот период сохраняет положение одного из ведущих жанров инстр. музыки, хотя несколько оттесняется малыми формами (напр., песней без слов, ноктюрном, прелюдией, этюдом, характерными пьесами). Большой вклад в развитие С. внесли Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ и др. В их С. выявляются новые возможности жанра в отражении жизненных явлений и конфликтов. Заостряется контрастность образов С.— и внутри частей, и в их отношении друг к другу. Сказывается и стремление композиторов к большему тематич. единству цикла, хотя в общем романтики придерживаются классич. 3-частного (напр., С. для фп. ор. 6 и 105 Мендельсона, С. для скрипки и фп. ор. 78 и 100 Брамса) и 4-частного (напр., С. для фп. ор. 4, 35 и 58 Шопена, С. для фп. Шумана) циклов. Большим своеобразием трактовки частей цикла отличаются нек-рые С. для фп. Брамса (С. ор. 2, пятичастная С. ор. 5). Влияние романтич. поэмности приводит к возникновению одночастных С. (первые образцы — 2 С. для фп. Листа). По масштабам и самостоятельности разделы сонатной формы приближаются в них к частям цикла, образуя т. н. одночастный цикл — цикл непрерывного развития, с размытыми гранями между частями.

В фп. сонатах Листа одним из объединяющих факторов становится программность: с образами «Божественной комедии» Данте связана его С. «После прочтения Данте» (свобода её строения подчёркивается обозначением Fantasia quasi Sonata), с образами «Фауста» Гёте — С. h-moll (1852—53).

В творчестве Брамса и Грига заметное место занимают скрипичные С. К лучшим образцам жанра С. в романтич. музыке принадлежат соната A-dur для скрипки и фп. С. Франка, а также 2 С. для виолончели и фп. Брамса. Создаются С. и для др. инструментов.

В кон. 19 — нач. 20 вв. С. в странах Зап.Европы переживает известный кризис. Интересны, самостоятельны по мысли и языку сонаты В. д'Энди, Э. Мак-Доуэлла, К. Шимановского.

Большое количество С. для разл. инструментов было написано М. Регером. Особый интерес представляют 2 его С. для органа, в к-рых проявилась ориентация композитора на классич. традиции. Регеру принадлежат также 4 С. для виолончели и фп., 11 С. для фп. Тяготение к программности характерно для сонатного творчества Мак-Доуэлла. Все 4 его С. для фп. носят программные подзаголовки («Трагическая», 1893; «Героическая», 1895; «Норвежская», 1900; «Кельтская», 1901). Менее значительны соната К. Сен-Санса, Й. Г. Рейнбергера, К. Синдинга и др. Попытки возродить в них классич. принципы не дали художественно-убедительных результатов.

Своеобразные черты жанр С. обретает в нач. 20 в. во франц. музыке. Из франц. авторов С. особо выделяются Г. Форе, П. Дюка, К. Дебюсси (С. для скрипки и фп., С. для виолончели и фп., С. для флейты, альта и арфы) и М. Равель (С. для скрипки и фп., С. для скрипки и виолончели, сонатина для фп.). Эти композиторы насыщают С. новой, в т. ч. импрессионистич. образностью, оригинальными приёмами выразительности (использование экзотич. элементов, обогащение ладово-гармонич. средств).

В творчестве рус. композиторов 18—19 вв. С. не занимала видного места. Жанр С. в это время представлен отдельными опытами. Таковы С. для чембало Д. С. Бортнянского, С. для скрипки соло и с басом И. Е. Хандошкина, по своим стилистическим чертам близкая к раннеклассической западноевропейской С. Своеобразные черты обнаруживает незавершённая С. для фп. и альта (или скрипки) М. И. Глинки (1828), выдержанная в классич. духе, но с интонац. стороны тесно связанная с рус. нар.-песенной стихией. Нац. черты заметны в С. наиболее видных современников Глинки, в первую очередь А. А. Алябьева (С. для скрипки с фп., 1834). Определ. дань жанру С. отдал А. Г. Рубинштейн, автор 4 С. для фп. (1859—71) и 3 С. для скрипки и фп. (1851—76), С. для альта и фп. (1855) и 2 С. для виолончели с фп. (1852—57). Особое значение для последующего развития жанра в рус. музыке имели С. для фп. ор. 37 П. И. Чайковского, а также 2 С. для фп. А. К. Глазунова, тяготеющие к традиции «большой» романтической С.

На рубеже 19 и 20 вв. интерес к жанру С. у рус. композиторов существенно возрос. Яркой страницей в развитии жанра явились фп. сонаты А. Н. Скрябина. Во многом продолжая романтич. традиции (тяготение к программности, единству цикла), Скрябин придаёт им самостоятельное, глубоко оригинальное выражение. Новизна и оригинальность скрябинского сонатного творчества проявляются и в образном строе, и в муз. языке, и в трактовке жанра. Программность сонат Скрябина носит философско-символич. характер. Форма их эволюционирует от довольно традиционного по строению многочастного цикла (1-я — 3-я С.) к одночастности (5-я— 10-я С.). Уже 4-я соната Скрябина, обе части к-рой тесно связаны между собой, приближается к типу одночастной фп. поэмы. В отличие от одночастных сонат Листа, сонатам Скрябина не свойственны черты одночастно-циклической формы.

Существенно обновляется С. в творчестве Н. К. Метнера, к-рому принадлежит 14 фп. С. и 3 С. для скрипки и фп. Метнер расширяет границы жанра, привлекая признаки др. жанров, по преимуществу программных или лирико-характеристических («Соната-элегия» ор. 11, «Соната-воспоминание» ор. 38, «Соната-сказка» ор. 25, «Соната-баллада» ор. 27). Особое место занимает его «Соната-вокализ» ор. 41.

С. В. Рахманинов в 2 фп. С. своеобразно развивает традиции большой романтич. С. Заметным событием в рус. муз. жизни нач. 20 в. стали 2 первые С. для фп. Н. Я. Мясковского, особенно одночастная 2-я С., удостоенная Глинкинской премии.

В последующие десятилетия 20 в. использование новых средств выразительности преображает облик жанра. Здесь показательны 6 С. для разл. инструментов Б. Бартока, оригинальных по ритмике и ладовым особенностям, свидетельствующих о тенденции к обновлению исполнит. составов (С. для 2 фп. и ударных). Этой последней тенденции следуют и др. композиторы (С. для трубы, валторны и тромбона Ф. Пуленка и др.). Делаются попытки возрождения нек-рых форм доклассич. С. (6 органных сонат П. Хиндемита, сольные С. для альта и для скрипки Э. Кшенека и др. соч.). Один из первых образцов неоклассич. трактовки жанра — 2-я С. для фп. И. Ф. Стравинского (1924). Значит. место в совр. музыке занимают сонаты А. Онеггера (6 С. для разл. инструментов), Хиндемита (ок. 30 С. почти для всех инструментов).

Выдающиеся образцы совр. трактовки жанра созданы сов. композиторами, прежде всего С. С. Прокофьевым (9 для фп., 2 скрипичные, виолончельная). Важнейшую роль в развитии современной С. сыграли фп. сонаты Прокофьева. В них ярко отразился весь творч. путь композитора — от связи с романтич. образцами (1-я, 3-я С.) до мудрой зрелости (8-я С.). Прокофьев опирается на классич. нормы 3- и 4-частного цикла (за исключением одночастных 1-й и 3-й С.). Ориентация на

классич. и доклассич. принципы мышления сказывается в использовании старинных танц. жанров 17—18 вв. (гавот, менуэт), токкатных форм, а также в чётком разграничении разделов. Главенствуют, однако, оригинальные черты, к к-рым относятся театральная конкретность драматургии, новизна мелодики и гармонии, своеобразный характер фп. виртуозности. Одна из значительнейших вершин творчества композитора — «сонатная триада» военных лет (6-я— 8-я С., 1939—44), сочетающая драм. конфликтность образов с классич. отточенностью формы.

Заметный вклад в развитие С. внесли Д. Д. Шостакович (2 для фп., скрипичная, альтовая и виолончельная) и А. Н. Александров (14 С. для фп.). Популярностью пользуются также фп. сонаты и сонатины Д. Б. Кабалевского, сонатина А. И. Хачатуряна.

В 50 — 60-е гг. в области сонатного творчества возникают новые характерные явления. Появляются С., не содержащие в цикле ни одной части в сонатной форме и лишь претворяющие нек-рые принципы сонатности. Таковы С. для фп. П. Булеза, «Соната и интермедия» для «подготовленного» фп. Дж. Кейджа. Авторы этих произв. трактуют С. в основном как инстр. пьесу. Характерный пример этого — С. для виолончели с оркестром К. Пендерецкого. Аналогичные тенденции отразились и в творчестве ряда сов. композиторов (фп. сонаты Б. И. Тищенко, Т. Е. Мансуряна и др.).

Лит.: Гуинст Е., Десять сонат Скрябина, «РМГ», 1914, № 47; Котлер Н., Соната h-moll Листа в свете его эстетики, «СМ», 1939, № 3; Кремлев Ю. А., Фортепианные сонаты Бетховена, М., 1953; Друскин М., Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII вв., Л., 1960; Холопова В., Холопов Ю., Фортепианные сонаты Прокофьева, М., 1961; Орджоникидзе Г., Фортепианные сонаты Прокофьева, М., 1962; Попова Т., Соната, М., 1962; Лаврентьева И., Поздние сонаты Бетховена, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып.1, М., 1966; Рабей В., Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло, М., 1970; Павчинский С., Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; Шнитке А., О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева, в сб.: С. Прокофьев. Сонаты и исследования, М., 1972; Мескишвили Э., О драматургии сонат Скрябина, в сб.: А. Н. Скрябин, М., 1973; Петраш А., Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13, Л., 1974; Сахарова Г., У истоков сонаты, в сб.: Черты сонатного формообразования, «Труды ГМПИ им. Гнесиных», вып. 36, М., 1978; Faisst J., Beiträge zur Geschichte der Claviersonate von ihrem ersten Auftreten bis auf C. Ph. E. Bach, «Cäcilia», Mainz, 1846—47, Jahrg. XXV—XXVI; Bagge S., Die geschichtliche Entwicklung der Sonate, Lpz., 1880; Shedlock J. S., The pianoforte-sonata, its origin and development, L., 1895; Klauwell O., Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Köln — Lpz., [1899] (рус. пер. — Клаувелль О., История сонаты, «РМГ», 1902, №№ 4—40); Michel H., La sonate pour clavier avant Beethoven, Amiens, 1907; Schering A., Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, в сб.: Festschrift H. Riemann, Lpz., 1909; Cucuel G., La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII-e siècle, P., 1913; Selva Bl., La sonate, étude de son évolution ..., P., 1913; его же, Quques mots sur la sonate, P., 1914; Refoulé R., La sonate pour piano, Orleans, 1922; Brandt E., Suite, Sonate und Symphonie. Ein Beitrag zur musikalischen Formenlehre, Braunschweig, [1923] (Diss.); Hoffmann H., Die norddeutsche Triosonate des Kreises um J. G. Graun und C. Ph. E. Bach, Kiel, 1924 (Diss.); Westphal K., Die Sonate als Formproblem der modernen Musik, «Anbruch», 1929, Jahrg. 11; Torrefranca F., Le origini italiane del romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna, Torino, 1930; Stilz E., Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs der Großen, B., 1930 (Diss.); Schlossberg A., Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert, Hdlb., 1932 (Diss.); Egert P., Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik, Bd 1 — Die Klaviersonate der Frühromantiker, B., 1934; Borrel E., La sonate, P., 1951; Newman W. St., The sonata in the Baroque era, Chapel Hill, 1959; его же, The sonata in the Classic era, Chapel Hill, [1963].

См. также лит. к статьям *Сонатная форма*, *Сонатно-циклическая форма*, *Форма музыкальная*. *В. Б. Валькова.*

СОНАТИ́НА (итал. sonatina, уменьшит. от sonata) — небольшая и технически нетрудная соната. Часто используется в учебно-педагогич. практике (сонатины М. Клементи, Л. Бетховена и др.). Иногда подобные произв. носят назв. «маленькая соната». В 20 в. композиторы, тяготеющие к неоклассицизму, создавали С. и как художеств. произв., в к-рых в стиле данного композитора лаконично и концентрированно воспроизводятся черты сонаты периода классицизма (М. Равель, С. для фп.). Первая часть С. обычно пишется в лаконичной сонатной форме с кратко изложенными темами, не подвергающимися существенному развитию. Разработка в ней отсутствует или заменяется небольшим связующим переходом от экспозиции к репризе. Такая сонатная форма прежде называлась *ф о р м о й с о н а т и н ы*; ныне термин «С.» в этом значении не применяется.

Лит. см. при статьях *Сонатная форма* и *Соната*.

В. П. Бобровский.

СОНА́ТНАЯ ФО́РМА — самая развитая нециклич. форма инстр. музыки. Типична для первых частей сонатно-симф. циклов (отсюда часто применяющееся назв. сонатное allegro). Обычно состоит из *экспозиции*, *разработки*, *репризы* и *коды*. Зарождение и развитие С. ф. были связаны с утверждением принципов ладофункцион. мышления как ведущих факторов формообразования. Постепенное историч. становление С. ф. привело в последней трети 18 в. к окончат. кристаллизации её строгих композиц. норм в творчестве венских классиков — Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Закономерности С. ф., сложившиеся в эту эпоху, подготовлялись в музыке разл. стилей, а в послебетховенский период получили дальнейшее многообразное развитие. Всю историю С. ф. можно рассматривать как последовательную смену трёх её историко-стилистич. вариантов. Их условные наименования: старинная, классическая и послебетховенская С. ф. Зрелая классич. С. ф. характеризуется единством трёх основополагающих принципов. Исторически самый ранний из них — распространение на крупную по временной протяжённости структуру тонально-функцион. соотношения T — D; D — T. В связи с этим возникает род «рифм» окончаний, поскольку материал, изложенный в первый раз в доминантовой или параллельной тональности, вторично звучит в главной (D → T; P → T). Второй принцип — непрерывное муз. развитие («динамическое сопряжение», по Ю. Н. Тюлину; хотя он относил это определение лишь к экспозиции С. ф., оно может быть распространено на всю С. ф.); это значит, что каждый последующий момент муз. развития порождается предшествующим, подобно тому, как следствие вытекает из причины. Третий принцип — сопоставление минимум двух образно-тематич. сфер, соотношение к-рых может простираться от слабого отличия до антагонистич. контраста. Появление второй тематич. сферы обязательно сочетается с введением новой тональности и осуществляется с помощью постепенного перехода. Т. о., третий принцип тесно связан с двумя предыдущими.

Старинная С. ф. В течение 17 в. и первых двух третей 18 в. проходила постепенная кристаллизация С. ф. Её композиц. принципы были подготовлены в *фуге* и старинной *двухчастной форме*. От фуги ведут своё происхождение такие черты С. ф., как переход к доминантовой тональности в начальном разделе, появление др. тональностей в среднем и возврат главной в заключит. разделах формы. Разработочный характер интермедий фуги подготовил разработку С. ф. От старинной двухчастной формы старинная С. ф. унаследовала её композиц. двухчастность с тональным планом T — D, (P) D — T, а также непрерывное развитие, исходящее из начального импульса — тематич. ядра. Характерные для старинной двухчастной формы каденции — на доминантовой гармонии (в миноре — на доминанте параллельного мажора) в конце первой части и на тонической в конце второй — послужили композиц. опорой старинной С. ф. (P)

Решающим отличием старинной С. ф. от старинной двухчастной было то, что при утверждении тональности доминанты в первой части С. ф. появлялся новый тематич. материал вместо общих форм движения — разл. пассажных оборотов. И при кристаллизации темы и при её отсутствии первая часть складывалась как последование двух разделов. Первый из них — гл. партия, излагавшая начальный тематич. материал в гл. тональности, второй — побочная и заключительная партии, излагавшие новый тематич. материал в побочной доминантовой или (в минорных произведениях) параллельной тональности.

Вторая часть старинной С. ф. создавалась в двух вариантах. В первом весь тематич. материал экспозиции повторялся, но с обратным тональным соотношением — главная партия излагалась в доминантовой, а побочная и заключительная — в главной тональности. Во втором варианте в начале второго раздела возникала разработка (с более или менее активным тональным развитием), в к-рой использовался тематич. материал экспозиции. Разработка переходила в репризу, начинавшуюся непосредственно с побочной партии, изложенной в главной тональности.

Старинная С. ф. встречается во мн. произведениях И. С. Баха и др. композиторов его эпохи. Широко и разносторонне она использована в сонатах для клавира Д. Скарлатти.

В наиболее развитых сонатах Скарлатти темы главной, побочной и заключительной партий вытекают одна из другой, разделы внутри экспозиции чётко разграничены. Нек-рые из сонат Скарлатти находятся у самого рубежа, отделяющего старинные образцы от созданных композиторами венской классич. школы. Осн. отличие последних от старинной С. ф. заключается в кристаллизации чётко оформленных индивидуализированных тем. Большое влияние на возникновение этого классич. тематизма оказала оперная ария с её типичными разновидностями.

Классическая С. ф. В С. ф. венских классиков (классической) имеются три чётко разграниченных раздела — экспозиция, разработка и реприза; к последней примыкает кода. Экспозиция состоит из четырёх объединённых попарно подразделов. Это главная и связующая, побочная и заключительная партии.

Главная партия — изложение первой темы в главной тональности, создающее начальный импульс, в значит. степени определяющий характер и направленность дальнейшего развития; типичные формы — период или первое его предложение. Связующая партия — переходный раздел, модулирующий в доминантовую, параллельную или другую заменяющую их тональность. Кроме того, в связующей партии осуществляется постепенная интонационная подготовка второй темы. В связующей партии возможно возникновение самостоятельной, но незавершённой промежуточной темы; раздел обычно кончается предыктом к побочной партии. Поскольку побочная партия совмещает функции развития с изложением новой темы, она, как правило, менее устойчива в композиционном и образном отношениях. Ближе к концу в её развитии происходит перелом, образный сдвиг, зачастую связанный с прорывом интонаций главной или связующей партии. Побочная партия как подраздел экспозиции может включать не одну тему, а две и более. Их форма — преим. период (часто расширенный). Поскольку поворот к новой тональности и новой тематич. сфере создаёт известное неравновесие, осн. задача заключительной партии — привести развитие к относит. равновесию, затормозить его и завершить временной остановкой. Заключит. партия может включать изложение новой темы, но может основываться и на общих завершающих кадансовых оборотах. Она пишется в тональности побочной партии, к-рую т. о. закрепляет.

Образное соотношение осн. элементов экспозиции — главной и побочной партий может быть различным, но убедительные художеств. результаты даёт та или иная форма контраста между этими двумя «точками» экспозиции. Наиболее распространено соотношение активной действенности (главная партия) и лирич. сосредоточенности (побочная партия). Сопряжение этих образных сфер стало очень распространённым и нашло своё концентрированное выражение в 19 в., напр. в симф. творчестве П. И. Чайковского. Экспозиция в классич. С. ф. первоначально полностью и без изменений повторялась, что обозначалось знаками ‖: :‖. Лишь Бетховен начиная с сонаты «Аппассионата» (ор. 53, 1804) в нек-рых случаях отказывается от повторения экспозиции ради непрерывности развития и драматургич. напряжённости формы в целом.

За экспозицией следует второй крупный раздел С. ф.— разработка. В ней осуществляется активное развитие тематич. материала, изложенного в экспозиции — любой из её тем, любого тематич. оборота. Разработка может заключать в себе и новую тему, к-рую называют эпизодом в разработке. В нек-рых случаях (гл. обр. в финалах сонатных циклов) такой эпизод довольно развит и может даже заменять собой разработку. Форма целого в этих случаях называется сонатной с эпизодом вместо разработки. Большую роль в разработке играет тональное развитие, направленное в сторону от главной тональности. Размах разработочного развития и его протяжённость могут быть самыми различными. Если у Гайдна и Моцарта по протяжённости разработка обычно не превышала экспозиции, то Бетховен в первой части «Героической симфонии» (1803) создал намного превышающую экспозицию разработку, в к-рой осуществляется очень напряжённое драм. развитие, приводящее к мощной центр. кульминации. Сонатная разработка состоит из трёх неравных по протяжённости разделов —краткого вступительного построения, осн. раздела (собственно разработки) и предыкта — построения, готовящего возврат главной тональности в репризе. Один из осн. приёмов в предыкте — передача состояния напряжённого ожидания, создаваемого обычно средствами гармонии, в частности доминантовым органным пунктом. Благодаря этому переход от разработки к репризе совершается без остановки в развёртывании формы.

Реприза — третий крупный раздел С. ф.— сводит тональное различие экспозиции к единству (побочная и заключительная партии на этот раз излагаются в главной тональности или приближающейся к ней). Поскольку связующая партия должна приводить к новой тональности, она обычно подвергается той или иной переработке.

В сумме все три крупных раздела С. ф.— экспозиция, разработка и реприза — образуют 3-частную композицию типа A_1BA_2.

Помимо трёх описанных разделов, часто встречаются вступление и кода. Вступление может быть построено на собственной теме, подготовляющей музыку главной партии или непосредственно, или по контрасту. В кон. 18 — нач. 19 вв. развёрнутое вступление становится типичной особенностью программных *увертюр* (к опере, трагедии или самостоятельных). Размеры вступления бывают различными — от широко развёрнутых построений до кратких реплик, смысл к-рых — призыв к вниманию. Кода продолжает процесс торможения, начавшийся в заключит. партии репризы. Начиная с Бетховена она часто бывает очень развитой, состоящей из разработочного раздела и собственно коды. В отд. случаях (напр., в первой части «Аппассионаты» Бетховена) кода столь велика, что С. ф. становится уже не 3-, а 4-частной.

С. ф. сложилась как форма первой части сонатного цикла, а иногда и финала — частей цикла, для к-рых

характерен быстрый темп (allegro). Она используется также во мн. оперных увертюрах и в программных увертюрах к драм. пьесам («Эгмонт» и «Кориолан» Бетховена).

Особую роль играет неполная С. ф., состоящая из двух разделов — экспозиции и репризы. Такого рода соната без разработки в быстром темпе используется чаще всего в оперных увертюрах (напр., в увертюре к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта); но осн. поле её применения — медленная (обычно вторая) часть сонатного цикла, к-рая, однако, может быть написана и в полной С. ф. (с разработкой). Особенно часто С. ф. в обоих её вариантах использовал для медленных частей своих сонат и симфоний Моцарт.

Встречается и вариант С. ф. с зеркальной репризой, в к-рой оба осн. раздела экспозиции следуют в обратном порядке — сначала побочная, затем главная партии (Моцарт, Соната для фп. D-dur, K.-V. 311, часть 1).

Послебетховенская С. ф. В 19 в. С. ф. значительно эволюционировала. В зависимости от особенностей стиля, жанра, мировоззрения композитора возникло много разл. композиционных вариантов. Принципы построения С. ф. претерпевают существ. изменения. Тональные соотношения становятся более свободными. В экспозиции сопоставляются далёкие тональности, в репризе порой отсутствует полное тональное единство, возможно даже усиление тонального различия между двумя партиями, сглаживаемое лишь в конце репризы и в коде (А. П. Бородин, «Богатырская симфония», часть 1). Непрерывность развёртывания формы или несколько ослабевает (Ф. Шуберт, Э. Григ) или, наоборот, возрастает, сочетаясь с усилением роли напряжённого разработочного развития, проникающего во все разделы формы. Образный контраст осн. тем порой очень усиливается, что обусловливает противопоставление темпов и жанров. В С. ф. проникают элементы программности, оперной драматургии, вызывающие усиление образной самостоятельности составляющих её разделов, выделение их в более замкнутые построения (Р. Шуман, Ф. Лист). Др. тенденция — проникновение в тематизм нар.-песенного и нар.-танцевального жанрового начала — особенно ярко выступает в творчестве русских композиторов — М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова. В результате взаимовлияний непрограммной и программной инстр. музыки, воздействия оперного иск-ва возникает расслоение единой классич. С. ф. на драматическое, эпическое, лирическое и жанровое наклонения.

С. ф. в 19 в. обособляется от циклич. формы — создаётся много самостоят. произв., использующих её композиц. нормы.

В 20 в. в нек-рых стилях С. ф. утрачивает своё значение. Так, в атональной музыке в связи с исчезновением ладотональных соотношений становится невозможной реализация её важнейших принципов. В др. стилях она сохраняется в общих чертах, но сочетается с иными принципами формообразования.

В творчестве крупнейших композиторов 20 в. возникает ряд индивидуализированных вариантов С. ф. Так, для симфоний Малера характерно разрастание всех частей, в том числе и первой, написанной в С. ф. Функцию главной партии порой выполняет не одна тема, а целостный тематич. комплекс; экспозиция может быть вариантно повторена (3-я симфония). В разработке зачастую возникает ряд самостоят. эпизодов. Симфонии Онеггера отличает проникновение разработочности во все разделы С. ф. В 1-й части 3-й и финале 5-й симфоний вся С. ф. превращается в непрерывное разработочное развёртывание, благодаря чему реприза становится особо организованным разделом разработки. Для С. ф. Прокофьева типична обратная тенденция — к классической ясности и стройности. В его С. ф. важную роль играют чёткие грани между тематич. разделами. У Шостаковича в экспозиции С. ф. происходит обычно непрерывное развитие главной и побочной партий, образный контраст между к-рыми б. ч. сглажен. Связующая и заключит. партии как самостоят. разделы чаще всего отсутствуют. Осн. конфликт возникает в разработке, развитие к-рой ведёт к мощному кульминационному провозглашению темы главной партии. Побочная партия в репризе звучит после общего спада напряжения как бы в «прощальном» аспекте и сливается с кодой в одно драматургически-целостное построение.

Лит.: Катуар Г. Л., Музыкальная форма, ч. 2, М., 1936, с. 26—48; Способин И. В., Музыкальная форма, М.— Л., 1947, [3]1972, с. 189—222; Скребков С., Анализ музыкальных произведений, М., 1958, с. 141—91; Мазель Л. А., Строение музыкальных произведений, М., 1960, с. 317—84; Берков В. О., Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла, М., 1961; Музыкальная форма, [под общей редакцией Ю. Н. Тюлина], М., 1965, с. 233—83; Климовицкий А., Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, М., 1966, с. 3—61; Протопопов В. В., Принципы музыкальной формы Бетховена, М., 1970; Горюхина Н. А., Эволюция сонатной формы, К., 1970, [2]1973; Соколов О., Об индивидуальном претворении сонатного принципа, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1972, с. 196—228; Евдокимова Ю., Становление сонатной формы в предклассическую эпоху, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972, с. 98; Бобровский В. П., Функциональные основы музыкальной формы, М., 1978, с. 164—178; Prout E., Applied forms, L., [1895] (рус. пер. под загл. «Прикладные формы», М.— Лейпциг, [1910], с. 121—86); Hadow W. H., Sonata form, L.— N. Y., 1896; Goldschmidt H., Die Entwicklung der Sonatenform, «Allgemeine Musikzeitung», 1902, Jahrg. 29; Helfert V., Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, «AfMw», 1925, Jahrg. 7; Mersmann H., Sonatenformen in der romantischen Kammermusik, в кн.: Festschrift für J. Wolf zu seinem sechszigsten Geburtstag, B., 1929; Senn W., Das Hauptthema in der Sonatensätzen Beethovens, «StMw», 1929, Jahrg. XVI; Larsen J. P., Sonaten-Form-Probleme, в кн.: Festschrift Fr. Blume, Kassel, 1963. *В. П. Бобровский.*

СОНА́ТНОЕ ALLEGRO — см. *Сонатная форма.*

СОНА́ТНО-ЦИКЛИ́ЧЕСКАЯ ФО́РМА — разновидность циклич. формы, объединяющей в одно целое ряд законченных, способных к самостоятельному существованию, но связанных общей идеей произведений. Специфика С.-ц. ф. заключается в высоком идейно-художеств. единстве целого. Каждая часть С.-ц. ф. выполняет особую драматургич. функцию, раскрывая определённую сторону единой концепции. Поэтому при изолированном от целого исполнении её части теряют гораздо больше, чем части цикла др. типа — сюиты. Первая часть С.-ц. ф., как правило, пишется в сонатной форме (отсюда название).

Сонатный цикл, именуемый также сонатно-симфоническим, складывался в 16—18 вв. Его старинные доклассич. образцы не обнаруживают ещё чётких отличий от сюиты и др. видов циклич. форм — партиты, токкаты, concerto grosso. В их основе всегда лежал контраст темпов, типов движения отд. частей (отсюда франц. назв. части цикла — mouvement — «движение»). Соотношение темпов первых двух частей медленно — быстро или (реже) быстро — медленно обычно повторялось с ещё большим обострением их контраста во второй паре частей, создавались и 3-частные циклы с соотношением темпов быстро — медленно — быстро (или медленно — быстро — медленно).

В отличие от сюиты, состоящей гл. обр. из танц. пьес, части сонаты не были непосредственными воплощениями к.-л. танц. жанров; в сонате была возможна и фуга. Однако это разграничение весьма условно и не может служить точным критерием.

Сонатный цикл чётко отделился от остальных циклич. форм лишь в творчестве венских классиков и их непосредственных предшественников — Ф. Э. Баха, композиторов мангеймской школы. Классич. сонатно-симф. цикл состоит из четырёх (иногда из трёх и даже двух) частей; различают неск. его разновидностей в зависимости от состава исполнителей. Соната предназначается для одного или двух, в старинной музыке и трёх (трио-соната) исполнителей, трио — для трёх, квартет — для четырёх, квинтет — для пяти, секстет — для шести, септет — для семи, октет — для восьми исполнителей и т. д.; все эти разновидности объединяются понятием камерного жанра, *камерной музыки*. Симфонию исполняет симф. оркестр. Концерт, как правило, произв. для солирующего инструмента (или двух-трёх инструментов) с оркестром.

Первая часть сонатно-симф. цикла — сонатное allegro — его образно-художеств. центр. Характер музыки этой части может быть различным — жизнерадостным, шутливым, драматическим, героическим и др., но всегда ей присуща активность, действенность. Общее настроение, выраженное в первой части, определяет эмоциональный строй всего цикла. Вторая часть — медленная — лирич. центр, средоточие напевного мелодизма, выразительности, связанной с собств. переживанием человека. Жанровые основы этой части — песня, ария, хорал. В ней используются самые разнообразные формы. Реже всего встречается рондо, очень распространены сонатная форма без разработки, форма вариаций. Третья часть переключает внимание на образы внешнего мира, быта, стихии танца. У Й. Гайдна и В. А. Моцарта это — менуэт. Л. Бетховен, используя и менуэт, со 2-й сонаты для фп. наряду с ним вводит скерцо (наредка встречавшееся и в квартетах Гайдна). Скерцо, пронизанное игровым началом, обычно отличается упругим движением, неожиданными переключениями, остроумными контрастами. Форма менуэта и скерцо — сложная 3-частная с трио. Финал цикла, возвращая характер музыки первой части, часто воспроизводит его в более обобщённом, нар.-жанровом аспекте. Для него типичны радостная подвижность, создание иллюзии массового действия. Формы, к-рые встречаются в финалах,— рондо, сонатная, рондо-соната, вариации.

Описанная композиция может быть названа спирально-замкнутой. Новый тип концепции сложился в 5-й симфонии Бетховена (1808). Финал симфонии с его триумфально-героич. звучанием — это не возврат к характеру музыки первой части, а цель развития всех частей цикла. Поэтому такую композицию можно назвать линейно-устремлённой. В послебетховенскую эпоху этот тип цикла стал играть особо важную роль. Новое слово было сказано Бетховеном в 9-й симфонии (1824), в финал к-рой он ввёл хор. Г. Берлиоз в своей программной «Фантастической симфонии» (1830) впервые применил лейттему — «тему-персонаж», видоизменения к-рой связаны с литературным сюжетом.

В дальнейшем возникло множество индивидуальных решений С.-ц. ф. В числе наиболее важных новых приёмов — использование главной темы-рефрена, связанной с воплощением осн. художеств. идеи и проходящей красной нитью через весь цикл или отдельные его части (П. И. Чайковский, 5-я симфония, 1888, А. Н. Скрябин, 3-я симфония, 1903), слияние всех частей в одно непрерывно развёртывающееся целое, в слитный цикл, в контрастно-составную форму (та же симфония Скрябина).

Г. Малер ещё шире применяет в симфонии вок. начало (солист, хор), а 8-я симфония (1907) и «Песня о земле» (1908) написаны в синтетич. жанре симфонии-кантаты, используемом далее и др. композиторами. П. Хиндемит в 1921 создаёт произв. под назв. «Камерная музыка» для малого оркестра. С этого времени назв. «музыка» становится обозначением одной из разновидностей сонатного цикла. Жанр концерта для оркестра, возрождая в 20 в. доклассич. традиции, также становится одной из разновидностей С.-ц. ф. («Концерт в старом стиле» Регера, 1912, Concerti grossi Кшенека, 1921 и 1924, и др.). Возникает и много индивидуализированных и синтетич. вариантов данной формы, не поддающихся систематизации.

Лит.: Катуар Г. Л., Музыкальная форма, ч. 2, М., 1936; Способин И. В., Музыкальная форма, М.—Л., 1947, [3]1972, с. 138, 242—51; Ливанова Т. Н., Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 1, М., 1948; Скребков С. С., Анализ музыкальных произведений, М., 1958, с. 256—58; Мазель Л. А., Строение музыкальных произведений, М., 1960, с. 400—13; Музыкальная форма, [под общей редакцией Ю. Н. Тюлина], М., 1965, с. 376—81; Ройтерштейн М., О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, М., 1967, с. 121—50; Протопопов В. В., Принципы музыкальной формы Бетховена..., М., 1970; его же, О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Барсова И., Проблемы формы в ранних симфониях Малера, там же; её же, Симфонии Густава Малера, М., 1975; Симакова И., К вопросу о разновидностях жанра симфонии, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Prout E., Applied forms, L., 1895 (рус. пер. под загл. «Прикладные формы», М.—Лейпциг, [1910], с. 232—248); Sondheimer R., Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, «AfMw», 1922, Jahrg. 4; Noé G. von, Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform, «NZfM», 1964, Jahrg. 125, № 2. *В. П. Бобровский.*

СО́НКИ (наст. фам.— Зонкинд) Станислав Максимович (1853—1941, Ленинград) — сов. вокальный педагог и методист. Учился пению в Милане у Ф. Ламперти. В 1876 дебютировал как певец в Италии, где до 1884 выступал на сценах разл. оперных т-ров. В дальнейшем посвятил себя вок. педагогике и методике. Изучал методику пения у Обридье в Париже и у В. Рокитанского в Вене (занимался также ларингологией, анатомией, физиологией и акустикой). В 1885 открыл курсы пения в Милане. С 1888 преподавал пение в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармоний. об-ва. С 1891 жил в Петербурге, читал лекции по методике сольного пения, выступал с докладами также в Киеве и Харькове. В 1908 совм. с Н. Ф. Финдейзеном основал в Петербурге Об-во друзей музыки, был председателем его вок. секции; в 1911 организовал и возглавил Вокальное об-во. После Окт. революции 1917 читал лекции (в т. ч. в Ленингр. консерватории). Деятельность С. содействовала развитию методики сольного пения в России. Его осн. работа «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания, воспроизводящих звук. Методика сольного пения» (М., 1886, 8-е изд., пересмотренное и значительно дополненное, Л., 1925; пер. на франц. яз., Париж, 1911) явилась для своего времени выдающимся трудом, в к-ром сделана попытка научно обосновать метод Ламперти. Автор статей по вопросам вок. методики.

Лит.: Багадуров В. А., Очерки по истории вокальной методологии, ч. 3, вып. 1, М., 1937, с. 162—69; Назаренко И. К., Искусство пения, М.— Л., 1948, [2]1968, с. 243—44. *И. М. Ямпольский.*

СО́ННЕК (Sonneck) Оскар Джордж (6 X 1873, Джерси-Сити, штат Нью-Джерси,— 30 X 1928, Нью-Йорк) — амер. музыковед и библиограф. Муз. образование получил в ун-тах Гейдельберга и Мюнхена (до 1897). В 1902—17 работал в муз. отделе б-ки Конгресса в Вашингтоне, составил каталог партитур, хранящихся в б-ке (1912,[2] 1969). В 1911 был представителем США на междунар. муз. конгрессах в Риме и Лондоне. С 1915 гл. ред. журн. «*Musical Quarterly*», с 1921 зам. гл. ред. изд-ва Ширмера. В 1919 основал (совм. с М. Ю. Бауэр) об-во Бетховена в Нью-Йорке. Автор книг о Л. Бетховене, об амер. музыке, статей о муз. жизни США, составитель каталогов первых изданий соч. Э. Мак-Доуэлла и С. К. Фостера. Написал ряд муз. произв., гл. обр. камерно-инстр. жанра (струн. квартет, романс и рапсодия для скрипки и фп.), 3 концертштюка для фп., 2 цикла песен для баритона и фп., вок. этюды и др.

Лит. соч.: Classification of music and literature of music, Wash., 1904, [2]1917; Bibliography of early secular American music, Wash., 1905, [2]1945; Francis Hopkinson... and James Lyon..., Wash., 1905, [2]1969; Early concert-life in America (1731—1800), Lpz., 1907, [3]Wiesbaden, 1969; A survey of music in America, Wash., 1913; Critical history of the Star-Spangled Banner, Wash., 1914; Catalogue of opera librettos printed before 1800, v. 1—2, N. Y., 1914; Early opera in America, N. Y., 1915,[2] 1964; Miscellaneous studies in the history of music, N. Y., 1921, [2]1968; Beethoven: Impressions of his contemporaries. Selected by O. G. T. Sonneck, N. Y., 1926, [2]1967; Beethoven letters in America, Facsimiles with commentary by O. G. Sonneck, N. Y., 1927; The riddle of the immortal beloved, N. Y., 1927.

Лит.: Putnam H., Goldmark R., Remarks at the funeral services for O. G. Sonneck, «MQ», 1929, v. 15, № 1; Engel C., Postscript, там же; его же, Oscar G. Sonneck, «MQ», 1929, v. 25, № 1.

С. Ю. Сигида.

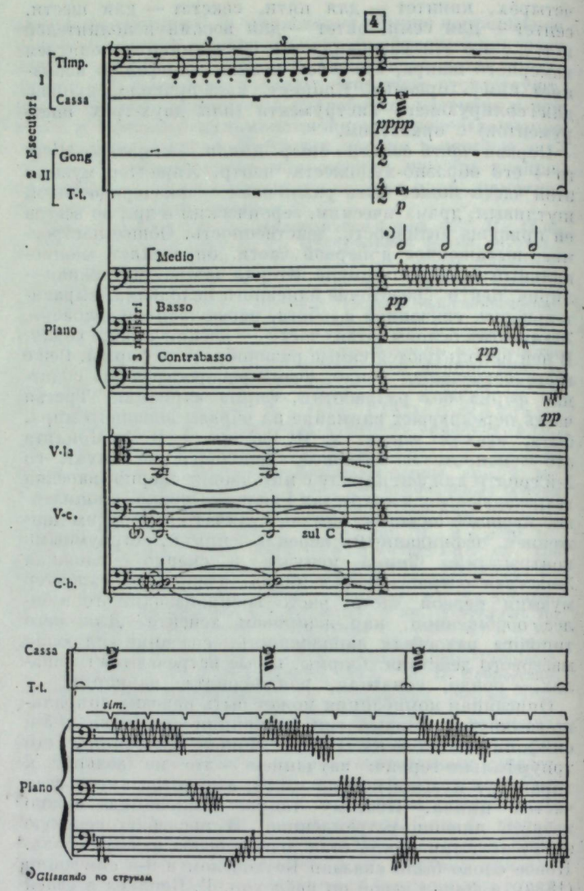
СОННИНЕН (Sonninen) Ахти (р. 11 VII 1914, Куопио) — фин. композитор. Брал уроки композиции у М. Хелы и Э. Линналы, с 1939 учился в Академии им. Я. Сибелиуса в Хельсинки. Работал учителем музыки в нач. школе и руководил хорами, одноврем. занимался собиранием нар. песен Вост. Карелии (записал 250 мелодий), на основе к-рых в 1942 создал «Восточно-карельскую сюиту» для струн. оркестра (композиторский дебют С.). В 1951—52 путешествовал по Англии и Франции; в результате полученных впечатлений написал балет «Песси и Иллюзия», к-рый принёс ему успех; среди др. произв. наиболее популярны «Симфонические моменты» («Sinfonisia tuokioita») для струн. оркестра (1947). С 1957 преподаёт на отделении подготовки школьных учителей пения и музыки в Академии им. Я. Сибелиуса. Произв. С. отличаются жизнерадостностью, динамизмом; он широко использует фин. нар. мелос. В гармонии и особенностях тональной системы С. ощутимы влияния Б. Бартока и Д. Д. Шостаковича. Написал автобиографию, опубликованную в кн.: «Композиторы Финляндии» («Suomen säveltäjiä», Porvoo, 1945).

Соч.: оперы — Дочь морского царя (Merenkuninkaan tytär, радиооперa, 1949), Пир после удачной охоты (Karhunpeijaiset, на ритуальный сюжет, 1968, Хельсинки), Госпожа моря (Haavruuva, 1971, Хельсинки); балеты — Песси и Иллюзия (Pessi ja Illusia, 1952, Хельсинки), Венки роз (Ruususolmu, 1956, Хельсинки), балет-фарс Се (Se, 1971, Хельсинки); кантаты (ок. 15), реквием (Maantie-requiem, 1970) для солистов, смешанного хора и струн. оркестра, Финская месса (Suomalainen messiadi, 1972); для струн. орк.— сюиты: Восточно-карельская сюита (Itäkarjalainen sarja, 1942), Семь братьев (Seitsemän veljestä, из его музыки к одноим. спектаклю драм. т-ра по произв. А. Киви, 1948), Под лапландским небом (Alla Lapin taivaan, 1954), рапсодия (1958), 4 партиты (1960); для инструмента с орк.— концерт для фп. (1945), прелюдия и Allegro для трубы и тромбона (1961); камерно-инстр. ансамбли — пьесы для влч. и фп. Festivitas (1958) и In memoriam (1962), Тезисы (Thesen, 1968) для струн. квартета, дивертисмент для дух. квинтета (1970); 6 сюит для фп.; ок. 100 соч. для хора a cappella, в т. ч. 6 песен на библейские тексты; циклы песен с орк., в т. ч. Ночь на Ивана Купалу (Juhannusyo, 1946), Песни карельской девушки (Karjalan neidon Lauluja, 1948); романсы; музыка для кино и телевидения.

Лит.: Suomen sävellystaidë, в кн.: Oma maa, Hels., 1960; Uusi teetosanakirja, osa 18, Hels., 1964; в кн.: Mäkinen T., Nummi S., Musica fennica, Hels., 1965; Suomen säveltäjiä, Hels., 1966; Suomi-käsikirja, Hels., [1968].

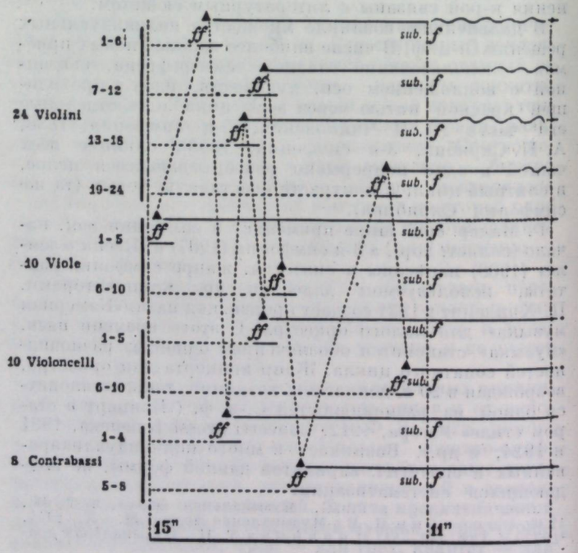
Г. И. Ланчинский.

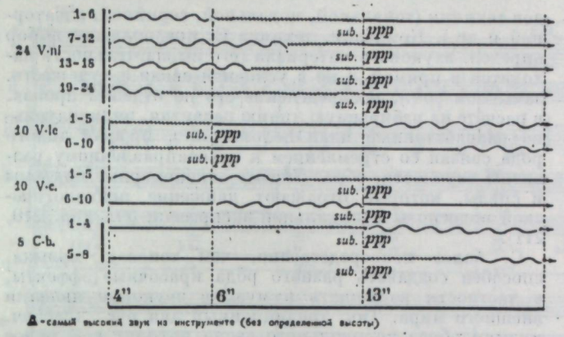
СОНОРИЗМ, сонорика, сонористика, сонорная техника (от лат. sonorus — звонкий, звучный, шумный; нем. Klangmusik; польск. sonorystyka),— вид совр. техники композиции, использующий гл. обр. красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные. Специфика С. (как «музыки звучностей») — в выдвижении на первый план краски звучания, а также моментов перехода от одного тона или созвучия к другому. Определённая красочность (фонизм) всегда присуща звучанию музыки, как многоголосной (окраска аккордов, созвучий, возникающая при их сопоставлении и зависящая также от расположения, регистра, тембра, скорости гармонич. смен, структурных особенностей), так и одноголосной (окраска интервалов в связи с регистром, ритмом, структурными особенностями), однако в разл. стилях она проявляется (тем более автономизируется) не в одинаковой мере, что зависит от общей идейно-художеств. направленности муз. творчества, отчасти и от нац. своеобразия стиля. Элементы сонорной трактовки гармонии развивались в музыке начиная с 19 в. в связи со стремлением к конкретности и чувственной определённости муз. образов, к муз. изобразительности и проявились наиболее ярко во франц. и славянской музыке (нек-рые предпосылки С. можно найти в нар. инстр. музыке ми. нац. культур). Историч. предформы С.— колоризм гармонии (см., напр., эпизод $Des^{7}>$ — Des от такта 51 в ноктюрне b-moll Шопена), воссоздание нек-рых особенностей нар. музыки (напр., подражание звучанию кавказских нар. инструментов в виде квинтаккорда g — d^1 — a^1 — e^2 в «Лезгинке» из оперы «Руслан и Людмила»), подбор структурно-однородных аккордов по фонич. признаку (напр., аккорды затмения в опере «Князь Игорь»), красочные пассажи-фигурации и пассажи-каденции (напр., во 2-й репризе ноктюрна Des-dur Шопена; в фп. ноктюрне № 3 Листа), изображения вихрей, порывов ветра, бури (напр., «Франческа да Римини», «Буря», сцена в казарме из «Пиковой дамы» Чайковского; «Шехеразада» и «Кащей бессмертный» Римского-Корсакова), особая тембровая трактовка созвучий, гл. обр. при взаимодействии с тембрами ударных (напр., тритон в лейтмотиве Лешего из оперы «Снегурочка»). Выдающийся пример, близкий совр. типу С.,— сцена колокольного звона из оперы «Борис Годунов» (вступление ко 2-й картине).



Н. Н. Сидельников. Русские сказки, 4-я часть.

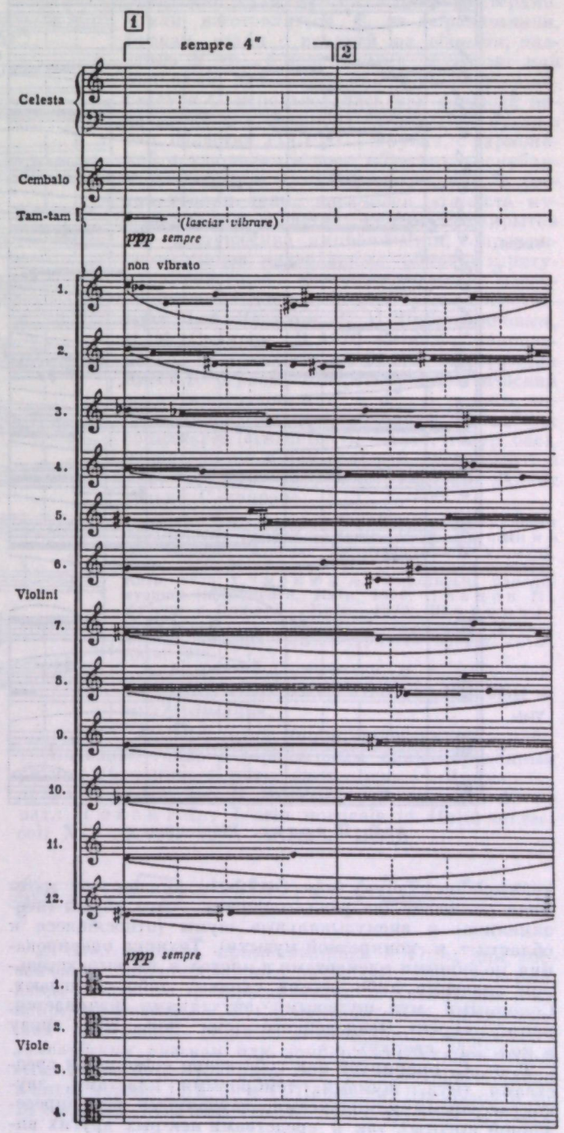
О С. в точном значении термина можно говорить лишь применительно к музыке 20 в., что обусловлено сложившимися в ней нормами муз. мышления, особенно гармонич. языка. Невозможно полностью и однозначно разграничить точную высотность (музыку тонов) и сонорность (музыку звучностей); нередко отделить сонорную технику от др. (несонорных) видов композиторской техники бывает затруднительно. Поэтому классификация С. в известной мере условна; она выделяет лишь наиболее важные пункты и предполагает переходы и совмещение типизируемых разновидностей. В системе классификации разновидности С. располагаются в порядке постепенного удаления от исходного пункта — явлений обычной тональной техники.



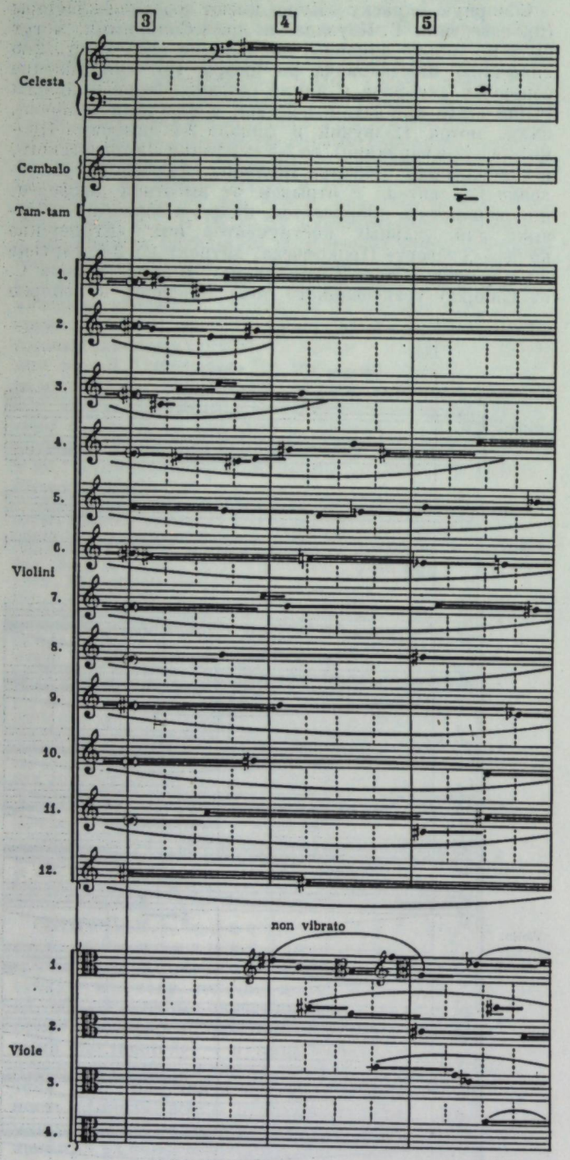


К. Пендерецкий. «Плач по жертвам Хиросимы».

Сонорную окраску обычно имеют созвучия-кластеры (произведения Г. Коуэлла и др.). Сонорными могут быть не только аккорды, но и линии (см., напр., 2-ю симфонию Шостаковича до цифры 13). Объединение сонорных аккордов и линий создаёт сонорные пласты (чаще всего при взаимодействии с пластами тембров), напр. поток 12-звучий в финале 2-й симфонии Прокофьева (2-я вариация), во 2-й симфонии Лютославского, в «Звонах» для оркестра Щедрина. Дальнейшее углубление С. связано с отрывом от высотной дифференцированности и проявляется, напр., в обращении к музыке для ударных инструментов (см. «Египетские ночи», «Тревогу» Прокофьева, антракт ко 2-й картине 2-го д. оперы «Нос» Шостаковича). В конце концов С. от сонорно трактованного тона приводит к сонорно



Логически первый этап автономизации С.— сонорно трактованная гармония, где происходит заметное смещение внимания с восприятия высотно-дифференцированных звучаний на восприятие высотно-недифференцированных «темброзвуков». Развитая К. Дебюсси техника параллелизмов показывает эволюцию этого процесса: аккордовая цепь воспринимается как одноголосное последование темброво окрашенных звуков (с этим приёмом сходна техника параллельно-диссонантных блоков в джазе). Примеры сонорно окрашенной гармонии: балеты «Дафнис и Хлоя» Равеля («Рассвет»), «Петрушка» Стравинского (начало 4-й картины), «Золушка» Прокофьева («Полночь»), оркестровая пьеса ор. 6 № 4 Веберна, песня «Серафита» Шёнберга. В др. случаях сонорная трактовка гармонии выступает как оперирование созвучиями тембрового назначения («сонорами»). Таков начальный «аккорд-сонор» в «Прометее» Скрябина, осн. аккорд в пьесе Веберна ор. 10 № 3 для оркестра, разноголосая полигармония перед репризой вступления к балету «Весна священная». (Образец сонорных звучаний см. в кол. 208, сверху.)



А. Г. Шнитке. Pianissimo.

трактованному шуму (нем. Geräusch), причём этот материал включает два разл. элемента — муз. шумы (неоэкмелика) и внемузыкальные шумы (относящиеся к области т. н. конкретной музыки). Техника оперирования подобными элементами и многое в их выразительном значении либо весьма сходны, либо совпадают. Сонорными муз.-шумовыми звучаниями начинается, напр., «Трен» Пендерецкого (см. кол. 208, внизу и кол. 209, сверху).

Т. о., С. оперирует как собственно сонорными средствами (муз. шумами, тембровыми пластами, звукокрасочными комплексами, звучаниями без определённой высоты), так и средствами нек-рых других видов техники (тональной, модальной, серийной, алеаторной и др.). Композиц. техника С. предполагает выбор определ. звукового материала (его выразительность находится в прямой, а не в условной связи с художеств. замыслом соч.), распределение его по отделам произв. в расчёте на избираемую линию развития, индивидуально разработанный план целого. Муз. процесс такого рода связан со стремлением к целенаправленному развитию звучности, образующему закономерные подъёмы и спады, которые отражают движение психологической подосновы музыкальной экспрессии (см. кол. 210, 211).

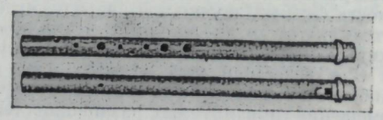
С. более непосредственно, чем тоновая музыка, способен создавать разного рода красочные эффекты, в частности воплощать в музыке звуковые явления внешнего мира. Так, традиционный для рус. классич. музыки образ колокольного звона находит в С. новое воплощение (см. кол. 213).

Преимуществ. область применения С.— муз. произведения, в к-рых большое значение имеют звукокрасочные эффекты: «потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далеких звезд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звукоцвета» (О. Мессиан, «Техника моего музыкального языка»). См. также *Фонизм*.

Лит.: Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс, [кн. 1—2], М.—Л., 1930—47, [3] (обе книги), Л., 1971; Шалтупер Ю., О стиле Лютославского 60-х годов, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Николькая И., «Траурная музыка» Витольда Лютославского и проблемы звуковысотной организации в музыке XX века, в сб.: Музыка и современность, [вып.] 10, М., 1976; Messiaen O., Technique de mon langage musical, v. 1—2, P., 1944; Chomiński J., Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia, «Muzyka», 1961, rok 6, № 3; его же, Muzyka Polski Ludowej, Warsz., 1968; Kohoutek C., Novodobé skladebné teorie západoevropske hudby, Praha, 1962, [2] Novodobé skladebné směry v hudbě, Praha, 1965 (рус. пер.— Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, М., 1976).

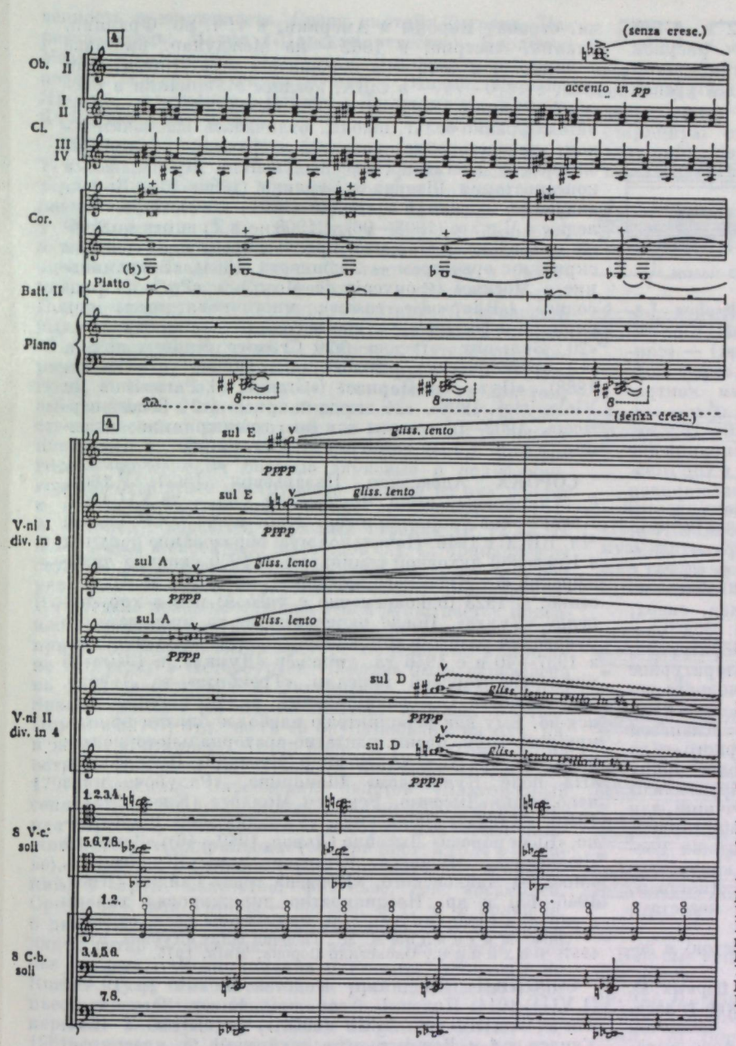
Ю. Н. Холопов.

СОПЕ́ЛЬ, дудка, посвисте́ль, пыжатка, одиночка, па́свирелка — рус. нар. духовой муз. инструмент. Род продольной свистковой *флейты*. Древнейший инструмент вост. славян; под назв. С. и сопль упоминается в лит. 11—18 вв.



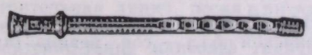
Возможно, в 12—13 вв. С. служила ратным муз. инструментом (в историч. песнях 11—17 вв. и др. источниках фигурирует т. н. сиповщик — «ратный игрец» на сиповке, как тогда называлась С.). Позднее служила инструментом скоморохов, была распространена в нар. муз. быту. Имеет дерев. (преим. из ивы) ствол (дл. 360—400 *мм*) с 5—6 игровыми отверстиями. Звукоряд диатонический, диапазон — в объёме сексты или септимы (h — a^1), при передувании расширяется до 2 октав (до a^2). Изменяя силу воздушной струи и применяя специальную аппликатуру (комбинируя закрытые и открытые игровые отверстия), на С. извлекают хроматический звукоряд. Звук С. в нижнем регистре мягкий, сипловатый, в верхнем— сильный и резкий, в самом высоком — пронзительный и свистящий. С.— главным образом пастуший инструмент. Используется как сольный и ансамблевый самодеятельными коллективами. На С. исполняют песенные, танцевальные мелодии, сопровождают хоровое пение (протяжных песен). Распространён на Украине (под назв. *сопилка*) и в Белоруссии (*дудка*).

Лит.: Привалов Н., Музыкальные духовые инструменты русского народа, СПБ, 1908; Агажанов А., Русские народные музыкальные инструменты, М.—Л., 1949; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975, с. 25—26; Вертков К., Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975, с. 36—38; Мациевский И., Русские народные музыкальные инструменты, в кн.: Tvrdon J., Ruská hudbá, Bratislava, 1972.



Р. К. Щедрин. «Звоны».

СОПИ́ЛКА, сопивка, сопялка, мала флоя́ра, флуе́ра, флуе́рка, флерка, фуярка, фрилка, денцивка, дудка, зубивка, пищалка, пищивка, мандели́в — укр. дух. муз. инструмент. Род *флейты*. Был



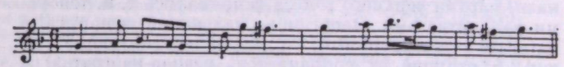
известен с древних времён как пастушеский инструмент. Изготовляется из дерева (клён, липа, дикая груша, калина, бузина и др.). Имеет цилиндрич. ствол. Существуют неск. видов: свистковые — дл. 200—300 *мм* с 5 игровыми отверстиями на лицевой стороне (распространена в Зап. Украине) и дл. 300—400 *мм* с 6 игровыми отверстиями (на всей терр. УССР); губнощелевая со свистковым вырезом, но без втулки, с 6 игровыми отверстиями (в юж., степных р-нах УССР); открытая дл. 260—360 *мм* с 6 игровыми отверстиями (распространена среди гуцулов в Зап. Украине). Тембр свистковой С. мягкий, в высоком регистре — пронзительно резкий, свистящий. Звукоряд диатонический, диапазон — септима, при передувании расширяется до $2^1/_2$ октав. При использовании комбинаций открытых и закрытых отверстий на всех видах С. возможны образования многочисл. альтераций (до $^1/_4$ тона и т. д.). С сер. 20 в. усовершенствовалась и нар. музыкантами, и проф. мастерами. Стали изготовляться С. из дюралюминия, бронзы, стали с втулкой из эбонита, пластика и др., с надставными трубками или кольцами для изменения звукоряда. Свистковая С. использовалась как сольный инструмент и в ансамбле (дуэты С. и бугая в зап. областях УССР; С. и бубна, с гармоникой и ударными в вост. областях республики). Открытая С. входила гл. обр. в состав традиц. танц. ансамблей «троиста музыка» (в зап. областях). Репертуар открытой С.— пастушеские импровизации, сопровождение танцев, календарных обрядов и ритуалов, свистковой С.— сопровождение песен-коломыек. С кон. 1940-х гг. усовершенствована В. А. Зуляком, Е. Н. Бобровниковым, И. М. Скляром. В 1970 С. модернизирована Д. Ф. Доменчуком; С. его конструкции имеет 10 игровых отверстий, хроматический звукоряд, диапазон c^2 — d^4. С. такого типа применяются в современных ансамблях сопилкарей (семейство С.— альт, тенор, бас), используются и как сольный инструмент; в укр. оркестр нар. инструментов входит только С.-сопрано.

Лит.: Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930; Лисенко М., Народні музичні інструменти на Україні, Київ, 1955; Матвеєв Н., Обновлення сопілки, Київ, 1959; Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти, Київ, 1966; Іванов П., Музики з Поділля, Київ, 1972; Шрамко І., Українські народні музичні інструменти у фондах Музею народної архітектури та побуту УРСР, Київ, 1976.

М. В. Лысенко-Днестровский, И. В. Мациевский.

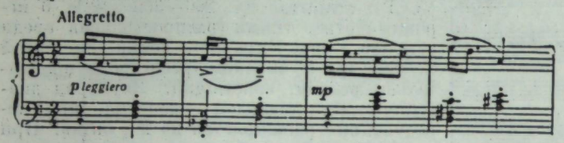
СОПОСТАВЛЕ́НИЕ ТОНА́ЛЬНОСТЕЙ — см. *Модуляция*.

СО́ППА (итал. zoppa, от zoppo — хромой). 1) Название танца с характерным синкопированным ритмом (напоминает ритм англ. *жиги*). Пример С., принадлежащей Дж. Б. Витали (1692; приводится по изд.: Torchi L., L'arte musicale in Italia nei secoli XIV—XVII, v. 7, Milano, 1908):



2) Итал. термин, применявшийся в 17 в. для обозначения синкопированного ритма (alla zoppa), к-рый, ввиду широкого распространения в Ломбардии (см., напр., сочинения Дж. Б. Саммартини, И. К. Баха, живших в Милане, столице Ломбардии), именовался *ломбардским ритмом* или ломбардским стилем (итал. stile lombardo). Этот ритм был распространён также в англ. музыке 17 в. — у Г. Пёрселла, Дж. Блоу и др. Г. Бесселер отмечает его в темах фуг И. С. Баха:

из вступления (Concerto) в кантате № 152 и A-dur для органа (BWV 536). Аналогичный ритмич. рисунок характерен для многих нар. муз. культур, напр. шотландской, американо-негритянской, венгерской и др.:



Б. Бартон. Обработка венгерской народной песни.

В муз. словаре И. Г. Вальтера («Musicalisches Lexikon», Lpz., 1732) встречается выражение «Contrapunto alla zoppa» (франц. Contrepoint boiteux) — «синкопированный („хромающий") контрапункт», к-рое подразумевает построение с синкопированным контрапунктирующим голосом. *Т. С. Кюрегян.*

СОПРАНИСТЫ — певцы-кастраты, в 16—18 вв. входившие в хоры католич. церкви и исполнявшие партии верхнего голоса и альта. С введением в хор голосов кастратов диапазон его значительно расширился вверх — до a^2 включительно. В папской капелле и отд. католич. церквах они встречались и в нач. 20 в. С 17 в. в опере, гл. обр. в итальянской, певцы-кастраты занимали ведущее положение. К сер. 19 в. они исчезают с оперной сцены. См. *Кастраты-певцы.* *И. Г. Лицвенко.*

СОПРА́НО (итал. soprano, от sopra — над, сверх, превыше). 1) Самый высокий женский голос. Осн. разновидности С.— драм., лирическое и колоратурное. Различают также лирико-драм. и лирико-колоратурное С. Для С. характерно преобладание т. н. головного регистра на протяжении почти всего диапазона, за исключением небольшой группы низких звуков. Диапазон драм. и лирич. С.— от c^1 до c^3, колоратурного — до e^3, в отд. случаях — до g^3. В числе наиболее ярких оперных партий для драм. С.— партии Брунгильды («Гибель богов»), Турандот («Турандот» Пуччини), для лирико-драм. С.— Леоноры («Фиделио»), Маргариты, Аиды, Тоски, Татьяны, Лизы, Купавы, Наташи Ростовой, Катерины Измайловой, для лирико-колоратурного С.— Царицы ночи, Розины, Лакме, Джильды, Антониды, Людмилы; Марфы («Царская невеста»), Шемаханской царицы.

2) Высокие голоса мальчиков (дискантистов) и девочек. Диапазон c^1 — a^2.

3) Самая высокая партия в хоре. Партию первых С. в хоре исполняют лирич. С. как более мягкие голоса, а вторых — драматические, отличающиеся полнотой и силой звучания. Колоратурные С. из-за ярко выраженного вибрато в хоре применения не находят (в отд. случаях в хор включаются лирико-колоратурные С.). Диапазон партий в хоре — (а) c^1 — a^2 (c^3).

Постепенно назв. С., введённым в 16 в., стали заменять употребительные ранее названия — лат. discantus, superius, франц. desus, англ. treble. Поскольку женщины не допускались в церк. хоры, носившие эти назв. партии верхнего голоса исполнялись т. н. тенорами-фальцетистами (tenorino — маленький тенор, alto naturale — натуральный, т. е. фальцетирующий тенор, в отличие от сопранистов, певцов-кастратов) и мальчиками. Они писались в относительно низком регистре, чтобы певцам не приходилось чересчур напрягать голос. Ныне хор. произв. того времени обычно печатаются с транспозицией вверх на интервал от секунды до кварты. *И. Г. Лицвенко.*

СОРЕ́ (Sauret) Эмиль (22 V 1852, Дён-ле-Руа, деп. Шер — 12 II 1920, Лондон) — франц. скрипач и композитор. Ученик А. Вьётана (Париж) и Ш. Берио (Брюссель), по композиции занимался у С. Ядассона (Лейпциг). Концертировал с детских лет. Выступал во мн. странах Европы и Америки, в т. ч. во Франции, Италии, Австрии; в 1862 — на Междунар. выставке в Лондоне, в 1866 — в лондонском т-ре «Ковент-Гарден», в 1870—74 — в США, позднее в Германии и России (впервые в 1881). Игра С., выдающегося представителя франко-бельг. школы, отличалась исключительной, разносторонне развитой виртуозной техникой, блеском и элегантностью исполнения. Преподавал в консерватории Штерна в Берлине (1880—91), Корол. академии музыки в Лондоне (1891—1903), Муз. колледже в Чикаго (1903—06), с 1908 — в Тринити-колледже в Лондоне. Автор муз. произв., среди них: соч. для скрипки с оркестром — 2 концерта (1884), «Воспоминание о Москве» («Souvenir de Moscou»), «Русская рапсодия» («Rhapsodie russe»), многочисл. пьесы для скрипки и фп.; инструктивные соч. для скрипки соло — «20 Больших этюдов» («20 Grandes études», 1886), «12 артистических этюдов» («12 Études artistiques», 1888), «Путь на Парнас» («Gradus ad Parnassum du Violoniste», 1896), «24 этюда-каприса» («24 Études-caprices», 1902—03); пьесы для фп., транскрипции; каденции (в т. ч. к 1-му концерту Н. Паганини).

И. М. Ямпольский.

СОРО́КА Александр Назарьевич [8(21) IV 1900, с. Хлипновцы, ныне Черкасской обл.— 28 XII 1963, Киев] — сов. хор. дирижёр. Нар. арт. УССР (1960). Чл. КПСС с 1946. Начальное муз. образование получил в Киевской духовной семинарии, в 1930 окончил дирижёрский ф-т Киевского муз.-драм. ин-та им. Н. В. Лысенко. С 1923 (одновременно с учёбой) пел в хор. капелле «*Думка*». После окончания ин-та преподавал и руководил разными хор. коллективами, с 1934 дирижёр, в 1937—40 и с 1946 гл. дирижёр «Думки», в 1940—46 худ. рук. хоровой капеллы «Трембита» во Львове. Деятельность С. — значительный вклад в укр. хор. иск-во. Ему как исполнителю наиболее близки произв. крупных форм, преим. кантатно-ораториального жанра; в репертуаре С.— «Александр Невский» Прокофьева, «На поле Куликовом» Шапорина, «Радуйся, нива неполитая» Лысенко, Реквием Моцарта (Киев, 1937—1940), «Кавказ» Людкевича, «Украина моя» Штогаренко, «Бьют пороги» Лысенко (Львов, 1940—46), «Заповит» Людкевича, «Славься, Отчизна моя» Жуковского, «Москва» Чайковского, «Времена года» Гайдна (Киев, 1946—63) и др. Неоднократно дирижировал хорами a cappella (исполнялись хор. миниатюры разл. стилей).

Лит.: Михайлов М. М., Творчий шлях «Думки», Київ, 1957; Вахняк Є., Олександр Сорока, Київ, 1975.

Г. О. Ткаченко.

СОРО́КИН Владимир Константинович [р. 19 VII (1 VIII) 1914, Полоцк] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Чеч.-Ингуш. АССР (1964). Чл. КПСС с 1944. Учился в 1-м Ленингр. муз. техникуме по классу фп. (у М. Н. Бариновой), в 1937 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у П. Б. Рязанова, ранее занимался у М. А. Юдина.

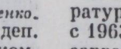
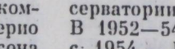
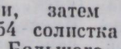
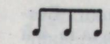
Соч.: балеты — Цыганы (по А. С. Пушкину, 1937, Ленинград), Талисман (1974); оперетты — Раскинулось море широко (1943, Рыбинск), Непослушная дочь (1963, Орджоникидзе); для солистов, хора и орк.— оратории Александр Матросов (1951), Герои Сталинграда (1953), кантаты Утро Отчизны (1946), Ленин (1947, 2-я ред. под назв. Ленин всегда с нами, 1957), Свет Октября (1957), Родная Армия (1958), Цветы Ильича (1969), Поезд в грядущее (1970), сюиты Сады цветут (1949), Трёх поколений голоса (1977), Поэма о хлебе (1979); хор. сюиты — Великие стройки коммунизма (1952), Песни Садко (1976); пьесы для орк. нар. инструментов и эстр. орк.; песни, в т. ч. Полковое знамя; музыка к спектаклям драм. т-ра.

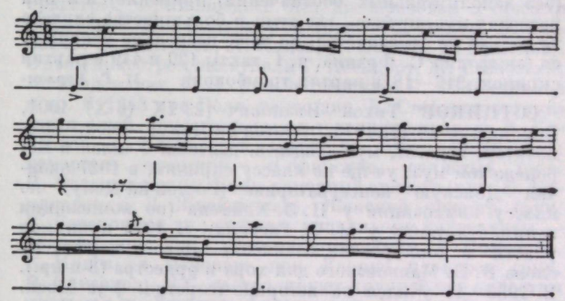
СОРО́КИНА Тамара Афанасьевна (р. 19 V 1931, Клинцы, Брянской обл.) — сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1973). Чл. КПСС с 1963. В 1952 окончила Муз. уч-ще при Ленингр. консерватории, затем занималась у Е. В. Шумской. В 1952—54 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета, с 1954 — Большого т-ра СССР. Обладает голосом приятного тембра; её исполнение отличают непосредственность и искренность. Среди партий: Татьяна, Царевна-Лебедь; Марфа («Царская невеста»), Виолетта, Мими, Чио-Чио-сан, Маргарита. Выступает как конц. певица. Гастролирует за рубежом (Индия, Польша, Япония, Австралия, Италия, Филиппины, Канада, Франция, ГДР и др.). *В. И. Зарубин.*

СОРС, Сор (Sors) Хосе Фернандо и Макарио (13 II 1778, Барселона — 10 VII 1839, Париж) — испан. гитарист и композитор. Муз. образование получил в монастыре Монтсеррат (1790—95). Игре на гитаре учился у Ф. Моретти в Мадриде. Жил в Париже, Лондоне, а также в Москве (1823—28), где ставились его муз.-сценич. произведения (жена С., танцовщица и балетмейстер Ф. Гюллень-Сор, работала в Большом т-ре). Получил известность как виртуоз-гитарист, сыгравший выдающуюся роль в развитии гитарного иск-ва 1-й пол. 19 в. Успех выступлений С. в Москве, Петербурге, Париже (его игру высоко ценили Л. Керубини, Э. Н. Мегюль, Г. Берлиоз) и Лондоне (был первым гитаристом, выступившим в концерте Филармонич. об-ва) способствовал возрождению интереса к гитаре как сольному инструменту. Высокохудожеств. сочинения С. для гитары раскрывают богатые звуковые и полифонич. возможности этого инструмента (многие из них входят в репертуар крупнейших совр. гитаристов, в т. ч. А. Сеговии); издаются в разных странах (Р. С. де ла Маса издал в своей ред. 30 этюдов С.). С. принадлежит ставшая классической «Школа для гитары», в к-рой указываются способы звукоизвлечения, аппликатура. Им введена новая постановка левой руки, даётся описание устройства инструмента (советами С. пользовались при изготовлении гитар мастера И. Панормо в Лондоне и Шредер в Петербурге). «Школа» была переведена на разл. языки, в т. ч. английский («Method for the Spanish guitar», ed. by A. Merrick; перезд. в Нью-Йорке в 1971); отд. части её опубликованы на рус. яз. в журн. «Гитарист». Автор опер, в т. ч. «Телемак на острове Калипсо» («Il Telemaco nell'isola di Calipso», 1797, Венеция, Барселона); балетов «Благородный сеньор» («El Señor generoso», Лондон, 1820), «Прекрасная Арсена», «Альфонс и Леонора, или Любовник-живописец», «Сандрильона» (все три пост. в 1824 в Москве), «Геркулес и Омфала» (1826, Москва) и др., 2 симфоний, 3 струн. квартетов, фп. пьес, вок. ансамблей. Среди соч. для гитары — сонаты, в т. ч. 2 большие, 6 дивертисментов, фантазии, вариации, этюды, танцы; для 2 гитар — дивертисмент, пьеса «Два друга» («Los dos amigos»), «Воспоминание о России» («Souvenir de Russie», дуэт, осн. на мелодиях рус. нар. песен, 1880; пьеса переработана Н. Костом). 9 этюдов и 4 менуэта перезд. Б. Мирандой («Album de guitare XIII», P., 1961), этюды — Р. Кьезой («Studi per chitarra», Milano, 1966), 24 этюда — Н. Альфонсо («24 Etudes choisies pour guitarre», Brux., 1970).

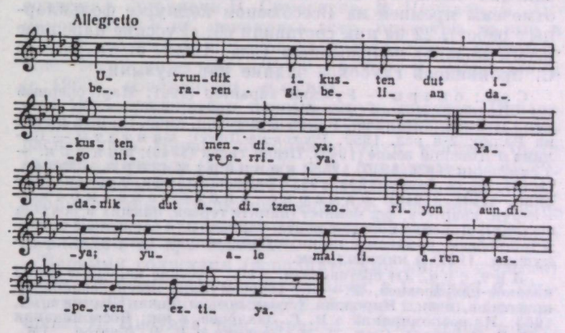
Соч.: Méthode pour la guitare, Bonn, 1830, то же, P., 1832.

Лит.: Русанов В., Фердинанд Сор, «Гитарист», 1904, № 1; Вольман Б., Гитара и гитаристы, Л., 1968, с. 40—45; Вайсборд М., «Воспоминание о России». К 200-летию со дня рождения Фернандо Сора, «МЖ», 1978, № 7; Fonty Morese E., Una visita a Sor, «Notas musicales y literarias», 1882, № 1; Buck F., Die Gitarre und ihre Meister, B., 1926, 21957; Rocamora M., Fernando Sor, Barcelona, 1957; Sasser W. G., The guitar works of Fernando Sor, Chapel Hill, 1961; Marini C., La musica per chitarra di Fernando Sor, «Il convegno musicale», 1964, № 1. *М. А. Вайсборд.*

СОРТСИ́КО (баскск. zortzico) — баскский нар. танец, в прошлом (до нач. 19 в.) обязательно сопровождавшийся пением, и самостоятельная лирич. песня в пятидольном метре ($^5/_8$, всегда сохраняется последовательность 3 + 2). Для сортсико-танца наиболее типичны ритмические фигуры  и  , а для С.-песни —  (или ) и  . Слово «С.» буквально означает «из восьми», что связано со структурой поэтич. строфы, состоящей из 8 стихов (ср. с «октавой» в классич. стихосложении). С.-танец входит как составная часть в старинную сюиту а у р р е с к у (aurresku, букв.— ведущий); исполняется в сопровождении флейты чистун и маленького барабана тунтун.



Широко известна в Испании С.-песня «Gernikako arbola» («Древо Герники»), сочинённая в 1853 баскским музыкантом Х. М. де Ипаррагирре (1820—81) и ставшая своего рода нац. гимном басков. Др. популярной С.-песней является лирическая «Urrundik» («Издалека»):



Нек-рые испан. композиторы использовали характерные ритмы С., напр. П. Сарасате (С. для скрипки и фп. ор. 42), И. Альбенис (С. для фп. ор. 165). За пределами Испании одним из первых к жанру С. обратился франц. комп. Ш. Борд. После путешествия по Басконии в 1889—90 он создал неск. произв., в основе к-рых лежит ритм С.: «Баскскую рапсодию» для фп. с оркестром, «Праздничную музыку для сопровождения баскской игры в мяч» и др. В 20 в. М. Равель (по материнской линии — баск) использовал элементы жанра С. в классич. камерном ансамбле (финал струнного квартета, 1903; 1-я часть фп. трио, 1914).

Лит.: Кузнецов К. А., Древние основы испанской музыкальной культуры, арабская музыка, в кн.: Очерки по истории и теории музыки, вып. 2, Л., 1940; Gascue Fr., El compás quebrado del Zortzico, «Revista Musical de Bilbao», 1911, v. 1; его же, Origen de la música popular vascongada, P., 1913; его же, El aurresku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII, P., 1916; Donostia P., Dos zortzico del saeculum XVIII en $^5/_8$, «Revue internationale des études basques», 1928, v. 19; его же, Más sobre la escritura del zortzico en $^5/_8$, там же, 1935, v. 26; Donostia J. A. de, Madina F. de, De música vasca, B. Aires, 1943.

Т. С. Кюрегян.

SOSTENUTO (состену́то, итал., букв.— выдержанный, а также сдержанный, сосредоточенный; сокр.— sost.) — исполнит. обозначение. Указывает на выдерживание каждого звука на одном уровне громкости (без затухания) до самого его окончания. S. препятствует торопливости и поэтому обычно подразумевает уме-

ренный темп (Poco sostenuto в начале 7-й симфонии Бетховена и 1-й симфонии Брамса). Однако в начале 4-й симфонии П. И. Чайковского обозначение sostenuto указывает прежде всего на протянутость звуков, не «фанфарный» характер исполнения. В случаях, когда термин «S.» сочетается с обозначением темпа, гл. обр. умеренного, напр. andante sostenuto, как правило, подразумевается нек-рое дополнит. замедление. Термин «S.» (без дополнительных обозначений) применяется и при разделах муз. произв., где темп в большинстве случаев не только не замедляется, но даже несколько ускоряется (симфония С. Франка, ч. 1, такты 129 и 419 в партии скрипок, 317—18 в партии тромбонов). *М. Г. Харлап.*

СОТНИКОВ Тихон Иванович [23 IX (6 X) 1901, Воронеж — 16 III 1975, Ростов-на-Дону] — сов. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Учился в Воронежском муз. уч-ще по классу скрипки, в 1927 окончил Донскую консерваторию (Ростов-на-Дону) по классу композиции у Н. З. Хейфеца (по композиции занимался также у М. Ф. Гнесина). В 1924 принимал участие в конкурсе на сочинение «Левого марша» на слова В. В. Маяковского для хора и оркестра (3-я пр.). В 1936—41 учился на историко-теоретич. ф-те Моск. центр. заочного муз.-педагогич. ин-та (у В. А. Цуккермана, И. В. Способина, И. И. Дубовского, С. В. Евсеева). В 1936—59 преподавал в Ростовском муз. уч-ще. Один из организаторов Ростовского отделения Союза композиторов. Мн. годы изучал песни донских и кубанских казаков. Записал 65 песен (в 1946 записи отмечены премией на Всесоюзном конкурсе фольклорных работ), 22 из них составили сб. «Русские народные песни казаков-некрасовцев» (изд. 1950). В творчестве С. проявилось глубокое знание нар. музыки.

Соч.: оперы — Русский характер (1961, Нар. оперный т-р Новочеркасского политехнич. ин-та; 1962 — под назв. Егор Дрёмов, Таганрог), Колобок (детская, либр. С., исп. в 1935 на Радио; 2-я ред. 1950, Ростов-на-Дону); кантаты — Былина о Донской земле (1943), Песня гнева (1945); для орк. — 3 симфонии (1926, 1947, 1958); концерты с орк.— для фп. (1962), 2 для баяна (1938, 1953), фантазия для фп. с орк. на донские темы (1940); камерно-инстр. ансамбли — 4 струн. квартета, фп. квинтет (памяти героев, павших в боях за Родину); Донская хоровая сюита; баллада для баритона с орк.— Утро победы; романсы и песни; музыка к драм. спектаклям («Золушка», 1947) и кинофильмам.

Лит. соч.: От составителя, в сб.: Русские народные песни казаков-некрасовцев, М.— Л., 1950; Музыка песен казаков-некрасовцев, в кн.: Народная устная поэзия Дона, [Ростов н/Д], 1963; Из воспоминаний о В. Г. Захарове, в кн.: Воспоминания о В. Г. Захарове. Сост. П. М. Казьмин и В. В. Хватов, [М., 1967].

Лит.: Светланов Е., Произведения композитора Т. И. Сотникова, «Молот», 1952, 29 окт.; Назаревский П., Новые работы ростовских композиторов, «СМ», 1960, № 12; Новиков Б., Творческая задача композитора, «Молот», 1961, 28 нояб.; Воспоминания о В. Г. Захарове, [М., 1967], с. 11—13, 38, 80, 82—83, 96; Цамяти ушедших, «СМ», 1975, № 8, с. 144. *Я. В. Друскин.*

СОФИЙСКАЯ НАРОДНАЯ ОПЕРА (с 1978 — Национальный академический театр оперы и балета НРБ) — крупнейший муз. т-р НРБ. Открыт в 1908 под назв. «Болг. оперное т-во» («Българска оперна дружба»). Активное участие в организации оперной труппы т-ра приняли режиссёр Д. Казаков и видные болг. певцы К. Михайлов-Стоян, И. Вульпе, Б. Гюзелева-Вульпе, ранее работавшие в России. 18 окт. 1908 было пост. неск. сцен из опер «Фауст» и «Трубадур». В том же году труппа т-ра подготовила и показала неск. отрывков из опер «Евгений Онегин», «Аида», «Демон» и «Русалка». В 1909 пост. первый оперный спектакль — «Паяцы», в сезоне 1910/11 т-р осуществил пост. первой болг. оперы «Нищая» («Сиромахкиня») Э. Манолова. В следующем сезоне ставились оперы болг. композиторов, в т. ч. «Камен и Цена» Кауцкого и Иванова, «Борислав» Атанасова, «Тахир-беговица» Хаджигеоргиева. В этот период становления оперного коллектива в т-ре работали дирижёры Т. Хаджиев, Х. Визнер, А. Мацак, хормейстер К. Рамаданов, певцы М. Василева, П. Димитров, Г. Дончев, Ц. Каролев, С. Македонский, П. Райчев, А. Тодорова, позднее Д. Герганова, М. Милкова-Золотович, Х. Морфова, М. Хаджибонева и др. В годы 1-й мировой войны 1914—18 деятельность оперной труппы практически приостановилась.

В 1921 т-р стал государственным и получил наименование Софийская нар. опера. После перехода на гос. бюджет С. н. о. начинает быстро развиваться, широко ставятся произв. болг. композиторов, в т. ч. оперы «Заброшенная мельница» (1923), «Цвета» (1928), «Косара» (1929) и «Алцек» (1930) Атанасова, «Бабье царство» Стоянова (1935), «Царь Калоян» Владигерова (1936), «Девять братьев Яны» Пипкова (1937). В репертуар т-ра включаются классич. произв. рус., итал., нем. и французских композиторов. В 30-е гг. складывается сильная оперная труппа; в период 1922—44 в театре работали: дирижёры — Г. Атанасов, В. Бобчевский, А. Димитров, И. А. Добровейн, М. Златин, Э. А. Купер, А. Найдёнов, Ю. Померанцев, Х. Штанге, режиссёры — Н. Веков, Д. Казаков, Х. Попов, певцы—Х. Брымбаров, Е. Ждановский, К. Каренин, К. Кирова, М. Люцканов, Л. Минчев, И. Попова, М. Попов, К. Спиридонова, С. Сыбев, Ц. Табакова, Н. Тодорова, Г. Хинчев и др. В 1927 начинает деятельность балетная труппа т-ра; первый спектакль—«Коппелия». В 1937 осуществлена пост. первого болг. балета «Змей и Яна» Х. Манолова, в 1942 пост. балет «Нестинарка» М. Големинова. Среди ведущих солистов— Л. Берон, М. Димова, Н. Кираджиева. В 1944 здание т-ра было разрушено при бомбардировке города; спектакли ставились в др. помещениях. В 1953 т-р переехал в новое театр. здание (зрит. зал на 1400 мест).

После победы социалистич. революции (9 сент. 1944) наступил новый период в развитии С. н. о. С первых же сезонов большую творч. помощь труппе т-ра оказывали сов. мастера оперного иск-ва: неск. спектаклей пост. режиссёры П. И. Румянцев («Евгений Онегин», 1946; «Станционный смотритель» Крюкова, 1947, «Пиковая дама», 1947; «Тайный брак» Чимарозы, 1947, «Богема», 1948) и Е. Н. Соковнин («Иван Сусанин», 1949, «Князь Игорь», 1950, «Борис Годунов», 1950, и др.); особое значение имели пост. Б. А. Покровского («Война и мир», 1957, «Хованщина», 1966, «Сказание о невидимом граде Китеже», 1970). Под непосредств. влиянием сов. балетмейстеров интенсивно работает балетный коллектив С. н. о. В пост. Н. А. Анисимовой на сцене т-ра шли балеты «Бахчисарайский фонтан» (1945), «Гаяне» (1961); «Легенда об озере» Владигерова (1963). Н. С. Холфин поставил балеты «Соперники» Гертеля (1949), «Красный мак» (1951); «Гайдуцкая песня» А. Райчева (1953), Ю. Н. Григорович — «Каменный цветок» (1964), Л. М. Лавровский —«Жизель» (1966), В. М. Чабукиани — «Дон Кихот» (1968), О. М. Виноградов — «Ромео и Джульетта» (1970). Большую помощь т-ру оказали также балетмейстеры-педагоги В. Белый и Ф. И. Балабина. В труппе т-ра в разное время работали: дирижёры М. Лефтеров, А. Маргаритов, режиссёры И. Иванов, Д. Кырджиев, хореограф Б. Ковачев, художники А. Миленков, А. Попов, хормейстеры Д. Гончаров, Л. Кондов. С. н. о. сыграла значит. роль в формировании нац. вок. школы. Наряду с певцами старшего поколения в т-ре выступали Е. Апостолова, Н. Афеян, И. Иосифов, Р. Конфорти, К. Попова, К. Шекерлийский. Среди солистов балета — В. Вербева, А. Гаврилов, Л. Колчакова. Мн. солисты балета учились в Сов. Союзе у видных педагогов.

К нач. 60-х гг. С. н. о. завоевала славу одного из ведущих т-ров мира; в его разнообразном репертуаре важное место занимают произв. болг. композиторов: оперы — «Момчил» (1948; нов. пост. 1953 и 1970) и «Антигона 43» (1963, нов. пост. 1969) Л. Пипкова, «Лудгидия» (1959), «Албена» (1971), «Лето 893» (1975) П. Хаджиева, «Боянский мастер» К. Илиева (1962), «Ивайло» (1959) и «Захарий Зограф» (1971) М. Големинова, «Тревога» А. Райчева (1974), «Саламбо» В. Стоянова (1977), «Неда» Ж. Леви (1978) и др., балет «Источник красавицы» А. Райчева (1978). Т-р успешно ставит произв. совр. композиторов, в числе его пост.— оперы «Семён Котко» (1966); «Питер Граймс» Бриттена (1968), балеты — «Легенда о любви» Меликова (1971), «Сотворение мира» Петрова (1973).

В труппе т-ра (1979): певцы — нар. арт. НРБ Л. Барева, Л. Бодуров, П. Герджиков, Ю. Винер, Н. Гяуров, Н. Гюзелев, Г. Димитрова, Р. Кабаиванская, Б. Карнобатлова, А. Милчева, Н. Николов, С. Попов, засл. арт. НРБ С. Еленков, А. Селимский и др.; солисты балета — нар. арт. НРБ К. Богоева, В. Кирова, К. Колдамова, засл. арт. НРБ Ц. Джумалиева, М. Траянова, артисты Б. Деянов, Е. Крыстева, А. Стойнов; дирижёры — нар. арт. НРБ А. Найдёнов (гл. дирижёр с 1946, с перерывами), засл. арт. НРБ М. Ангелов, Н. Недялков, Р. Райчев (художественный руководитель т-ра), Б. Хинчев, режиссёры — засл. арт. НРБ М. Хаджимишев, а также Э. Бошнаков, Н. Николов, П. Штырбанов, балетмейстер П. Луканов, художник А. Хаджимишева. Первой заруб. гастрольной поездкой С. н. о. была поездка в Сов. Союз (1953; т-р побывал здесь также в 1969 и 1978), в последующие годы с большим успехом труппа т-ра гастролировала в др. социалистич. странах, а также в Италии, Франции, Испании, ФРГ, Бельгии, Австрии, Нидерландах и др. С. н. о.— один из организаторов Междунар. конкурса молодых оперных певцов (с 1961; проводится раз в 3 года; финальный тур проходит в здании т-ра).

Лит.: Абаджиев А., Софийская опера, «МЖ», 1969, № 9; Тимохин В., Софийская опера — в Москве, там же, № 18; Міжнародне визнання, «Музика», 1978, № 4; Сагаев Л., Българското оперно творчество, София, 1958; *его же*, Съвременното българско оперно творчество, София, 1974; Бикс Р., Български оперен театър. До 1944 г. Материали и наблюдения, София, 1976; Консулова В., Анастас Петров и българският балет, София, 1976. *А. Абаджиев.*

СОФИЯ — столица Народной Республики Болгарии. 1 млн. жит. (1979). Первые сведения о муз. культуре С. относятся к 6 в. (церк. песнопения, обрядовые игры). В 13 в. при дворе боярина Калояна служили музыканты. Во время османского ига (1382—1878) муз. жизнь в С. почти не развивалась, ограничиваясь лишь игрой тур. воен. оркестров во время праздников и исполнением музыки гл. обр. балканских народов странствующими музыкантами в домах богатых купцов. С сер. 19 в. в школах преподавалось пение как самостоят. учебный предмет, сохранилась также традиция церк. песнопений. Среди молодёжи были популярны свободолюбивые песни безымянных авторов и поэта-патриота Д. Чинтулова, направленные против турецких завоевателей.

После освобождения Болгарии рус. войсками в 1878 в С. возобновилась муз. жизнь. Первые концерты давались рус. воен. оркестрами. Позднее рус. и чеш. музыкантами были организованы воен. оркестры при болг. полках (постепенно в них стали входить и болг. музыканты), исполнявшие на разл. празднествах попурри, гл. обр. из нар. мелодий, и маршевые песни. В 1879 осн. воен. Гвардейский оркестр, к-рый, увеличивая свой состав, постепенно превратился в симф. оркестр. Его выступления в нач. 20 в. были гл. событиями муз. жизни С. (в программе — произв. рус. и зап.-европ. классики). С 1914 этим оркестром руководил комп. Г. Атанасов-«Маэстро», к-рый значительно поднял его художеств. уровень; в своих многочисл. выступлениях (до 1920 дал ок. 100 концертов) оркестр исполнял гл. обр. произв. Л. Бетховена, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова. В 1908—16 существовал симф. оркестр при муз. об-ве «Родная песня», в 1924—1927 — оркестр «Болг. нар. филармония» (состоял из оркестрантов оперного т-ра; рук.— М. М. Златин, Ю. Б. Померанцев, Т. Хаджиев). Позднее был создан оркестр Гос. филармонии при *Софийской народной опере* (рук. И. А. Добровейн, Э. А. Купер, К. Бём, а также болг. дирижёры А. Найденов и А. Димитров). В 1928 С. Попов организовал и возглавил Акад. симф. оркестр (в 1936—44 назывался «Царский воен. симф. оркестр»), к-рый позднее был преобразован в оркестр Софийской гос. филармонии (рук.— С. Попов, В. Стефанов, В. Симеонов, К. Илиев, Д. Петков, Д. Манолов). С этим оркестром выступали Г. Абендрот, Ж. Себастьян, К. Зандерлинг, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов и др. В 1948 при Болг. радио дир. В. Стефанов организовал симф. оркестр, к-рым затем дирижировали В. Симеонов, А. Владигеров. Среди др. орк. коллективов: камерные оркестры — «Софийские солисты» (осн. В. Казанджиевым), Болг. камерный оркестр (рук. Е. Камиларов и Д. Шнейдерман), Женский оркестр (рук. Р. Баталова) и др.; студенч. и школьные коллективы — оркестр при Гос. консерватории (рук. В. Симеонов, К. Илиев) и «Пионер» при Дворце пионеров (рук. В. Симеонов). В С. гастролируют крупнейшие оркестры мира, в т. ч. Ленингр. филармонии, Гос. симф. оркестр СССР.

Первый болг. оркестр лёгкой музыки — «Шоп» (осн. в 1895 Н. Крыстевым). В 1920—30-е гг. организовано неск. оркестров лёгкой музыки (небольших составов), в к-рых участвовали также известные болг. солисты — скрипачи Н. Симеонова, В. Чернаев, В. Аврамов. В 40-е гг. появились эстр. оркестры, к-рые в 50-е гг. получили широкое распространение; крупнейшие эстр. оркестры — Болг. радио и телевидения (с 1960), «Балкантон», «София».

В 1896 организован первый струн. квартет. Однако создававшиеся до нач. 1930-х гг. струн. ансамбли быстро распадались. Первые постоянные струн. квартеты были созданы Лечевым (1931—57) и В. Аврамовым (с 1938). Оба ансамбля в 1947 стали гос. коллективами. В 60-е гг. сформированы получивший мировую известность квартет «Димов», а также квартеты «Тилев». «Орфеус», Софийский и др. ансамбли.

Первыми солистами (исполнителями инстр. музыки) в кон. 19 в. были иностр. музыканты; в С. жили и концертировали чеш. дирижёр Г. Визнер и чеш. виолончелист И. Цибулка, нем. скрипач Х. Кох. Лишь в нач. 20 в. начали выступать и болг. солисты — пианист А. Букорештлиев (позднее стал известен также как композитор, дирижёр и фольклорист), скрипачи Н. Фтичева, С. Попов и П. Наумов, позднее — Н. Симеонова; пианисты П. Владигеров, И. Торчанов и А. Стоянов. В 1910-х гг. концерты стали проводиться регулярно.

В 1930-е гг. в С. гастролировали С. С. Прокофьев, А. Корто, К. Аррау, В. Кемпф, В. Пшигода, Б. Губерман и др. видные иностр. музыканты. После свержения монархо-фаш. режима (9 IX 1944) в С. стали часто выступать сов. музыканты — С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Д. Ф. Ойстрах, Л. Б. Коган и др. Среди болг. исполнителей выдвинулись пианисты Т. Янкова, Л. Енчева, Ю. Буков, О. Либих, В. Янков, А. Диков, Н. Евров и др., скрипачи Е. Камиларов, Б. Лечев, Д. Шнейдерман, Г. Бадев, С. Миланова, М. Минчев, кларнетист С. Димитров и др.; многие из них выступали на междунар. конкурсах.

Для муз. жизни С., как и для болг. муз. культуры в целом, характерен высокий уровень хор. иск-ва, имеющего давние традиции. Сразу же после освобождения от османского ига, когда стала формироваться светская гор. муз. культура, начали возникать хор. коллективы при нар. «читалиштах» (см. *Болгарская музыка*). На развитие хор. иск-ва сильное влияние оказали рус. воен. хоры. Первый проф. хор создан при кафедральном со-



Государственный ансамбль народной песни и танца (София).

боре в 1882 Н. Николаевым; позднее он исполнял также светскую музыку на конц. эстраде. В 1905 в С. организовано хор. об-во Болгарската муз. союз, деятельность к-рого, прерванная 1-й мировой войной 1914—18, возобновилась в нач. 1920-х гг. и вскоре стала весьма интенсивной. В 1926 осн. Союз нар. хоров (объединение разл. самодеят. коллективов). В совр. С. св. 60 нар. хоров, в т. ч. «Гусла», «Кавал», «Средец», Студенч. хор им. Г. Димитрова, хор учительниц, хоры им. В. В. Маяковского, им. Х. Морфовой, им. Г. Киркова. Ми. хоры награждены нац. и междунар. премиями. Славятся детские хоры «Бодра смяна» (рук. Б. Бочев и Л. Бочева) и Радиохор (рук. Х. Недялков), гастролирующие в разных странах. В 1960-е гг. получили популярность самодеят. камерные хор. коллективы, в т. ч. хоры под рук. В. Арнаудова, Д. Рускова, И. Димитрова. В 1944 были организованы проф. хоры — Радиохор под рук. С. Обретенова (позднее Болг. хор. капелла им. С. Обретенова; рук. К. Бояджиев, Д. Русков, Г. Робев) и др. В совр. С. работают ансамбль песни при Болг. радио, хор при консерватории, хор Союза слепых (с 1935) и ряд самодеят. коллективов. В 1944 создан Ансамбль песни и пляски нар. армии, в 1945 — Ансамбль мин-ва внутр. дел (до 1961), в 1952 — Ансамбль песни при Радио и др.; с 1948 работает ряд самодеят. ансамблей, хоры и оркестры при Доме культуры им. Г. Димитрова, при Гор. совете депутатов и др.

Первая постоянная оперная труппа сформировалась в 1908 (до этого исполнялись лишь отрывки из опер). В 1908 К. Михайлов-Стоян, Б. Гюзелева-Вульпе и И. Вульпе основали оперный т-р «Болг. оперное т-во» («Българска оперна дружба»), первый спектакль т-ра (отрывки из опер «Фауст» и «Трубадур») состоялся 18 X 1908. В 1910 т-р показал первую болг. оперу — «Нищенка» («Сиромахкиня») Э. Манолова. В 1921 т-р стал государственным и получил назв. Софийская нар. опера. На сцене т-ра давали свои спектакли «Опера комик» (Париж), т-р «Сан-Карло» (Неаполь), оперный т-р Гамбурга и др. Здесь гастролировали труппы оперных т-ров Генуи, Будапешта, Бухареста, Праги, Берлина, а также Киевский т-р и балетные коллективы Большого

Выступление молодёжного ансамбля им. В. Маяковского.



т-ра СССР и Ленингр. т-ра оперы и балета им. С. М. Кирова. В 1967 в С. создана камерная балетная труппа «Арабеск». В 1951 открылось Гос. хореографич. уч-ще.

В 1918 А. Сладкаровым в С. пост. первая оперетта — «Маркиз Бонелли». В том же году создан постоянный проф. т-р оперетты — «Свободный т-р»; вскоре были открыты также т-ры оперетты «Ренессанс», т-ры П. К. Стойчева, Кооперативный, Художественный, в 1948 — Гос. муз. т-р, крупнейший в С. (позднее получил имя своего первого рук. Стефана Македонского; ставит оперетты, комич. оперы, муз. комедии, мьюзиклы). Среди дирижёров — Б. Левиев, В. Райчев, Р. Баталова, Ж. Леви, Н. Недялков; режиссёров — Х. Цанков, К. Наумов, С. Донев, Л. Даниель, Н. Петков; балетмейстеров — Ф. Мустакова, Г. Абрашев, Б. Ковачев. Среди солистов — М. Балканская, Т. Краева, А. Русков, позднее — А. Цанкова, Н. Шаркова, Л. Бодуров, В. Даскалов, Л. Кисева, Б. Продева, М. Босев, Л. Кошлукова, П. Ламбринова, Л. Чешмеджиева, З. Димитрова и др. Т-р гастролировал в Москве в 1958 и 1973.

Первым муз.-уч. заведением в С. было Частное муз. уч-ще, открытое в 1904; в 1912 оно становится гос. уч-щем. В 1921 осн. Гос. муз. академия, с 1954 она наз. Болг. гос. консерватория. Первыми преподавателями были нем. и чеш. музыканты. С 1910-х гг. постепенно выдвигаются болг. педагоги — Д. Христов (теория музыки), Н. Стефанов (флейта), И. Вульпе и Д. Попиванов (пение), П. Наумов и Н. Абаджиев (скрипка), И. Торчанов и А. Стоянов (фп.). Совр. консерватория имеет теоретич., педагогич., инструментальный, вок. и эстр. (с 1970) ф-ты. Среди профессоров — П. Владигеров, М. Големинов, Л. Пипков, П. Хаджиев, А. Райчев, Г. Димитров, В. Симеонов, К. Илиев (композиция и муз.-теоретич. предметы); Т. Янкова, П. Пелишек, К. Ганев (фп.); В. Аврамов, П. Христосков, Е. Камиларов (скрипка), К. Попов (виолончель); Х. Брымбаров, Г. Златев-Черкин, И. Йосифов, Ц. Дьякович (вок. класс). В консерватории наряду с болгарскими учатся музыканты из др. стран. Среди др. уч. заведений — Гос. муз. уч-ще (с 1947), Центральная студия вокалистов (с 1962), Ин-т музыкальной самодеятельности (с 1970). Работают мн. детские музыкальные школы.

Первое муз. науч. учреждение — Отдел нар. музыки при Этнографич. музее (с 1926), среди сотрудников к-рого были фольклористы В. Стоин, П. Стефанов и И. Камбуров. В 1948 отдел преобразован в Ин-т музыки при Болг. АН (первый рук. П. Стайнов). В институте имеются записи ок. 100 000 нар. песен (создан спец. фонд записей). Здесь работают музыковеды В. Крыстев, С. Стоянов, Б. Стырленов, Д. Христов, А. Баларева, Е. Тончева, Н. Кауфман, Е. Стоин, Р. Кацарова и др. Ин-том изданы Энциклопедия болг. муз. культуры (1967) и ряд ежегодников. Муз. изд-во в С. работает с нач. 20 в. В 1949 открыт муз. отдел при изд-ве «Наука и изкуство» (с 1976 самостоят. изд-во «Музыка»). С 1948 выходит журн. «*Музыка*» (с 1953 наз. «Болгарская музыка»). Издаётся ряд пособий для муз. самодеятельности.

При софийском Радио (работает с 1929) существует муз. отдел. Программа «Орфей» посв. серьёзной музыке. С 1957 ведутся телепередачи, в т. ч. о муз. фестивалях и конкурсах. При Телевидении и радио существует ряд муз. коллективов.

С 1947 работает з-д грампластинок «Балкантон» (в 1973 выпустил 6 млн. пластинок), основанный на базе фирмы «Симонавия» (с 1924).

С 1961 (1 раз в 3 года) проходят конкурсы молодых оперных певцов. С 1970 проводятся фестивали — Софийские муз. недели (ежегодно, июнь), регулярно организуются смотры оперной, симф. и хор. музыки,

а также смотры разл. муз. коллективов — проф. и самодеят., конкурсы болг. инструменталистов и певцов.

В 1947 осн. Союз болг. композиторов (на базе об-ва «Современная музыка», существовавшего с 1933). В союзе ок. 100 чл. (1973); рук.— Л. Пипков (1947—54), Ф. Кутев (1954—72), Д. Петков (с 1972). При союзе организован Кабинет молодого музыканта. Болг. музыканты-исполнители объединены в Союз муз. деятелей Болгарии (в 1903—41 наз. Болг. муз. союз).

Муз. жизнью С. руководят Гл. дирекция «Музыка» (ныне гос. объединение «Музыка и театр») при Комитете культуры и Гор. совет иск-ва и культуры при Горсовете депутатов.

Лит.: Казаковъ Д., Материали по историята на народния театъръ и опера, София, 1929; Державин К., Болгарский театр, М.— Л., 1950; 40 години оперета в България. 10 години Държавен музикален театър, София, [1957]; Монеджикова А., София. Водач за историческите и културните забележителности, София, 1959. *А. Абаджиев.*

СОФРОНИ́ЦКИЙ Владимир Владимирович [25 IV (8 V) 1901, Петербург — 29 VIII 1961, Москва] — сов. пианист и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1942). Учился у А. В. Лебедевой-Гецевич (ученица Н. Г. Рубинштейна), с 1910 — у А. Михаловского (ученик И. Мошелеса) в Варшаве, в 1914—21 — у Л. В. Николаева в Петрогр. консерватории. В 1919 дал первый сольный концерт. С 1921 концертировал гл. обр. в Москве и Ленинграде, в 1928—29 — в Варшаве и Париже. В кон. 1930-х гг. выступал с 12 т. и. историч. концертами (цикл). В 1941—45 интенсивно концертировал, особенно после переезда в Москву (1942). В 1936—42 профессор Ленингр., в 1942—61 — Моск. консерваторий. Игра С., пианиста исключительно самобытного, отличалась романтич. возвышенностью, одухотворённостью, огромной образной силой и блистательной техникой. Свежесть, сочность звука, рельефность интонаций, широта дыхания органично сочетались с артистич. тонкостью, поэтичностью и свободой исполнения. С. подчёркивал контрасты, однако это ещё более оттеняло совершенство пропорций целого. Его обширный репертуар охватывал мн. стили фп. лит-ры, включая как произв. классиков, так и романтиков, преим. Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Шумана; значит. место занимали в нём произв. рус. композиторов, особенно А. Н. Скрябина, сочинения к-рого С. исполнял с редким вдохновением и мастерством. Гос. пр. СССР (1943).



Лит.: Нейгауз Г., Пианист-художник, «Советское искусство», 1938, 25 янв.; его же, Владимир Софроницкий, «Советская культура», 1961, 27 мая; его же, Размышления, воспоминания, дневники. Избр. статьи. Письма к родителям, М., 1975; Дельсон В., Владимир Софроницкий, М., 1959; «СМ», 1961, № 12 (Памяти Владимира Владимировича Софроницкого); Рабинович Д., Портреты пианистов, М., 1962, ² 1970; Воспоминания о Софроницком. [Сост., вступ. ст. и коммент. Я. И. Мильштейна], М., 1970. *Я. И. Мильштейн.*

СОХА́ДЗЕ Екатерина Тарасовна [р. 3 (16) III 1907, Кутаиси] — груз. певица (сопрано). Нар. арт. Груз. ССР (1946). Пению училась у Е. М. Михайловой в Кутаисском муз. техникуме (1922—28), затем у О. А. Бахуташвили-Шульгиной в Тбилисской консерватории, к-рую окончила в 1930. С 1930 солистка Т-ра оперы и балета им. З. Палиашвили. Оставила сцену в 1952. Осн. место в репертуаре С. занимали партии в операх груз. сов. композиторов — Лела («Ладо Кецховели» Г. Киладзе), Дора («Депутат» Ш. Тактакишвили), Турпа («Патара Кахи» И. Гокиели и др.). С особенным успехом исполнила партии Маро («Даиси» Палиашвили) и Этери («Абесалом и Этери») на 1-й Декаде груз. лит-ры и иск-ва в Москве в 1937. За исполнение партии Нестан-Дареджан в опере Ш. Мшвелидзе «Сказание о Тариэле» получила Гос. пр. СССР (1947). Среди др. партий — Нино («Сказание о Шота Руставели» Аракишвили), Татьяна, Лиза, Дездемона, Микаэла, Чио-Чио-сан; Наталья («Тихий Дон»). *М. В. Рамишвили.*

СО́ХОР Арнольд Наумович (7 IV 1924, Ленинакан — 12 III 1977, Ленинград) — сов. музыковед, критик и муз.-обществ. деятель. Доктор искусствоведения (1965). Чл. КПСС с 1964. В 1949 окончил Ленингр. консерваторию (теоретико-композиторский ф-т), в 1954 — Ленингр. ун-т (философский ф-т). С 1955 ст. науч. сотрудник Ленингр. ин-та т-ра, музыки и кинематографии, с 1971 руководитель секции социологии искусства и эстетики. Одновременно с 1966 преподаватель Ленингр. консерватории (с 1970 профессор). Выступал в печати с 1947. Внёс значит. вклад в разработку вопросов муз. социологии и эстетики. Ему принадлежит также ряд ценных трудов о советской (книги о Г. В. Свиридове, В. П. Соловьёве-Седом и др.) и рус. классич. музыке (капитальная монография о жизни и творчестве А. П. Бородина). Автор мн. статей.

Соч.: Камерное творчество П. И. Чайковского, Л., 1949; В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество, М.— Л., 1952; Композиторская молодежь Ленинграда, «СМ», 1952, № 8; Заметки о народности Глинки, «СМ», 1957, № 2; Певица А. Н. Молас, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, сб. 2, М., 1958; Романс и песня, «СМ», 1959, № 9; Русская советская песня, Л., 1959; «Интернационал» и его авторы, М., 1960; Музыка как вид искусства, М., 1961, ² 1970; Воспитательная роль музыки, Л., 1962; О современности в музыке наших дней, в сб.: Музыка и современность, [вып. 1], М., 1962; Георгий Свиридов, М., 1964, ² 1972; Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество, М.— Л., 1965; Маяковский и музыка, М., 1965; О специфике самодеятельного искусства, в сб.: Проблемы музыкальной самодеятельности, М.— Л., 1965; Стиль, метод, направление, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4, Л., 1965; О природе и выразительных возможностях диатоники, там же; Лирика Пушкина в творчестве сов. композиторов, в сб.: Пушкин и русская культура, Л., 1967; Есенин в музыке, в сб.: Есенин и русская поэзия, Л., 1967; Изучение советского музыкального творчества, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 6—7, Л., 1967; Эстетическая природа жанра в музыке, М., 1968; Путь советской песни, М., 1968; Этические основы бетховенской эстетики, в кн.: Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство. Сб. ст. к 200-летию со дня рождения, Л., 1970; Воплощая ленинскую тему, в сб.: Страницы музыкальной ленинианы, Л., 1970; Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы, в сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971; Музыка и общество, М., 1972; Друзья-соперники, в сб.: Поэзия и музыка, М., 1973; Национальное и современное в советской музыке, в сб.: Музыкальный современник, вып. 1, М., 1973; Статьи о советской музыке, Л., 1974; О массовой музыке, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13, Л., 1974; Развитие музыкальной социологии в СССР, в сб.: Социалистическая музыкальная культура, М., 1974; Социология и музыкальная культура, М., 1975, и др. *М. Г. Бялик.*

СОЦИАЛИСТИ́ЧЕСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ — творческий метод, основанный на правдивом, исторически конкретном художеств. отражении действительности в её революц. развитии. Опираясь на опыт всей предшествующей художеств. культуры и прежде всего реалистич. иск-ва, С. р. выступает как его новый, высший историч. этап, проявляется в нац. своеобразных формах. С. р.— явление международное, однако особая роль в его формировании принадлежит рус. лит-ре и прежде всего творчеству М. Горького. Это обусловлено всемирно-историч. значением революц. движения в России, куда в кон. 19 — нач. 20 вв. переместился центр мировой революц.-освободит. борьбы. См. *Реализм* (раздел Социалистический реализм).

СОЦИОЛО́ГИЯ МУ́ЗЫКИ (франц. sociologie, букв.— учение об обществе, от лат. societas — общество и греч. λόγος — слово, учение) — наука о взаимодействии музыки и общества и влиянии конкретных форм её обществ. бытования на муз. творчество, исполнительство и публику. С. м. изучает общие закономерности развития муз. культур и их историч. типологию, формы муз. жизни общества, разл. виды муз. деятельности (проф. и самодеятельные, фольклор), особенности муз. коммуникации в разных социальных условиях, формирование муз. потребностей и интересов разл. социальных

групп общества, закономерности исполнит. трактовок муз. произв., проблемы доступности и популярности муз. произв. Марксистская социологич. наука об иск-ве, в т. ч. С. м., занимается исследованием механизмов формирования художеств. вкусов для решения прежде всего практич. задач по эстетич. воспитанию в социалистич. обществе.

С. м. сформировалась на стыке музыковедения, социологии, психологии и эстетики. В качестве одного из разделов она входит в социологию иск-ва. Теоретико-методологич. основой марксистской С. м. служит историч. и диалектич. материализм. С. м. требует рассмотрения музыки как социально обусловленного явления, включая исследование того, каким образом отражаются в её содержании и форме жизнь общества, мировоззрение композитора. Методологич. и методич. принципы подобного рассмотрения (т. н. социологич. метод) в музыковедении начали формироваться ещё в домарксистский период, но именно марксизм явился подлинно науч. основой С. м.

В С. м. можно выделить три направления. Теоретич. С. м. занимается изучением общих закономерностей взаимодействия музыки и общества, типологии муз. культур. Историч. С. м. изучает и обобщает факты истории муз. жизни общества. В сферу эмпирич. (конкретной, практической или прикладной) С. м. входит исследование и обобщение фактов, относящихся к роли музыки в совр. обществе (изучение статистич. отчётов о посещаемости концертов, о продаже грампластинок, о работе самодеятельности, непосредств. наблюдение над муз. жизнью, всякого рода опросы, анкеты, интервью и др.). Т. о., С. м. создаёт науч. основу для организации муз. жизни, управления ею.

Отдельные мысли о взаимосвязях музыки и обществ. жизни содержались уже в трудах антич. философов, прежде всего Платона и Аристотеля. Они рассматривали социальные функции музыки, её воспитат. роль, её взаимоотношения со слушателями, отметили роль музыки в управлении гос-вом, в организации обществ. жизни и формировании нравств. качеств личности. Аристотель выдвинул идею разл. применения в обществ. жизни музыки («Политика») и наряду с Платоном («Законы») затронул вопрос о типологии публики. В трудах ср.-век. авторов даётся классификация видов муз. иск-ва, исходящая из социальных функций и условий бытования музыки (Иоханнес де Грохео, кон. 13 — нач. 14 вв.). В эпоху Возрождения сфера обществ. применения музыки заметно расширилась, музыка стала самостоят. иск-вом. В 15—16 вв. в трудах нидерландца Й. Тинкториса, итальянцев Б. Кастильоне, К. Бартоли, Э. Ботригари рассматривались конкретные формы бытования музыки. Испан. композитор и теоретик Ф. Салинас охарактеризовал разл. жанры нар. и бытовой музыки, ритмич. особенности к-рых связывались автором с их жизненным предназначением. Традиция описаний обществ. муз. быта была продолжена в 17 в. нем. теоретиком М. Преториусом, к-рый отметил, в частности, что признаки разл. муз. жанров зависят от их применения. В 17—18 вв. с развитием муз.-обществ. жизни, открытием общедоступных концертов и т-ров предметом наблюдений становятся социальное положение и условия деятельности исполнителей и композиторов. Сведения об этом содержатся в трудах ряда музыкантов (И. Кунау, Б. Марчелло, Ч. Бёрни и др.). Особое место было уделено публике. Так, Э. Артеага определил социальные типы слушателей и зрителей. Деятели нем. и франц. Просвещения И. Шейбе, Д'Аламбер, А. Гретри писали о социальных функциях музыки. Под влиянием Великой франц. революции и в результате утверждения капиталистич. строя в Зап. Европе в кон. 18—19 вв. взаимоотношения музыки и общества приобрели новый характер. С одной стороны, произошла демократизация муз. жизни: расширился круг слушателей, с другой — резко усилилась зависимость музыкантов от антрепренёров и издателей, преследующих чисто коммерческие цели, обострился конфликт между иск-вом и запросами бурж. публики. В статьях Э. Т. А. Гофмана, К. М. Вебера, Р. Шумана нашли отражение взаимоотношения композитора и публики, отмечено бесправное, униженное положение музыканта в бурж. обществе. Особенно много внимания этому вопросу уделяли Ф. Лист и Г. Берлиоз.

В кон. 19 — нач. 20 вв. муз. быт разл. эпох и народов становится предметом систематич. изучения. Появляются кн. «Музыкальные вопросы эпохи» («Musikalische Zeitfragen», 1903) Г. Кречмара, «Немецкая музыкальная жизнь. Опыт музыкально-социологического рассмотрения...» («Das deutsche Musikleben...», 1916) П. Беккера, «Музыкальные проблемы современности и их разрешение» («Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung», 1920) К. Блессингера, к-рые Б. В. Асафьев назвал «своего рода пропилеями в музыкально-социологических проблемах», а также книги Х. Мозера, Ж. Комбарьё. Среди наиболее значит. музыковедч. трудов нач. 20 в., наметивших социологич. подход к музыке,— очерк «Симфония от Бетховена до Малера» («Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler», 1918) Беккера.

К этому времени много отд. социологич. наблюдений накопила и рус. мысль о музыке. Так, А. Н. Серов в работе «Музыка. Обзор современного состояния музыкального искусства в России и за границей» (1858) поставил вопросы, связанные с функциями музыки в обществ. быту и воздействием условий жизни на содержание и стиль муз. творчества, обратился к проблеме взаимовлияния жанра и стиля муз. произв. В. В. Стасов и П. И. Чайковский в критич. работах оставили живые зарисовки муз. быта разл. слоёв населения. Большое место в рус. муз. критике занимали вопросы восприятия музыки публикой. В кон. 19 — нач. 20 вв. начинается разработка нек-рых муз.-социологич. проблем в теоретич. плане.

В 1921 вышла книга одного из основоположников бурж. С. м., оказавшего значит. влияние на развитие зап.-европ. социологии культуры,— М. Вебера «Рациональные и социологические основы музыки». Как отмечал А. В. Луначарский («О социологическом методе в истории и теории музыки», 1925), работа Вебера представляла собой «лишь этюд, подход к общим границам темы». Она привлекала богатым фактич. материалом, вместе с тем страдала налётом вульгарного социологизма и ущербностью методологич. принципов (неокантианство). В Зап. Европе идеи Вебера получили развитие начиная с 1950—60-х гг., когда появились многочисл. труды по С. м. В своём большинстве зап.-европ. учёные отказываются от трактовки С. м. как самостоят. науки и рассматривают её как ответвления музыковедения, эмпирич. социологии или муз. эстетики. Так, К. Блаукопф (Австрия) трактует С. м. как учение о социальных проблемах истории и теории музыки, к-рое должно дополнить традиц. области музыковедения. А. Зильберман, Г. Энгель (ФРГ) занимаются изучением распространения и потребления музыки в обществе и отношения к ней разл. обществ. слоёв аудитории. Они накопили фактич. материал, относящийся к социальному и экономич. положению музыкантов в разл. эпохи («Музыка и общество» Г. Энгеля, 1960, и др.), но отказались от теоретич. обобщений эмпирич. материала. В трудах Т. Адорно (ФРГ) С. м. получила в основном теоретич. освещение в традициях нем. философской мысли о музыке и по существу растворилась в муз. эстетике. В своих кн. «Философия новой музыки» («Philosophie der Neuen Musik», 1958), «Введение в социологию музыки» (1962) Адорно рассматривал социальные функции музыки, типологию слушателей, проблемы совр. муз. быта, вопросы отражения в музыке классовой структуры

общества, специфики содержания и историч. эволюции отд. жанров, нац. характера муз. творчества. Особое внимание он уделял критике бурж. «массовой культуры». Однако острая критика её проводилась Адорно с позиций защитника элитарных форм иск-ва.

В зап.-европ. странах и США разработан ряд вопросов С. м., в т. ч. методология и соотношение С. м. с др. дисциплинами — Т. Адорно, А. Зильберман, Т. Кнайф, Х. Эггебрехт (ФРГ); социальные функции музыки в эпоху империализма и науч.-технич. революции — Т. Адорно, Г. Энгель, К. Феллерер, К. Малинг (ФРГ), Б. Брук (США); структура муз. культуры капиталистич. стран, обществ., экономич. и социально-психологич. положение композиторов и музыкантов-исполнителей — А. Зильберман, Г. Энгель, З. Боррис, В. Виора (ФРГ), Дж. Мюллер (США); структура и поведение публики, социальная обусловленность муз. вкусов — А. Зильберман, Т. Адорно (ФРГ), П. Фарнсуорт (США) и Ж. Леклерк (Бельгия); взаимоотношения между музыкой и массовыми средствами коммуникации (исследования координирует Международн. ин-т аудио-визуальной коммуникации и культурного развития в Вене, науч. рук.— К. Блаукопф); муз. быт разл. слоёв общества — К. Дальхауз (ФРГ), П. Виллис (Великобритания), П. Бодо (Франция); социологич. проблемы муз. фольклора — В. Виора (ФРГ), А. Мерриам, А. Ломакс (США), Д. Карпителли (Италия). В ряде этих работ имеется богатый фактич. материал, однако большинство их основано на эклектичных философских методах.

С. м. в СССР и др. социалистич. странах. В Сов. Союзе 20-е гг. стали началом развития С. м. Решающую роль в этом сыграли процессы, происходившие в обществ. жизни. Коммунистич. партия и Сов. гос-во с первых дней Окт. революции 1917 выдвинули лозунг: «Искусство народу!». Все силы художеств. интеллигенции были мобилизованы для осуществления ленинской политики культурной революции. В сов. муз.-социологич. работах 20-х гг. выдвинуты проблемы общего характера, касающиеся обществ. природы музыки и закономерностей её историч. развития. Особую ценность представляют собой труды А. В. Луначарского. Исходя из активного характера художеств. отражения, он рассматривал содержание муз. иск-ва как результат взаимодействия индивидуальности композитора с социальной средой. В статье «Социальные истоки музыкального искусства» (1929) Луначарский подчеркнул и то, что иск-во является средством коммуникации в обществе. В статьях «Один из сдвигов в искусствоведении» (1926), «Социальные истоки музыкального искусства» (1929), «Новые пути оперы и балета» (1930) он очертил осн. функции музыки в обществе, включая эстетически-воспитательные. Луначарский особо выделил способность музыки, как и иск-ва в целом, формировать и преобразовывать психологию общества, он подчёркивал, что музыка во все эпохи была средством общения. Б. Л. Яворский придавал огромное значение связи между творчеством и обществ. восприятием. Ещё более значит. место заняли проблемы С. м. в трудах Б. В. Асафьева. В статье «О ближайших задачах социологии музыки» (предисловие к кн. «Музыка средневекового города» Г. Мозера, пер. с нем., 1927) Асафьев впервые очертил ряд вопросов, к-рыми должна заниматься С. м., и среди них — обществ. функции музыки, массовая муз. культура (в т. ч. бытовая музыка), взаимодействие города и деревни, закономерности восприятия музыки и развитие муз. «хозяйства» и «производства» (исполнительство, инструментарий, конц. и театр. организации и т. д.), место музыки в жизни разных обществ. групп, эволюция театр. жанров в зависимости от условий бытования музыки. В многочисл. статьях 20-х гг. Асафьев затронул социальные условия бытования музыки в разные эпохи, состояние традиционных и новых бытовых жанров города и деревни. Книга «Музыкальная форма как процесс» Асафьева (1930) содержала плодотворные мысли о взаимосвязи творчества и восприятия в процессе интонирования, показывала, каким образом практика обществ. музицирования может влиять на творчество. В предисловии к своей кн. «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930) Асафьев рассмотрел формы музицирования, характерные для разных общественно-экономич. формаций.

В 1920-е гг. в Сов. Союзе наряду с теоретическими развернулись конкретно-социологич. исследования муз. культуры. При Ин-те истории иск-в в Ленинграде впервые в мировой практике был создан Кабинет по изучению муз. быта (КИМБ). В его организации и работе активное участие принял Р. И. Грубер. Несмотря на достижения, в ряде работ сов. музыковедов 1920-х гг. проявились тенденции упрощения сложных проблем, игнорирования специфики художеств. творчества, несколько прямолинейного понимания зависимости надстройки от экономич. базиса, т. е. то, что было затем названо вульгарным социологизмом.

Для С. м. важное значение приобрела теория Асафьева об «интонационном словаре эпохи», как «секрете» популярности и обществ. жизнеспособности произв., а также гипотеза об «интонационных кризисах», выдвинутая в его кн. «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. „Интонация“» (1947). Вопрос о соотношении композиторского творчества с «жанровым фондом» эпохи был разработан в 30-х гг. А. А. Альшвангом. Им была высказана плодотворная мысль об «обобщении через жанр», получившая дальнейшее развитие в его монографии о П. И. Чайковском (1959). Вопрос о «жанровости» как муз.-социологич. категории разрабатывался также С. С. Скребковым (статья «Проблема музыкального жанра и реализм», 1952).

В качестве самостоят. науч. дисциплины С. м. начиная с 60-х гг. стала разрабатываться в трудах А. Н. Сохора. В его многочисл. статьях и особенно в кн. «Социология и музыкальная культура» (1975) дано определение предмета совр. марксистской С. м., описаны её задачи, структура и методы, определена система социальных функций музыки, обоснована схема типологизации совр. муз. публики. По инициативе Сохора проведён ряд всесоюзных и междунар. конференций по проблемам С. м. Большую активность в области С. м. проявила группа муз. социологии Моск. отделения СК РСФСР, изучающая муз. вкусы молодёжи Москвы (Г. Л. Головинский, Э. Е. Алексеев). В кн. «Музыка и слушатель» В. С. Цукермана (1972) обобщены данные конкретных исследований муз. жизни Урала, сделана попытка определить такие понятия, как муз. культура общества, муз. потребности населения. Разрабатываются вопросы социальных функций музыки и её изменения в совр. условиях, типологии слушательских групп, классификации и социально-воспитат. роли музыки, передаваемой по радио и телевидению (Г. Л. Головинский, Э. Е. Алексеев, Ю. В. Малышев, А. Л. Клотинь, А. А. Золотов, Г. Ш. Орджоникидзе, Л. И. Левин). Социологич. проблемы муз. фольклора рассматриваются в работах И. И. Земцовского, В. Л. Гошовского и др. Над социологич. и социально-психологич. проблемами восприятия музыки работают Е. Я. Бурлина, Е. В. Назайкинский и др. Вопросы социального функционирования муз. исполнительства в системе массовых средств распространения музыки затрагиваются в статьях Л. А. Баренбойма, Г. М. Когана, Н. П. Корыхаловой, Ю. В. Капустина и др. Продолжается также характерная для рус. классич. и сов. музыковедения традиция изучения жанров в музыке в связи с их жизненным предназначением и условиями функционирования. Эти проблемы решаются в плане современности, а также исторически. Среди работ этого типа

выделяются труды А. Н. Сохора, М. Г. Арановского, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана.

Ценные достижения в области С. м. достигнуты учёными др. социалистич. стран. Е. Павлов (Болгария), К. Ниман (ГДР) и др. разработали методику изучения публики, её отношения к традиционным и новым средствам распространения музыки. Труды И. Витаньи (Венгрия) посвящены муз. быту молодёжи, Я. Урбаньського (Польша) — проблемам музыки на радио и телевидении. В Румынии (К. Брэилою и его школа) выработаны методы социологич. изучения муз. фольклора. Среди теоретич. трудов — «Введение в музыкальную социологию» И. Супичича (Югославия, 1964), охватывающее широкий круг проблем этой науки, включая её специфику, методологию, соотношение с традиц. музыкознанием. Под редакцией Супичича с 1970 издаётся журн. «Международное обозрение эстетики и социологии музыки» («International review of the aesthetics and sociology of music», Загреб). Нек-рые общие вопросы С. м. рассмотрены в работах Э. Г. Майера, Г. Бесселера, Г. Кнеплера (ГДР), чехосл. учёных Л. Мокри, И. Кресанека, И. Фукача, М. Черны. З. Лисса (Польша) внесла значит. вклад в разработку таких проблем, как социальная обусловленность и историч. изменчивость муз. восприятия, обществ. оценка музыки, муз.-культурных традиций. П. Уйфалушши и Я. Мароти (Венгрия) занимаются изучением социальной типологии слушателей.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, т. 1—2, [2] М., 1976; Ленин В. И., О литературе и искусстве. Сб., М., [3] 1976; Плеханов Г. В., Эстетика и социология искусства, т. 1—2, М., 1978; Яворский Б., Строение музыкальной речи, ч. 1—3, М., 1908; Луначарский А. В., В мире музыки, М., 1923, доп. и расширенное изд., 1958, [2] 1971; его же, Вопросы социологии музыки, М., 1927; Асафьев Б. (Глебов И.), О ближайших задачах социологии музыки. [Предисловие], в кн.: Мозер Г., Музыка средневекового города, пер. с нем., Л., 1927; его же, Музыкальная форма как процесс, кн. 1, М., 1930, кн. 2, Интонация, М., 1947, [2] Л., 1971 (кн. 1—2); его же, Советская музыка и музыкальная культура. (Опыт выведения основных принципов), Избр. труды, т. 5, М., 1957; его же, Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании, Л., 1965, [2] 1973; Грубер Р., Из области изучения музыкальной культуры современности, в кн.: Музыкознание, Л., 1928; его же, Как слушает музыку рабочая аудитория, «Музыка и революция», 1928, № 12; Беляева-Экземплярская С., Исследование психологии современного массового музыкального слушателя, «Музыкальное образование», 1929, № 3—4; Альшванг А., Проблемы жанрового реализма, «Советское искусство», 1938, № 8, [2] Избр. соч., т. 1, М., 1964; Барнетт Дж., Социология искусства, в кн.: Социология сегодня. Проблемы и перспективы, М., 1965; Сохора А., Развивать социологическую науку, «СМ», 1967, № 10; его же, Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки, в кн.: Музыка в социалистическом обществе, [вып. 1], Л., 1969; его же, О задачах исследования музыкального восприятия, в сб.: Художественное восприятие, вып. 1, Л., 1971; его же, О массовой музыке, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13, Л., 1974; его же, Развитие музыкальной социологии в СССР, в кн.: Социалистическая музыкальная культура, М., 1974; его же, Социология и музыкальная культура, М., 1975; его же, Композитор и публика в социалистическом обществе, в сб.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 2, Л., 1975; его же, Вопросы социологии и эстетики музыки, сб., вып. 1, Л., 1980; Новожилова Л. И., Социология искусства. (Из истории советской эстетики 20-х гг.), Л., 1968; Вахеметса А. Л., Плотников С. Н., Человек и искусство. (Проблемы конкретно-социологических исследований искусства), М., 1968; Капустин Ю., Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969; его же, Музыкант и публика, Л., 1976; его же, К определению понятия «музыкальная публика», в сб.: Методологические проблемы современного искусствознания, вып. 2, Л., 1978; его же, Некоторые социально-психологические проблемы музыкальной публики, в сб.: Социологические исследования театральной жизни, М., 1978; Коган Г., Свет и тени грамзаписи, «СМ», 1969, № 5; Перов Ю. В., Что такое социология искусства?, Л., 1970; его же, Художественная жизнь как объект социологии искусства, в сб.: Проблемы марксистско-ленинской теории культуры, Л., 1975; Костюк А., Культура музыкального восприятия, в сб.: Художественное восприятие, вып. 1, Л., 1971; Назайкинский Е., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Цукерман В. С., Музыка и слушатель, М., 1972; Житомирский Д., Музыка для миллионов, в сб.: Современное западное искусство, М., 1972; Михайлов Ал., Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно, в сб.: О современной буржуазной эстетике, вып. 3, М., 1972; его же, Музыкальная социология: Адорно и после Адорно, в сб.: Критика современной буржуазной социологии искусства, М., 1978; Корыхалова Н., Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства, в сб.: Музыкальное исполнительство, вып. 8, М., 1973; Давыдов Ю. М., Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно, в сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 3, М., 1976; Панкевич Г., Социально-типологические особенности восприятия музыки, в сб.: Эстетические очерки, вып. 3, М., 1973; Алексеев Э., Волохов В., Головинский Г., Зараковский Г., На путях исследования музыкальных вкусов, «СМ», 1973, № 1; Южанинин А., Некоторые проблемы социальной природы художественной ценности, в сб.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 2, Л., 1975; Бурлина Е. Я., О понятии «музыкальный интерес», там же; Колесов М. С., Фольклор и социалистическая культура. (Опыт социологического подхода), там же; Конев В. А., Социальное бытие искусства, Саратов, 1975; Медушевский В., К теории коммуникативной функции, «СМ», 1975, № 1; его же, Какая наука нужна музыкальной культуре, там же, 1977, № 12; Гайденко П., Идея рациональности в социологии музыки М. Вебера, в сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 3, М., 1976; Сущенко М., Некоторые проблемы социологического изучения популярной музыки в США, в сб.: Критика современной буржуазной социологии искусства, М., 1978; Вопросы социологии искусства, сб., М., 1979; Вопросы социологии искусства, сб., Л., 1980; Weber M., Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Münch., 1921; Adorno Th. W., A social critic of Radio music, «Kenyon Review», 1945, № 7; его же, Dissonanzen. Musik in der verwaltenen Welt, Göttingen, 1956; его же, Einleitung in die Musiksoziologie, [Frankfurt a. M.], 1962; его же, Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben, «Deutscher Musik-Referate», 1967, № 5; Blaukopf K., Musiksoziologie, St. Gallen, 1950; его же, Der Gegenstand musiksoziologischer Förschung, «Musik und Bildung», 1972, № 2; Borris S., Vom Wesen der Musik. Soziologische Musikbetrachtung, «Das Musikleben», 1950, № 3; Mueller J. H., The American symphony orchestra. A social history of musical taste, Bloomington, 1951; Silbermann A., La musique, la radio et l'auditeur, P., 1954; его же, Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie, Regensburg, [1957]; его же, Die Pole der Musiksoziologie, «Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie», 1963, № 3; его же, Theoretische Stützpunkte der Musiksoziologie, «Musik und Bildung», 1972, № 2; Farnsworth P. R., The social psychology of music, N. Y., 1958; Honigsheim P., Musiksoziologie, в кн.: Handwörterbuch der Sozialwissenschaften, 1960; Engel H., Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie, B., [1960]; Kresanek T., Sociálna funkcia hudby, Bratislava, 1961; Lissa Z., Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption, в сб.: Festschrift Heinrich Besseler, Lpz., 1961; Mokrý L., Otazka hudebnej sociólogie, «Hudební věda», 1962, № 3—4; Mayer G., Zur musiksoziologischen Fragestellung, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1963, № 4; Wiora W., Komponist und Mitwelt, Kassel, 1964; Supičič J., Elementi sociologije muzike, Zagreb, 1964; его же, Music with or without a public, «The world of music», 1968, № 1; Lesure F., Music and art in society, University Park (Penns.), 1968; Kneif T., Musiksoziologie, Köln, 1971; Dahlhaus C., Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie, «International review of the aesthetics and sociology of music», 1974, v. 5; Уйфалушши Й., Мароти Я., Золтай Д., Социалистическата култура и марксистката музикална зоциология, «Музикални хоризонти», 1975, № 19; Karbusicky V., Empirische Musiksoziologie, Wiesbaden, 1975; Steinberger G., Das Phänomen Musikalität und Fragen der Musiksoziologie im Lichte der jüngsten Sowietischen Musikforschung, «Schweizerische Musikzeitung», 1976, № 3; Hahn J., Zum musikalischen Interesse und Rezeptionsverhalten Jugendlicher, «Musik und Gesellschaft», 1977, № 9.

А. Н. Сохор, *Ю. В. Капустин.*

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ СССР (СК СССР, до 1957— Союз советских композиторов) — общественно-творч. организация, объединяющая композиторов и музыковедов СССР, активно участвующих в развитии сов. муз. иск-ва. Главные задачи СК СССР — способствовать созданию высокоидейных художественно-значит. произв., утверждающих принципы социалистич. реализма и развивающих лучшие традиции нац. культур СССР, содействовать творч. росту и развитию проф. мастерства композиторов и музыковедов, участвовать в муз.-эстетич. воспитании народа. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апр. 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций» был создан Моск. СК. Формирование СК СССР проходило в 1932—48. В этот период возникли и развили активную деятельность орг-ции СК в Ленинграде, столицах ряда союзных и авт. республик, крупных культурных центрах. В 1939 с целью объединения всех национальных СК учреждён Оргкомитет СК СССР. После 1945 значительно активизировалась работа орг-ций СК в ряде

союзных республик, где появились собств. композиторские и музыковедческие кадры. 19—25 апр. 1948 состоялся 1-й Всесоюзный съезд композиторов, принявший устав и избравший руководящие органы СК СССР (последующие съезды состоялись в 1957, 1962, 1968, 1974, 1979). Согласно уставу высшим руководящим органом является Всесоюзный съезд. Исполнит. орган СК — правление, к-рое 1—2 раза в год проводит пленумы. На пленумах обсуждаются важнейшие проблемы творч. жизни СК, актуальные вопросы развития муз. творчества и науки о музыке (они обычно сопровождаются концертами и спектаклями). Съезд избирает секретариат (в составе — виднейшие члены СК, в т. ч. руководители ведущих орг-ций СК), осуществляющий непосредств. руководство повседневной деятельностью СК СССР. С 1948 генеральный (впоследствии — первый) секретарь правления СК СССР — Т. Н. Хренников. Число членов СК постоянно растёт — к моменту 1-го Всесоюзного съезда оно составляло ок. 1 тыс., а на 1 янв. 1980 — 2156 композиторов и музыковедов. СК СССР играет важную роль в муз. жизни Сов. Союза, он располагает собств. изд-вом *«Советский композитор»*, выпускающим ноты и книги по музыке, а также двумя периодич. журналами — *«Советская музыка»* и *«Музыкальная жизнь»*. При нём действует Всесоюзное бюро пропаганды сов. музыки, организующее концерты, авторские вечера, фестивали, встречи композиторов со слушателями. В составе СК СССР — самостоят. хозяйств. орг-ция *Музыкальный фонд СССР*, ведающий вопросами улучшения материально-бытовых условий труда композиторов и музыковедов. С 60-х гг. активизируется междунар. деятельность СК СССР, представляющего Сов. Союз в ряде крупных орг-ций, в т. ч. в *Международном музыкальном совете* при ЮНЕСКО, Междунар. об-ве по муз. воспитанию. СК выступает организатором в СССР ряда крупных междунар. форумов — конгрессов, симпозиумов, конференций, а также периодически проводит многосторонние и двусторонние совещания с СК др. социалистич. стран.

Лит.: Союз композиторов СССР. Между съездами. 1968—1974, М., 1974; Союз композиторов СССР. Между съездами. 1974—1979, М., 1979.

М. М. Яковлев.

СПАДАВЕ́ККИА Антонио Эммануилович [р. 21 V (3 VI) 1907, Одесса] — сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1977). Чл. КПСС с 1944. В 1937 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина. Впоследствии занимался у С. С. Прокофьева. Наиболее интенсивно работает в области муз. т-ра. Среди лучших сочинений С. — оперы «Хождение по мукам» («Огненные годы»), «Овод», «Бравый солдат Швейк», балет «Берег счастья».

Соч.: оперы — Акбузат (Волшебный конь, совм. с Х. Заимовым, 1942, Башкирский т-р оперы и балета, 2-я ред. 1957), Хозяйка гостиницы (по комедии К. Гольдони, 1947, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко), Хождение по мукам (по роману А. Н. Толстого, 1953, Пермский т-р оперы и балета; 2-я ред.— Огненные годы, 1966, там же), Овод (1959, Пермский т-р оперы и балета), Бравый солдат Швейк (по роману Я. Гашека, 1963, Свердловский т-р оперы и балета), К звёздам [триптих: Саженные крылья, Луч в каземате (Кибальчич), Звёздный гимн (Циолковский)], 1967, Электросталь), Юкки (Праздник фонарей, 1969, Свердловский т-р оперы и балета), Письмо незнакомки (моноопера, по новелле С. Цвейга, Кисловодск, 1975), Капитанская дочка (1977), Золушка (детская опера, 1977, Энгельс); балеты — Враги (1938, Москва), Берег счастья (1948, Москва); муз. комедии — Нежданная свадьба (1944, Башкирский т-р оперы и балета), Сердце скрипки (1959, Оренбургский т-р муз. комедии), Выстрел в темноте (1969, там же), Волшебная лампа Аладдина (1978, там же); для солистов, хора и орк.— оратории Ленин — сердце земли (1969), Город-герой — Москва (1975); для орк.— симф. сюита Джангар (к 500-летию калм. эпоса, 1940), Героическая увертюра на 2 башк. песни (1942); концерты для инструментов с орк.— для фп. (1944), для скр. (1972), для трубы (1959); камерные ансамбли; романсы; музыка к спектаклям драм. т-ров; музыка к кинофильмам, в т. ч. «Золушка» (1947), «За тех, кто в море» (1947), «Смелые люди» (1950), «Застава в горах» (1952), «Каин XVIII века» (1955).

М. М. Яковлев.

СПЕНДИА́РОВ (Спендиарян) Александр Афанасьевич [20 X (1 XI) 1871, Каховка — 7 V 1928, Ереван] — сов. композитор, дирижёр, педагог и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Арм. ССР (1926). Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1895), обучался игре на скрипке, играл в ансамблях, в студенч. оркестре. Теорию композиции изучал у Н. С. Кленовского в Москве (1892—1894) и Н. А. Римского-Корсакова в Петербурге (1896—1900). Долгое время жил в Крыму, где вёл дирижёрскую и муз.-обществ. деятельность. Как композитор С. развивался под влиянием передовой рус. и арм. культуры. Общался с А. К. Глазуновым, М. Горьким (на слова к-рого создал в 1902 балладу для баса с оркестром «Рыбак и фея», в 1911— мелодекламацию «Эдельвейс»), М. С. Сарьяном, О. Туманяном. В 1905 выступил в печати с открытым письмом против увольнения Н. А. Римского-Корсакова из состава профессоров Петерб. консерватории.



Своим творчеством С. утверждал реалистич. иск-во, близкое народу. Композитор тяготел к программной, живописно-картинной музыке, восходящей истоками к нар. творчеству. Его произв. отличаются мелодич. и ритмич. богатством, красочностью гармонич. и орк. средств, нац. колоритом, сдержанным лиризмом и поэтичностью. Создал яркие картины нар. жизни, тонкие зарисовки природы. В ряде произв. С. звучит протест против насилия, социальной несправедливости, призыв к борьбе за свободу, среди них — героич. песня для тенора с оркестром «Туда, туда, на поле чести» (1914, по мотивам романа «Раны Армении» Абовяна, запрещённого царской цензурой), конц. ария «К Армении» (1915, слова И. Ионисяна). За симф. картину «Три пальмы» (1905, по М. Ю. Лермонтову), легенду «Бэда-проповедник» (1907, сл. Я. П. Полонского) и мелодекламацию «Мы отдохнём» (1910, на текст монолога Сони из пьесы «Дядя Ваня» Чехова) получил Глинкинские пр. (1908, 1910, 1912).

После Окт. революции 1917 С. активно включился в строительство социалистич. культуры. Руководил самодеят. хорами и оркестрами в Крыму, был одним из организаторов муз. школы, обрабатывал нар., а также революц. песни («Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя» и др.). Выступал с авторскими концертами в Москве, Ленинграде и др. городах. С 1924 жил в Ереване, где участвовал в работе Ин-та науки и иск-ва, консерватории, в организации симф. оркестра, муз. изд-ва, выступал как дирижёр. Творчество С. достигло в этот период наивысшего расцвета. В это время композитор интенсивно работает над героико-патриотич. оперой «Алмаст» по поэме О. Туманяна «Взятие Тмкаберта» об освободит. борьбе арм. народа в 18 в. против перс. завоевателей, замысел к-рой относится к 1916. Написанная в традициях рус. оперной классики, опера «Алмаст» отличается яркой нац. самобытностью, содержит колоритные массовые сцены (хоры, танцы), выразит. характеристики действующих лиц, драматически насыщенные эпизоды. Творчески использовав подлинные образцы и претворив интонац. особенности арм. нар. музыки и перс. *мугамов*, С. создал на их основе развёрнутые оперные формы со сквозным симф. развитием и сложной и разветвлённой системой лейтмотивов.

С. сыграл выдающуюся роль в становлении арм. нац. композиторской школы, в формировании её эстетич. принципов, стилистич. особенностей. Опираясь на традиции рус. классич. музыки, он обогатил арм. музыку новыми идеями, темами, расширил круг жанров и выразит. средств, заложил основы национального симфонизма.

В Ереване создан Дом-музей С. Имя С. присвоено Арм. т-ру оперы и балета (1939). В Ереване издаётся Полн. собр. соч. С. в 11 тт. (т. 1—10, 1943—71).

Соч.: опера Алмаст (соч. 1916—28, ред. М. О. Штейнберга, пост. 1930, филиал Большого т-ра, Москва; 1933, Арм. т-р оперы и балета; 1939, Арм. т-р оперы и балета, на сцене Большого т-ра, Москва, во время Декады арм. лит-ры и иск-ва); для орк.— Концертная увертюра (1900), Крымские эскизы (2 сюиты, 1903, 1912), Три пальмы (симф. картина, 1905), Концертный вальс (1907), Эриванские этюды (1925); для хора с оркестром—Несжатая полоса (элегия, 1902, сл. Н. А. Некрасова); для голоса с орк.— Туда, туда, на поле чести (героич. песня, 1914, по мотивам романа «Раны Армении» Абовяна), К Армении (конц. ария, на сл. И. Ионисяна), Гариб бибул (по Саят-Нове, 1925); для хора и фп.— кантата Памяти В. В. Стасова (1907); песни, романсы, мелодекламации, вок. ансамбли, хоры (на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, М. Горького, А. А. Голенищева-Кутузова, Я. П. Полонского, А. Н. Майкова, А. А. Мея, А. П. Чехова, А. Цатуряна, Р. Патканяна и др., также на нар. тексты); обр. нар. песен (арм., рус., укр. и др.).

Лит. соч.: Автобиография, «СМ», 1938, № 4; Письма. Сост. К. Г. Григорян, Ер., 1962, и др.

Лит.: Шавердян А., А. А. Спендиаров, М.— Л., 1939; Воспоминания об А. А. Спендиарове (А. Глазунова, В. Корганова, М. Сарьяна), «СМ», 1939, № 9—10; Асафьев Б., Встречи со Спендиаровым, в сб.: Дружба, Ереван, 1956, то же в его кн.: Очерки об Армении, М., 1958; Барсамян А., «Алмаст» А. Спендиарова, М., 1958; Тигранов Г., А. А. Спендиаров, М., 1959, [2] 1971; Современники об А. А. Спендиарове, сост. А. Г. Татевосян, Ер., 1960 (на арм. яз.); Спендиарова М., А. А. Спендиаров, М., 1964; её же, Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова, Ер., 1975; Слово о Спендиарове, сост. В. Бальян, Ер., 1971; А. Спендиаров. Статьи и исследования. [Сб.], Ер., 1973. *Г. Г. Тигранов.*

СПЕРА́НСКИЙ Николай Иванович [18 (30) VII 1877, Тамбов — 5 III 1952, Москва] — сов. певец (бас) и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1946). В 1899 окончил юридич. ф-т Моск. ун-та. Учился в Саратовском муз. уч-ще, затем в Москве брал уроки по теории музыки у Г. Э. Конюса и по фп. у С. В. Рахманинова. В 1896—1901 обучался пению у Ф. П. Андриевского, К. Эверарди и И. В. Тартакова. Уже будучи оперным певцом, ряд лет занимался у С. М. Баттистини, с к-рым часто выступал в спектаклях (1906—14). В 1901 дебютировал в партии Мефистофеля в Моск. частной рус. опере, где работал до 1904, в 1904—05 пел в Тбилисской опере. В 1905—16 солист Оперного т-ра Зимина в Москве. Голос С.— высокий бас большого диапазона, красивого тёплого тембра, свободно звучал и в партиях драм. баритона. Исполнение С. отличали особая одухотворённость, выразительность фразировки, точность пластич. решения роли. Обладал ярким дарованием актёра-интерпретатора, превосходными внешними данными. Создал высокохудожеств. образы — от глубоко драматических до комедийных. Спел св. 100 партий, среди них — Борис Годунов, Мельник, Галицкий, Досифей, Фарлаф, Сальери, Олоферн; Пётр («Вражья сила»), Светлейший («Черевички» Чайковского), Томский («Пиковая дама»), Кочубей, Эскамильо, Скарпиа, Нилаканта. Первый исполнитель на рус. сцене партий Додона («Золотой петушок», 1909), Ганса Закса («Нюрнбергские мейстерзингеры», 1909) и др. Выступал в камерных концертах *Кружка любителей русской музыки* (неоднократно в ансамбле с С. В. Рахманиновым, Н. А. Римским-Корсаковым, Ц. Кюи), а также в симф. концертах под упр. А. Никиша, С. А. Кусевицкого, С. Н. Василенко и др. В 1916 оставил сцену. Был одним из организаторов первого сов. оперного т-ра в Саратове (1918), художеств. руководителем и дирижёром оперной труппы в Ростове-на-Дону (1920—24). В 1916—20 преподавал в Саратовской консерватории (с 1918 профессор); в 1920—24 зав. вок. отделом и оперным классом Донской, в 1924—32 — Бакинской консерваторий. В 1932—52 профессор Моск. консерватории, одновременно в 1944—50 зав. кафедрой в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных. Среди многочисл. учеников С.— Бюль-Бюль (Мамедов), Н. Л. Вельтер, А. А. Дроздов, К. Закиров, П. И. Засецкий, Е. В. Иванов, М. С. Решетин, А. Ф. Чекалиди.



Лит.: Ипполитов-Иванов М., 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934; Василенко С. Н., Страницы воспоминаний, М.—Л., 1948; Боголюбов Н. Н., 60 лет в оперном театре, М., 1967; Тархов Д. Ф., Страницы из воспоминаний, в сб.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 2, М., 1968. *И. Н. Сперанская.*

СПИВАКО́В Владимир Теодорович (р. 12 IX 1944, Уфа) — сов. скрипач. Обучался игре на скрипке с 6-летнего возраста у Б. Э. Крюгера в Ленинграде. С 1953 занимался в Муз. школе-десятилетке при Ленингр. консерватории у Л. М. Сигал, в 1956—60 у В. И. Шера. В 1961 окончил Центр. школу-десятилетку при Моск. консерватории, в 1967 — консерваторию по классу скрипки у Ю. И. Янкелевича, в 1970 — под его руководством аспирантуру. Лауреат Междунар. конкурсов скрипачей им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже (1965, 3-я пр.), им. Н. Паганини в Генуе (1967, 2-я пр.), в Монреале (1969, 1-я пр.), им. П. И. Чайковского в Москве (1970, 2-я пр.). Концертирует с 1965. С 1970 солист Моск. филармонии. Гастролирует во мн. странах. С 1975 преподаёт в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных. *И. М. Ямпольский.*

SPICCATO (спиката́о, итал., от spiccare — отрывать, отделять, сокр.— spicc.) — штрих, применяющийся при игре на струнных смычковых инструментах. Относится к группе «прыгающих» штрихов. При S. звук извлекается броском смычка на струну с небольшого расстояния; т. к. смычок сразу отскакивает от струны, звук получается коротким, отрывистым. От S. следует отличать смычковый штрих sautillé (сотийе́, франц., от sautiller — припрыгивать, подпрыгивать), также относящийся к группе «прыгающих» штрихов. Этот штрих выполняется быстрыми и мелкими движениями смычка, лежащего на струне и лишь слегка отскакивающего вследствие эластичности и пружинящих свойств трости смычка. В отличие от S., применяемого в любом темпе и при любой силе звучания, sautillé возможно только в быстром темпе и при небольшой силе звучания (pp — mf); кроме того, если S. может выполняться любой частью смычка (средней, нижней, а также у колодки), то sautillé получается только в одной точке смычка, вблизи его середины. Штрих sautillé возникает из штриха détaché при игре piano, в быстром темпе и небольшим отрезком смычка; при crescendo и замедлении темпа (при этом используемый отрезок смычка расширяется) штрих sautillé естественно переходит в détaché. *Л. С. Гинзбург.*

СПИНЕ́Т (итал. spinetta, франц. épinette, испан. espineta, нем. Spinett, от лат. spina — шип, колючка) — небольшой клавишно-щипковый струн. настольный муз. инструмент, без ножек. Разновидность *чембало* (*клавесина*). Имеет 3—6-угольную трапециевидную или овальную форму (в отличие от прямоугольного *вёрджинела*). Каждой его клавише соответствовала 1 струна; все струны расположены под углом справа от клавиатуры. У С. 1 мануал, диапазон — 2—4 октавы. В происхождении назв. С. (от «шип») отразилась особенность техники звукоизвлечения — оно производится посредством дёргания («щипка») струны острым концом ствола птичьего пера. Наиболее ранний из сохранившихся образцов был изготовлен А. Пасси в Модене (Италия), второй С., также итал. работы (1493), хранится в Кёльне; 2 инструмента (1565 и 1593) находятся в Гос. центр. музее муз. культуры им. М. И. Глинки в Москве.



С. предназначался для сольного и камерного домашнего музицирования. Миниатюрные С., настроенные октавой выше нотной записи (итал. spinetti по или ottavina), нередко делались в виде шкатулок для рукоделия, книжек и пр., украшались позолотой, резьбой, инкрустацией. В рус. придворном быту в кон. 17 в. существовали такие С., называвшиеся «охтавками».

Лит.: Дворцовые разряды, т. 3 (1645—76), СПБ, 1852; Зимин П., История фортепиано и его предшественников, М., 1968; Ройзман Л., Орган в истории русской музыкальной культуры, М., 1979; Adlung J., Musica mechanica organoedi, B., 1768, [2] Kassel — Basel, 1961; Zeraschi H., Die Musikinstrumente unserer Zeit, Lpz., 1978. *Л. И. Ройзман.*

СПИ́РИЧУЭЛ (от англ. spiritual — духовный) — духовные песни амер. негров, важнейший жанр их муз. фольклора. Возникли в юж. штатах США в период рабства, получили широкую известность в 70—80-е гг. 19 в. С. обобщили афр. и англо-кельтские художеств. истоки; в их поэтич. текстах и музыке нашли претворение многие черты англо-кельтских баллад и протестантских гимнов, преображённые и обогащённые носителями иск-ва С.— неграми в соответствии с их собств. художеств. традициями. С.— синтетич. жанр, возникший в процессе взаимодействия двух нац. культур. По существу он представляет собой осн. жанр т. н. афроамер. фольклора США.

Поэтич. тексты С. в большинстве случаев прямо или косвенно связаны с библейскими образами, однако библейские мотивы в них снижены, фольклоризированы, сочетаются с повествованием о собств. повседневной жизни. Тексты С. представляют собой только своего рода программный заголовок; музыка в них всецело господствует. В её основе всегда лежит легко доступная и выразит. мелодия, своеобразная в ладовом и ритмич. отношениях. Гексахордные и пентатонич. попевки сочетаются в ней с постоянными колебаниями между мажорной и минорной терциями (т. н. блюзовая тональность), сообщающими музыке экзотич. оттенок; часто используются нетемперированные звуки, глиссандирование. Ритмич. своеобразие мелодий С. определяется прежде всего сочетанием характерных ритмич. формул европейского происхождения с элементами синкопирования.

С. поются хором a cappella, образуя гетерофонного склада ткань со сложной системой подголосков. При этом осн. напев с большим мастерством импровизационно варьируется всеми участниками. Т. о., С. исполняются как коллективная импровизация, чем определяются особая свежесть и непосредственность их звучания, большая впечатляющая сила.

С. передают преим. глубоко трагич. настроения, чувство веры, им свойственны одухотворённость и искренность, подлинная поэтичность. Порой в С. звучат и ноты протеста, не чужды им и юмористич. темы. Наряду со сдержанными С. распространены и яркоэмоциональные, включающие экстатические юбиляции, выкрики.

После Гражданской войны 1861—65 в США появились нотные записи С. и их обработки в виде произв. для сольного пения с инстр. сопровождением (банджо). В таких обработках мелодии богато орнаментировались; гармонизация представляла собой сложный сплав подголосочной полифонии с традиц. европ. функциональной гармонией. Выработались и нек-рые типичные для С. обороты и приёмы изложения (последования 2 и более септаккордов, получившие назв. «парикмахерские гармонии», запрещённый в евкад. гармонии параллелизм и др.). Эти полупрофессиональные сольная и нар. хор. разновидности взаимодействовали, влияя и на светские жанры негр. фольклора, в т. ч. на песни социального протеста.

Многие амер. композиторы 19 — 20 вв. использовали в произв. мелодии и общий склад С. В их числе — Дж. Гершвин (сцена похоронного причитания и молитва во время грозы в опере «Порги и Бесс»), Р. Гольдмарк («Негритянская рапсодия» для оркестра), Дж. Пауэлл («Негритянская рапсодия» для фп. и оркестра). А. Дворжак в 9-й симфонии («Из Нового Света», 1893) воспользовался напевами С. для воссоздания локального амер. колорита.

Изд.: Burlin N., Hampton series of Negro-folk songs, v. 1—4, N. Y., 1918—19; Johnson J. W., The book of American Negro spirituals, N. Y., 1925.

Лит.: Конен В., Пути американской музыки, М., 1961, [2] доп. 1977, гл. 3; Allen W. F., Ware Ch. P., Garrison M. L., Slave songs of the United States, N. Y., 1867; посл. изд. 1965; Krehbiel H., Afro-American folk-songs, N. Y.— L., 1914, посл. изд. [1962]; Locke A., The new Negro, N. Y., 1925; его же, The Negro and his music, N. Y., 1969; Gordon R., Negro spirituals. Carolina Low Country, N. Y., 1932; Jackson G. P., White and Negro spirituals, N. Y., [1943]; Fisher M. M., Negro slave songs in the United States, Ithaca (N. Y.), 1953; Chase G., America's music from the pilgrims to the present, N. Y., [1955], гл. 4 и 12; Courlander H., Negro folk music, USA, N. Y.—L., 1964; Lowell J. G., The social implications of the Negro spiritual, в сб.: The social implications of early Negro music in the United States, ed. B. Katz, N. Y., 1969; Southern E., The music of Black Americans: a history, N. Y., 1971. *В. Дж. Конен.*

СПОНТИ́НИ (Spontini) Гаспаре Луиджи Пасифико (14 XI 1774, Майолати-Спонтини, пров. Анкона — 24 I 1851, там же) — итал. композитор. Чл. Прусской (1833) и Парижской (1839) академий иск-в. Происходил из крестьян. Первоначальное муз. образование получил в Ези, занимался у органистов Дж. Менгини и В. Чуффалотти. Учился в консерватории «Пиета деи Туркини» в Неаполе у Н. Сала и Дж. Тритто; позднее нек-рое время брал уроки у Н. Пиччинни. Дебютировал в 1796 комич. оперой «Капризы женщины» («Li puntigli delle donne», т-р «Паллакорда», Рим). Создал множество опер (буффа и сериа) для Рима, Неаполя, Флоренции, Венеции. Руководя капеллой неаполитанского двора, в 1798—99 находился в Палермо. В связи с постановкой своих опер посещал и др. города Италии. В 1803—20 жил в Париже. С 1805 был «домашним композитором императрицы», с 1810 директором «Театра императрицы», позже — придв. композитором Людовика XVIII (награждён орденом Почётного легиона). В Париже им созданы и поставлены мн. оперы, в т. ч. «Весталка» (1805; пр. «Лучшая опера десятилетия», 1810), в к-рых нашли выражение тенденции стиля «ампир» на оперной сцене. Эффектные, патетико-героические, изобилующие торжеств. маршами оперы С. соответствовали духу франц. империи. С 1820 придв. композитор и генерал-музик-директор в Берлине, где поставил ряд новых опер.

В 1842 из-за конфликта с оперной публикой (С. не понял нового нац. направления в нем. опере, представленного творчеством К. М. Вебера) С. уехал в Париж. В конце жизни возвратился на родину. Сочинения С., созданные после пребывания в Париже, свидетельствовали об известном ослаблении его творч. мысли: он повторялся, не находил оригинальных концепций. Историч. ценность имеет прежде всего опера «Ве-

сталка», проложившая путь франц. *большой опере* 19 в. С. оказал заметное влияние на творчество Дж. Мейербера.

Соч.: оперы (сохранилось ок. 20 партитур), в т. ч. Упованный Тесей (Teseo riconosiuto, 1898, Флоренция), Юлия, или Цветочный горшок (Julie, ou Le pot de fleurs, 1805, т-р «Опера комик», Париж), Весталка (La Vestale, 1805, пост. 1807, «Имп. академия музыки», Берлин), Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики (Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique, 1809, там же; 2-я ред. 1817), Олимпия (1819, Придв. оперный т-р, Берлин; 2-я ред. 1821, там же), Альцидор (1825, там же), Агнесса фон Гогенштауфен (1829, там же); кантаты, мессы и др.

Лит.: Серов А. Н., Спонтини и его музыка, «Пантеон», 1852, т. 1, кн. 1, с. 1—42, то же, в его кн.: Критические статьи, т. 1, СПБ, 1892; Wagner R., Erinnerungen an Spontini, в его кн.: Gesammelte Schriften, Bd 5, Lpz., 1872; Jensen W., Spontini als Opernkomponist, B., 1920 (Diss.); Bouvet Ch., Spontini, P., [1930]; Atti del primo congresso internazionale di studi Spontiniani, Fabriana, 1954; Belardinelli A., Documenti Spontiniani inediti ..., v. 1—2, Firenze, 1955; Schlitzer F., Circostanze della vita di Gaspare Spontini, Siena, 1958; Libby D. A., G. Spontini and his French and German Operas, N. Y., 1969 (Diss.).

Т. Н. Соловьёва.

СПОСО́БИН Игорь Владимирович [20 IV (3 V) 1900, Москва — 31 VIII 1954, там же] — сов. музыковед-педагог. Кандидат искусствоведения (1935). В 1920—21 учился в Кубанской консерватории (Краснодар) на композиторском отделении (классы К. Н. Шведова и С. С. Богатырёва), в 1922 — в Саратовской консерватории у Л. М. Рудольфа. В 1927 окончил Моск. консерваторию как музыковед-теоретик (класс Г. Э. Конюса; изучал гармонию, полифонию и композицию под рук. Р. М. Глиэра, фугу и инструментовку — С. Н. Василенко). С 1924 преподавал муз.-теоретич. предметы там же (с 1939 профессор, в 1943—48 зав. кафедрой теории музыки) и в музыкальном училище при Московской консерватории.

Муз.-теоретич. работы С. тесно связаны с его педагогич. интересами (гармония, муз. форма). Среди многочисл. учеников С.— А. П. Агажанов, П. И. Апостолов, И. А. Барсова, В. О. Берков, Н. В. Запорожец, Т. Ф. Мюллер. Автор муз. произв. (романсы, музыка к фильмам, фп. пьесы, марши).

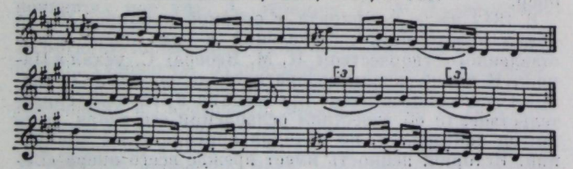
Соч.: Практический курс гармонии, ч. 1—2, М., 1934—35 (соавтор); Сборник сольфеджио разных авторов для двух и трёх голосов, ч. 1—2, М., 1936, [2] ч. 1, 1964, ч. 2, 1960; Учебник гармонии, ч. 1—2, М., 1937—38 (соавтор); Музыкальная форма, М., 1947, [3] 1972; Элементарная теория музыки, М., 1951, [4]1973; Лекции по курсу гармонии, М., 1969.

Лит.: Шостакович Д., Выдающийся педагог. (К юбилею И. Способина), «Сов. искусство», 1950, 24 марта; И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. Сб. статей и материалов, М., 1967.

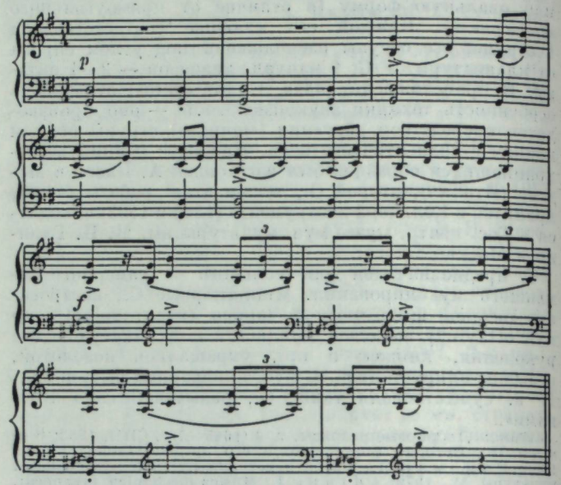
Т. Н. Соловьёва.

СПРИ́НГДАНС, спрингар, спринглейк (от норв. springe — прыгать),— распространённый норв. крестьянский танец, получивший название в связи с особенностью его исполнения — вприпрыжку. Близок швед. нар. танцу *полска*. Характерные признаки С.— трёхдольный муз. размер, оживлённый и постепенно ускоряющийся темп; ритмика танца отличается капризностью, резким смещением акцента с сильной на вторую или третью доли такта; типично также сочетание трольного и пунктирного ритмич. рисунков. Прихотливой ритмич. организации соответствуют затейливая мелизматика, изобретательные мелодич. фигурации, которые свойственны импровизационной манере норвежских скрипачей, обычно являющихся исполнителями С.:

Спрингданс из изд.: Sandvik O. M., Folkemusikk i Gudbrandsdalen, Oslo, 1948, s. 148.



Мелодико-ритмич. особенности танца претворены в спрингдансах Э. Грига (напр., С. для фп. из ор. 38, 47):



Э. Григ. Спрингданс («Лирические пьесы» для фп., ор. 47).

Лит.: Асафьев Б. В., Григ, М., 1948, [2]Избр. труды, т. 4, М., 1955, с. 295; Левашева О. Е., Эдвард Григ, М., 1962, [2]1975, с. 32—33; Sandvik O. M., Folkemusikk i Gudbrandsdalen, Oslo, 1948.

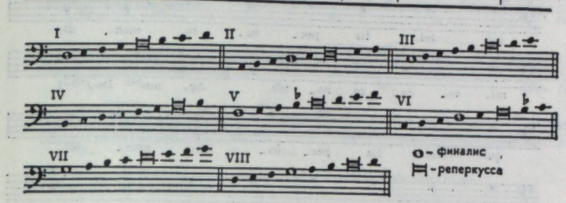
СПУ́ТНИК, ответ, комес,— см. *Фуга*.

СРЕДНЕВЕКО́ВЫЕ ЛАДЫ, правильнее церковные лады, церковные тоны (лат. modi, toni, tropi; нем. Kirchentöne, Kirchentonarten; франц. modes grégoriens, tons ecclésiastiques; англ. church modes),— наименование восьми (на исходе эпохи Возрождения — двенадцати) монодич. ладов, лежащих в основе проф. (гл. обр. церковной) музыки зап.-европ. средневековья. Исторически сложились 3 системы обозначения С. л.: 1) нумерная парная (древнейшая; лады указываются латинизированными греч. числительными, напр. protus — первый, deuterus — второй и т. д., с попарным делением каждого на автентический — главный и плагальный — побочный); 2) нумерная простая (лады указываются римскими цифрами либо лат. числительными — от I до VIII; напр. primus tonus или I, secundus tonus или II, tertius tonus или III и т. д.); 3) именная (номинативная; в терминах греч. муз. теории: дорийский, гиподорийский, фригийский, гипофригийский и т. д.). Сводная система наименований восьми С. л.:

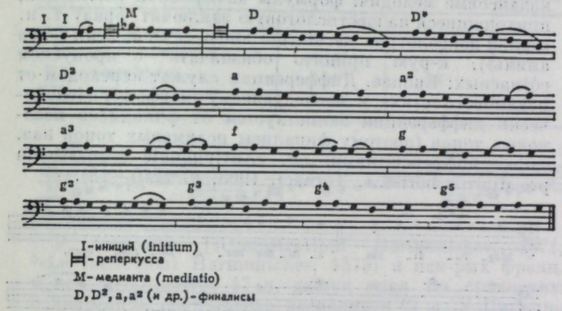
I — дорийский — protus authenticus
II — гиподорийский — protus plagalis
III — фригийский — deuterus authenticus
IV — гипофригийский — deuterus plagalis
V — лидийский — tritus authenticus
VI — гиполидийский — tritus plagalis
VII — миксолидийский — tetrardus authenticus
VIII — гипомиксолидийский — tetrardus plagalis

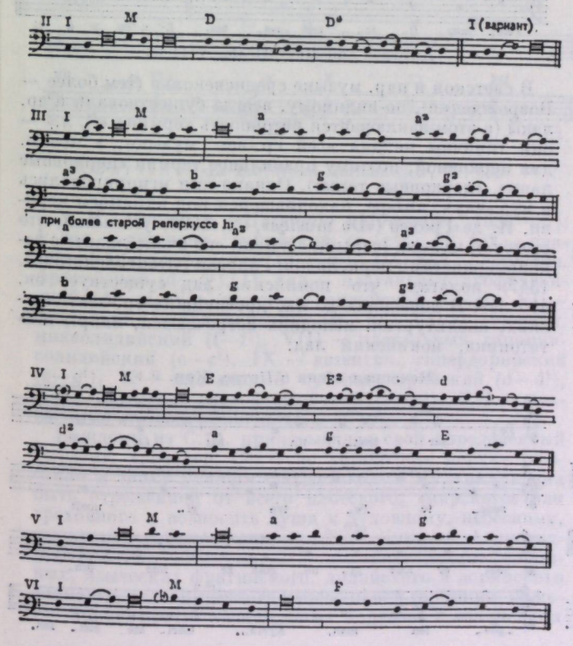
Осн. ладовые категории С. л.— финалис (конечный тон), амбитус (объём напева) и — в мелодиях, связанных с псалмодированием, — реперкусса (также тенор, туба — тон повторения, псалмодирования); кроме того, мелодиям в С. л. часто свойственны определённые мелодич. формулы (идущие от псалмовой мелодики). Соотношение финалиса, амбитуса и реперкуссы образует основу структуры каждого из С. л.:

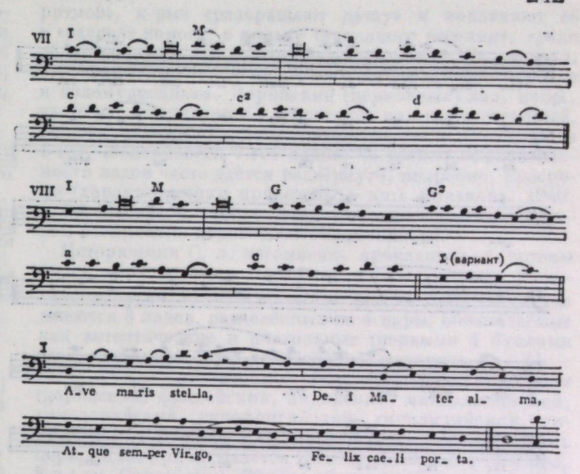
Лады	Амбитус	Реперкусса	Финалис	Лады	Амбитус	Реперкусса	Финалис
I	d—d¹	a	d	V	f—f¹	c¹	f
II	A—a	f	d	VI	c—c¹	a	f
III	e—e¹	c¹ (ранее h)	e	VII	g—g¹	d¹	g
IV	H—h	a (ранее g)	e	VIII	d—d¹	c¹ (ранее h)	g



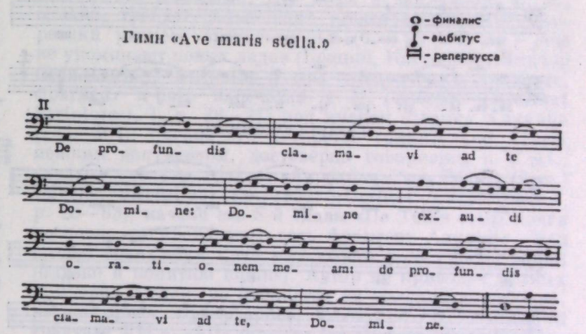
Мелодич. формулы С. л. в псалмодич. мелодике (псалмовые тоны) — инициум (начальная формула), *финалис* (заключительная), *медианта* (срединный каданс). Образцы мелодич. формул и мелодий в С. л.:



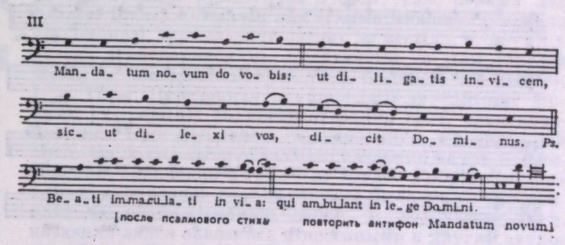




Гимн «Ave maris stella».

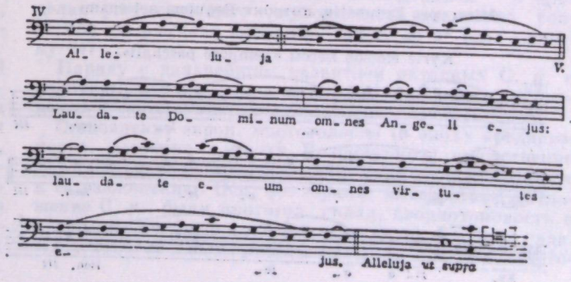


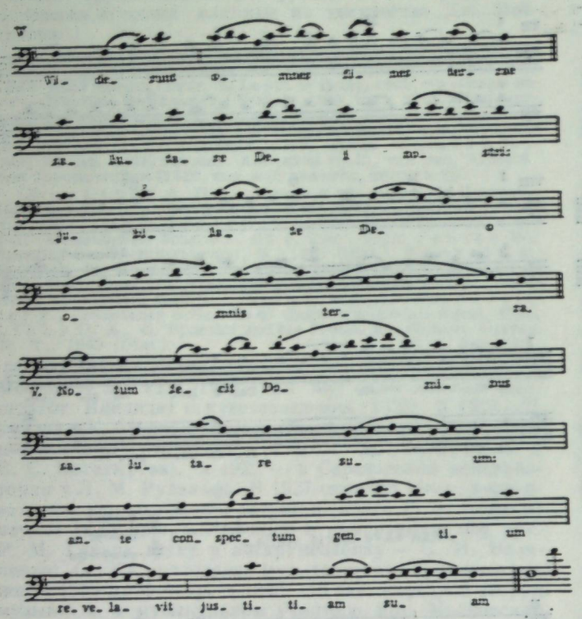
Офферторий «De profundis clamavi».



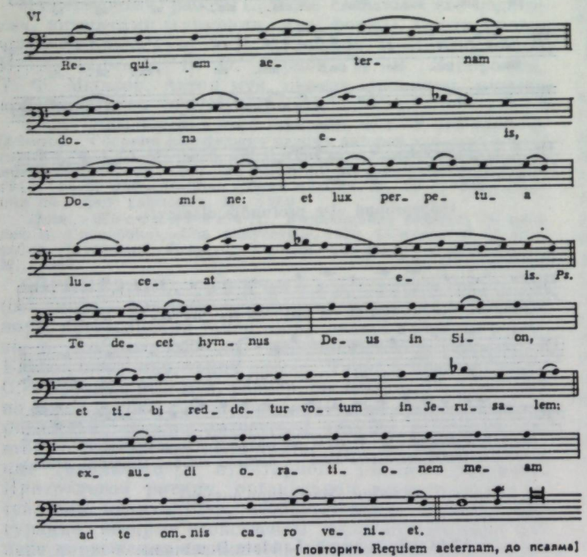
Антифон «Mandatum novum».

Аллилуйя и стих «Laudate Dominum».



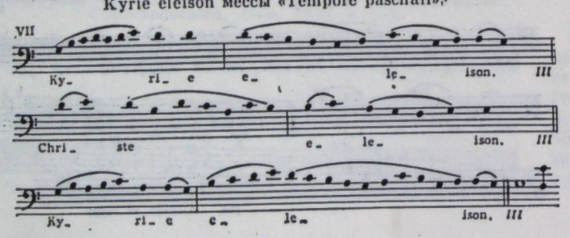


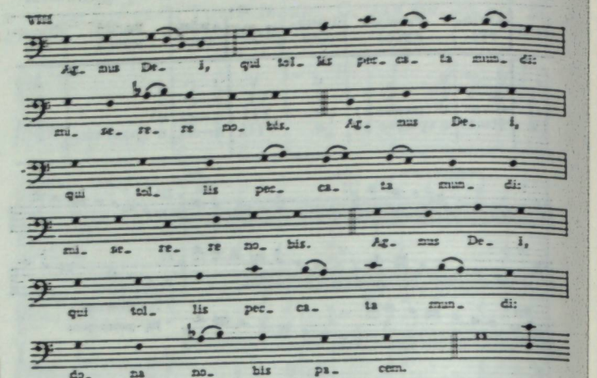
Градуал «Viderunt».



Missa pro Defunctis, интроит Requiem aeternam.

Kyrie eleison мессы «Tempore paschali».





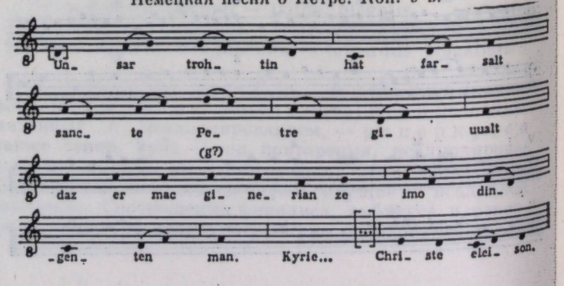
Agnus Dei мессы «In Feriis Adventus et Quadragesimae».

К характеристикам С. л. относятся и дифференции (лат. differentiae tonorum, diffinitiones, varietates) — кадансовые мелодич. формулы антифонной псалмодии, приходящиеся на шестислоговую заключит. фразу т. н. «малой доксологии» (seculorum amen — «и во веки веков аминь»), к-рую принято обозначать с пропуском согласных: Euouae. Дифференции служат переходом от псалмового стиха к последующему антифону. Мелодически дифференция заимствуется от финалисов псалмовых тонов (поэтому финалисы псалмовых тонов наз. также дифференциями, см. «Antiphonale monasticum pro diurnis horis...», Tornaci, 1963, p. 1210—18).

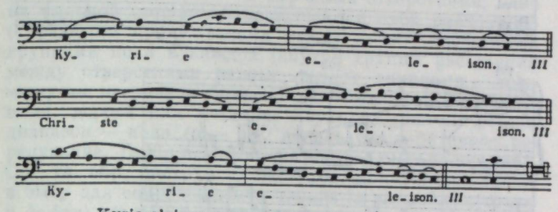
Антифон «Ad Magnificat», VIII G.

В светской и нар. музыке средневековья (тем более — Возрождения), по-видимому, всегда существовали и др. лады (в этом заключается неточность термина «С. л.» — они типичны не для всей ср.-век. музыки, а преим. для церковной, поэтому правильнее термин «церковные лады», «церковные тоны»). Однако они игнорировались в муз.-науч. лит-ре, находившейся под влиянием церкви. Й. де Грохео («De musica», ок. 1300) указывал, что светская музыка (cantum civilem) «не очень ладит» с закономерностями церк. ладов; Глареан («Dodekachordon», 1547) полагал, что ионийский лад существует ок. 400 лет. В дошедших до нас древнейших ср.-век. светских, внелитургич. мелодиях встречаются, напр., пентатоника, ионийский лад:

Немецкая песня о Петре. Кон. 9 в.



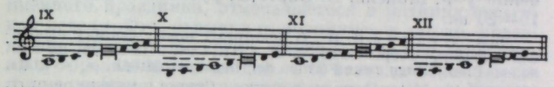
Наредка ионийский и эолийский лады (соответствующие натуральному мажору и минору) обнаруживаются и в григорианском пении, напр. вся монодическая месса «In Festis solemnibus» (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Ite missa est) написана в XI, т. е. ионийском, ладу:



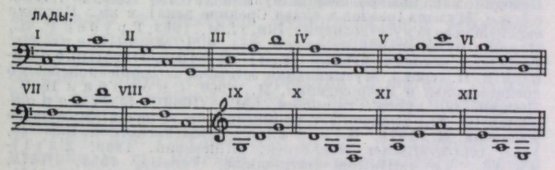
Kyrie eleison мессы «In Festis solemnibus».

Лишь в сер. 16 в. (см. «Dodekachordon» Глареана) в систему С. л. были включены ещё 4 лада (т. о. ладов стало 12). Новые лады:

Лады	Амбитус	Реперкусса	Финалис
IX — эолийский	a—a¹	e¹	a
X — гипоэолийский	e—e¹	c¹	a
XI — ионийский	c—c²	g¹	c¹
XII — гипоионийский	g—g¹	e¹	c¹



У Царлино («Dimostrationi Harmoniche», 1571, [3]«Le Istitutioni Harmoniche», 1573) и нек-рых франц. и нем. музыкантов 17 в. даётся иная по сравнению с Глареаном систематика двенадцати С. л. У Царлино (1558):



G. Zarlino. «Le Istitutioni Harmoniche», IV, cap. 10.

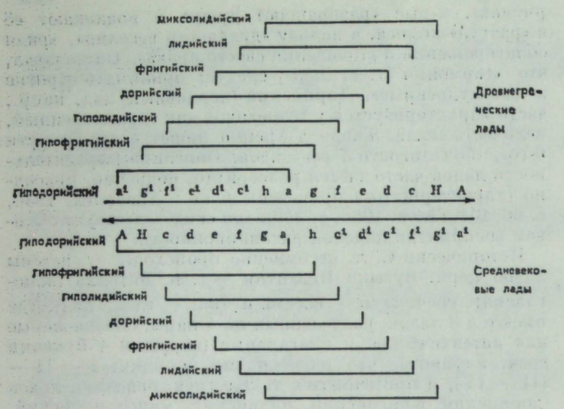
У М. Мерсенна («Harmonie universelle», 1636—37): I лад — автентич. дорийский (c—c¹), II лад — плагальный субдорийский (g — g¹), III лад — автентич. фригийский (d—d¹), IV лад — плагальный субфригийский (A—a), V — автентич. лидийский (e—e¹), VI — плагальный сублидийский (H—h), VII — автентич. миксолидийский (f—f¹), VIII — плагальный гипомиксолидийский (c—c¹), IX — автентич. гипердорийский (g—g¹), X — плагальный субгипердорийский (d—d¹), XI — автентич. гиперфригийский (a—a¹), XII — плагальный субгиперфригийский (e—e¹).

Каждому из С. л. приписывался свой определённый выразит. характер. Согласно установкам церкви (особенно в эпоху раннего средневековья) музыка должна быть отрешённой от всего плотского, «мирского» как греховного и возносить души к духовному, небесному, христиански божественному. Так, Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215) выступал против античных, языческих фригийского, лидийского и дорийского «номов» в пользу «вечного напева новой гармонии, божьего нома», против «изнеженных напевов» и «плаксивых ритмов», к-рые «развращают душу» и вовлекают её в «разгул» комоса, в пользу «духовного веселия», «ради облагорожения и укрощения своего нрава». Он полагал, что «гармонии [т. е. лады] следует принимать строгие и целомудренные». Дорийский (церковный) лад, напр., часто характеризуется у теоретиков как торжественный, величественный. Гвидо д'Ареццо пишет о «ласковости 6-го», «болтливости 7-го» ладов. Описание выразительности ладов часто даётся развёрнуто, подробно, красочно (характеристики приведены в кн.: Ливанова, 1940, с. 66; Шестаков, 1966, с. 349), что свидетельствует о живом восприятии ладовой интонационности.

Исторически С. л. несомненно происходят от системы ладов церк. музыки Византии — т. н. октоиха (осмогласия; греч. ὀκτώ — восемь и ἦχος — глас, лад), где имеются 8 ладов, разделённых на 4 пары, обозначаемые как автентические и плагальные (первыми 4 буквами греч. алфавита, что равнозначно порядку: I — II — III — IV), и применяются также греч. названия ладов (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, гипомиксолидийский). Систематизация византийских церк. ладов приписывается Иоанну Дамаскину (1-я пол. 8 в.; см. *Осмогласие*). Вопрос об историч. генезисе ладовых систем Византии, Др. Руси и зап.-европ. С. л., однако, требует дальнейших исследований. Муз. теоретики раннего средневековья (6 — нач. 8 вв.) ещё не упоминают новых ладов (Боэций, Кассиодор, Исидор Севильский). Впервые о них говорится в трактате, фрагмент к-рого напечатан у М. Герберта («Gerbert Scriptores», I, p. 26—27) под именем Флакка Алкуина (735—804); однако его авторство сомнительно. Древнейшим документом, достоверно говорящим о С. л., следует считать трактат Аврелиана из Реоме (9 в.) «Musica disciplina» (ок. 850; «Gerbert Scriptores», I, p. 28—63); начало его 8-й главы «De Tonis octo» почти дословно воспроизводит весь фрагмент Алкуина. Лад («тон») трактуется здесь как своего рода способ пения (близко к понятию modus). Автор не приводит нотных примеров и схем, но ссылается на мелодии антифонов, респонсориев, офферториев, коммунио. В анонимном трактате 9[?] в. «Alia musica» (опубликованном Гербертом — «Gerbert Scriptores», I, p. 125—52) указаны уже точные пределы каждого из 8 С. л. Так, первый лад (primus tonus) обозначен как «самый нижний» (omnium gravissimus), занимающий октаву до месы (т. е. A—a), и назван «гиподорийским». Следующий за ним (октава H—h) — гипофригийский и т. д. («Gerbert Scriptores», I, p. 127a). Переданная Боэцием («De institutione musica», IV, capitula 15) систематизация греч. транспозиционных гамм Птолемея (транспозиций «совершенной системы», к-рые воспроизводили названия ладов — фригийский, дорийский и т. д.,—но только в обратном, восходящем порядке) в «Alia musica» была ошибочно принята за систематизацию ладов. В результате греч. названия ладов оказались отнесёнными к другим звукорядам (см. *Древнегреческие лады*). Благодаря сохранению взаиморасположения ладовых звукорядов порядок последования ладов в обеих системах остался прежним, изменилось лишь направление последования — в пределах регулирующего двухоктавного диапазона греческой *совершенной системы* — от A до a² (см. колонку 247).

Наряду с дальнейшим развитием октавных С. л. и распространением сольмизации (с 11 в.) нашла применение и система гексахордов Гвидо д'Ареццо.

Становление европ. многоголосия (в эпоху средневековья, особенно в эпоху Возрождения) существенно деформировало систему С. л. и привело в конечном счёте к её разложению. Осн. факторами, вызвавшими разложение С. л., были многогол. склад, вводнотоновость и превращение консонирующего трезвучия в основу лада. Многоголосие нивелировало значение нек-рых катего-



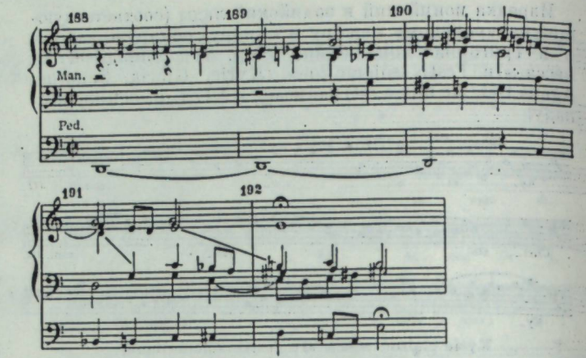
рий С. л.— амбитуса, реперкуссы, создало возможность окончания сразу на двух (или даже трёх) разл. звуках (напр., на d и a одновременно). Вводнотоновость (musica falsa, musica ficta, см. *Хроматизм*) нарушила строгий диатонизм С. л., уменьшила и сделала неопределёнными различия в структуре С. л. одного и того же наклонения, сводя различия между ладами к главному определяющему признаку — мажорности или минорности осн. трезвучия. Признание консонантности терций (затем и секст) в 13 в. (у Франко Кёльнского, Иоханнеса де Гарландия) привело в 15—16 вв. к постоянному использованию консонирующих трезвучий (и их обращений) и тем самым к внутр. реорганизации ладовой системы, построению её на мажорных и минорных аккордах.

С. л. многогол. музыки эволюционировали к модальной гармонии Ренессанса (15—16 вв.) и далее к «гармонической тональности» (функциональной гармонии мажоро-минорной системы) 17—19 вв.

С. л. многогол. музыки в 15—16 вв. обладают специфич. окраской, отдалённо напоминающей смешанную мажоро-минорную ладовую систему (см. *Мажоро-минор*). Типично, напр., окончание мажорным трезвучием пьесы, написанной в ладу минорного наклонения (D-dur — в дорийском d, E-dur — во фригийском e). Постоянное оперирование гармонич. элементами совершенно иной структуры — аккордами — даёт в итоге ладовую систему, резко отличающуюся от первоначальной монодии С. л. Эта ладовая система (модальная гармония Ренессанса) относительно самостоятельна и стоит в ряду др. систем вместе со С. л. и мажоро-минорной тональностью.

С установлением господства мажоро-минорной системы (17—19 вв.) прежние С. л. постепенно утрачивают своё значение, отчасти сохраняясь в католич. церк. обиходе (реже — в протестантском, напр. дорийская мелодия хорала «Mit Fried und Freud ich fahr dahin»). Отдельные яркие образцы С. л. встречаются в основном в 1-й пол. 17 в. Характерные обороты С. л. возникают у И. С. Баха при обработке старинных мелодий; в одном из этих ладов может быть выдержана целая пьеса. Так, мелодия хорала «Herr Gott, dich loben wir» (его текст — нем. перевод старого лат. гимна, выполненный в 1529 М. Лютером) во фригийском ладу, обработанная Бахом для хора (BWV 16, 190, 328) и для органа (BWV 725), представляет собой переделку старинного гимна «Te deum laudamus» IV тона, причём в баховской обработке сохранились мелодич. формулы данного ср.-век. тона (см. колонку 248).

Если элементы С. л. в гармонии 17 в. и в музыке баховской эпохи — остаток старой традиции, то начиная



И. С. Бах. Хоральная прелюдия для органа.

с Л. Бетховена (Adagio «In der lydischen Tonart» из квартета ор. 132) наблюдается возрождение старой ладовой системы на новой основе. В эпоху романтизма использование модифицированных форм С. л. связывается с моментами стилизации, обращения к музыке прошлого (у Ф. Листа, И. Брамса; в 7-й вариации из вариаций для фп. ор. 19 № 6 Чайковского — фригийский лад с типичной мажорной тоникой в конце) и смыкается с нарастающим вниманием композиторов к ладам народной музыки (см. *Натуральные лады*), особенно у Ф. Шопена, Б. Бартока, русских композиторов 19—20 вв.

Лит.: Стасов В. В., О некоторых новых формах нынешней музыки, Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894 (1-е изд. на нем. яз.— «Über einige neue Formen der heutigen Musik...», «NZfM», 1858, Bd 49, № 1—4), то же в его кн.: Статьи о музыке, вып. 1, М., 1974; Танеев С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, ²М., 1959; Браудо Е. М., Всеобщая история музыки, т. 1, П., 1922; Катуар Г. Л., Теоретический курс гармонии, ч. 1, М., 1924; Иванов-Борецкий М.В., О ладовой основе полифонической музыки, «Пролетарский музыкант», 1929, № 5; его же, Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 1, М., 1929, ²перераб., М., 1933; Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 года, М., 1940; её же, Музыка [раздел в главе Средние века], в кн.: История европейского искусствознания, [кн. 1], М., 1963; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М., 1941; его же, Всеобщая история музыки, т. 1, М., 1956, ²1965; Шестаков В. П. (сост.), Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, М., 1966; Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969; Котляревский І. А., Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення, К., 1971; Glareanus, Dodekachordon, Basileae, 1547, reprografischer Nachdruck, Hildesheim, 1969; Zarlino G., Le Istitutioni Harmoniche, Venetia, 1558, ²1573, N. Y., 1965; его же, Dimostrationi Harmoniche, Venetia, 1571, Facs. ed., N. Y., 1965; Mersenne M., Harmonie universelle, P., 1636—37, éd. facs. P., 1976; Gerbert M., Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, t. 1—3, St. Blasien, 1784, reprografischer Nachdruck Hildesheim, 1963; Coussemaker E. de, Histoire de l'harmonie au moyen âge, P., 1852; его же, Scriptorum de musica medii aevi nova series, t. 1—4, Parisiis, 1864—76, reprografischer Nachdruck Hildesheim, 1963; Boethius, De institutione musica libri quinque, Lipsiae, 1867; Paul O., Boethius und die griechische Harmonik, Lpz., 1872; Brambach W., Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter, Lpz., 1881; Riemann H., Katechismus der Musikgeschichte, Tl 1, Lpz., 1888 (рус. пер.— Риман Г., Катехизис истории музыки, ч. 1, М., 1896, ²1921); его же, Geschichte der Musiktheorie im IX.— XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, ²B., 1920; Wagner P., Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd 1—3, Lpz., 1911—21; его же, Zur mittelalterlichen Tonartenlehre, в кн.: Festschrift G. Adler, W. und Lpz., 1930; Mühlmann W., Die Alia musica, Lpz., 1914; Auda A., Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale, Brux., 1930; Gombosi O., Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters, «Acta Musicologica», 1938, v. 10, № 4, 1939, v. 11, № 1—2, 4, 1940, v. 12; его же, Key, mode, species, «Journal of the American Musicological Society», 1951, v. 4, № 1; Reese G., Music in the Middle Ages, N. Y., 1940; Johner D., Wort und Ton im Choral, Lpz., 1940, ²1953; Apel W., Gregorian chant, Bloomington, 1958; Hermelink S., Dispositiones Modorum..., Tutzing, 1960; Möbius G., Das Tonsystem aus der Zeit vor 1000, Köln, 1963; Vogel M., Die Entstehung der Kirchentonarten, в сб.: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel u. a., 1963; Dahlhaus C., Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel [u. a.], 1968.

Ю. Н. Холопов.

СРИНГ (арм., курдск.), ксюл (лезгинск.), шяхахьи (даргинск.),— духовой муз. инструмент. Род открытой продольной *флейты* с цилиндрич. стволом (дл. 380—650 *мм*), с 7—8 игровыми отверстиями: одно на тыльной стороне, 6 размещаются либо равномерно (с равными промежутками между ними), либо двумя группами по 3 в каждой (внутри группы расстояния между отверстиями равные, между группами — промежуток несколько больше). Изготовляется из тростника, дерева или металла. Звукоряд диатонический, диапазон — нона (a^1— h^2), используется октавное передувание. Тембр нежный, «матовый», «металлический». С.— гл. обр. инструмент пастухов, применяется также в быту для сопровождения танцев (в ансамбле с *долом* и *дафом*); на нём исполняются лирич. наигрыши. Арм. композиторами используется в программной музыке. Двойной С. назывался швик, имел 3 игровых отверстия; известен по иконографич. памятникам 16—17 вв.

Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 117; Садоков Р., Тысяча осколков золотого саза, М., 1971.

В. Н. Садыкова.

STABAT MATER, Stabat mater dolorosa (ста́бат ма́тер долоро́за, лат. — стояла мать скорбящая),— одна из ср.-век. *секвенций*, сохранившихся в католич. церк. обиходе. Полный текст насчитывает 20 трёхстрочных строф; автор его неизвестен. S. m. предназначалась к празднику «Семи скорбей богородицы» (15 сентября); с 1727 по 1960 служила также для одноимённого праздника, отмечавшегося в пятницу страстной недели. Отд. отрывки применялись и для др. праздников. Вошла в литургич. книги, где за ней закреплялись определённые мелодии. С 15 в. создавались многогол. полифонич. муз. воплощения текста S. m. Выдающиеся образцы S. m. строгого стиля — у Жоскена Депре и Палестрины. Жоскен Депре в основу S. m. положил cantus firmus, к-рый проводится в среднем голосе хор. пятиголосия, являясь действенным фактором объединения голосов. У Палестрины S. m. для двух 4-гол. хоров отличается большей ролью аккордовых вертикалей и элементов функциональной гармонии. Среди композиторов 18 в., создававших S. m.,— Дж. Б. Перголези и Й. Гайдн. У Перголези S. m. для сопрано, альта, струн. оркестра и органа состоит из 13 частей, чередующихся по принципу медленно — быстро. В 19 в. S. m. в числе прочих писали Ф. Шуберт, Ф. Лист, Дж. Россини, Дж. Верди, А. Дворжак. Популярна S. m. Россини, приближающаяся по форме к оратории. Из рус. композиторов к S. m. обратился А. Н. Серов. Немногочисленные S. m. были созданы и в 20 в. Это сочинения К. Шимановского и К. Пендерецкого, у к-рого S. m. предназначена для 3 хоров a cappella, может исполняться как самостоят. произв. и вместе с тем входит в качестве эпизода в его «Страсти по Луке».

Лит.: Bitter K. H., Eine Studie zum Stabat Mater, Lpz., 1883; Mies P., Stabat Mater dolorosa, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», Jahrg. XXVII, 1932; Haberl F., Stabat Mater, «Musica Sacra», 1956, Jahrg. 76.

И. Э. Манукян.

СТА́БИНГЕР (Stabingher, Staubinger) Матиас (ок. 1750, город в Германии — 1815, Венеция) — нем. композитор, дирижёр и флейтист. С 1772 жил во Франции (Лион, Париж), получил известность как флейтист-виртуоз и композитор (автор сочинений для флейты). С 1777 и после 1800 работал в Италии. В Милане, Флоренции, Болонье, Генуе поставлены его 2 оперы и 2 балета; писал также камерно-инстр. музыку. Опера С. «Хитрость Беттины», написанная для оперного т-ра Флоренции, исполнялась также в Дрездене и Генуе. В 1782 служил клавесинистом в варшавском оперном «Театре Вельки». В кон. 1782—83 и в 1785 — ок. 1800 работал в Москве, дирижировал в Петровском т-ре, организовывал концерты. Для рус. сцены создал 2 оперы (на либр. Д. П. Горчакова) и интермедии. Оставил автобиографич. заметки о пребывании в Польше («Biografia critica. Notizie sigl'Italiani in Polonia», рукопись).

Соч.: оперы — Покинутая Калипсо (Calipso abbandonata, 1777, Милан, «Ла Скала»), Хитрость Беттины (L'Astuzzie di Bettina, 1784, Флоренция), Смерть Арриго VI (La morte d'Arrigo VI..., 1784, Болонья), Счастливая Тоня (1786, Москва; 1801, Петербург), Баба-Яга (1801, Петербург); балеты — Приключение Иркана (Le avventure d'Ircana, 1779, Милан), Поражение Амазонки (La sconfitta delle Amazzoni, 1779, Милан), Триумф Александра (Il Trionfo d'Alessandro, 1779, Венеция) и др. (многие не пост.); оратории — Освобождённая Вефулия (Betulia liberata, 1783, Москва), Пигмалион (1787, там же); кантаты, в т. ч. Похищение Европы (La réconciliation de l'Europe, 1801); камерно-инстр. ансамбли (годы изд.) — 6 дуэтов для флейт (Париж, 1776), 6 сонат для 2 флейт с basso continuo (там же, 1776), 6 сонат для фп. и скр. (1786, Москва), неск. струн. трио, квартет для флейты и струнного трио; 6 конц. квартетов для флейты, 2 скр. и влч. (1792), конц. секстет для флейты, 2 скр., влч. и 2 валтори (1792) и др.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, М.— Л., 1929; Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII в. в её связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы, т. 2, М., 1953, с. 156—57, 165—66, 296—97, 338—40; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, t. 2, Gen., 1951.

Л. Б. Римский.

СТА́ВКА — аппликатурный приём при игре на виолончели (и контрабасе), заключающийся в использовании большого пальца на грифе инструмента. Применяется с 18 в. Приём расширил объём позиций виолончелиста с терции до кварты при узком расположении пальцев, и до большой сексты — при широком, дал возможность исполнять на 2 струнах октавы и децимы, искусственные (квартовые) флажолеты. Применение С. позволяет избежать излишних смен позиций и нежелательных portamento. Приём С. разработан Л. Боккерини и Ж. Л. Дюпором. Разновидность приёма, разработанная К. Ю. Давыдовым, получила назв. «шарнир Давыдова». С. обозначается знаком °

Л. С. Гинзбург.

СТАЙН (Styne; наст. фам.— Штейн, Stein) Джул (р. 31 XII 1905, Лондон) — амер. композитор. Учился игре на фп. у родителей в Лондоне. С 1912 живёт в США, с 1913 обучался в Чикагском муз. колледже. С 9-летнего возраста выступал как пианист-солист с Чикагским и др. амер. симф. оркестрами. Брал уроки фп. игры у Х. Бауэра в Чикаго. Совершенствовался во Франции, Италии и др. странах Европы. По возвращении занимался на муз. ф-те Сев.-Зап. ун-та в Эванстоне (шт. Иллинойс). В сер. 20-х гг. заинтересовался джазом; играл на фп. в джазовом оркестре под рук. Б. Полака в разл. городах США. В 1927 организовал собств. танц. оркестр, с к-рым гастролировал по стране. Как композитор дебютировал в 1928 песней «Воскресенье» («Sunday»), к-рая сразу стала популярной. С 1931 жил в Нью-Йорке, занимался вок. и сценич. подготовкой молодых эстр. певиц. С 1942 работал в Голливуде, писал музыку для кино. Получили известность песни С. из кинофильмов с его музыкой (созданы в сотрудничестве с авторами текстов С. Каном, Ф. Лёссером и др.), среди них «Три монетки в фонтане» («Three coins in the fountain», 1954), «Я когда-то слышал эту песню» («I've heard this song before»), «Время от времени» («Time after time») и др. С 1944 пишет мьюзиклы; наиболее популярны созданные совм. с драматургами Б. Камден, А. Грином, С. Сондхеймом и др., а также с хореографом Дж. Робинсом. Среди песен из разл. мьюзиклов, вошедших в репертуар известных исполнителей разных стран,— «Я встретил тебя вовремя» («Just in time»), «Окончен праздник» («The party's over»), «Люди» («People») и многие др.; в бродвейских и др. т-рах поставлены мьюзиклы «Сапожки на пуговках» («High button shoes», 1947), «Звонят звонки» («Bells are ringing», 1956; шёл с наибольшим успехом — 924 спектакля подряд), «Цыганка» (1959), «До-ре-ми» (1960), «Метро для ночлега» («Subways are for sleeping», 1961), а так-

же «Смешная девчонка» («Funny girl», 1964), к-рый был экранизирован; среди др. экранизированных мьюзиклов — «Мужчины предпочитают блондинок» («Gentlemen prefer blondes»); эти 2 фильма демонстрировались в СССР в 1960—70-х гг. С. писал также музыку к танцевальным, драматическим и телеспектаклям. Композитор тяготеет к распевным мелодиям широкого дыхания, в то же время в развёрнутых эпизодах нек-рых мьюзиклов ощущается большая драм. напряжённость. С. подчёркивает, что на его творчество оказала влияние рус. классич. музыка, особенно соч. П. И. Чайковского, А. К. Глазунова и С. В. Рахманинова.

Лит.: Schmidt-Joos S., Das Musical, Münch., 1965.

Дж. К. Михайлов.

СТАЙНОВ Петко Груев (1 XII 1896, Казанлык — 25 VI 1977, София) — болг. композитор и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. НРБ (1952). Чл. Болг. академии наук (1941). Герой Социалистич. Труда (1966). В детстве потерял зрение; учился игре на флейте, скрипке и фп. в школе для слепых в Софии. В 1923 окончил Дрезденскую консерваторию по классам А. Вольфа (композиция) и Э. Мюнха (фп.). В 1925 дебютировал как композитор (орк. сюита «Фракийские танцы»; известна во 2-й ред., 1926). Работал в Софии как орк. и хор. дирижёр. В 1926 создал Союз нар. хоров, был его председателем (1931—44), написал ряд произв. для хора a cappella и смешанного хора. Ввёл в болг. музыку жанр хор. бытовой и героико-романтич. баллады («Тайна Струмы» — «Тайната на Струма»; «Урвич»; «Всадники» — «Конници»; «Буйна Вита» и др. на слова болг. поэтов). В 1933 С. организовал об-во «Совр. музыка», из к-рого позднее сформировался Союз болг. композиторов. С 1941 преподавал игру на фп. в Ин-те для слепых. В 1941—44 директор Софийской нар. оперы. В 1946—48 1-й советник по муз. вопросам Комитета по науке, иск-ву и культуре НРБ (позднее Министерство культуры). С 1948 директор Ин-та музыки Болг. АН, чл. президиума и правления Союза болг. композиторов.

Для творчества С. характерны связь с болг. поэзией и нар. песенностью, ясность, доступность муз. языка; многим произв. присущи типичные слав. интонации. Симф. произв. отличаются насыщенностью звучания оркестра, монументальностью, эпич. широтой и размахом в духе А. П. Бородина и А. К. Глазунова (прославление родины в героико-романтич. увертюре «Балкан», посв. подвигам гайдуков, в поэме «Фракия» — наиболее значит. произв. С.), лирич. пафосом (воспевание природы в программной поэме «Легенда»), фантастич. сказочностью образов («Сказка»); произв., связанным с современностью, свойственны патетика, оптимизм (обе симфонии и «Молодёжная увертюра»). Димитровская пр. (1950).

Соч.: для орк.— 2 симфонии (1945, 1949), поэмы Легенда (по Й. Йовкову, 1927), Фракия (Тракия, по стихотворению Н. Фунаджиева, 1937), сюиты Фракийские танцы (Тракийски танци, 1926), Сказка (Приказка, 1930), увертюры Балкан (1936), Молодёжная (Младежка увертюра, 1953), Симф. скерцо (1938); для хора — баллады Кум Герман (сл. Д. Пантелеева, 1953), Товарищ Антон (Другорят Антон, сл. И. Радоева, 1954), поэма Моя родина (Моята родина, сл. И. Бонева, 1962) и др.; песни на слова болг. поэтов (в т. ч. цикл на сл. К. Христова, 1929).

Лит.: Богданов А., Петко Стайнов, София, 1952; Кръстев В., Петко Стайнов, София, 1957; его же, Петко Стайнов. Живот и творчество, София, 1964.

И. Везнев.

STACCATO (стаккáто, итал.— отрывисто, от staccare — отрывать, отделять) — короткое, отрывистое исполнение звуков, чётко отделяющее их друг от друга. Принадлежит к числу осн. приёмов звукоизвлечения, составляет противоположность legato — связному исполнению звуков с возможно более плавными, незаметными переходами от одного к другому. Обозначается словом «staccato» (сокр.— stacc., общее указание для относительно протяжённого отрывка) или точкой при ноте (обычно ставится при головке, сверху или снизу в зависимости от расположения штиля). В прошлом знаками S. служили также клинья при нотах; с течением времени они стали обозначать особо острое S., или staccatissimo. При игре на фп. S. достигается очень быстрым подъёмом пальца от клавиши после удара. На струнных смычковых инструментах звуки S. извлекают с помощью отрывистых, толчкообразных движений смычка; обычно звук S. исполняется на один смычок вверх или вниз. При пении S. достигается смыканием голосовой щели после каждого из них.

Лит.: Kreutz A., Die Staccatozeichen in der Klaviermusik, «Deutsche Tonkünstlerzeitung», 1937/38, Jahrg. 34; Dannemann U., Beobachtungen zum Studium der Staccato auf Streichinstrumente, «Das Orchester», 1963, Jahrg. 11.

СТАМИЦ (Stamic, Stamiz, Stainiz, Stamitz, Steinmetz) Антонин (крещён 27 XI 1750, Немецки-Брод, ныне Гавличкув-Брод, Чехия — после 27 X 1796, вероятно, Париж) — чеш. скрипач и композитор. Младший сын Яна Вацлава Антонина С., брат Карела С. Учился у отца, брата и К. Каннабиха. В 1764—70 2-й скрипач в Мангеймской капелле. В 1770 сопровождал брата в Страсбург и Париж, в 1772 впервые выступил как солист в «Духовных концертах» в Париже, в том же году концертировал в венском Об-ве музыкантов, в 1774 снова выступал в Вене. Приобрёл известность как виртуоз-скрипач, альтист, а также исполнитель на виоль д'амур (в 1774 играл на этом инструменте в концерте в Вене). С 70-х гг. жил в Париже, где преподавал игру на скрипке. Среди учеников — Р. Крейцер (1778—80-е гг.). В 1782—89 служил в корол. капелле в Версале. С. продолжал традиции *мангеймской школы*. Автор многочисл. произв., гл. обр. инструментальных.

Соч.: 15 симфоний, 6 конц. симфоний; 6 двойных концертов (преим. для 2 скр.) с орк., концерты для разл. инструментов с орк., в т. ч. 15 для скр., неск. для альта, 5 для фп., 1 для флейты, 1 для гобоя и др.; 90 инстр. дуэтов для разл. инструментов (гл. обр. для 2 скр.), 18 струн. трио, 54 струн. квартета.

Лит.: Dlabač B. J., Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag, 1815; Pincherle M., Feuillets d'histoire du violon, P., 1927; Gradenwitz P., The Stamitz family, «Notes», 1949—50, v. 7, № 1; Lebermann W., Biographische Notizen über J. A. Fils, J. A. Stamitz, C. J. und J. B. Toeschi, «Mf», 1966, Jahrg. 19, № 1; см. также лит. к ст. *Стамиц Я. В. А.*

А. Я. Ортенберг.

СТАМИЦ (Stamitz) Карел Филип (7 V 1745, Мангейм — 9 XI 1801, Йена) — чеш. скрипач, исполнитель-виртуоз на виоль д'амур, дирижёр и композитор. Сын и ученик Яна Вацлава Антонина С., занимался также у К. Каннабиха, И. Хольцбауэра в Мангейме, у Ф. К. Рихтера в Страсбурге. В 1762—70 служил в придв. Мангеймской капелле, в 1770—94 концертировал как скрипач и исполнитель на виоль д'амур в Париже и Лондоне, Праге, Нюрнберге, где жил нек-рое время (с 1787). В 1770 придв. скрипач у герцога Л. де Ноай в Париже. Выступал и как дирижёр в Касселе (1789—1790). В 1790 жил в Петербурге, концертировал, путешествовал по России. В кон. 1794 или нач. 1795 работал в Йене, руководил т. н. акад. концертами. Как композитор принадлежал к *мангеймской школе*. Муз.-сценич. соч. С. не сохранились, утеряны также многие его инстр. произв. Изданы три 8-гол. и шесть 10-гол. симфоний, в т. ч. «Охота» («La Chasse»).

Соч.: опера Победа Дардана... (Dardanens Sieg..., 1800); зингшпиль Влюблённый опекун (Der verliebte Vormund, 1787, Франкфурт); 3 кантаты (1787, 1794, 1801); для сопрано с орк.— 2 арии и 2 сцены; ок. 50 симфоний, ок. 25 конц. симфоний, свыше 50 концертов с орк., 87 дуэтов, в т. ч. 14 для скр., 12 для 2 флейт, 59 струнных и др.; камерно-инстр. ансамбли — 43 трио, в т. ч. 15 с флейтой, 21 струн. трио, 6 с кларнетом, трио-соната для 2 фп. и скр., 40 квартетов для разл. составов струнных и для духовых, квинтеты, 4 дух. секстета, секстет для виоль да гамба, 2 арф, скр., альта и влч., 6 менуэтов для 2 флейт, 2 арф, 2 скр. и баса, пьесы для 10 и для 12 духовых инструментов, в т. ч. марши; соната для фп. в 4 руки.

Лит.: Kaiser F. C., Carl Stamitz (1745—1801), biographischer Beitrag, das symphonische Werk. Thematischer Katalog der Orchester-Werke, Marburg, 1962 (Diss.).

Л. Б. Римский.

СТАМИЦ (Stamic, Stamitz) Ян Вацлав Антонин (Иоганн Венцель Антон) (19 VI 1717, Немецки-Брод, ныне Гавличкув-Брод, Чехия — 27 III 1757, Мангейм) — чеш. композитор, скрипач, дирижёр. С 6-летнего возраста учился игре на скрипке у отца — Антонина Игнаца С. (1687—1765), кантора, учителя музыки. В 1728—34 приобрёл навыки игры на разл. инструментах и играл в оркестре иезуитской гимназии в Йиглаве. Испытал влияние чеш. виртуоза скрипача Ф. Мичн. С 1734 работал в Праге. В 1741 придв. музыкант в Пфальце, с 1743 — в Мангейме. В 1742 успешно концертировал во Франкфурте-на-Майне как виртуоз (играл на скрипке, виоль д'амур, виолончели, контрабасе; исполнял и собств. произв.). С 1744 1-й скрипач, с 1748 руководитель Мангеймской капеллы. С Мангеймом связана последующая деятельность С. (лишь в 1747—48 дирижировал придв. капеллой и выступал как солист в Штутгарте). Под рук. С. Мангеймская капелла стала одной из лучших в Европе (расширил её состав до 50 оркестрантов; гл. обр. его ученики). Основатель *мангеймской школы*, С. создал новый конц. стиль орк. исполнения, отличавшийся исключит. сыгранностью оркестрантов, отточенным ритмом, широким использованием длительных динамич. нарастаний и спадов звучности. Реформатор оркестра, С. ввёл в его состав валторны и кларнеты. С 1748 соч. С. (особенно симфонии и концерты) стали исполняться и в др. европ. странах. В 1751, 1754—55 выступал как дирижёр и солист в Париже. В 1755 под упр. С. здесь была исполнена его симфония, в к-рую впервые в истории этого жанра он включил кларнеты. С успехом исполнял сольную партию в своих концертах для скрипки, для виоль д'амур с оркестром; как виртуоз он состязался со скрипачом П. Гавинье. Творчество С. послужило поводом для памфлета Ф. М. Гримма «Маленький пророк из Бёмиш-Брода» (вышел анонимно в 1753). Исполнение С.-скрипача отличали монументальность, богатство динамич. оттенков, сочный тон, блестящая техника двойных нот. Был выдающимся педагогом; среди его учеников (более 30) — К. Каннабих, А. Фильц, Ф. Бек, В. Крамер, а также сыновья Карел и Антонин С. В исполнит. и композиторском творчестве С. воплотил эстетич. идеалы эпохи Просвещения. Его иск-во (сохранилось 175 соч.) основано на претворении традиций чеш. нар. музыки, синтезе достижений чеш., австр., нем. и итал. мастеров. С. был новатором и в области формы: разработал предклассич. тип сонатного allegro, 4-частный сонатный цикл; внёс новое, драм. содержание в симфонию и концерт, с чем связано усиление тематич. контрастов, применение напряжённых звучаний, резких динамич. переключений и др. ярких выразит. средств; использовал программность (симфонии «Весенняя», «Немецкая мелодия» и др.). Оказал влияние на формирование творчества чеш., нем., франц., итал. композиторов 18 в. (Ф. К. Рихтер, И. К. Бах, К. Диттерсдорф, Ф. Госсек, Л. Боккерини и др.). Симфонии Es-dur и G-dur (с гобоем и 2 валторнами) изданы Х. Риманом («Denkmäler der Tonkunst in Bayern», Bd 8, Tl 2), симфония для 2 оркестров — Г. Шнайдером (Lpz., 1934), конц. симфония для скрипки, флейты, гобоя, кларнета и 2 валторн — К. Гейрингером (W., 1935).

Соч.: для орк. — 74 симфонии, 10 трио; концерты с орк.— 16 для скр., 16 для клавира, для духовых инструментов, в т. ч. для кларнета (первый в истории музыки); камерно-инстр. ансамбли — дуэты для скр., сонаты — для скр. с басом, для влч. с басом; струн. квартеты; сонаты и каприсы для скр. соло; культовая хор. музыка.

Лит.: Бэлза И., Очерки развития чешской музыкальной классики, М.— Л., 1951, с. 75—79; его же, История чешской музыкальной культуры, т. 1, М., 1959, с. 276—77; Burney C., The present state of music in Germany, the Netherlands and the United provinces, L., 1773 (рус. пер.— Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. ... ,М.— Л., 1962, с. 49); Cucuel G., La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle, P., 1913; Helfert V., Hudba na jaroměřickém zamky, Praha, 1924; Gradenwitz P., Johann Stamitz. Das Leben, Brno, 1936; Pospíšil A., Kolem Jana Václava Stamice, Havlíčkův Brod, 1947; Nettl P., Das kleine Prophet von Böhmisch-Brod, Esslingen, 1953; см. также лит. при ст. *Мангеймская школа.*

В. Ю. Григорьев.

СТАНИСЛАВ (Stanislav) Йозеф (22 I 1897, Гамбург — 5 VIII 1971, Прага) — чеш. композитор, музыковед-фольклорист, пианист, педагог и обществ. деятель. Учился композиции в Пражской консерватории у Й. Фёрстера, В. Новака и З. Неедлы. Концертировал как пианист. В 1933 организовал муз. секцию Союза чехосл. рабочих — любителей т-ра, был её руководителем. С 1948 профессор Пражской консерватории, с 1953 директор Ин-та этнографии и фольклора Чехосл. АН, с 1963 пред. композиторской секции Союза композиторов ЧССР. Музыке С. свойственны яркость и нац. определённость мелодики, демократичность, простота муз. языка. Важное место занимают массовые жанры — песня, песня-кантата, гимн. Для С., одного из создателей чеш. пролетарской песни, характерен интерес к сов. тематике. Один из крупнейших чеш. фольклористов, С.— автор исследований о слав. нар. музыке, а также о музыке народов Азии и Африки. Гос. пр. ЧССР 2-й степени (1951).

Соч.: муз. пантомимы — Парижская коммуна (1932), Голос над тайгой (Hlasy nad tajgou, 1933), Турксиб (1933), Строптивая жена (Tvrdohlavá žena, 1948), Железный поток (по Серафимовичу); кантаты — Гренада (на сл. М. А. Светлова, 1936), Лидице (1947) и др.; для орк.— Красноармейская симфония (Rudoarmějská simfonie, 1942); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1933), струн. квартет (1933); для фп.— 3 сонаты (1921, 1929, 1944) и др. пьесы; хоры, в т. ч. циклы песен, массовые революц. песни, в т. ч.: С президентом Готвальдом (S presidentem Gottwaldem, 1951); музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит. соч.: O lidové hudbě, písni, tanci a lidové tvořivosti, díl. 1, Praha, 1958; К počátkům hudebního myšlení, в сб.: Živá hudba, t. 1, Praha, 1959; Ludvík Kuba — zakladatel slovenské hudební folkloristiky, Praha, 1963; Ukolébavky v Kongu, в сб.: «Živá hudba», t. 10, 1968 (рус. пер.: Колыбельные песни племен Конго, в сб.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, М., 1973).

Лит.: Sychra A., Klasik lidové tvořivosti, в его кн.: O hudbu zítřka, Praha, 1952, s. 253—60; Ceremuga J., Několik poznámek na okraj písňové a sborové tvorby J. Stanislava, «HR», 1955, [Roč.] VIII, № 11; Jiránek J., J. Stanislav šedesátiletý, «HR», 1957, [Roč.] X, № 1.

А. Г. Юсфин.

СТАНИСЛА́ВОВА Галина Евгеньевна (р. 10 VI 1920, Харбин) — рус. сов. певица (лирич. сопрано). Нар. арт. РСФСР (1957). В 1945 окончила химич. ф-т Киевского ун-та, в 1948 — Киевскую консерваторию у Ю. С. Кипаренко-Даманского. С того же года — солистка Саратовского т-ра оперы и балета. Обладает сильным красивым голосом, богатым тембровыми красками, ярким драм. талантом. Партии: Татьяна, Антонида, Наташа, Кума Настасья; Марфа («Царская невеста»), Чио-Чио-сан, Маргарита, Мими, Дездемона; Памина («Волшебная флейта»), Нина («Угрюм-река» Френкеля), Таня («Таня» Крейтнера), Катарина («Укрощение строптивой») и др. Выступает как конц. певица. С 1967 преподаёт в Саратовской консерватории (с 1977 доцент кафедры оперной подготовки).

В. И. Зарубин.

СТАНИСЛА́ВСКИЙ (наст. фам.— Алексеев) Константин Сергеевич [5 (17) I 1863, Москва — 7 VIII 1938, там же] — драм. актёр, режиссёр, педагог, теоретик театр. иск-ва. Нар. арт. СССР (1936). В 1898 вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко основал Моск. художеств. т-р (ныне МХАТ им. Горького). Род. в семье фабриканта С. В. Алексеева, принадлежавшего к кругу прогрессивных моск. промышленников, любителей иск-ва. Образование получил преим. домашнее, многостороннее и весьма высокого уровня (общеобразоват. предметы, иностр. языки, музыка, танцы, спорт, разл. ремёсла). В период 1875—81 учился вначале в гимназии, затем в Лазаревском ин-те вост. языков.

Новаторская деятельность С. в области драм. иск-ва привела к коренной реформе рус. т-ра. С. заложил фундамент совр. науки о драм. т-ре. Значителен его вклад в область муз. т-ра. Обращение к этому виду иск-ва обусловлено не только редчайшей музыкальностью С., его пристальным интересом к закономерностям построения муз. произв., «порядку» в музыке, но и целым рядом жизненных обстоятельств: в детстве

серьёзные занятия музыкой и частые посещения Большого т-ра (до 50 спектаклей в сезон), в юности блестящие выступления в опереттах и водевилях в любительских спектаклях «Алексеевского кружка» (одним из его создателей был С.), занятия пением у Ф. П. Комиссаржевского, подготовка к оперной карьере. В 1885—88 один из директоров Моск. отделения РМО, постоянно общался с другими членами дирекции, устраивал концерты РМО. Был тесно связан с многими представителями муз. иск-ва и дружен с Ф. И. Шаляпиным, С. В. Рахманиновым, С. А. Кусевицким и др. В 1897—98 впервые выступил как оперный режиссёр, поставив со студентами консерватории неск. отрывков из опер. В годы 1-й мировой войны 1914—18 занимался с группой солистов Большого т-ра.

В 1919 С. организовал при Большом т-ре Оперную студию; среди первых учеников — солисты Большого т-ра К. Е. Антарова, В. В. Барсова, А. В. Богданович, К. Г. Держинская, Б. М. Евлахов, С. И. Мигай, В. М. Политковский, В. И. Садовников, Е. А. Степанова. В 1926 студия получила назв. Оперная студия-театр им. К. С. Станиславского, с 1928 — Оперный т-р им. К. С. Станиславского. Здесь С. до конца жизни разрабатывал и утверждал новое реалистич. оперное иск-во, проводя огромную работу с молодыми певцами. Как в драме, так и в опере он стремился раскрыть в сценич. театр. форме «жизнь человеческого духа». Психологическая и действенная разработка оперного спектакля, при к-рой С. всегда исходил из содержания партитуры, неизменно приводила певца-актёра его школы к углублению и обогащению вок. мастерства, являющегося, по словам С., одним из гл. эстетич. средств раскрытия в оперном иск-ве человеческих характеров. Репертуар т-ра С. строил таким образом, чтобы дать возможность актёрам проявить себя в разл. оперных жанрах. В 1935—38 С. руководил Оперно-драм. студией, созданной им для изысканий новых возможностей актёрской техники. Сценич. решение спектакля С. всецело подчинял музыке и никогда не искал новой формы ради самой формы. С. осуществил пост. в Оперном т-ре его имени опер: «Вера Шелога» Римского-Корсакова (1921), «Евгений Онегин» (1922), «Вертер» (1922); «Тайный брак» Чимарозы (1925), «Царская невеста» (1926), «Богема» (1927), «Майская ночь» (1928), «Борис Годунов» (1929, в первоначальной редакции), «Пиковая дама» (1930), «Золотой петушок» (1932), «Севильский цирюльник» (1933), «Кармен» (1935); «Дон Паскуале» Доницетти (1936); «Риголетто» Верди и «Дарвазское ущелье» сов. композитора Л. Б. Степанова, подготовленные С. в 1937—38, были поставлены в 1939 («Риголетто» —В. Э. Мейерхольдом и П. И. Румянцевым, «Дарвазское ущелье» — И. М. Тумановым и М. Л. Мельтцер).

Реформаторская деятельность С., последовательно воплотившего принципы сценич. реализма в опере, оказала большое влияние на развитие совр. оперного театра.

Соч.: Собр. соч., т. 1—8, М., 1954—61.

Лит.: Антарова К. Е., Беседы с К. С. Станиславским в студии Большого театра в 1918—22 гг., М.— Л., 1939, [2]М., 1952; Румянцев П. И., Система К. С. Станиславского в оперном театре, Ежегодник МХАТ. 1947, М.— Л., 1949; его же, Работа Станиславского над оперой «Риголетто», М., 1955; его же, Станиславский и опера, М., 1969; Кристи Г. В., Работа Станиславского в оперном театре, М., 1952; Письмо В. Фельзенштейна. [Труппе Московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко], «СМ», 1965, № 2; Виноградская И. Н., Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского, т. 1—4, М., 1971—76; Кристи Г. В., Соболевская О. С. (сост.), Станиславский — реформатор оперного искусства, М., 1977. *О. С. Соболевская.*

СТА́НФОРД, Стэнфорд (Stanford) Чарлз Вильерс (30 IX 1852, Дублин — 29 III 1924, Лондон) — англ. композитор и дирижёр. По национальности ирландец. Учился у Р. Стюарта (игра на органе и муз.-теоретич. предметы), у М. Куорри (фп.) в Дублине, у Э. Пауэра (фп., с 1862) в Лондоне, у А. О. Лири (композиция) в Колледже королевы в Кембридже (1870—1874), где служил органистом в «Тринити-колледже» и руководил любительскими муз. об-вами (1873—92). Совершенствовался в композиции под рук. К. Рейнеке в Лейпциге (1875—76) и Ф. Киля в Берлине (1877). Первые произв. написал в 1875 (2 оратории, симфония). Известность С. принесли его опера «Тайный пророк из Хорассана» и цикл песен «Испанские цыгане» (оба соч. 1877). С 1883 (со дня основания) до конца жизни преподавал композицию в лондонском Корол. муз. колледже (также руководил его оркестром), с 1886 — и в Кембриджском. С. воспитал мн. крупных англ. композиторов, среди них — Р. Воан-Уильямс, Дж. Айрленд, А. Блисс, Г. Холст. С 1884 дирижёр Лондонского филармонич. об-ва, в 1885—1902 руководил «Баховским хором» в Лондоне, активно участвовал в муз. жизни Лондона. Дирижировал на разл. муз. фестивалях, в т. ч. в Лидсе (1901—10). Выступал как дирижёр в авторских концертах в столицах европ. стран. Один из зачинателей движения т. н. англ. муз. возрождения (совм. с Х. Пэрри, Э. Элгаром и др.), деятели к-рого стремились к созданию нац. проф. музыки на основе англ. муз. фольклора и традиций старинной англ. музыки (см. *Английская музыка*). В своих произв., романтических по стилю, использовал англ. и ирл. нар. мелодии. Музыка С. известна гл. обр. в Англии. Ему принадлежат редакции и обработки англ. и ирл. нар. песен и баллад. Издал антологии «Песни Эрина» («Songs of Erin», v. 1—3, 1900; 130 песен), «Песни старой Ирландии» («Songs of Old Ireland»), «Ирландские песни и баллады» («Irish songs and ballads»), ирл. песни, записанные Дж. Петри («The complete collection of Irish music as noted by George Petrie, ed. by Sir G. Stanford», v. 1—3, L., 1902—05; 1582 песни).

Соч.: оперы (11, в т. ч. 7 пост.) — Тайный пророк из Хорассана (под назв. Der verschleierte Prophet, 1881, Ганновер, The veiled prothet of Khorassan, 1883, Лондон), Савонарола (1884, Гамбург), Кентерберийские пилигримы (Canterbury pilgrims, по Дж. Чосеру, 1884, Лондон), Шеймс О'Брайен (1896, там же), Много шума из ничего (Much ado about nothing, по У. Шекспиру, 1901, там же), Критик... (The critic or An opera rehearsed, по Р. Шеридану, там же, 1916), Дорожный товарищ (The travelling companion, 1925, Ливерпул); оратория Воскресение из мёртвых (Resurrection, 1875); для голосов, хора и орк.— Золотая легенда (The golden legend, 1875), Путешествие Мелдуна (The voyage of Maeldune, 1889), месса (1892), реквием (1897), Te Deum (1898), Stabat mater (1907) и др.; для орк.— 7 симфоний (1876; Элегическая — Elegiac, 1882; Ирландская — Irish, 1887; 1888; по Дж. Мильтону, 1894; 1905, 1911), 5 ирл. рапсодий (1901—14), 3 увертюры, в т. ч. Королева морей (Queen of seas, 1887), Увертюра в стиле трагедии (Overture in the style of tragedy, 1904), Ирландские танцы (Irish dances, 2 сб.); для инструмента с орк.— сюита для скр. (1888), концерты — 3 для фп. (1895, 1915, 1919), 2 для скр. (1904, 1919), для кларнета (1904), конц. вариации на англ. тему для фп. (1898), Ирландское концертино для скр. и влч. (Irish concertino, 1919), Ирландская рапсодия № 6 для скр. (Irish rhapsody, 1923); камерно-инстр. ансамбли — сонаты с фп.: 4 для скр., 2 для влч., 1 для кларнета, 3 фп. трио (1-е два 1889, 1918), 8 струн. квартетов, 2 фп. квартета (1882, 1908), фп. квинтет (1886), 2 струн. квинтета (1903), Серенада для 9 инструментов (1903); для фп.— соната, 10 танцев, 24 прелюдии и др. пьесы; произв. для органа; пьесы для кларнета с фп., хоры с орк. и a cappella, в т. ч. церковные, партсонги; песни (ок. 200; на слова англ. поэтов и Г. Гейне, а также ирландские песни); музыка к спектаклям драм. т-ра; обр. ирл. песен.

Лит. соч.: Studies and memories, L., 1908; Musical composition, L., 1911, [6]1950; Pages from an unwritten diary, L., 1914; A history of music, N. Y., 1916 (совм. с C. Forsyth), [4]1951; Interludes: records and reflections, L., 1922.

Лит.: Porte J. F., Sir Charles V. Stanford, L., 1921; Dunhill Th. F., Ch. V. Stanford. Some aspects of his life and work, в кн.: Proceedings of the Royal musical association, v. 53, L., 1927; Fuller-Maitland J. A., The music of Parry and Stanford, Camb., 1935; Greene H. P., Ch. V. Stanford, L., 1935; Wilkinson H., The vocal and instrumental technique of Ch. V. Stanford, v. 1—2, N. Y., 1957 (Diss.); Hudson F., Ch. V. Stanford: Nova bibliographica, «MT», 1963, v. 104, № 1448, 1964, v. 105, № 1460; его же, A catalogue of the works of Ch. V. Stanford (1852—1924), «MR», 1964, v. 25, p. 44—57.

И. А. Слепнёв.

СТАНЧИ́НСКИЙ Алексей Владимирович [9(21) III 1888, посёлок Оболсуново Шуйского у. Владимирской губ.— начало октября 1914, близ дер. Логачёво Ельнинского у. Смоленской губ.]— рус. композитор и пианист. Уже в раннем детстве проявилась муз. одарённость С. Посещая в ученич. годы Москву, брал уроки теории музыки у А. Т. Гречанинова, затем у С. И. Танеева и Н. С. Жиляева, игры на фп.— у И. А. Левина и К. Р. Эйгеса. В 1909 поступил в Моск. консерваторию в класс фп. К. Н. Игумнова, продолжал изучать муз.-теоретич. предметы под рук. Танеева и Жиляева, высоко ценивших дарование С. В 1907—10 создал первые произв. для фп. (ноктюрн, этюды, прелюдии, канон и фугу), а также фп. трио и вок. цикл из 10 песен на сл. Р. Бёрнса (для конкурса «*Дома песни*»). Осн. произв. написаны в 1911—14, в т. ч. 3 сонаты, 12 эскизов, прелюдии в канонич. форме для фп. Выделяется соната F-dur, привлёкшая внимание моск. критики. Композиторское наследие, свидетельствующее о самобытном таланте, оказалось забытым. Преодолев ранние влияния А. Н. Скрябина, испытав воздействие Э. Грига и Н. К. Метнера, С. создал собств. индивидуальный стиль, в к-ром прослеживаются историч. связи с русской муз. классикой — от М. И. Глинки до М. П. Мусоргского. Музыка С. объединяет интеллектуально-философское начало с эмоционально-образной стихией, богатством и разнообразием настроений. Обладая большой фантазией и изобретательностью, он добивался стройности произв., отточенности формы. По складу дарования С. отчасти близок молодому С. С. Прокофьеву. Характерные для музыки С. диатоника, свежесть мелодич. и гармонич. языка сочетаются с разнообразными сложными контрапунктич. построениями (техника, выработанная в школе Танеева). При жизни композитора опубликованы изд-вом П. И. Юргенсона лишь «12 эскизов» для фп. ор. 1. Остались неосуществлёнными мн. творч. замыслы С., в т. ч. задуманные балет и опера на сюжеты народных сказок. В 1926—28 Музгиз издал 3 сонаты, прелюдии, фуги, этюды, Allegro и др. соч. С. В 1960 изданы «Сочинения для фортепиано», в 1966 — струн. трио.

Лит.: А. В. Станчинский. Некролог, «РМГ», 1914, № 44, стлб. 785; Кузнецов К. А., Из архива С. И. Танеева, в сб.: С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни, М., 1925, с. 81—84; Александров А. Н., А. В. Станчинский (1888—1914), «Современная музыка», 1927, № 23; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, под назв.: Русская музыка. XIX и начало XX века, Л., 1968, [2]1979; Скребков С., [Заметка о Станчинском], в кн.: Гарбузов Н. А., Теория многоосновности ладов и созвучий, ч. 2, М., 1932, с. 125—29. *И. М. Ямпольский.*

СТА́НЬО (Stagno) Роберто [наст. имя и фам.— Винченцо Андреоли (Андриоли), Andreoli (Andrioli)] (11 X 1840, Палермо — 26 IV 1897, Генуя) — итал. певец (тенор). Пению учился у Дж. Б. Ламперти в Милане. Как оперный певец дебютировал в 1862 в Лисабоне (партия Отелло, т-р «Сан-Карлуш»). Пел в т-рах мн. городов Италии, гастролировал в Буэнос-Айресе (1879, 1890), Нью-Йорке (в 1883—84 в «Метрополитен-опера»; 1-й сезон т-ра), Мадриде (и др. городах Испании; 1895—96), в Париже, а также в Москве (1869—70). Оставил сцену в 1896. С.— представитель романтич. направления в оперном вок. иск-ве (исполнял гл. обр. героич., драм. партии, отличающиеся эмоциональными контрастами). Партии — Роберт, Рауль («Роберт-Дьявол», «Гугеноты»), Поллион, Эльвино («Норма», «Сомнамбула»), Оттавио («Дон Жуан»), Отелло; Энцо («Джоконда» Понкьелли), Фауст, Радамес, Лоэнгрин; Туридду («Сельская честь» Масканьи).

Лит.: Чайковский П. И., Начало концертного сезона, «Русские ведомости», 1873, 10 марта, то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М., 1953, Monaldi G., Cantanti celebri (1829—1929), Roma, 1929; Stagno-Bellincioni B., R. Stagno e G. Bellincioni, Firenze, 1943; Subirá I., Historia y anecdotario del Teatro Real, Madrid, 1949; Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955 (рус. пер.— Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972). *В. В. Тимохин.*

СТА́РИКОВ Соломон Моисеевич [19(31)VIII 1869, Одесса — 1932, Тамбов] — сов. пианист, дирижёр, педагог, муз. деятель. В 1892 окончил Моск. консерваторию. Занимался по классу фп. у П. Ю. Шлёцера, А. И. Зилоти, по муз.-теоретич. предметам у А. С. Аренского. С 1894 преподаватель и директор муз. классов Тамбовского отделения РМО, где в том же году организовал классы дух. инструментов, хорового и сольного пения, а в 1897 — класс виолончели; с 1900 директор Тамбовского муз. уч-ща. Выступал как пианист, а также как дирижёр в концертах организованного им симф. оркестра. С 1918 активно участвовал в строительстве сов. муз. культуры, в 1919—21 зав. Тамбовским муз. округом. Содействовал организации на территории округа муз. школ, нар. консерваторий.

Лит.: Зелов Н., Неутомимый просветитель, «СМ», 1969, № 8, с. 152—53. *Н. С. Зелов.*

СТАРИ́НА — см. *Былина.*

СТАРКО́ВА Мария Митрофановна [20 VII (1 VIII) 1888, Одесса — 8 VI 1970, там же] — сов. пианистка и педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1946). Чл. КПСС с 1944. С 1904 училась в Одессе у И. С. Айсберга (фп.), в 1908—12 — в Петерб. консерватории у В. Н. Дроздова (фп.) и Ф. М. Блуменфельда (камерный ансамбль). Конц. и педагогич. деятельность начала в 1912 в Кишинёве. С 1914 преподавала в Одесской консерватории (с 1926 профессор, руководитель методич. отдела фп. ф-та, с 1935 зав. кафедрой спец. фп., в 1944—49 также проректор по науч.-учебной работе). С. участвовала в организации (1933; совм. с П. С. Столярским, А. Л. Коганом, Б. М. Рейнгальд и др.) муз. школы-десятилетки при Одесской консерватории (ныне им. П. С. Столярского). В 1941—44 преподавала игру на фп. в муз. уч-ще в Куйбышеве. Внесла большой вклад в развитие сов. исполнит. школы. Добивалась рельефности муз. образов, ясности артикуляции, тембрового разнообразия, технич. отточенности исполнения. Наиболее плодотворный период педагогич. деятельности С.— 1920—30-е гг., когда в её классе учились Я. И. Зак, а также Р. А. Брановская, Л. Н. Гинзбург, А. З. Май и др. пианисты, получившие премии и дипломы на разл. всесоюзных и междунар. конкурсах.

Лит.: Тиц Б., Победа советских пианистов, «СМ», 1937, № 4; Анісімов В., Одеська державна консерваторія (1913—1938), «Радянська музика», 1938, № 5; Зак Я., Полвека искусству, «СМ», 1963, № 11; Дагілайська Е., М. Старкова і Б. Рейнгальд — педагоги-піаністи Одеської консерваторії, «Українське музикознавство», 1973, № 8. *Э. Р. Дагилайская.*

СТАРОКАДОМСКИЙ Михаил Леонидович [31 V (13 VI) 1901, Брест-Литовск — 24 IV 1954, Москва]— сов. композитор, органист, педагог. В 1926 окончил Моск. консерваторию по классу органа у А. Ф. Гедике, в 1930 аспирантуру у него же; одновременно занимался по классу композиции у С. Н. Василенко, окончил у Н. Я. Мясковского (1928). В 1928—38 выступал как органист. В 1929—33 редактор, затем пред. консультационно-приёмочной комиссии Радиокомитета. Преподавал муз.-теоретич. предметы и инструментовку в Моск. консерватории (1930—31, 1938—41, 1944—54, с 1939 доцент). Большой популярностью пользовались его песни для детей школьного и дошкольного возраста. Автор статей. Гос. пр. СССР (1952, за песни).

Соч.: опера Соть (по роману Л. М. Леонова, 1933); оперетта Как её зовут (1934); муз. комедии — Три встречи (1942, Свердловский т-р музкомедии), Весёлый петух (1944, там же), Солнечный цветок (1947, там же); оратория Семён Проскаков (для чтеца, солиста, хора и орк., сл. Н. Н. Асеева, 1931); для орк.— симфония (1940), концерт (1933), Allegro (1928), сюиты Времена года (1932), Карнавал (1947), Добрый вечер (1950), увертюра К победе (1942); концерты для инструментов с орк. — для органа (со струн. орк., 1935), для скр. (1937); марши для дух. орк. (7); камерно-инстр. ансамбли — 2 струн. квартета (1926, 1928), квартет для кларнета и струн. трио (1931), квартет для кларнета и струн. трио (1931); для фп.— соната (1935), Сказочные странички, Весёлые странички, Музыкальные картинки (1948); 5 пьес для кларнета с фп. (1940); 4 пьесы для фагота с фп. (1947); для голоса с фп.— песни-монологи, в т. ч. Клятва (сл. А. А. Суркова), ро-

мансы и песни на сл. А. С. Пушкина, А. А. Блока, Ф. И. Тютчева, А. А. Прокофьева, С. П. Щипачёва, А. А. Суркова; песни для детей школьного и дошкольного возрастов на сл. А. Л. Барто, С. М. Богомазова, Т. С. Сикорской, С. Я. Маршака, С. И. Кирсанова, С. В. Михалкова, О. И. Высотской, С. Г. Острового, Л. А. Кассиля и др.; музыка к спектаклям драм. т-ров, кинофильмам и радиопостановкам.

Лит.: Л. С., Творческий отчёт композитора М. Л. Старокадомского, «СМ», 1951, № 5; Лойтер Е., Композитор и путешественник, «МЖ», 1966, № 12; Римский Л., Страницы жизни М. Л. Старокадомского, в сб.: Из прошлого советской музыкальной культуры, вып. 2, М., 1976. *М. Ф. Леонова.*

СТА́РЦЕР, Штарцер (Starzer) Йозеф (1726 или 1727, Вена — 22 IV 1787, там же) — австр. композитор и скрипач. Концертмейстер придв. оркестра в Вене. Работал в Петербурге, куда приехал с балетм. Ф. Хильфердингом ок. 1760. Здесь С. выступал как дирижёр, написал ряд балетов, в т. ч. «Победа Флоры над Бореем» («La Victoire de Flore sur Borée», 1760), «Любовь-целительница» («L'amore medico», 1762), «Аполлон и Дафна» (1764), пролог «Новые лавры» («Novyia lavry», 1759, совм. с Г. Раупахом), поставленные в Петербурге. Уже будучи в Вене (куда он возвратился в 1768 и стал придв. композитором), написал вместе с Л. Паради балет «Восхитительная школа» (1781) к открытию Петровского т-ра в Москве. Принял большое участие в основании венского об-ва музыкантов (1771), концерты к-рого были открыты одной из симфоний С. Выступал на этих концертах как дирижёр. С. известен прежде всего как балетный композитор (св. 20 произв., лучшие из к-рых были созданы для франц. танцовщика и балетм. Ж. Ж. Новера и итал. танцовщика и балетм. Г. Анджолини). В своих балетах С. использовал бытовую музыку Вены, наряду с танц. номерами вводил развёрнутые муз. формы. В наиболее известном балете «Адель де Понтье» (1773) использовал лейтмотивы. Автор оратории «Страсти Иисуса Христа» (1778), симфоний, инстр. концертов, камерных ансамблей.

Лит.: Abert H. J. G., Noverre und sein Einfluss auf die dramatische Ballettkomposition, «JbP», 1908, Bd XV, S. 40—42; Braun L., Die Ballettkompositionen von Josef Starzer, W., 1929 (Diss.); Schmid E. F., Glück — Starzer — Mozart, «ZfM», 1937, Jahrg. 104. *М. М. Яковлев.*

СТАСЕ́ВИЧ Абрам Львович [28 XII 1906 (10 I 1907), Симферополь — 27 XI 1971, Кисловодск] — сов. дирижёр и композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Окончил Моск. консерваторию в 1931 по классу виолончели у С. М. Козолупова, в 1937 по классу дирижирования у Л. М. Гинзбурга. В 1927—35 виолончелист симф. оркестра Моск. филармонии; в 1936—37 здесь же ассистент венг. дирижёра Э. Сенкара. Как дирижёр дебютировал в 1937. В 1942—44 дирижёр оркестра Ленингр. филармонии (эвакуированной в Новосибирск), в 1944—52 — Большого симф. оркестра Всесоюзного радио в Москве. Выступал в разл. городах СССР; в 1968 гастролировал в США. Наряду с исполнением классич. музыки (соч. В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Ф. Листа, А. Брукнера, Дж. Верди, П. И. Чайковского и др.) С. особое внимание уделял пропаганде произведений сов. композиторов. В его репертуаре были соч. Н. Я. Мясковского (22-я симфония-баллада, «Дивертисмент», 1-е исполнения), С. С. Прокофьева (сюита из балета «Золушка», 1-е исполнение), Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Н. И. Пейко, Л. К. Книппера, М. И. Чулаки, С. Гаджибекова, К. Караева, Ф. Амирова, А. Я. Штогаренко, О. В. Тактакишвили, Р. И. Лагидзе, А. Каппа, В. Р. Энке и др. Исполнение С. отличалось оригинальностью трактовок, ярким темпераментом, эмоциональностью. Участвовал в работе над фильмами С. М. Эйзенштейна и С. С. Прокофьева «Александр Невский» и «Иван Грозный». Автор ряда муз. произв., в т. ч. кантаты «Бородино» (на текст М. Ю. Лермонтова, исп. 1964) и оратории «Сказ о Великой Отечественной войне и русском воине» (исп. 1965). С. принадлежат композиция оратории «Иван Грозный» на основе музыки Прокофьева к одноим. кинофильму (исп. 1961), переложение 8-го квартета Шостаковича для струн. оркестра (под назв. «Симфониетта»), обработки для голоса с оркестром романсов П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Ф. Листа.

Лит.: Глезер Р., Пропагандист советской музыки, «СМ», 1957, № 4; Светланов Е., Пропагандист советской музыки, «МЖ», 1976, № 11. *М. М. Яковлев.*

СТА́СОВ Владимир Васильевич [2 (14) I 1824, Петербург — 10 (23) X 1906, там же] — рус. муз. и художеств. критик, историк иск-ва, археолог. Почётный чл. Академии наук (1900). Сын архитектора Василия Петровича С. (1769—1848). В 1836 поступил в Уч-ще правоведения, где обучался также игре на фп. под рук. А. Л. Гензельта, участвовал как пианист в ученич. концертах. Здесь возникла дружба С. с А. Н. Серовым, сыгравшая большую роль в общекультурном и муз. развитии обоих молодых людей. На формирование личности С. в эти годы большое влияние оказала передовая рус. лит-ра и критика. По окончании Уч-ща правоведения (1843) С. служил в Сенате, затем в Мин-ве юстиции, продолжая усиленно заниматься самообразованием. В 1847—48 он впервые выступил в печати со статьями по лит-ре, живописи и музыке. Знакомство с М. И. Глинкой (1849) натолкнуло С. на размышления о путях развития рус. нац. культуры. В 1851—54 жил в Италии, изучая памятники иск-ва прошлых веков. Он проявлял интерес и к итал. музыке эпохи Возрождения, что отразилось в статье «Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме» (1853). С 1856 С. работал в Публичной библиотеке (ныне Гос. публич. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), а с 1872 до конца жизни заведовал её Художеств. отделом.

Общаясь с Глинкой, С. в 50-х гг. познакомился у него с А. С. Даргомыжским и М. А. Балакиревым. Вскоре С. становится идеологом группы молодых композиторов, объединившихся вокруг Балакирева (Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин), пропагандистом их творчества. Ему принадлежит закрепившееся за ними образное назв. «*Могучая кучка*». С. не только пролагал путь к признанию композиторов этого содружества, но зачастую и непосредственно направлял их творч. начинания. Он подсказал замыслы опер «Хованщина», «Князь Игорь» и др. произв.

Одновременно С. поддерживал передовое реалистическое направление в русской живописи, принимал активное участие в деятельности образовавшейся в 1863 «Артели художников», из которой несколько позже возникло «Товарищество передвижных художественных выставок». Со 2-й пол. 50-х гг. развернулась интенсивная, кипучая критико-публицистич. деятельность С., к-рую он совмещал с последоват. работой в области археологии, др.-рус. изобразит. и нар.-прикладного иск-ва. С. впервые изучил и описал мн. ценные памятники др.-рус. и вост. иск-ва, собрал обширные коллекции предметов нар. обихода. В 1861—1864 он был редактором «Известий русского археологического общества». С. интересовался также рус. муз. древностью. Он написал работу о рус. певцах, хорах Киевской Руси и последующих веков до Петра I (не опубликована), собрал обширные материалы по этой теме (передал их позднее Д. В. Разумовскому).

Идейно-эстетич. взгляды С. сложились под влиянием идей В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, к-рых он называл своими учителями. Демократ-просветитель, он подходил к иск-ву с широких жизненных позиций, требуя от художника прежде всего ясного понимания действительности, правдивости её воспроизведения и активного отношения к изображаемому. Отвергая всякие условные застывшие формы, он считал, что иск-во

способно воплотить любые стороны жизни, как прекрасные и возвышенные, так и низменные, уродливые. Высшее призвание иск-ва он находил в том, чтобы воспитывать людей, внушать им верные, здоровые представления о жизни, обличать социальное зло и несправедливость.

Деятель энциклопедич. склада, обладавший огромной широтой кругозора и разносторонностью интересов, С. как художеств. и муз. критик посвятил себя борьбе за рус. нац. реалистич. иск-во, связанное своими корнями с жизнью народа. Вслед за В. Ф. Одоевским и наряду с Серовым он был одним из талантливейших и энергичных пропагандистов творчества Глинки. С.— автор первой тщательно документированной биографии Глинки, написанной сразу после смерти композитора (1857). Постоянно возвращаясь к его творчеству, С. подчёркивал великое значение Глинки как основоположника рус. нац. композиторской школы и настаивал на бережном, внимат. отношении к наследию композитора. В рус. музыке после Глинки он особенно выделял линию, идущую от Даргомыжского к Мусоргскому. Говоря о реалистич. устремлениях Даргомыжского, С. отмечал, что Мусоргский «пошёл в ином ещё дальше своего предшественника и учителя. Это именно — в изображении разнообразных типов, характеров и сцен русского народа...». С. увидел глубоко новаторский характер творчества Мусоргского, совершившего «могучий шаг вперёд» в развитии муз. иск-ва и открывшего перед ним новые возможности реалистич. отражения жизни. О Бородине С. писал, что «он есть эпик в самом широком значении слова и вместе „национален“ в такой мере и могучести, как самые высокие композиторы русской школы». У Римского-Корсакова он отмечал тонкую поэтичность, глубокое проникновение в мир нар. сказочных образов, утверждая, что в лучших образцах своего творчества композитор поднимается до уровня «Руслана и Людмилы».

В 80-х гг. С. сблизился с *Беляевским кружком*, в к-ром он видел наследника и продолжателя «Могучей кучки», принимал участие в пропагандистских начинаниях М. П. Беляева. Юному 17-летнему А. К. Глазунову, только начинавшему свой творч. путь, он предсказал великую будущность. Высоко оценил С. первые произв. А. К. Лядова, а уже на склоне жизни, в 1906, восторженно приветствовал 3-ю симфонию А. Н. Скрябина.

Боевой критик-публицист, С. в то же время сделал многое для сохранения и публикации документальных материалов о жизни и деятельности выдающихся представителей рус. иск-ва. Большую ценность представляют его монографии о рус. художниках и композиторах (в т. ч. о Мусоргском и Бородине). Эти монографии создавались в ту пору, когда вокруг творчества того или иного мастера велись горячие споры и оно ещё не получило всеобщего признания. С. явился инициатором публикаций писем Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского и др.

Не во всём С. был прав. В пылу борьбы за рус. передовое реалистич. иск-во он допускал иногда крайние, односторонние оценки и полемич. преувеличения. Так, критикуя известный консерватизм и ограниченность позиций академич. направления, возглавлявшегося А. Г. Рубинштейном, он недооценивал важность проф. муз. образования и ошибочно утверждал, что России не нужны консерватории. Разногласия в оценке отд. произв. Глинки и композиторов «Могучей кучки» привели его в 60-х гг. к полному разрыву с Серовым. Одной из серьёзнейших ошибок С. было непонимание творчества П. И. Чайковского, к-рого он целиком зачислял в лагерь «консерватóров», хотя ряд его соч. («Ромео и Джульетта», «Буря», 2-я и 6-я симфонии и др.) оценивал высоко.



В. В. Стасов. Портрет работы И. Е. Репина.

Источником ряда предубеждений и антипатий С. было одностороннее понимание реализма в музыке, сводившегося им порой к внешней изобразительности и непосредств. претворению речевых интонаций в мелодии. В борьбе против нормативной эстетики классицизма он нередко приходил к крайним выводам, отрицая многое ценное из классич. наследия. Преклоняясь перед Л. Бетховеном, к-рого он метко назвал «Шекспиром масс», С. негативно оценивал почти всё классич. иск-во добетховенской поры. Среди заруб. композиторов 19 в. он высоко ценил Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена, а в поздние годы жизни также Э. Грига, нек-рые соч. И. Брамса, но решительно отвергал Р. Вагнера, итал. оперу. Признавая симф. творчество Ф. Шуберта, он недооценивал его песни. С. проделал большую работу по разысканию писем Листа и Берлиоза к рус. деятелям, помогая в издании их эпистолярии заруб. коллегам.

Несмотря на отд. ошибочные суждения и элементы предвзятости, деятельность С. сыграла прогрессивную роль в развитии рус. иск-ва 19 в. и утверждении многих его выдающихся явлений. Верный хранитель эстетич. наследия революц. демократов, С. твёрдо и последовательно отстаивал идеи реализма и народности, обличал косность, рутину и равнодушие к запросам жизни, боролся против реакц. тенденции к недооценке и принижению отечеств. иск-ва. В пору идейных шатаний в иск-ве на рубеже 19 и 20 вв. он оставался верен своим осн. убеждениям и продолжал неустанно подчёркивать непреходящее значение рус. классич. лит-ры и иск-ва.

Соч.: Гектор Берлиоз, «Отечественные записки», 1847, т. 51, кн. 4; Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме, «Библиотека для чтения», 1853, т. 118, апрель, т. 120, июль; Два слова об органе в России, «С.-Петербургские ведомости», 1856, 27 июля; Автографы музыкантов в императорской Публичной библиотеке, «Отечественные записки», 1856, т. 108, октябрь, т. 109, ноябрь, декабрь; Об исполнении одного неизвестного сочинения М. И. Глинки, «С.-Петербургские ведомости», 1857, 25 октября; Михаил Иванович Глинка, «Русский вестник», 1857, т. 11, октябрь, кн. 2, т. 12, ноябрь, кн. 1—2, декабрь, кн. 2; Über einige neue Formen der heutigen Musik. Ein Brief an Dr. Franz Liszt in Weimar und Prof. Dr. Adolf Bernhard Marx in Berlin, «NZfM», 1858, Bd 49, № 1—4 (рус. пер.— О некоторых формах нынешней музыки. Письмо к Францу Листу в Веймаре и к профессору Адольфу Бернгарду Марксу в Берлине, в его кн.: Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894); Мученица нашего времени [«Руслан и Людмила»], «Русский вестник», 1859, т. 20, апрель, кн. 1 (под

назв.: Многострадальная опера); Консерватории в России (Замечания на статью г. Рубинштейна), «Северная пчела», 1861, 24 февраля; Заметки о демественном и троестрочном пении, «Известия императорского Археологического общества», 1864, т. 5, вып. 4 (издание датировано 1864, на тит. л.— 1865); Чехи и русская опера, «С.-Петербургские ведомости», 1867, 10 марта; «Ратклиф», там же, 1869, 7 мая; Петербургские известия. [О славянском концерте г. Балакирева], там же, 1867, 13 мая; Письма из чужих краев, там же, 1869, 23 и 24 сент.; Первоначальный план оперы «Руслан и Людмила», «Русская старина», 1871, март; По поводу двух музыкальных реформаторов, «С.-Петербургские ведомости», 1873, 2 сент.; Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии, «Русская старина», 1875, т. 12, февраль — апрель, т. 13, май — июль; Александр Николаевич Серов. Материалы для его биографии, там же, 1875, т. 13, август, т. 14, октябрь, ноябрь, 1876, т. 15, январь, февраль, апрель, т. 16, май, т. 17, декабрь, 1877, т. 18, январь, февраль, март, апрель, т. 19, май, т. 20, октябрь, ноябрь, 1878, т. 21, январь; Осип Афанасьевич Петров, в кн.: Русские современные деятели, т. 2, СПБ, 1877; Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк, «Вестник Европы», 1881, т. 3, кн. 5—6; Перов и Мусоргский, «Русская старина», 1883, т. 37, май; Наша музыка за последние 25 лет, «Вестник Европы», 1883, октябрь; Тормозы нового русского искусства, там же, 1885, февраль — май; Памяти Мусоргского, СПБ, 1885; Пятидесятилетие оперы «Жизнь за царя», «Исторический вестник», 1886, т. 26, ноябрь; 25-летие Бесплатной музыкальной школы, там же, 1887, т. 27, март; В день юбилея Гензельта, «Новости и Биржевая газета», 1888, 21 марта; М. И. Глинка. Новые материалы для его биографии, «Русская старина», 1889, т. 54, февраль; Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, СПБ, 1889; Лист, Шуман и Берлиоз в России, «Северный вестник», 1889, кн. 7 и 8, то же, СПБ, 1896; Николай Андреевич Римский-Корсаков, «Северный вестник», 1890, кн. 12; Письма великого человека [Ф. Листа], там же, 1893, кн. 3 и 6; «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на сцене, «ЕИТ». Сезон 1891—92, СПБ, 1893; Цезарь Антонович Кюи. Биографический очерк, «Артист», 1894, № 34; Заметка о Рубинштейне и Тургеневе, «Новости и Биржевая газета», 1894, 2 дек.; Рука Рубинштейна, там же, 1895, 28 ноября; Митрофан Петрович Беляев, «РМГ», 1895, № 2; Радость безмерная [о Ф. И. Шаляпине], «Новости и Биржевая газета», 1898, 25 февр.; Искусство в XIX веке, в кн.: XIX век, СПБ, 1901 (с сокращениями), под назв.: Искусство XIX века, в его кн.: Собр. соч., т. 4, СПБ, 1906; Шаляпин в Петербурге, «Новости и Биржевая газета», 1903, 16 ноября; Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков, «Новости и Биржевая газета», 1905, 25 марта; Дружеские поминки [в защиту Р. Шумана и К. Шуман], «Страна», 1906, 28 сент.

Собр. соч., т. 1—4, СПБ, 1894—1906; Избр. соч., т. 1—2, М.—Л., 1937; Избр. статьи о музыке, Л.— М., 1949; Избр. соч., т. 1—3, М., 1952; Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания, т. 1—2, М., 1952—1954; Статьи о музыке, вып. 1—3, сост. Н. Симакова, ред. Вл. Протопопов, вып. 4—5 Б, сост. и ред. Протопопов, М., 1974—80.

Переписка: В. В. Стасов и П. И. Чайковский, «Русская мысль», 1909, кн. 3; Письма В. В. Стасова и Н. А. Римского-Корсакова, там же, 1910, кн. 6—9; то же, в кн.: Римский-Корсаков Н. А., Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 5, М., 1963; Лев Толстой и В. В. Стасов, [Л.], 1929; М. П. Мусоргский. Письма и документы, М.— Л., 1932 [в Приложении — письма С. к Мусоргскому]; И. Е. Репин и В. В. Стасов, т. 1—3, М.— Л., 1948—50; П. М. Третьяков и В. В. Стасов, М.— Л., 1949; В. В. Верещагин и В. В. Стасов, т. 1—2, М., 1950—51; Письма к родным, т. 1—3, М., 1953—62; Переписка А. К. Глазунова с В. В. Стасовым, в кн.: А. К. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма, т. 2, Л., 1960; Письма В. В. Стасова к М. П. Беляеву, в кн.: Из архивов русских музыкантов, М., 1962; Письма к деятелям русской культуры, т. 1—2, М., 1962—67; М. А. Балакирев и В. В. Стасов, т. 1—2, М., 1970—71; Переписка Ю. Д. Энгеля с В. В. Стасовым, в кн.: Энгель Ю. Д., Глазами современника, М., 1971.

Лит.: Энгель Ю., Памяти В. В. Стасова, «РМГ», 1907, 14 окт., 21 окт.; Тимофеев Г., В. В. Стасов, «Вестник Европы», 1908, кн. 2—5; Незабвенному В. В. Стасову, Сб. воспоминаний, СПБ, 1908; Вячеславов В. [Каратыгин В. Г.], Памяти В. В. Стасова, «Искусство», 1916, № 2; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], В. В. Стасов (Памятка), «Музыкальный современник», 1916, окт., кн. 2; Луначарский А. В., В. В. Стасов и его значение для нас, «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», 1922, № 2—3; Каренин Влад. [Комарова-Стасова В. Д.], Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. 1—2, Л., 1927; В. В. Стасов. К 125-летию со дня рождения. [Сб. статей и воспоминаний, сост. Е. Д. Стасова], М.— Л., 1949; В. В. Стасов. Материалы к библиографии. Описание рукописей, М., 1956; Суворова Е. И., В. В. Стасов и русская передовая общественная мысль, Л., 1956; Оголевец А. С., В. В. Стасов, М., 1956; Липанова Т., Стасов и русская классическая опера, М., 1957; её же, Полемика В. В. Стасова и А. Н. Серова об операх Глинки, в кн.: Памяти Глинки. Исследования и материалы, М., 1958; её же, Оперная критика в России, т. 2, вып. 3—4, М., 1969—73; Гольденблюм А. М., В. В. Стасов, Омск, 1957; Келдыш Ю., Стасов и революционные демократы, в его кн.: Критика и журналистика. Избр. статьи, М., 1963; Лебедев А. К. и Солодовников А. В., В. В. Стасов. Жизнь и творчество, М., 1966, [2]1976; Маркевич А. П., Стасов — гражданин, критик, демократ, [К., 1969]; К изучению наследия В. В. Стасова, «СМ», 1974, № 7; Образцов Г., Эстетика В. В. Стасова и развитие русского национально-реалистического искусства, Л., 1975; Гозенпуд А., Великий поборник реализма, в сб.: Критика и музыкознание, [Л.], 1975. *Ю. В. Келдыш.*

СТАСОВ Дмитрий Васильевич [20 I (1 II) 1828, Петербург — 28 IV 1918, там же] — рус. обществ. и муз. деятель. Брат В. В. *Стасова*. По профессии юрист. Окончив Уч-ще правоведения (1847), работал в Сенате. В 1861 оставил гос. службу, занялся адвокатской деятельностью. Выступал в качестве защитника в ряде крупнейших политич. процессов над революционерами-народовольцами. Образованный музыкант-любитель (учился игре на фп. у А. А. Герке и А. Л. Гензельта), С. был заметной фигурой в рус. муз. жизни 40—60-х гг. 19 в. Находился в дружеских отношениях с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, М. А. Балакиревым, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским и др. композиторами, участвовал в деятельности разл. конц. организаций. Был одним из руководителей *Концертного общества* (осн. А. Ф. Львовым, 1850), в 1859 вошёл в число директоров *Русского музыкального общества*. Заведуя до 1865 составлением конц. программ Рус. муз. об-ва, С. добивался включения в репертуар соч. Глинки и молодых композиторов «*Новой русской музыкальной школы*», а также произв. Р. Шумана, мало известных в то время в России. Как юрист С. защищал интересы рус. композиторов в их отношениях с издателями, способствовал пересмотру и уточнению закона об авторских правах музыкантов. Опубликовал свои «Музыкальные воспоминания» («РМГ», 1909, № 11—15).

Лит.: Каренин Влад. [Комарова-Стасова В. Д.], Д. В. Стасов как музыкальный деятель, «Музыка и революция», 1928, № 7—8. *Ю. В. Келдыш.*

СТАСЮНАС Ионас Антано (р. 26 IX 1919, дер. Ничунай, Купишского р-на, ныне Литов. ССР) — сов. певец (баритон). Нар. арт. СССР (1964). Чл. КПСС с 1957. Депутат Верх. Совета Литов. ССР 4-го созыва. В 1948 окончил Каунасскую консерваторию по классу пения у П. Олеки. С 1941 в Каунасском т-ре оперы и балета, с 1948 солист Литов. т-ра оперы и балета. С. отличают высокая муз. культура, красивый сочный голос, дар сценич. перевоплощения. Партии: Князь Игорь, Мазепа, Елецкий, Борис Годунов (Гос. пр. СССР, 1951), Грязной («Царская невеста»), Яго, Риголетто, Скарпиа; Король («Умница» Орфа). Исполнитель мн. партий в операх литов. композиторов, в т. ч. Сакалис («Марите» Рачюнаса), Римвидис («Гражина» Карнавичюса), Маргирис («Пиленай» Кловы, 1-й исполнитель, 1956), Радвила («Даля» Дварионаса, 1-й исполнитель, 1959) и др. Выступает в концертах. С 1962 преподаватель Вильнюсской консерватории. Гастролирует за рубежом.



В. И. Зарубин.

СТАТКОВСКИЙ (Statkowski) Роман (24 XII 1859, Щипюрно, близ г. Калиш — 12 XI 1925, Варшава) — польск. композитор и педагог. Учился композиции у В. Желеньского в Варшавском муз. ин-те (с 1900 консерватория), у Н. Ф. Соловьёва и А. Г. Рубинштейна в Петерб. консерватории (окончил в 1890). С 1904 преподавал историю музыки и муз. эстетику, с 1909 — также композицию (преемник З. Носковского) в Варшавской консерватории; среди учеников — Е. Лефельд, Я. Маклякевич, П. Перковский, М. Кондрацкий. Творчество С. сформировалось под влиянием рус. музыки, гл. обр. соч. П. И. Чайковского, однако в мелодике его произв. ясно проступают и нац. черты.

Соч.: оперы — Филенис (на собств. либр. по пьесе Г. Эрлера, соч. 1897; пр. на конкурсе композиторов в Лондоне, 1903; пост. 1904, Варшава), Мария (по поэме А. Мальчевского, 1906, Варшава); кантата Валтасаров пир (Uczta Baltazara) для солистов, хора и орк.; для орк. — Симфоническая фантазия (1900), полонез; пьесы для скр. с фп., 6 струн. квартетов; для фп.— польск. танцы, циклы пьес; песни. *З. Лисса.*

СТАХО́ВИЧ Михаил Александрович [1819, имение Пально Орловской губ.— 26 X (7 XI) 1858, там же] — рус. музыкант-фольклорист, гитарист, поэт, драматург. В 1841 окончил словесный ф-т Моск. ун-та. В 30-х гг. обучался игре на 7-струн. гитаре у М. Т. Высоцкого. В 1844 изучал теорию музыки у Ю. Н. Ф. Дотцауэра в Дрездене. Записывал нар. песни в деревнях Орловской, Тамбовской, Воронежской, Рязанской губерний и опубликовал сб. «Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович» (4 тетр., 40 песен, 1851—54). В предисловиях содержатся замечания С. о ладовых особенностях и многоголосии рус. нар. песни. Часть собранных С. песен в новых обработках вошла в сб-ки К. П. Вильбоа (1860) и Н. А. Римского-Корсакова (1877); нек-рые мелодии использованы М. А. Балакиревым в «Увертюре на три русские народные песни» и Н. А. Римским-Корсаковым в операх «Снегурочка» и «Сказка о царе Салтане». По отзывам современников, С. вдохновенно исполнял рус. нар. песни под собств. гитарный аккомпанемент. Автор работ «Очерк истории семиструнной гитары» («Москвитянин», т. 4, 1854) и «История семиструнной гитары» (СПБ, 1864), первых обзоров развития рус. гитарного иск-ва, в к-рых С. обобщил данные о рус. гитаристах 1-й пол. 19 в. В 1851 С. входил в состав т. н. молодой редакции «Москвитянина».

В 50-е гг. в журн. «Москвитянин», «Современник», «Русская беседа» опубликованы лирич. стихотворения (оригинальные и переводные) и пьесы С. (наибольшим успехом пользовалась пьеса «Ночное»).

Лит.: Тюрин А. Ф., Собрание русских народных песен М. Стаховича, «Известия Академии наук по отделению русского языка и словесности», т. 4, 1855; Русанов В., Гитара и гитаристы. Исторические очерки, вып. 1— М. Т. Высотский, русский гитарист-виртуоз, композитор народных песен, М., 1899; Русский биографический словарь, т. 19, СПБ, 1909; Григорьев А. [А.], Русские народные песни. Критический опыт. Статья первая, «Москвитянин», 1854, т. 4, № 16, с. 93—142, под назв.: Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны, в его кн.: Собр. соч., вып. 14, М., 1915; Асафьев Б. В., Композиторы первой половины XIX века, М., 1945, то же, в кн.: Избр. труды, т. 4, М., 1955, с. 50—52; Вольман Б. Л., Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства, Л., 1961. *И. Ф. Поликарпов.*

СТАШКЕВИЧЮТЕ Александра Стасио (р. 22 XII 1899, Каунас) — сов. певица (сопрано), педагог. Нар. арт. Литов. ССР (1954). Чл. КПСС с 1951. Деп. Верх. Совета Литов. ССР 1-го созыва. В 1930 окончила Пражскую консерваторию. Выступала в оперных спектаклях и концертах в Москве, Праге, Стокгольме. В 1929—1941 солистка Каунасского т-ра оперы и балета. Во время Великой Отечеств. войны 1941—45 выступала с концертами на фронте, а также в Москве, Курске, Орле и др. городах. В 1944—53 солистка Литов. т-ра оперы и балета. В 1944—48 преподаватель Каунасской, с 1949 — Вильнюсской консерваторий (с 1960 профессор). Лучшие партии: Маргарита, Чио-Чио-сан, Дездемона, Анда, Татьяна, Лиза, Ярославна, Тамара; Марженка («Проданная невеста»).

Лит.: Mažeika V., Opera, Vilnius, 1967.

СТВЙРИ, гударствири (груз.), тулем (азерб.). 1) Дух. инструмент типа *волынки*. Мех изготовляется из овечьей или козьей кожи, сверху покрывается чехлом из ситца и др. Имеет 2 отверстия. В одно вставляется трубка с обратным клапаном, через к-рую нагнетается воздух, другое закрывается двойной трубкой с бычьим рогом на конце, иногда инкрустированной разноцветными камнями. В первой трубке 3 игровых отверстия, во второй — 6 (3 нижних расположены симметрично отверстиям первой трубки). При игре мех держат под мышкой или перед собой, обхватив руками. Звук С. мягкий, бархатистый. Звукоряд диатонический, диапазон сентима — a^1—h^1 —cis^2—d^2 — e^2 — fis^2 — g^2. Произв. для С. 2-голосные, применяются интервалы терции, сексты. На С. аккомпанируют нар. певцам. Ныне встречается редко. 2) Дух. инструмент с одинарным надрезным язычком, 5—7 игровыми отверстиями, одно из к-рых находится на тыльной стороне. Изготовляется из стебля пшеницы, черенков шиповника, тыквенного листа. Дл. 100—120 *мм*. Звукоряд диатонический. Используется в пастушеском быту (гл. обр. подростками). Родствен аджарскому *чибони*. 3) Собирательное (груз.) назв. всех деревянных дух. инструментов.

Лит.: Абдуллаева С., Нар. муз. инструменты Азербайджана, Баку, 1972; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975, с. 125—26. *М. В. Рамишвили.*

СТЕКЛЯ́ННАЯ ГАРМО́НИКА (франц. verre harmonica, нем. Glasharmonika) — муз. инструмент. Относится к группе фрикционных, в к-рых звук возникает в результате трения. Стала известна в сер. 18 в. в Англии, где её появлению предшествовало увлечение игрой на стеклянных стаканах (играющий проводил пальцем по краям наполненных до определённого уровня водой стеклянных стаканов). В 1746 К. В. Глюк дал в Лондоне концерт на 26 стеклянных стаканах, «настроенных весенней водой». С. г. первоначально состояла из стеклянных полушарий, которые приводились в колебание трением об их края кончиками пальцев исполнителя. В дальнейшем инструмент видоизменялся. С. г. получила весьма широкое распространение после усовершенствований, внесённых около 1761 Б. Франклином. Сконструированная им С. г. представляла собой хроматически настроенные стеклянные полушария, насаженные на горизонтальную металлич. ось, вращавшуюся при помощи педали; они помещались в футляр продолговатой формы, до определ. уровня наполненный водой, увлажнявшей края полушарий. Прикосновением кончиков пальцев к их краям извлекался чистый певучий звук своеобразного тембра. Диапазон С. г. (3—4 октавы) зависел от количества полушарий (37—46). Во 2-й пол. 18 в. С. г. стала популярным концертно-камерным инструментом. Известными исполнительницами были М. Дейвис и М. Кирхгеснер; последней В. А. Моцарт посвятил Adagio для С. г. (К.-V. 356), он написал также Adagio и рондо для С. г., флейты, гобоя, альта и виолончели (К.-V. 617). Виртуозно играл на С. г. чеш. пианист и композитор Я. Л. Дусик, выступавший в Берлине, Париже и Милане, а также в Петербурге (1786). Наряду с Моцартом соч. для С. г. создали также Л. Бетховен и Я. Ф. Томашек. Недостатком С. г. было раздражающее действие вибрирующих стеклянных полушарий на чувствительные окончания пальцев исполнителя, что привело к поискам новых способов игры на С. г.— пытались применять прокладки, смычок, клавишное устройство (ок. 1784 появилась С. г. с клавиатурой; мастера Хессель, Вагнер, Рёллиг, Клейн; их инструменты назывались «клавишные С. г.» — Klavierharmonika). Однако эксперименты не дали существ. результатов, и к сер. 19 в. С. г. повсеместно вышла из употребления. С. г. изредка вводилась в партитуры опер для придания музыке таинств., сказочного колорита, в т. ч. рус. композиторами С. И. Давыдовым («Днепровская русалка»), М. И. Глинкой («Руслан и Людмила»), А. Г. Рубинштейном («Демон»); позднее в этих операх партия С. г. была заменена *челестой* и *колокольчиками*. На Постоянной выставке муз. инструментов в Ленинграде имеются 2 С. г. с 37 и 35 полушариями.

Лит.: Рабинович А., Русская опера до Глинки, М., 1948, с. 164—66; Рогаль-Левицкий Д. Р., Современный оркестр, т. 2, М., 1953, с. 438; Bartl K., Nachricht von der Harmonika, Brünn, 1799; Pohl C. F., Zur Geschichte der Glasharmonika, Lpz., 1862; Sachs C., The history of musical instruments, N.-Y., 1940, p. 404—05; его же, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1966, S. 75. *А. Н. Лисова.*

СТЕЛЛО́ВСКИЙ Фёдор Тимофеевич (1826—1875, Петербург) — рус. муз. издатель. Получил образование в Лазаревском ин-те вост. языков в Москве. В 1852 издал «Музыкальный альбом» (как приложение к журн. «Пантеон»). В 1853 открыл в Петербурге муз. магазин и нотное изд-во. В 50-х гг. С. стал одним из крупнейших нотоиздателей дореволюц. России (приобрёл изд-ва И. К. Пеца, П. И. Гурскалина, В. Д. Деноткина, Л. А. Снегирёва). Фирма С. существовала до 1886 (перешла к К. А. Гутхейлю). Энергичный и инициативный предприниматель, С. значительно расширил рамки работы рус. муз. изд-в, способствовал пропаганде рус. музыки. Издал произв. М. И. Глинки (оперы, орк. сочинения, полн. собр. романсов и песен) и др. рус. композиторов (клавиры опер А. Н. Верстовского, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова, собр. романсов А. Е. Варламова в 12 тетрадях, отд. соч. И. Е. Хандошкина, К. А. Кавоса и др.). С. издавал также журн. «Музыкальный и театральный вестник» (1858—60) и «Якорь» (1863—65).

Лит. см. при ст. *Издательства музыкальные.* *И. М. Ямпольский.*

СТЕНДА́ЛЬ (Stendhal; наст. имя и фам.— Анри Мари Бейль, Beyle) (23 I 1783, Гренобль — 23 III 1842, Париж) — франц. писатель и муз. критик. В юности учился игре на скрипке, кларнете, занимался пением. В 1800 вступил в армию, был офицером, затем интендантом. Участвуя в походах Наполеона I, побывал в Италии, Германии, Австрии, России. После установления режима Реставрации С. в 1814—21 жил в Милане, после Июльской революции 1830 был франц. консулом в Триесте и в Чивитавеккье, близ Рима. Осн. художеств. интересы С. связаны с итал. оперным иск-вом, он хорошо знал театр, был близок со мн. исполнителями. Труды С. о музыке, появившиеся в печати в 1814—27, предшествовали его известным лит. произв. Среди первых работ —«Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио» (под псевд.— Л. А. Бомбе). Для биографии Й. Гайдна С. почти полностью использовал книгу Дж. Карпани («Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e l'opere del celebre maestro Giuseppe Haydn», 1812), что вызвало обвинение в плагиате. Биографич. материалы о В. А. Моцарте писатель заимствовал из книг К. Виндлера («Notice biographique sur J. C. W. T. Mozart», 1801) и К. Ф. Крамера («Anecdotes sur W. Mozart», 1801). Отбросив нек-рые подробности и добавив собственные суждения, С. создал практически новую книгу, проникнутую личным отношением писателя к Моцарту, большим поклонником к-рого он был. В 1824 издана книга «Жизнь Россини» (под псевд. С.); в ней имеется биография композитора, с к-рым С. был знаком, сведения о его операх, а также об итал. оперном театре 1-й четв. 19 в. Критич. заметки С. за 1824—27 о спектаклях итал. оперы (Париж), печатавшиеся в «Journal de Paris», изданы под назв. «Заметки дилетанта» (1867, есть и более полные позднее издания). Как муз. критик и биограф С. не претендовал на самостоятельность исследования, доверял многим источникам, устным рассказам, стремился популярно излагать материал, пропагандировать муз. иск-во.

Соч.: Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie, P., 1814; Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, P., 1914 (рус. пер.— Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио, Собр. соч., т. 8, М., 1959); Vie de Rossini. Suivie des notes d'un dilettante, v. 1—2, P., 1824 (рус. пер.— Жизнь Россини, Собр. соч., т. 8, М., 1959); Notes d'un dilettante, P., 1867.

Лит.: Rolland R., Stendhal et la musique [предисл. к «Vies de Haydn...»], в кн.: Stendhal, Œuvres complètes, t. 3, P., 1914 (рус. пер.— Роллан Р., Собр. соч., т. 14, М., 1958); Соллертинский И. И., Стендаль и музыка, «СМ», 1935, № 2, то же, в его кн.: Исторические этюды, т. 1, [2]Л., 1963; Рензов Б., Музыкально-критические произведения Стендаля, в кн.: Стендаль, Собр. соч., т. 8, М., 1959, с. 648—51; Chouquet A., Stendhal — Beyle, P., 1902; Arnoux A., Le goût de la musique chez Stendhal, «SIM», 1908, 18 apr.; Barrés M., Stendhal et la musique, «RM», 1920, № 1; Klein J. W., Stendhal as music critic, «MQ», 1943, v. XXIX, № 1. *Т. Н. Соловьёва.*

«СТЕ́НУЭЙ», «Стенуэй и сыновья» («Steinway and sons»), амер. фп. фирма. Основатель — нем. мастер Генрих Энгельгард Штайнвег (Steinweg), в США принял имя Генри Стенуэй (15 II 1797, Вольфсхаген — 7 II 1871, Нью-Йорк) — конструктор муз. инструментов (органы, гитары, цитры, с 1820 — фп.). Работал в Госларе, Зезене (герцогство Брауншвейг), где в 1839 получил за фп. золотую медаль. С 1850 работал в США. Собственную фирму открыл в 1853 совм. с 4 сыновьями — Кристианом Карлом Готлибом С. (1829—1865), Иоганном Генрихом Энгельхардом С. (1830—1865), Иоганном Генрихом Вильгельмом С. (1835—1896) и Георгом Августом Альбертом С. (1840—1877). После смерти первых двух сыновей к фирме в 1865 присоединился старший сын Карл Фридрих Теодор С. (1825—1889), возглавлявший до тех пор своё предприятие в Германии («Штайнвег» — «Steinweg», Брауншвейг), владельцем к-рого в 1886 стал его быв. сотрудник Фридрих Гротриан (фирма «Гротриан — наследник Штайнвега» существует и ныне).

Фирма «С.» в 1854 получила в Вашингтоне золотую медаль, в 1855 — 1-ю премию за прямоугольное фп. с литой чугунной рамой и перекрёстной системой струн. Фирма применила и др. усовершенствования, в т. ч. способ цельного гнутия рояльных корпусов, новую механику («механика С.»). Первый конц. рояль совр. формы выпущен в 1856. Филиалы фирмы «С.» открылись в Лондоне (1877) и Гамбурге (1880). С 1876 «С.» — акционерное общество, возглавляемое (с 1955) Генри С. (р. 1915), Теодором С. (р. 1914) и Джоном С. (р. 1917). Фирмой выпущено более 400 тыс. инструментов.

Лит.: Steinway and sons. A brief history and explanation of the Stanway system in pianofortes, N. Y., 1885; Hubbard E., The story of the Steinways, N. Y., 1911; Mitteilungen der Fabrik von Steinway and sons, Hamb., 1918—39; Steinway news, N. Y., 1935; Michel's piano atlas, Rivera (Calif.), 1957; Steinway Th. E., People and pianos, N. Y., 1953, [2]1961; Steinway and sons. Mitteilungen, Hamb., 1953. *Л. И. Ройзман.*

СТЕ́НХАММАР (Stenhammar) Карл Вильгельм Эуген (7 II 1871, Стокгольм — 20 XI 1927, там же) — швед. композитор, дирижёр, пианист. Сын швед. композитора Пера Ульрика С. (20 II 1828 — 8 II 1875). Учился в Стокгольмской консерватории у Р. Андерсона (фп.), у Э. Шёгрена и Й. Денте (композиция). Совершенствовался в Берлине у Х. Барта (1892—93). С 1897 дирижёр Стокгольмского филармонич. оркестра, в 1907—22 — симф. оркестра в Гётеборге, в 1924—25 — Корол. оперы в Стокгольме. Был также известен как пианист и участник Аулин-квартета. Творчество С.— существ. вклад в развитие швед. муз. культуры. Его симфонии, занимающие важное место в нац. музыке и основанные на нар. мелодиях и ритмах, отличают напряжённое тематич. развитие, полифоничность фактуры. Интерес С. к фольклору связан с швед. романтизмом, влияние к-рого он испытал в юности наряду с влиянием Р. Вагнера, Ф. Листа, И. Брамса. Наиболее значительны вок.-произв. С.— песни ярко выраженного лирич. характера и хоры, а также музыка к драм. спектаклям Г. Ибсена, А. Стриндберга, Х. Бергмана, У. Шекспира, К. Гоцци и др.

Соч.: оперы — Тирфанг (по А. Бобергу, 1898, Стокгольм), Праздник в Сульхауге (Das Fest auf Solhaug, по Г. Ибсену, 1899, Штутгарт); для солистов, хора и орк.— кантата Песни (Sången, 1921), Снежное спокойствие (Snöfrid, 1891), Народ (Ett folk, 1905), Зимнее солнцестояние (Midvinter,

1907), Возвращение на родину (Hemmemarschen, 1909); для орк. — 2 симфонии (1903, 1915), небольшие орк. пьесы, в т. ч. Серенада (1913); 2 концерта для фп. с орк. (1893, 1907), 2 сентиментальных романса для скр. с орк. (1910); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1900), 7 квартетов (1894—1916) и др.; для фп.— 2 сонаты (1890, 1895), 3 фантастические пьесы (3 Phantasiestücke, 1895); ок. 60 песен на тексты Г. Гейне, Б. Бьёрнсона, Х. Бергмана и др.; хоры с орк. и a cappella; музыка к драм. спектаклям, в т. ч. к «Игре грёз» Стриндберга (Ett drömspel, 1916, Стокгольм) и «Ромео и Джульетте» Шекспира (1921, там же).

Лит.: Küpper H., Wilhelm Stenhammar, «Die Musik», 1937/38, Jahrg. 30; Pergament M., Wilhelm Stenhammar, Självbiografisk skiss, в сб.: Musikmänniskor, Uppsala, 1943; его же, Svenska Tonsättere, Stockh., 1943; Broman S., Wilhelm Stenhammar. A survey, «MR», 1947, v. 7; Wallner B., Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken, «Svensk tidsskrift för musikforskning», Stockh., 1952, bd 34, 1953, bd 35, 1961, bd 43; Rabe J., En musikalisk dagbok av Wilhelm Stenhammar, там же, 1958, bd 40. *А. Я. Ортенберг.*

СТЕПА́НОВ Александр Сергеевич [23 VIII (4 IX) 1899, Елец, ныне Липецкой обл.— 2 VI 1963, Москва]— сов. хоровой дирижёр и педагог. Засл. арт. РСФСР (1940). В 1912 окончил моск. Синодальное уч-ще. В 1918—21 учитель пения в общеобразоват. школах и руководитель детских хор. коллективов в Москве и Минске. В 1921—25 хормейстер Оперной студии Большого т-ра под рук. К. С. Станиславского, в 1930—1937 — Большого т-ра. В 1937—38 дирижёр и гл. хормейстер Белорус. т-ра оперы и балета (Минск). В 1938—47 хормейстер Оперного т-ра им. Станиславского (с 1941 — Моск. муз. т-ра им. Станиславского и Немировича-Данченко), в 1950—59 гл. хормейстер. В 1942—48 также гл. дирижёр ансамбля Центрального клуба Министерства внутренних дел. Один из руководителей (в 1943—49 и 1952—58) *Республиканской русской хоровой капеллы.* В 1958—59 хормейстер *Ансамбля советской оперы.* Один из лучших сов. интерпретаторов рус. хор. классики. Исполнение С. отмечено тонким пониманием стиля, филигранной нюансировкой. Пропагандировал новые хор. сочинения сов. композиторов — В. А. Белого, М. В. Коваля, Д. С. Васильева-Буглая, И. О. Дунаевского, Д. Б. Кабалевского, В. П. Соловьёва-Седого и др. Под рук. С. Респ. рус. хор. капелла участвовала в первых исполнениях мн. крупных вок.-симф., а также сценич. произв., в их числе — опера «Война и мир», оратории «На поле Куликовом» и «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина. Вёл педагогич. работу в Муз. техникуме им. М. П. Мусоргского (1925—37) и Центр. муз. школе-десятилетке при Моск. консерватории (1944—59).

Лит.: Локшин Д., Выдающиеся русские хоры и их дирижеры, М., 1953, [2]под назв. Замечательные русские хоры и их дирижеры, М., 1963. *М. М. Яковлев.*

СТЕПА́НОВ Владимир Павлович [2 (14) I 1890 — 27 VI 1954, Москва] — сов. хоровой дирижёр и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1947). Окончил в 1908 моск. Синодальное уч-ще, в 1913 — композиторское отделение Моск. консерватории (у С. Н. Василенко). В 1912—18 преподаватель Синодального уч-ща (с 1918— Нар. хор. академия) и помощник дирижёра Синодального хора. В 1919—36 хормейстер, в 1926—36 гл. хормейстер Большого т-ра, в 1936—50 — Ленингр. т-ра оперы и балета. Участвовал в постановках классич. опер, преим. русских («Иван Сусанин», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Борис Годунов», «Орлеанская дева» и др.), и произв. сов. композиторов («Щорс» Фарди, «Броненосец „Потёмкин“» Чишко, «В бурю» Хренникова, «Емельян Пугачёв» Коваля, «Князь-озеро» Дзержинского, «Семья Тараса» Кабалевского и др.). Интерпретации С. отличались разнообразием хор. палитры, яркой эмоциональностью. Преподавал муз.-теоретич. предметы и хор. дирижирование в Моск. (1920—30 и 1950—54) и Ленингр. (1938—50) консерваториях (с 1950 профессор), воспитал мн. мастеров сов. хор. иск-ва. Автор муз. произв. (хоры, романсы и др.). Гос. пр. СССР (1946).

Лит.: Локшин Д., Выдающиеся русские хоры и их дирижеры, М., 1953, [2]под назв. Замечательные русские хоры и их дирижеры, М., 1963, с. 99—100. *М. М. Яковлев.*

СТЕПА́НОВ Фёдор Васильевич [27 VIII (8 IX) 1867, г. Луга, ныне Ленингр. обл.— 4 (17) VII 1914, Петербург] — рус. флейтист и педагог. В 1885 окончил классы при Петерб. придв. певч. капелле, занимался у Ф. И. Ватерстраата. В 1886, по ходатайству Измайловского полка (служил там музыкантом), был принят в Петерб. консерваторию, к-рую окончил в 1889. С того же года играл в симф. оркестре РМО, с 1892 — в оркестре Михайловского т-ра. С 1898 флейтист балетного оркестра Мариинского т-ра, через год занял должность первого флейтиста оперного оркестра, в 1900—07 — снова балетного; одновременно в 1905—07 работал капельмейстером и учителем музыки в Павловском военном уч-ще. С 1895 преподавал игру на флейте в Петерб. консерватории (с 1904 профессор). Автор «Упражнений» для флейты.

СТЕПА́НОВА Елена Андреевна [5 (17) V 1891, Москва — 26 V 1978, там же] — рус. сов. певица (колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1937). Род. в семье учителя пения. В детстве пела в церк. хоре. Училась пению у М. Полли. С 1908 артистка хора Большого т-ра; в 1912 дебютировала как солистка в партии Антониды. До 1944 солистка Большого т-ра. Иск-во С. сформировалось под влиянием и при поддержке выдающихся деятелей оперного иск-ва — дирижёров В. И. Сука, Э. А. Купера, Н. С. Голованова, певцов Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой, К. Г. Держинской, Н. А. Обуховой. Большое значение имело для С. общение с К. С. Станиславским в студии Большого т-ра, где она подготовила партии Джильды (1919) и Татьяны (1921). Гл. особенностями исполнения С. были редкое по чистоте интонирование, виртуозное владение голосом. Была блестящей исполнительницей жен. партий в операх Римского-Корсакова — Волхова, Снегурочка, Шемаханская царица; Марфа («Царская невеста»), Царевна-Лебедь (первая исполнительница в Большом т-ре, 1913); Царевна Ненаглядная Краса («Кащей Бессмертный»). Др. партии: Людмила, Виолетта, Лакме; Маргарита Валуа («Гугеноты»). Выступала как конц. певица. Участвовала в первом исполнении поэмы «Колокола» Рахманинова (1914), исполняла партию сопрано в 9-й симфонии Бетховена под упр. О. Клемперера (1925). Большой мастер камерного пения, С. одной из первых стала исполнять произв. сов. авторов (Р. М. Глиэра, С. Н. Василенко, О. С. Чишко).



Лит.: Елена Андреевна Степанова, М., 1953 (буклет); Мастера Большого театра, сб., М., 1976. *В. И. Зарубин.*

СТЕПА́НОВА Мария Матвеевна [по уточн. данным, 1 (13) I 1815, Петербург — 21 X (3 XI) 1903, там же]— рус. певица (сопрано). В 1827 поступила в Петерб. театр. уч-ще, занималась вначале в балетном классе у Ш. Дидло, затем училась пению у П. А. Сапиенцы и К. А. Кавоса. Дебютировала в 1831 в опере «Деревенские певицы» Фьораванти. В 1833—54 артистка Петерб. оперного т-ра, на сцене к-рого спела св. 30 партий. Пользовалась большим успехом в операх В. Беллини — Юлия («Капулетти и Монтекки»), Амина («Сомнамбула»), Норма. Одна из лучших её партий— Семирамида («Семирамида» Россини). В историю рус. оперного т-ра вошла как первая исполнительница партий Антониды (М. И. Глинка проходил с ней эту партию) и Людмилы, с большой похвалой отзывались об артистке А. Н. Серов и В. Ф. Одоевский. Обладала высоким, сильным, звонким, гибким, подвижным

голосом (в то же время приятным mezzo-voce), редкой музыкальностью, феноменальной памятью. Исполнение отличалось безукоризненной отделкой партий, игра — грациозностью и благородством.

Лит.: К. В. О. [Одоевский В. Ф.], Второе письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за царя, или Сусанин, «Северная пчела», 1836, 15 и 16 дек.; его же (псевд. В. Невский), Новая русская опера: Жизнь за царя. Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена, «Литературные прибавления к русскому инвалиду», 1837, 30 января; см. также в кн.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Серов А. Н., «Руслан» и русланисты, «Музыка и театр», 1867, № 10, то же, в его книгах: Критич. статьи, т. 4, СПБ, 1895, Избр. статьи, т. 1, М.—Л., 1950; Воспоминания А. Я. Петровой, «Русская старина», 1880, т. 27, март; Мария Матвеевна Степанова. (Страничка из её автобиографии), «ЕИТ», сезон 1903—1904. Приложение к XIV вып.; Гозенпуд А. А., Музыкальный театр в России, Л., 1959; его же, Русский оперный театр XIX века, ч. 1—3, Л., 1969—73. *А. П. Григорьева.*

СТЕПАНО́ВСКИЙ Иван (р. ок. 1710, Украина — г. смерти неизв., Петербург) — укр. лютнист 18 в. Муз. образование получил в Германии, где в 1740-х гг. учился игре на лютне у С. Л. Вайса в Дрездене. Служил лютнистом при дворе курфюрста Фридриха Августа II в Дрездене, затем при дворе польск. короля Августа III в Варшаве. В 1746 был приглашён в Россию, служил придв. музыкантом в Петербурге. Как исполнитель-виртуоз с успехом выступал в России и за рубежом.

Лит.: Харлампович К., Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь, т. 1, Казань, 1914, с. 833—34; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 1, Gen., 1948, p. 210. *И. М. Лысенко.*

СТЕПАНЯ́Н Аро Левонович [13(25)IV 1897, Елизаветполь (ныне Кировабад) — 9 I 1966, Ереван] — сов. композитор. Нар. арт. Арм. ССР (1960). Деп. Верх. Совета Арм. ССР 1—4-го созывов. В 1923—26 учился в Муз. техникуме им. Гнесиных (Москва) по классу композиции у М. Ф. Гнесина. В 1930 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у В. В. Щербачёва. В 1930—34 преподавал в Ереванской консерватории (с 1934 доцент). В 1937—48 пред. Оргкомитета СК Армении.

С.— автор опер, симф., камерно-инстр. и вок. сочинений; осн. тема его произв.— Армения, её историч. прошлое (оперы «Давид Сасунский» — по мотивам арм. эпоса, «Нунэ»— о крест. восстании 10 в.) и современность (симф. поэма «Памяти 26 бакинских комиссаров», оперы «На рассвете»— о революц. борьбе за установление Сов. власти в Армении, «Героиня»— из колхозной жизни). С. принадлежит также бытовая, социально-сатирич. опера «Храбрый Назар». В его камерных вок. и инстр. сочинениях особое место занимает психологически углублённая, философская лирика. Лучшие произв. С. отличаются реалистичностью образов, яркой нац. самобытностью. Его музыка выразительна, мелодична, напевна, прочно связана с арм. нар. музыкой и традициями арм., рус. и зап.-европ. муз. классики.

Соч.: оперы — Храбрый Назар (Кач Назар, 1934, Арм. т-р оперы и балета), Давид Сасунский (1936), На рассвете (Лусабации, 1938, Арм. т-р оперы и балета); Нунэ (1947), Героиня (1950, там же; Гос. пр. СССР, 1951); для солистов, хора и орк. — оратория Неумолкающий колокол (1964), кантата Колхозная (1947); для орк.— 3 симфонии (1944, 1945, 1953), симф. поэмы Памяти 26 бакинских комиссаров (1938), Лур-далур (1944), Танцевальная сюита (1951); для фп. с орк.— концерт (1959), рапсодия (1962); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп. (1943, 1947), сонаты для влч. и фп. (1943, 1963), 4 струн. квартета (1-й и 2-й — 1940; 1957, 1958); для фп.— соната (1949), разл. пьесы, в т. ч. 16 прелюдий; пьесы для разл. инструментов; хоры, романсы, песни, вок. циклы на сл. О. Т. Туманяна, А. С. Исаакяна, О. Т.Шираза и др., обр. нар. и гусанских песен.

Лит.: Кацахян М., А. Степанян, Ер., 1962 (на арм. яз.); Тиграно́в Г., Аро Степанян, М., 1967. *Г. Г. Тиграно́в.*

СТЕПАНЯ́Н Рубен Герасимович [р. 16 (29) XII 1902, Баку] — сов. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1961). Чл. КПСС с 1942. В 1931 окончил Ереванскую консерваторию по классу скрипки у Д. Лекгера, в 1936 по классу дирижирования у К. С. Сараджева. В 1938—65 дирижёр Арм. т-ра оперы и балета. Руководил первыми пост. на арм. сцене балетов: «Анаит» Тер-Гевондяна (1940), «Гаянэ» (1947); «Севан» Егиазаряна (1955), «Мармар» Оганесяна (1957), «Сона» Хагагортяна (1957), оперы «Костёр» Геворкяна (1959). Дирижировал также классич. операми и балетами. В 1941 начал композиторскую деятельность. С 1929 занимается педагогич. работой, в 1965—66 преподавал в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных (Москва).

Соч.: для орк.— симфонии (Симфония-поэма, 1942; 1952), симф. поэма (1945), увертюра-рапсодия (1961; 2-я ред. 1972); канцона и рондино для флейты и камерного орк. (1968); для струн. орк. — В Цахкадзоре у костра (1945); камерно-инстр. ансамбли — 2 струн. квартета (1940, 1965), 2 сюиты для струн. квартета (1946, 1973); хоры — Весна (a cappella, 1970) и др.; произв. для дух. орк., песни, романсы на слова сов. поэтов. *А. Г. Будагян.*

СТЕПО́ВОЙ (наст. фам. — Якименко) Яков Степанович [8 (20) X 1883, Харьков — 4 XI 1921, Киев] — укр. композитор и муз.-обществ. деятель. Брат Ф. С. *Акименко.* В 1895—98 пел в хоре мальчиков Придв. певч. капеллы, в 1898—1902 обучался в классах капеллы игре на фп., муз.-теоретич. предметам и дирижированию. В 1902—09 учился в Петерб. консерватории, по классу композиции занимался у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова (выпускные экзамены сдал в 1914). В 1912—14 выступал со статьями в моск. журн. «Музыка», ряд его статей и рецензий напечатан также в «Рус. муз. газете». После установления Сов. власти на Украине С. принимал активное участие в организации муз. жизни в Киеве. В 1917—19 преподавал муз.-теоретич. предметы в Киевской консерватории, с 1919 зав. муз. секцией Всеукраинского комитета иск-в при Наркомпросе УССР и зав. муз. частью Укр. муз.-драм. т-ра, руководитель вок. ансамбля. По инициативе и при участии С. были организованы Симф. оркестр им. Н. В. Лысенко, Гос. струн. квартет, открыта Нар. консерватория.

В своей музыке С. развивал традиции укр. и рус. композиторов-классиков. Осн. область его творчества — песня. Автор мн. песен на революц. темы, в их числе «Каменярі» («Камнеломы»), «Коваль» («Кузнец»), «У долині село лежить», «Слово» и др. Создал новый для укр. музыки жанр — сатирич. антирелигиозную песню («Прийшла в церкву стара баба», «На тім світі» и др.). Ему принадлежат циклы романсов «Барвінки» (на слова укр. поэтов, 1905—06), «Пісні настрою» («Песни настроения», на сл. А. Олеся, 1907—09), романсы на сл. Т. Г. Шевченко, И. Франко, Л. Украинки, М. Рыльского и др., сатирич. песни на сл. С. Руданского. С. собрал, записал и обработал мн. укр. нар. песни. Опубликованы его сольные, ансамблевые и хор. обработки укр. песен, сб. обработок революц. песен, рус. нар. песен, а также сб. песен для детей — «Малым ребятам», «Проліски» («Подснежники»; 3 выпуска), «5 школьных хоров», «Кобзарь». Фп. соч. С. присущ яркий песенный мелодизм («Прелюд пам'яті Шевченка», одночастная соната, рондо, мн. пьесы).

Лит.: Грінченко М., Яків Степовий, Хар., 1929, [2]в его кн.: Вибране, Київ, 1959, с. 511—28; Степанченко Г. В., Я. С. Степовий і становлення української радянської музики, Київ, 1979; Михайлов М., Я. С. Степовий, в кн.: Історія української дожовтневої музики, Київ, 1969, с. 571—84. *В. Л. Гошовский.*

СТЕРЕОФОНИ́Я (букв.— пространственное звучание, от греч. στερεός — объёмный, пространственный и φωνή — звук) — способ телефонии и радиовещания, а также звукозаписи и её воспроизведения, при к-рых сохраняется характер звучания, отражающий пространственное расположение разл. источников звука и их перемещение. Человек судит о расположении звуковых источников в пространстве в связи с различием их воздействия на правое и левое ухо; в физиологии это наз. бинауральным эффектом. В зависимости от угла, образующегося между волновым фронтом звучания и головой слушателя, разл. слышимость правым и левым ухом определяется как разностью фаз воспринимаемых звуковых волн, так и ослаблением звучания в результате его частичного экранирования головой слушателя. В телефонии и радиотелефонии стереоэффект достигается посредством применения двухканальной передачи от двух отд. микрофонов (помещаемых на нек-ром расстоянии друг от друга) и её воспроизведения с помощью двух отд. телефонов или двух динамиков (акустич. колонок). Для стереофонич. звукозаписи применяются два расположенных на расстоянии микрофона с отд. усилителями и двумя синхронными звукозаписывающими каналами. В стереограмзаписи оба сигнала фиксируются на одной бороздке. Резец стереорекордера колеблется под воздействием двух магнитных или пьезоэлектрич. сил, направленных относительно друг друга под углом 90°. Звуковоспроизведение осуществляется особым адаптерным устройством и двумя отд. усилителями с динамиками, установленными в зависимости от размера помещения и расстояния до слушателей. Для кинофильмов стереозапись производится оптич. методом по краю плёнки способами переменной ширины или плотности отпечатываемого сигнала на двух дорожках, соответствующих двум микрофонам. Магнитная стереозапись производится с помощью двух разнесённых микрофонов с отд. усилителями и магнитными записывающими головками на двух дорожках плёнки, а стереовоспроизведение — с помощью отд. усилителей от двух магнитных головок и двух акустич. колонок, установленных на требуемом расстоянии. Для электр. стереофонич. усиления применяются иногда три отдельных микрофонно-усилительных и звуковоспроизводящих канала; три акустич. колонки располагаются по ширине эстрады.

Стереофонич. звукозапись приближает восприятие музыки к тому, к-рое осуществляется при непосредств. слушании её исполнения в конц. зале. Степень значимости достигаемого с её помощью стереофонич. эффекта зависит от принадлежности данного сочинения к той или иной историч. эпохе, к тому или иному жанру, а также от его стилистич. особенностей и исполнит. состава. Так, в 18—19 вв. композиторы стремились к возможно большей слитности звучания разл. групп оркестра, что находило отражение в размещении исполнителей («рассадке» оркестра). Одноканальная запись таких произв. ещё более увеличивает слитность звучания орк. групп, а стереофоническая сохраняет их реальную пространств. рассредоточенность. Однако при записи музыки, в к-рой так или иначе используются пространств. эффекты (это относится гл. обр. к муз. творчеству 20 в.; см. *Пространственная музыка*), роль С. возрастает. С 70-х гг. 20 в., помимо обычной стереофонической, применяют также четырёхканальную, квадрофоническую звукозапись, при к-рой четыре микрофона (при записи) и четыре акустич. колонки (при воспроизведении) располагаются по углам квадрата или прямоугольника, в центре к-рого находится исполнитель (исполнители) и, соответственно, слушатель. За рубежом (ФРГ, Великобритания, США и др.) начаты квадрофонич. радиопередачи, выпускаются квадрофонич. радиоприёмники, усилители, магнитофоны, электропроигрыватели и грампластинки. С. для вертикальной ориентировки звучания пока не получила практич. применения.

Лит.: Горон П. Е., Радиовещание, М., 1944; Волков-Ланнит Л. Ф., Искусство запечатлённого звука. Очерки по истории граммофона, М., 1964; Римский-Корсаков А. В., Электроакустика, М., 1973; Фурдуев В. В., Стереофония и многоканальные звуковые системы, М., 1973; Stravinsky J., [О стереофонии], в кн.: Memories and commentaries, N. Y., 1960 (рус. пер.— в кн.: Стравинский И., Диалоги, Л., 1971, с. 289—91); Brauns H., Stereotechnik, Stuttg., 1961; Pils E. P., Rundfunk-Stereophonie, Stuttg., 1964; Reinecke H.-P., Stereo-Akustik, Köln, 1966. *Л. С. Термен.*

СТЕРН (Stern) Исаак (р. 21 VII 1920, Кременец Подольской губ.) — амер. скрипач. С 1921 живёт в США. Учился игре на фп. под рук. матери—пианистки; в 1930—37 — в Сан-Францисской консерватории по классу скрипки у Н. Блиндера, оказавшего решающее влияние на его артистич. развитие, в 1937 у Л. Персингера в Нью-Йорке. В 11 лет дебютировал как солист с Сан-Францисским симф. оркестром под упр. П. Монтё (исполнил с Блиндером концерт для 2 скрипок И. С. Баха). Концертировал как солист и с Лос-Анджелесским филармонич. оркестром. В 1937 впервые выступал в Нью-Йорке. В 1950—52 играл на фестивале в Праде (совм. с П. Касальсом). Расцвет исполнит. деятельности С. относится к 50-м гг., когда он гастролировал во мн. европ. странах (в т. ч. в СССР, впервые в 1956), завоевав широкую известность. С 1961 выступает также в основанном им трио с пианистом Ю. Истоминым и виолончелистом Л. Роузом (циклы камерных соч. Л. Бетховена). Выдающийся скрипач, к-рому свойственны большие художеств. обобщения, С. тяготеет к крупной муз. форме — сонате и концерту. Его интерпретации классич. и совр. музыки отличаются большой эмоциональной силой воздействия. Простота и благородство стиля, высокий дар художеств. перевоплощения, красота певучего звука, безупречное виртуозное мастерство — характерные черты его исполнит. иск-ва. Снимался в кино (роли Привидения в фильме «Юмореска» и Э. Изаи в фильме «Сегодня мы поём» — об известном амер. импресарио С. Юроке, 1952).



Лит.: Баринова Г., Исаак Стерн, «СМ», 1956, № 7; Ямпольский И., Исаак Стерн, там же, 1960, № 7; Рабен Л., Исаак Стерн, в его кн.: Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов, [Л., 1969], с. 222—30; Гинзбург Л., 50 лет со дня рождения И. Стерна, в кн.: Музыкальный календарь. 1970, М., 1969, с. 162—64. *И. М. Ямпольский.*

СТЕ́ФАН (прозвище — Голыш) — певец и распевщик, деятель рус. культовой музыки последней четв. 16 — нач. 17 вв. Ученик С. Рогова. Работал у купцов Строгановых в Усолье на Урале, где создал школу мастеров церк. пения. Вёл педагогич. деятельность на севере России. В предисловии к крюковому рукописному стихирарю (составлен в сер. 17 в.) сказано, что С. «ходил по градам и учил Усольскую страну». Среди его учеников — И. Т. Лукошко.

Лит.: Ундольский В. М., Замечания для истории церковного пения в России, М., 1846, с. 22. *И. М. Лысенко.*

СТЕФА́НИ (Stefani) Ян (1746 или 1748, Прага — 24 II 1829, Варшава) — польск. скрипач, дирижёр и композитор. По национальности чех. Муз. образование получил в Италии. Ок. 1765 дирижёр оркестра графа Кинского, затем придв. оркестра в Вене. С 1771 жил в Варшаве. До 1794 был концертмейстером и дирижёром корол. оркестра, затем — дирижёром «Театра Народовы», где ставил оперные спектакли и руководил симф. концертами. Одновременно в течение мн. лет дирижировал оркестром и руководил концертами церк. музыки в Кафедральном соборе св. Яна. Писал культовую и светскую музыку, в т. ч. оперы-водевили, в к-рых широко использовал нац. муз. фольклор. Комич. опера С. «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» («Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale», по пьесе В. Богуславского, 1794, Варшава) при жизни С. ставилась 200 раз (сохранилась и в репертуаре т-ров совр. Польши); К. Липиньский написал на темы из этой оперы конц. фантазию. Популярны были его полонезы лирич. характера.

Соч.: оперы (все пост. в Варшаве) — 11 комич. опер (водевилей), в т. ч. Заколдованное дерево (Drzewo zaczarowane, 1797), Фрозина, иль Семь раз одна и та же (Frozyna czyli Siedem razy jedna, 1806), Любопытство женщин прошлого (Ciekawość dawnych kobiet, 1808), Старый охотник (Stary myśliwy, 1809); оратории, мессы; танцы для фп. (ок. 200), гл. обр. полонезы.

Лит.: Бэлза И., История польской музыкальной культуры, т. 1, М., 1954, с. 247—53; Stromenger K., Jan Stefani, «Łódź Teatralna», 1946/47, № 3; Chybiński A., Słownik muzyków dawnej Polski, Kr., 1949; Jachimecki Z., Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszsych do doby obecnej, t. 1, cz. 2, Kr., 1951; Błaszczyk T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku, Kr., 1964. *З. Лисса.*

СТЕФАНОВ Васил Иванов (р. 24 IV 1913, Шумен) — болг. скрипач и дирижёр. Нар. артист НРБ (1972). Окончил в 1933 Гос. муз. академию в Софии по классу С. Попова (скрипка). С сер. 30-х гг. играл в Академич. и Царском симф. оркестрах. Выступал в концертах как скрипач-солист и квартетист. С 1944 солист оркестра Софийской филармонии, с 1946 2-й дирижёр этого оркестра. В 1947 совершенствовался как дирижёр у В. Талиха в Праге (стажёр). С 1948 гл. дирижёр симф. оркестра Болг. радио в Софии, с 1961 дирижёр хора «Гусла». Как исполнитель С. отличается ярким артистич. темпераментом, бережным отношением к авторскому замыслу. В репертуаре — гл. обр. произв. Л. Бетховена, Р. Шумана, И. Брамса, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича. С.— первый исполнитель мн. новых произв. болг. композиторов. Гастролировал как дирижёр в Италии, ФРГ, Франции, а также в СССР (1972) и др. социалистич. странах. Димитровская пр. (1953).

Лит.: Лазаров С., Васил Стефанов на 60 години, «Българска музика», 1973, № 4. *А. Абаджиев.*

СТЕФАНОВИЧ Михаил Павлович [2 (14) II 1898, Киев — 5 VIII 1970, там же] — сов. оперный режиссёр и певец (бас-кантанте). Нар. арт. УССР (1947). Чл. КПСС с 1944. В 1922 окончил Киевскую консерваторию, занимался по классам пения у Е. И. Збруевой и М. В. Микиши, по классу фп. у Ф. М. Блуменфельда. Сценич. деятельность начал в 1919 в Киеве в экспериментальной студии «Молодой оперный театр» под рук. Л. П. Штейнберга. С 1921 выступал в оперных т-рах Киева, Одессы, Харькова, Перми, Саратова, Новосибирска, Ташкента. Обладал красивым, мощным голосом обширного диапазона, прекрасной дикцией. Артист яркого драм. дарования, С. создавал психологически правдивые характеры, особое внимание уделяя выразительности пластич. рисунка образа. Среди партий: Борис Годунов, Кончак, Руслан, Досифей, Кочубей, Мельник; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Рамфис («Аида»), Тарас Бульба и Воевода («Тарас Бульба» Лысенко). Как режиссёр выступил в 1928 в Первой передвижной укр. опере. С 1933 художеств. руководитель оперного т-ра Днепропетровска, затем Харькова, Львова, в 1947—54 гл. режиссёр Укр. т-ра оперы и балета. Пост. С. отличались масштабностью, чёткостью идейно-образной концепции, вниманием к актёрской индивидуальности певцов, мастерским построением массовых сцен; среди лучших спектаклей — «Аида», «Евгений Онегин» (1938), «В бурю» (1939); «Дочь кардинала» Галеви (1940), «Пиковая дама», «Царская невеста» (1945); «Любовь Яровая» Энке (1946), «Молодая гвардия» (1947, первая пост.), «Иван Сусанин» (1948; Гос. пр. СССР, 1949), «Сказка о царе Салтане», «Фауст» (1949); «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1951), «Борис Годунов» (1952), «Князь Игорь» (1954). В 1945—46 преподавал в Харьковской, в 1946—1947 во Львовской консерваториях. В режиссёрской и педагогич. деятельности следовал принципам Вл. И. Немировича-Данченко (под рук. к-рого проходил в 1937—1938 стажировку в Москве), стремился воплотить идею «поющего актёра». Автор кн. «Київський державний академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка» (1961; 2-е изд. 1968), очерков о творчестве укр. певцов: «І. С. Паторжинський» (1960), «П. С. Белинник» (1960), «Д. М. Гнатюк» (1961), «М. И. Донец» (1965), а также популярного очерка «Що таке театр?» (1961).

Лит.: Станішевський Ю. О., Український радянський музичний театр (1917—1967), Київ, 1970; его же, Режисура в українському радянському оперному театрі, Київ, 1973. *Ю. А. Станишевский.*

СТЕФФАНИ (Steffani) Агостино (25 VII 1654, Кастельфранко-Венето — 12 II 1728, Франкфурт-на-Майне) — итал. композитор. Первоначальное общее и муз. образование получил в Падуе и Венеции, где пел в церк. хоре. В 1668—71 занимался у И. К. Керля (орган) в Мюнхене, в 1672—74 совершенствовался под рук. Э. Бернабеи в Риме. Изучал теологию. В 1667—88 служил у баварского курфюрста в Мюнхене, с 1678 придв. органист. В 1678—79 совершил поездку по Франции и Италии с дипломатич. миссией. В Париже выступал как клавесинист перед Людовиком XIV; там же слушал оперы Ж. Б. Люлли. Сочетал обязанности музыканта, деятеля церкви (в 1680 получил сан аббата) и дипломата (поддерживал контакты между нем. княжествами и высшим католич. духовенством в Италии). С 1688 был оперным капельмейстером герцога Эрнста Августа в Ганновере. В 1703—05 ректор и куратор ун-та в Гейдельберге. В 1706 стал епископом, с 1709 апостолический викарий Сев. Германии (Ганновер). С. принадлежат многочисл. произв. в жанре оперы-серия, а также мотеты, серенады, пасторали, камерные дуэты (часто подписывал соч. псевд. Грегорио Пива, Gregorio Pïva — именем переписчика своих произв.). Широкое развитие вок. мелодии в произв. С. сочетается с углублённым вниманием к орк. фактуре (воздействие опер Люлли). С. способствовал распространению итал. вок. стиля в Германии. Он стремился также к разработке камерного вок. стиля со значит. применением полифонии (камерные дуэты). В эпоху господства оперы неаполитанского типа С. больше опирался на венецианские образцы 17 в. и на полифонич. камерную традицию.

Соч.: оперы — Марк Аврелий (1681, Мюнхен), Сервио Туллий (1685, там же), Ниобе, королева Тебе (Niobe reginadi Tebe, 1688, там же), Генрих Леон (1689, Ганновер), Величие Александра (La superbia d'Alessandro, 1690, там же), Великодушный Орландо (Orlando generoso, 1691, там же), Свобода (La libertà, 1693, там же), Бризеида (1696, там же), Эрминио (1707, Дюссельдорф) и др.; Stabat mater, мотеты, мадригалы, кантаты, арии, инстр. пьесы и др.

Издания: Psalmodia vespertina volans 8 plenis vocibus concinenda, Roma, 1674; Sacer Janus quadrifrons, Münch., 1685; Sonate da camera a tre, Amst., 1710, и др.

Лит. соч.: Quanta certezza habbia da suoi principii la musica, Amst., 1695.

Lит.: Baxter W., Agostino Steffani; a study of the man and his work, Rochester — N. Y., 1957 (Diss.); Brockpähler R. Hb., Zur Geschichte der Barockoper in Deutschland, Emsdetten, 1964. *T. Н. Соловьёва.*

СТЕЦЕ́НКО Кирилл Григорьевич [12(24) V 1882, с. Квитки, ныне Черкасской обл.— 29 IV 1922, с. Веприк Киевской обл.]— укр. композитор, хор. дирижёр и педагог. В 1903 окончил духовную семинарию в Киеве. Муз. образование получил в Киевском муз. уч-ще РМО и Муз.-драм. школе Н. В. Лысенко (1903—07), брал уроки композиции у Г. Л. Любомирского. В эти же годы преподавал пение в гимназии и учительской семинарии, вёл активную культ.-просвет. деятельность в Киеве. В 1907—10 преподавал пение в школах Александровска-Грушевского, Белой Церкви и Тиврова (близ Винницы), в 1912 принял сан священника и уехал в с. Голова-Русава (ныне Винницкая обл.). В 1917—1919 работал в муз. отделе Мин-ва просвещения. С 1920 руководил муз.-хоровой секцией муз. отдела «Днепросоюза» в Киеве. Создал ряд хор. капелл, симф. оркестр, преподавал в Высшем муз.-драм. ин-те им. Н. В. Лысенко. В 1920 переехал в с. Веприк.

Для творчества С. характерна опора на богатства нар. песенности, чем определяются ладоинтонационное своеобразие его сочинений, яркая эмоциональность, лиризм. Основа его творчества — вок. музыка малых форм: ансамбли, хоры, романсы, песни и обработки нар. песен. Хотя в хор. соч. С. воспроизводит особенности нар. многоголосия и использует имитац. полифонию, у него преобладает гомофонно-гармонич. изложение. Из ранних сочинений выделяются: хор. поэма

«Рано вранці новобранці» и отд. номера из незаконченной оперы «Полонянка» (жен. хор «Рости, квіте»). В 1905—11 С. написал свои лучшие хоры, в к-рых воплощены революц. настроения масс,— «Содом», «Прометей», «Сон», «Веснонько-весно» и сатирич. песню-сцену «Царь Горох» (на сл. П. Ж. Беранже); ему принадлежат обработки нар. песен, в т. ч.: «Чуєш, брате мій», «Ой болить моя та і головонька», 50 колядок и щедривок для смешанного хора a cappella (1907—10). Лучшие песни и романсы С. на слова укр. поэтов— «Стояла я, слухала весну», «Хотіла б я піснею стати», «Дивлюсь я на ясній зорі», «Вечірня пісня», «Плавай, плавай». Автор кантат «Шевченкові», «У неділеньку святу» и «Єднаймося!», реквиема «Панихида», музыки к драм. спектаклям «Сватання на Гончарівці», «Про що тирса шелестіла», двух детских опер «Івасик-Телесик» и «Лисичка, Котик і Півник», одноактной оперы по мотивам Л. Украинки «Ифигения в Тавриде».

Лит.: Горюхина Н., Ефремова Л., К. Г. Стеценко, Київ, 1955; Грінченко М., Кирило Стеценко, Хар., 1930, и его сб.: Вибране, Київ, 1959, с. 490—510; Стеценко В., К. Г. Стеценко, в кн.: Стеценко К. Г., Збрання творів, т. 1, Київ, 1963, с. 13—22, ²1975; Лісецький С., Лейтмотиви у творчості К. Г. Стеценка, в кн.: Українське музикознавство, Київ, вип. 4, 1969, с. 181—200; Людкевич С., Кирило Стеценко, в его кн.: Людкевич С. П., Дослідження, статті, Київ, 1973, с. 238—41; Пархоменко Л. О., К. Г. Стеценко, Київ, 1963, ²1973. *В. Л. Гошовский.*

СТИВЕНС (Stevens) Бернард Джордж (р. 2 III 1916, Лондон) — англ. композитор. В 1935—37 учился в Кембриджском ун-те у Э. Дж. Дента и С. Б. Рутема (орган), в 1937—40 — в Корол. муз. колледже в Лондоне у Р. О. Морриса (композиция), Г. Джэкоба (оркестровка), А. Бенджамина (фп.) и К. Ламберта (дирижирование). С.— чл. Рабочей муз. ассоциации (с 1946 вице-президент; написал для неё неск. произв.). С 1948 преподаёт композицию в лондонском Корол. муз. колледже. Традиционная (общеевропейская) по стилю, музыка С. вместе с тем отмечена характерными нац. чертами; его программные произв. обычно связаны с современностью. Среди первых значит. произв. С. — «Симфония освобождения». Автор статей «Советский Союз» («The Soviet Union») и «Чехословакия и Польша» («Czechoslovakia and Poland», в сб.: «European music in the 20th century», ed. by H. Hartog, L., 1957).

Соч.: кантаты, в т. ч. Жатва мира (The harvest of peace, для солистов, чтеца, хора и струн. квартета или орк. и фп., 1952), Путники надежды (The pilgrims of hope, 1956), Et resurrexit (для солистов, хора и орк., 1969); для орк. — 2 симфонии (Симфония освобождения — Symphony of liberation, 1946; 1964), увертюра-фуга (1948), Эклога (Eclogue, для камерного орк., 1948), орк. пьесы, в т. ч. Танцевальная сюита (Dance suite, 1957), Прелюдия и финал (1961), вариации (1964); симфониетта для струн. орк. (1948); увертюра Восток и Запад (East and West, для духового орк., к 33-летию Об-ва брит.-сов. дружбы, 1950); концерты с орк. — для скр. (1943), для влч. (1952), для фп. (1957); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1940), фп. трио (1942), Лирическая сюита для струн. трио (Lyric suite, 1958), трио для скр., валторны и фп. (1966), струн. квартеты (1949, 1962); сюита для флейты, гобоя, скр., виолы да гамба, влч. и чембало (1967); хоры с орк.— Принимай человека таким, как он есть (Take all of man, 1950), Пароль (The password, 1951); для хора с фп.— Один день (One day, 1946); пьесы для фп. и для 2 фп.; фантазия для органа (1966), песни; музыка к кинофильмам. *И. А. Слепнёв.*

СТИЛИЗА́ЦИЯ (нем. Stilisierung, франц. stylisation, от лат. stylus, греч. στῦλος — палочка для письма на вощёных дощечках, писание, слог) — преднамеренное воссоздание специфич. особенностей музыки к.-л. народа, творч. эпохи, художеств. направления, реже индивидуального композиторского стиля в произв., относящихся к иному национальному или временно́му пласту, принадлежащих творч. личности с иными художеств. установками. С. не тождественна обращению к традиции, когда установившиеся художеств. нормы переносятся в родственные и естественные для них условия (напр., продолжение бетховенских традиций в творчестве И. Брамса), а также подражанию, представляющему собой лишённое нового качества копирование (напр., сочинения в классич. роде Ф. Лахнера) и легко переходящему в эпигонство. В отличие от них, С. предполагает отстранение от избранного образца и превращение этого образца в объект изображения, предмет имитирования (напр., сюита в старинном стиле «Из времён Хольберга» ор. 40 Грига). Автору С. свойственно отношение к нему как к чему-то лежащему вовне, привлекающему своей необычностью, но так и остающемуся на дистанции — временной, национальной, индивидуально-стилистической; С. отличается от следования традиции не использованием, но воспроизведением найденного прежде, не органич. связью с ним, но воссозданием его вне породившей его естеств. среды; сущность С. в её вторичности (поскольку С. невозможна вне ориентации на уже существующие образцы). В процессе С. стилизуемые явления становятся в определ. мере условными, то есть ценными не столько сами по себе, сколько в качестве носителей иносказательного смысла. Для возникновения этого художественного эффекта необходим момент «остранения» (термин В. Б. Шкловского, обозначающий условия, нарушающие «автоматизм восприятия» и заставляющие увидеть что-либо с непривычной точки зрения), к-рый делает очевидным реконструирующий, вторичный характер С. Таким остраняющим моментом может быть преувеличение черт оригинала (напр., в № 4 и № 7 из «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля венского шарма больше, чем в венском подлиннике, а «Вечер в Гренаде» Дебюсси по концентрации испан. колорита превосходит настоящую испан. музыку), введение несвойственных им стилистич. элементов (напр., совр. диссонантные гармонии в воскрешающей старинную арию 2-й части сонаты для фп. Стравинского) и даже самый контекст (в к-ром, напр., только и раскрывается драматургич. роль стилизованного танца в «Менуэте» Танеева), а в случаях весьма точного репродуцирования — заглавие (фп. пьесы «В манере... Бородина, Шабрие» Равеля, «Дань почтения Равелю» Онеггера). Вне остранения С. лишается своего специфич. качества и — при условии искусного исполнения — приближается к оригиналу (воспроизводящий все тонкости нар. протяжной песни «Хор поселян» из 4-го д. оперы «Князь Игорь» Бородина; песня Любаши из 1-го д. оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова).

С. занимает важное место в общей системе муз.-выразит. средств. Она обогащает иск-во своего времени и своей страны муз. открытиями иных эпох и наций. Ретроспективный характер С. и отсутствие первозданной свежести возмещаются устоявшейся семантикой, богатой ассоциативностью. К тому же С. требует высокой культуры как от её создателей (иначе С. не возвышается над уровнем эклектики), так и от слушателя, к-рый должен быть готов оценить «музыку о музыке». Зависимость от культурных накоплений — одновременно и сильная и слабая стороны С.: адресованная интеллекту и развитому вкусу, С. всегда исходит от знания, но как таковая она неизбежно поступается эмоциональной непосредственностью и рискует стать рассудочной.

Объектом С. может быть фактически любая сторона музыки. Чаще стилизуются наиболее примечательные свойства целой муз.-историч. эпохи или нац. муз. культуры (объективно-уравновешенное звучание в характере хор. полифонии строгого письма в «Парсифале» Вагнера; «Русский концерт» для скрипки с оркестром Лало). Так же часто стилизуются ушедшие в прошлое муз. жанры (Гавот и Ригодон из Десяти пьес для фп. ор. 12 Прокофьева; мадригалы для хора a cappella Хиндемита), иногда формы (почти гайдновская сонатная форма в «Классической симфонии» Прокофьева) и композиц. приёмы (характерные для полифонич. тем эпохи барокко тематич. ядро, секвентно-развивающая и заключит. части в 1-й теме фуги из «Симфонии псалмов» Стравинского). Реже воспроизводятся особенно-

сти индивидуального композиторского стиля (импровизация Моцарта в опере «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова; «дьявольское пиццикато» Паганини в 19-й вариации из «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова; получившие распространение в электронной музыке фантазии в характере Баха). Во множестве случаев стилизуется к.-л. элемент муз. языка: ладово-гармонич. нормы (напоминающая о модальной диатонике песня «Ронсар — своей душе» Равеля), ритмич. и фактурные детали оформления (торжеств. пунктирная поступь в духе увертюр Ж. Б. Люлли для «24 скрипок короля» в прологе балета «Аполлон Мусагет» Стравинского; арпеджированное «романсовое» сопровождение в дуэте Наташи и Сони из 1-й картины оперы «Война и мир» Прокофьева), исполнительский состав (старинные инструменты в партитуре балета «Агон» Стравинского) и исполнительская манера («Песня ашуга» в импровизац. мугамном стиле из оперы «Алмаст» Спендиарова), тембр инструмента (звучание гуслей, воспроизводимое соединением арфы и фп. в интродукции оперы «Руслан и Людмила», гитары — соединением арфы и первых скрипок в гл. партии «Арагонской хоты» Глинки). Наконец, С. поддаётся нечто гораздо более общее — колорит или душевное состояние, существующие скорее в романтизированном представлении, чем имеющие реальные прототипы (условно-ориентальный стиль в Китайском и Арабском танцах из балета «Щелкунчик» Чайковского; подёрнутая меланхолич. дымкой песня трубадура в «Старом замке» из «Картинок с выставки» для фп. Мусоргского; благоговейно-экстатич. созерцательность в характере аскетичного средневековья в «Эпической песне» из «Трёх песен Дон Кихота к Дульцинее» для голоса с фп. Равеля). Т. о., термин «С.» имеет много оттенков, и смысловой диапазон его столь широк, что точные границы понятия С. стираются: в своих крайних проявлениях С. либо становится неотличимой от стилизуемого, либо задачи её становятся неотличимыми от задач всякой музыки.

С. исторически обусловлена. Её не было и не могло быть в доклассич. период истории музыки: музыканты средневековья, отчасти и Возрождения, не знали или мало ценили авторскую индивидуальность, придавая главное значение умелости выполнения и соответствию музыки её литургич. назначению. К тому же общая муз. основа этих культур, восходящая гл. обр. к григорианскому хоралу, исключала возможность заметных «стилистич. перепадов». Даже в отмеченном мощной индивидуальностью творчестве И. С. Баха близкие к музыке строгого стиля фуги, напр. хоральная обработка «Durch Adams Fall ist ganz verderbt», не С., а дань хотя и архаичной, но не умершей традиции (протестантский хорал). Венские классики, значительно усилив роль индивидуально-стилистич. начала, в то же время занимали слишком активную творч. позицию, чтобы ограничиться С.: не стилизованы, но творчески переосмыслены нар. жанровые мотивы у Й. Гайдна, приёмы итал. bel canto у В. А. Моцарта, интонации музыки Великой франц. революции у Л. Бетховена. На долю С. у них остаётся воссоздание внеш. атрибутов вост. музыки (вероятно, в связи с интересом к Востоку под влиянием внешнеполитич. событий того времени), часто шутливое («турецкий барабан» в рондо alla turca из сонаты для фп. A-dur, K.-V. 331, Моцарта; «Хор янычар» из оперы «Похищение из сераля» Моцарта; комич. фигуры «гостей из Константинополя» в опере «Аптекарь» Гайдна и др.). Изредка встречаясь в европ. музыке и прежде («Галантная Индия» Рамо), вост. экзотика долго оставалась традиц. объектом условной С. в оперной музыке (К. М. Вебер, Ж. Бизе, Дж. Верди, Л. Делиб, Дж. Пуччини). Романтизм с его повышенным вниманием к индивидуальному стилю, к локальному колориту, к атмосфере эпохи подготовил почву для распространения С., однако композиторы-романтики, обращённые к проблемам личного, оставили сравнительно немногочисленные, хотя и блестящие образцы С. (напр., «Шопен», «Паганини», «Немецкий вальс» из «Карнавала» для фп. Шумана). Тонкие С. встречаются у рус. авторов (напр., дуэт Лизы и Полины, интермедия «Искренность пастушки» из оперы «Пиковая дама» Чайковского; песни иноземных гостей из оперы «Садко» Римского-Корсакова; в песнях Веденецкого гостя, по словам В. А. Цуккермана, С. полифонии строгого стиля обозначено время, а жанром баркаролы — место действия). Рус. музыку о Востоке большей частью трудно назвать С., столь глубоким оказалось постижение в России самого духа географически и исторически близкого Востока (хотя и несколько условно понятого, не обладающего этнографич. точностью). Однако к С. можно причислить иронически подчёркнутые, «чрезмерно восточные» страницы в опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

Особенно широкое развитие С. получила в 20 в., что обусловлено нек-рыми общими тенденциями совр. музыки. Одно из важнейших её качеств (и вообще качеств совр. иск-ва) — универсализм, т. е. интерес к муз. культурам практически всех эпох и народов. Интерес к духовным открытиям средневековья сказывается не только в исполнении «Игры о Робене и Марион» Г. де Машо, но также в создании Григорианского концерта для скрипки с оркестром Респиги; очищенными от пошлости комерч. джаза предстают С. негр. музыки в фп. прелюдиях Дебюсси, в соч. М. Равеля. Точно так же интеллектуализм совр. музыки представляет питательную среду для развития стилизаторских тенденций, особенно важных в музыке неоклассицизма. Неоклассицизм ищет опору среди общей неустойчивости совр. бытия в воспроизведении выдержавших испытание временем сюжетах, формах, приёмах, что делает С. (во всех её градациях) атрибутом этого холодновато-объективного иск-ва. Наконец, резкое повышение значения комического в совр. иск-ве создаёт острую потребность в С., от природы наделённой главнейшим качеством комического — способностью представлять черты стилизуемого явления в преувеличенном виде. Поэтому в комедийном плане диапазон выразит. возможностей муз. С. очень широк: едва уловимый юмор в чуть излишне знойном «В подражание Альбенису» для фп. Щедрина, лукавые фп. прелюдии кубинца А. Таньо («Композиторам-импрессионистам», «Национальным композиторам», «Композиторам-экспрессионистам», «Композиторам-пуантилистам»), весёлое пародирование оперных шаблонов в опере «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева, менее добродушная, но стилистически безупречная «Мавра» Стравинского, несколько шаржированные «Три Грации» Слонимского для фп. («Ботичелли» — тема, представленная «музыкой ренессансных танцев», «Роден»— 2-я вариация в стиле Равеля, «Пикассо» — 2-я вариация «под Стравинского»). В совр. музыке С. продолжает быть важным творч. приёмом. Так, С. (часто в характере старинных concerti grossi) включается в коллажи (напр., стилизованная «под Вивальди» тема в 1-й части симфонии А. Шнитке несёт ту же смысловую нагрузку, что и введённые в музыку цитаты). В 70-е гг. оформилась стилевая тенденция «ретро», к-рая по контрасту с предшествовавшей сериальной переусложнённостью выглядит как возврат к простейшим образцам; С. здесь растворяется в апелляции к первоосновам муз. языка — к «чистой тональности», трезвучию.

Лит.: Троицкий В. Ю., Стилизация, в кн.: Слово и образ, М., 1964; Савенко С., К вопросу о единстве стиля Стравинского, в сб.: И. Ф. Стравинский, М., 1973; Кон Ю., О двух фугах И. Стравинского, в сб.: Полифония, М., 1975.

Т. С. Кюрегян.

СТИЛЛ (Still) Уильям Грант (р. 11 V 1895, Вудвилл, Миссисипи) — амер. (негр.) композитор и дирижёр. Учился в Уилберфорсском ун-те (1911—15) и Оберлинской (Новоанглийской; 1917—22; класс композиции Дж. У. Эндрюса) консерватории; брал уроки композиции у Дж. Чедвика в Бостоне (1922) и Э. Вареза в Нью-Йорке (1922—25). Играл на скрипке, виолончели, гобое в разл. оркестрах, был аранжировщиком эстр. музыки в оркестрах П. Уайтмена, У. Хэнди и А. Шоу. В кон. 1920-х гг. приобрёл известность благодаря произв., основанным на мелодич. и ритмич. элементах негр. фольклора; его «Афро-американская симфония» (1931) — одно из первых созданных негром крупных симф. соч.; в качестве муз. материала в нём использована негр. музыка, в т. ч. *спиричуэлы*. В годы 2-й мировой войны 1939—45 обратился к патриотич. темам борьбы негров за свободу и равенство. С кон. 40-х гг. живёт в Лос-Анджелесе. Пр. Хармона (1928), Гуггенхейма (1934).

Соч.: оперы — Голубая сталь (Blue steel, 1935), Потревоженный остров (Troubled island, 1938, Нью-Йорк), Легенда Бейю (Bayou legend, 1940), Костасо (Costaso, 1949, Нью-Йорк), Мота (1951), Пиллар (1956), Шоссе I, США (Highway 1, USA, одноактная, 1963, Майами); балеты — Саджи (Sahadji, 1931, с хором, Рочестер), Вечеринка мисс Салли (Miss Sally's party, 1940), Ленокс авеню (1957, с чтецом, хором и орк.); Они линчевали его, повесив на дереве (And they lynched him on a tree, для чтеца, солистки, двойного хора и орк., 1940), Песнопение для Америки (Plain-chant for America, для солиста, хора и орк., 1941), Песенка, захотевшая стать симфонией (The Little song that wanted to be a symphony, для чтеца, жен. трио и орк., 1954); для орк. — 5 симфоний (Афро-американская, 1931; Песня новой расы — A song of a new race, 1937; 1945; Туземная — Autochthonous, 1947; 1958), симф. поэмы, в т. ч. Африка (1930), Заброшенная плантация (Deserted plantation, 1933), Старая Калифорния (Old California, 1941), Памяти цветных солдат, отдавших жизнь за демократию (In memoriam: the colored soldiers who died for democracy, 1943), Страницы негритянской истории (Pages from negro history, 1943), Архаический ритуал (Archaic ritual, 1946), Зарубки на дереве (Wood notes, 1948), Поэма (1944), сюиты, в т. ч. Американские сцены (American scenes, 5 сюит, 1957), Праздничная увертюра (Festive overture, 1944); пьеса Кентукки (Kaintuck') для фп. с орк. (1936); соч. для бэнда; камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. Панамские танцы (Danzes de Panama; для струн. квартета или струн. орк., 1948); разл. инстр. пьесы; хоры; песни, в т. ч. 12 негр. спиричуэлов (1937).

Лит.: Шнеерсон Г., О музыке живой и мёртвой, М., 1960, ²1964, с. 153, 154; Locke A., The Negro and his music, Wash., 1936; Arvey V., William Grant Still, N. Y., 1939; её же, William Grant Still, «International musician», 1963, July.

С. Ю. Сигида.

СТИЛЬ МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ — термин в искусствоведении, характеризующий систему средств выразительности, к-рая служит воплощению того или иного идейно-образного содержания. В музыке это — музыкально-эстетич. и музыкально-историч. категория. Понятие стиля в музыке, отражающее диалектич. взаимосвязь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно всё же относится к области формы, под к-рой понимается вся совокупность музыкально-выразит. средств, включающая элементы муз. языка, принципы формообразования, композиц. приёмы. Понятие стиля подразумевает общность стилевых признаков в муз. произв., коренящуюся в социально-историч. условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творч. методе, в общих закономерностях музыкально-историч. процесса.

Понятие стиля в музыке возникло в конце эпохи Возрождения (кон. 16 в.), т. е. в период становления и развития закономерностей собственно муз. композиции, получивших отражение в эстетике и теории. Оно прошло длительную эволюцию, показавшую как многозначность, так и нек-рую расплывчатость понимания термина. В сов. музыкознании оно является предметом дискуссий, что объясняется разнообразием вкладываемых в него смыслов. Его относят и к индивидуальным особенностям композиторского письма (в этом значении он приближается к понятию творч. почерка, манеры), и к особенностям произв., входящих в к.-л. жанровую группу (стиль жанра), и к общим особенностям письма группы композиторов, объединённых общей платформой (стиль школы), и к особенностям творчества композиторов одной страны (нац. стиль) или историч. периода в развитии муз. иск-ва (стиль направления, стиль эпохи). Все эти аспекты понятия «стиль» вполне закономерны, но в каждом из них существуют те или иные ограничения. Они возникают из-за различия в уровне и степени общности, из-за многообразия стилевых черт и индивидуального характера их претворения в творчестве отд. композиторов; поэтому во многих случаях правильнее говорить не об определённом стиле, а отмечать стилистич. тенденции (ведущие, сопутствующие) в музыке к.-л. эпохи или в творчестве к.-л. композитора, стилистич. связи или общность отд. стилевых черт и т. д. Выражение «произведение написано в такомто стиле» является скорее обиходным, чем научным. Таковы, напр., названия, к-рые композиторы иногда дают своим произв., представляющим собой стилизации (фп. пьеса Мясковского «В старинном стиле», т. е. в старинном духе). Часто слово «стиль» заменяет др. понятия, напр. метода или направления (романтич. стиль), жанра (оперный стиль), муз. склада (гомофонный стиль), типа содержания. Последнее понятие (напр., героич. стиль) следует признать неправильным, т. к. при этом не учитываются ни исторический, ни нац. факторы, а подразумеваемые общие признаки, напр. интонационный состав тематизма (фанфарные интонации в героич. темах), явно недостаточны для фиксации стилевой общности. В прочих случаях необходимо учитывать как возможность сближения и взаимодействия понятий стиля и метода, стиля и жанра и т. п., так и их различие и ошибочность полного отождествления, фактически уничтожающего саму категорию стиля.

Понятие стиля жанра возникло в муз. практике при становлении индивидуальных стилистич. особенностей в жанрах мотета, мессы, мадригала и т. д. (в связи с применением в них разл. композиционно-технич. приёмов, средств муз. языка), т. е. на самой ранней стадии употребления термина. Использование этого понятия наиболее правомерно по отношению к тем жанрам, к-рые по условиям своего возникновения и бытования не несут на себе яркого отпечатка личности творца или в к-рых отчётливо выраженные общие свойства явно преобладают над индивидуально-авторскими. Термин применим, напр., к жанрам проф. музыки средневековья и Возрождения (стиль ср.-век. органума или итал. хроматич. мадригала). Наиболее употребительно это понятие в фольклористике (напр., стиль рус. свадебных песен); оно применимо также к бытовой музыке определённых историч. периодов (стиль рус. бытового романса 1-й пол. 19 в., разл. стили совр. эстрадной, джазовой музыки и др.). Иногда яркость, конкретность и устойчивая нормативность признаков жанра, сложившегося в к.-л. муз. направлении, допускает возможность двойных определений: так, можно считать в равной степени правомерными выражения: «стиль большой франц. романтич. оперы» и «жанр большой франц. романтич. оперы». Однако различия остаются: в понятие жанра оперы включаются особенности сюжета и его трактовки, в понятие стиля — сумма устойчивых стилевых признаков, исторически сложившихся в соответствующем жанре.

Общность жанра, несомненно, влияет на преемственность в общности стилевых признаков; это проявляется, напр., при определении стилистич. особенностей произв., объединяемых по исполнит. составу. Легче выявить стилевую общность фп. произв. Ф. Шопена и Р. Шумана (т. е. общность их фп. стиля), чем стилевую общность их творчества в целом. Одно из самых употребит. применений понятия «стиль» относится к фиксации особенностей использования к.-л. автором (или их группой) исполнительского аппарата (напр., фп. стиль Шопена, вок. стиль Мусоргского, орк. стиль Вагнера, стиль франц. клавесинистов и др.). В творчестве одного композитора нередко заметны сти-

левые отличия разных жанровых областей: так, стиль фп. произв. Шумана значительно отличается от стиля его симфоний. На примере произв. разных жанров обнаруживается взаимодействие образного содержания и стилевых черт: напр., специфика места возникновения и исполнит. состава камерной музыки создаёт предпосылки для углублённо-философского содержания и соответствующих этому содержанию стилистич. особенностей — детализированного интонац. строя, полифонизированной фактуры и т. д.

Стилевая преемственность отчётливее прослеживается в произв. одного жанра: можно наметить единую цепь общих черт в фп. концертах Л. Бетховена, Ф. Листа, П. И. Чайковского, Э. Грига, С. В. Рахманинова и С. С. Прокофьева; однако на основе анализа фп. концертов названных авторов раскрывается не «стиль фортепианного концерта», а только предпосылки для обнаружения преемственности в произв. одного жанра.

Исторически обусловленным и связанным с развитием разл. жанров является также возникновение понятий строгого и свободного стилей, относящееся к 17 в. (Дж. Б. Дони, К. Бернхард и др.). Они были идентичны понятиям старинного (antico) и современного (moderne) стилей и подразумевали соответствующую классификацию жанров (мотеты и мессы или, с другой стороны, концерт и инстр. музыка) и характерных для них приёмов полифонич. письма. Строгий стиль, однако, отличается гораздо большей регламентированностью, тогда как смысл понятия «свободный стиль» заключается гл. обр. в противопоставлении строгому.

В период сильнейших стилистич. перемен, в процессе вызревания в музыке новых, классич. закономерностей, происходившем при интенсивном взаимодействии принципов полифонической и нарождающейся гомофонно-гармонич. музыки, сами эти принципы имели не только формальное, но и историко-эстетич. значение. По отношению ко времени творчества И. С. Баха и Г. Ф. Генделя (до сер. 18 в.) понятия полифонич. и гомофонного стилей подразумевают нечто большее, чем определение муз. склада. Однако их употребление применительно к более поздним явлениям вряд ли правомерно; понятие гомофонного стиля вообще утрачивает какую бы то ни было конкретность, а полифонического — требует уточнения историч. эпохи или превращается в характеристику особенностей фактуры. Такое же, напр., выражение, как «полифонич. стиль Шостаковича», приобретает уже другой смысл, т. е. указывает на специфику использования полифонич. приёмов в музыке этого автора.

Важнейшим фактором, к-рый необходимо учитывать при определении стиля, является фактор н а ц и о н а л ь н ы й. Он играет большую роль в конкретизации уже упомянутых аспектов (стиль рус. бытового романса или рус. свадебной песни). В теории и эстетике нац. аспект стиля акцентируется уже в 17—18 вв. Нац. характерность стиля ярче всего проявляется в иск-ве начиная с 19 в., особенно в музыке т. н. молодых нац. школ, формирование к-рых в Европе происходило на всём протяжении 19 в. и продолжается в 20 в., распространяясь на др. континенты.

Нац. общность коренится прежде всего в содержании иск-ва, в развитии духовных традиций нации и находит в стиле косвенное или опосредованное выражение. Основой нац. общности стилевых черт является опора на фольклорные истоки и способы их претворения. Однако типы претворения фольклора, равно как и множественность его временны́х и жанровых пластов, так многообразны, что установить эту общность (даже при наличии преемственности) подчас трудно или невозможно, особенно на разных историч. этапах: чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить стили М. И. Глинки и Г. В. Свиридова, Листа и Б. Бартока, или — на гораздо более короткой временно́й дистанции — А. И. Хачатуряна и совр. арм. композиторов, а в азерб. музыке — стили У. Гаджибекова и К. А. Караева.

И всё же к музыке определённых (иногда протяжённых) историч. этапов применимо понятие «стиль нац. школы» (но не единый нац. стиль). Его признаки особенно стабилизируются в моменты формирования нац. классики, образуя основу для развития традиций и стилистич. преемственности, к-рая может проявляться на протяжении длит. времени (напр., традиции глинкинского творчества в рус. музыке).

Наряду с нац. школами существуют и др. объединения композиторов, возникающие на самых разл. основаниях и также часто именуемые школами. Степень правомерности применения термина «стиль» по отношению к таким школам зависит от уровня общности, возникающей в подобных объединениях. Так, напр., вполне закономерно понятие стиля полифонич. школ эпохи Возрождения (франко-фламандской или нидерландской, римской, венецианской и др.). В то время только начинался процесс индивидуализации творч. почерка композитора, связанный с отделением музыки как самостоят. иск-ва от музыки прикладной и сопровождавшийся включением новых средств выразительности, расширением образного диапазона и его дифференциацией. Абсолютное господство полифонич. письма в проф. музыке накладывает отпечаток на все её проявления, и понятие стиля нередко связывается именно с особенностями использования полифонич. приёмов. Характерное для периода формирования классич. жанров и закономерностей преобладание общего над индивидуальным позволяет применить понятие стиля разл. школ к оперной музыке 17 в. (флорентийской, римской и др. школ) или к инстр. музыке 17—18 вв. (напр., болонской, мангеймской школ). В 19 в., когда творч. индивидуальность художника приобретает принципиальное значение, понятие школы утрачивает свой «цеховой» смысл. Временный характер возникающих группировок (веймарская школа) затрудняет фиксацию стилевой общности; её легче установить там, где она обусловлена влиянием учителя (школа Франка), хотя представители таких групп в ряде случаев являлись не продолжателями традиции, а эпигонами (мн. представители лейпцигской школы по отношению к творчеству Ф. Мендельсона). Гораздо более правомерно понятие стиля «новой рус. муз. школы», или Балакиревского кружка. Единая идейная платформа, использование сходных жанров, развитие глинкинских традиций создали почву для стилевой общности, проявившейся и в типе тематизма (русского и восточного), и в принципах развития и формообразования, и в использовании фольклорного материала. Но если идейно-эстетич. факторы, выбор тем, сюжетов, жанров во многом обусловливают стилевую общность, они не всегда порождают её. Напр., родственные по тематике оперы «Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова существенно отличаются по стилю. Ярко выраженные творч. индивидуальности членов кружка безусловно ограничивают понятие стиля «Могучей кучки».

В музыке 20 в. группировки композиторов возникают в моменты значит. стилистич. сдвигов (франц. «Шестёрка», новая венская школа). Понятие стиля школы и здесь весьма относительно, особенно в первом случае. Значит. влияние учителя, сужение образного диапазона и его специфика, а также поиски соответствующих средств выразительности способствуют конкретизации понятия «стиль школы Шёнберга» (новой венской школы). Однако даже использование додекафонной техники не заслоняет существ. различий в стилях А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна.

Одна из самых сложных проблем в музыкознании — проблема стиля как с о б с т в е н н о и с т о р и ч е с к о й к а т е г о р и и, его соотношения с эпохой,

художеств. методом, направлением. Историко-эстетич. аспект понятия стиля возник в кон. 19 — нач. 20 вв., когда муз. эстетика заимствовала из истории смежных искусств и лит-ры термины «барокко», «рококо», «классицизм», «романтизм», позже «импрессионизм», «экспрессионизм» и т. д. Г. Адлер в своей работе о стиле в музыке («Der Stil in der Musik») уже в 1911 довёл число историч. стилевых обозначений до 70. Существуют также концепции с более крупным делением: так, С. С. Скребков в кн. «Художественные принципы музыкальных стилей», рассматривая историю музыки как смену стилистич. эпох, выделяет шесть основных — средние века, Ранний Ренессанс, Высокий Ренессанс, барокко, классич. эпоха и современность (в последней реалистич. иск-во противопоставлено модернистскому). Чересчур детальная классификация стилей приводит к неопределённости самого объёма понятия, то сужающегося до манеры письма («чувствит. стиль» в музыке 18 в.), то разрастающегося до идейно-художеств. метода или направления (романтич. стиль; правда, он имеет разл. подвиды). Однако крупное деление нивелирует и многообразие стилистич. тенденций (особенно в совр. музыке), и различия в методе и направлении (напр., между венской классич. школой и романтизмом в эпоху классицизма). Сложность проблемы усугубляется невозможностью полного отождествления явлений муз. иск-ва со сходными явлениями в др. иск-вах (а следовательно, и необходимостью соответствующих оговорок при заимствовании терминов), смешением понятия стиля с понятиями творч. метода (в заруб. музыкознании таковое отсутствует) и направления, недостаточной чёткостью в определениях и разграничении понятий метода, направления, течения, школы и т. д. Работы сов. музыковедов 1960—70-х гг. (М. К. Михайлова, А. Н. Сохора), опирающиеся во многом на отд. определения и наблюдения Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, а также на исследования в области марксистско-ленинской эстетики и эстетики др. иск-в, направлены на уточнение и дифференциацию указанных терминов. Они выделяют три осн. понятия: метод, направление, стиль (иногда к ним присоединяется понятие системы). Для их определения необходимо разграничение понятий стиля и творч. метода, соотношение к-рых близко соотношению категорий формы и содержания в их диалектич. взаимосвязи. Направление же рассматривается как конкретно-историч. проявление метода. При таком подходе выдвигается понятие с т и л я м е т о д а или с т и л я н а п р а в л е н и я. Так, романтич. метод, подразумевающий определённый тип отражения действительности и, следовательно, определённую идейно-образную систему, конкретизируется в определённом направлении муз. иск-ва в 19 в. Он не создаёт единого романтич. стиля, однако соответствующие его идейно-образной системе выразит. средства образуют ряд устойчивых стилевых признаков, к-рые и определяются как романтич. стилевые черты. Так, напр., возрастание экспрессивной и красочной роли гармонии, синтетич. тип мелодии, использование свободных форм, стремление к сквозному развитию, новые типы индивидуализированной фп. и орк. фактуры позволяют отметить общность таких во многом несхожих художников-романтиков, как Г. Берлиоз и Р. Шуман, Ф. Шуберт и Ф. Лист, Ф. Шопен и Р. Вагнер.

Правомерность употребления выражений, в к-рых понятие стиля как бы подменяет понятие метода (романтич. стиль, импрессионистич. стиль и т. д.), зависит от внутр. содержания этого метода. Так, с одной стороны, более узкие идейно-эстетические (отчасти и национальные) рамки импрессионизма и, с др. стороны, яркая определённость выработанной им системы выразит. средств позволяют с бо́льшим основанием употреблять термин «импрессионистич. стиль», чем «романтич. стиль» (здесь играет роль и ме́ньшая продолжительность существования направления). Существо же романтич. метода, связанное с преобладанием индивидуального над общим, нормативным, длительная эволюция романтич. направления затрудняют выведение понятия единого романтич. стиля. Универсальность реалистич. метода, предполагающая, в частности, исключит. многообразие средств выразительности, многообразие стилей, приводит к тому, что понятие реалистич. стиля в музыке фактически оказывается лишённым какой бы то ни было определённости; это следует отнести и к методу социалистич. реализма. В отличие от них, понятие классич. стиля (при всей многозначности определяющего слова) вполне закономерно; под ним обычно понимается стиль, выработанный венской классич. школой, причём понятие школы поднимается здесь до значения направления. Этому способствуют подразумеваемая историч. и географич. определённость существования данного направления как метода на высшем этапе его развития, а также нормативность самого метода и проявление его в условиях окончат. становления наиболее универсальных, стабильных жанров и форм муз. иск-ва, ярко выявивших его специфику. Яркость индивидуальных стилей Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Бетховена не уничтожает стилевую общность музыки венских классиков. Однако на примере рассматриваемого историч. этапа заметна также конкретизация более широкого понятия — с т и л ь э п о х и. Этот обобщённый стиль наиболее чётко проявляется в периоды сильных историч. потрясений, когда резкий перелом в обществ. отношениях рождает перемены в иск-ве, отражающиеся в его стилевых особенностях. Музыка, как иск-во временно́е, чутко реагирует на подобные «взрывы». Великая франц. революция 1789—94 породила новый «интонационный словарь эпохи» (это определение было сформулировано Б. В. Асафьевым именно по отношению к данному отрезку историч. процесса), получивший обобщение в творчестве Бетховена. Рубеж нового времени прошёл через период венской классики. Интонац. строй, характер звучания бетховенской музыки иногда в большей степени сближает её с маршами Ф. Ж. Госсека, «Марсельезой», гимнами И. Плейеля и А. Гретри, чем с симфониями Гайдна и Моцарта при всей их несомненной стилистич. общности и сильнейшим образом выраженной преемственности.

Если по отношению к группе произв. разных композиторов или к творчеству группы композиторов понятие стиля требует уточнений и разъяснений, то по отношению к т в о р ч е с т в у о т д. к о м п о з и т о р о в оно характеризуется наибольшей конкретностью. Это обусловлено единством художеств. личности и хронологич. определённостью рамок её деятельности. Однако и в данном случае необходимо не однозначное определение, а раскрытие множества стилевых черт и признаков, выявляющих место композитора в историч. процессе и индивидуальность претворения стилистич. тенденций, характерных для эпохи, направления, нац. школы и т. п. Так, достаточная временна́я протяжённость творч. пути, особенно сопровождаемого значит. историч. событиями, заметными поворотами в обществ. сознании и развитии иск-ва, может привести к смене стилевых черт; напр., стиль позднего периода творчества Бетховена характеризуется существ. изменениями в муз. языке, принципах формообразования, смыкающимися в поздних сонатах и квартетах композитора с чертами нарождающегося в это время (10—20-е гг. 19 в.) романтизма. В 9-й симфонии (1824) и в ряде произв. др. жанров наблюдается органич. синтез стилевых черт зрелого и позднего периодов творчества Бетховена, доказывающий и существование единого стиля композитора, и его эволюцию. На примере 9-й симфонии или фп. сонаты № 32 особенно ясно видно, как идейно-образное содержание влияет на стилевые черты

(напр., образы героич. борьбы в 1-й части симфонии, стилистически более близкой произв. зрелого периода, хотя и обогащённой новыми чертами, и философски-созерцат. лирика, концентрирующая стилевые черты позднего периода в 3-й части). Примеры ярких стилевых изменений даёт творч. эволюция Дж. Верди — от плакатности опер 30—40-х гг. к детализированному письму «Отелло». Это объясняется и эволюцией от романтич. оперы к реалистич. муз. драме (т. е. эволюцией метода), и развитием технич. мастерства орк. письма, и всё более последовательным отражением нек-рых общих стилистич. тенденций эпохи (сквозное развитие). Единым же стержнем стиля композитора остаётся опора на принципы итал. муз. театра (нац. фактор), яркость мелодич. рельефа (при всех изменениях, вносимых его новыми соотношениями с оперными формами).

Существуют также такие композиторские стили, к-рые на всём протяжении своего становления и развития характеризуются большой многогранностью; это относится гл. обр. к муз. иск-ву 2-й пол. 19—20 вв. Так, в творчестве И. Брамса наблюдается синтез стилевых признаков музыки баховского времени, венской классики, раннего, зрелого и позднего романтизма. Ещё более яркий пример — творчество Д. Д. Шостаковича, в к-ром устанавливаются связи с иск-вом И. С. Баха, Л. Бетховена, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, С. И. Танеева, Г. Малера и др.; в его музыке можно также наблюдать претворение нек-рых стилевых черт экспрессионизма, неоклассицизма, даже импрессионизма, не противоречащих единому творч. методу композитора — методу социалистич. реализма. В творчестве Шостаковича выступают такие существ. качества стиля, как сам характер взаимодействия стилевых черт, органичность и индивидуальность их претворения. Эти качества и позволяют провести грань между богатством стилистич. связей и эклектикой.

От индивидуального синтезирующего стиля отличается и *стилизация* — сознат. использование комплекса средств выразительности, характерного для стиля к.-л. композитора, эпохи или направления (напр., интермедия-пастораль из «Пиковой дамы», написанная «в моцартовском духе»). Сложные примеры моделирования разл. стилей прошедших эпох, обычно при сохранении стилевых примет времени создания, дают произв., написанные в русле неоклассицизма («Пульчинелла» и «Похождения повесы» Стравинского). В творчестве совр., в т. ч. советских, композиторов можно встретить явление *полистилистики* — сознательным соединением в одном произв. разл. стилевых черт путём резкого перехода, сопоставления остроконтрастных, иногда противоречащих друг другу «стилистич. фрагментов».

Понятие стилевой общности близко соприкасается с понятием традиции. Индивидуальный стиль композитора базируется на новаторских «художеств. открытиях» (термин Л. А. Мазеля) в масштабе отд. произв. или всего творчества и одновременно включает элементы стилей предшествующих эпох. Иногда их связывают с именами композиторов, сыгравших обобщающую роль в развитии иск-ва или предсказавших его дальнейшие пути. Фиксация стилевой общности, не сводящаяся к механич. перечню стилей, помогает выяснить историч. природу стилистич. связей, вскрыть закономерности историч. процесса, специфику его нац. проявлений и интернац. взаимодействий. Сопряжённость термина «стиль» с понятием традиции свидетельствует об историзме этой муз.-эстетич. категории, о её зависимости от идейно-содержательного аспекта и глубокой взаимосвязи с его разл. гранями. Это не исключает активности и относит. самостоятельности стиля, т. к. идейно-образное содержание муз. иск-ва может быть выражено только через систему выразит. средств, к-рая и является носителем стилистич. особенностей. Средства выразительности, ставшие стилевыми чертами, приобретают в историч. процессе и самостоят. значение, являясь «опознавательными признаками» того или иного типа содержания: чем ярче выявлены эти признаки, тем яснее и отчётливее раскрывается содержание. Отсюда необходимость стилевого анализа, устанавливающего диалектич. взаимосвязь между историч. условиями эпохи, творч. методом, индивидуальностью художника и отбираемыми им выразит. средствами, вскрывающего преемств. связи и стилистич. обобщения, развитие традиций и новаторство. Стилевой анализ является важной и плодотворно разрабатываемой областью сов. музыковедения, в к-рой успешно сочетаются достижения его историч. и теоретич. отраслей.

Особым аспектом проявления стиля является также исполнительское иск-во. Его стилевые черты труднее определить, т. к. исполнит. интерпретация опирается не только на объективные данные раз и навсегда зафиксированного нотного текста. Даже оценка имеющихся ныне механических, магнитных записей исполнения исходит из более произвольных и субъективных критериев. Однако такие определения существуют, и их классификация приблизительно совпадает с осн. направлениями в композиторском иск-ве. В исполнит. иск-ве также сочетаются индивидуальный стиль музыканта и господствующие стилевые тенденции эпохи; интерпретация того или иного произв. зависит от эстетич. идеалов, мировоззрения и мироощущения художника. При этом такие характеристики, как «романтич.» стиль или «классич.» стиль исполнения, связываются прежде всего с общей эмоциональной окраской интерпретации — свободной, с заострёнными контрастами или строгой, гармонично уравновешенной. «Импрессионистич.» стилем исполнения обычно называют стиль, в к-ром любование красочными оттенками звучания преобладает над логикой формы. Т. о., определения исполнит. стиля, совпадающие с названиями соответствующих направлений или тенденций в композиторском иск-ве, обычно опираются на к.-л. отдельные эстетич. признаки.

Лит.: Асафьев Б. В., Путеводитель по концертам, вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-теоретических обозначений, П., 1919; Ливанова Т. Н., На пути от Возрождения к Просвещению 18 века. (Некоторые проблемы музыкального стиля), в сб.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку, М., 1963; её же, Проблема стиля в музыке 17 века, в кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм, М., 1966; Кремлёв Ю. А., Стиль и стильность, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4, Л., 1965; Михайлов М. К., О понятии стиля в музыке, там же; его же, Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы, в сб.: Критика и музыкознание, Л., 1975; его же, К проблеме стилевого анализа, в сб.: Современные вопросы музыкознания, М., 1976; Раабен Л. Н., Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4, Л., 1965; его же, Система, стиль, метод, в сб.: Критика и музыкознание, Л., 1975; Сохор А. Н., Стиль, метод, направление, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4, Л., 1965; его же, Эстетическая природа жанра в музыке, М., 1968; Музыкальная форма, М., 1965, с. 12, ²1974; Конен В. Д., К вопросу о стиле в музыке Ренессанса, в её кн.: Этюды о зарубежной музыке, М., 1968, ²1976; Келдыш Ю. В., Проблема стилей в русской музыке 17—18 веков, «СМ», 1973, № 3; Скребков С. С., Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Друскин М. С., Вопросы музыкальной историографии, в сб.: Современные вопросы музыкознания, М., 1976; Mattheson J., Das neueröffnete Orchestre..., Hamb., 1713; его же, Der volikommene Capellmeister, Hamb., 1739; Combarieu J., La musique. Ses lois, son évolution, P., 1907; Riemann H., Kleines Handbuch der Musikgeschichte. Mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen, Lpz., 1908; Adler G., Der Stil in der Musik, Lpz., 1911, ²1929; его же, Methode der Musikgeschichte, Lpz., 1919; Wölfflin H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Münch., 1915, ⁵1921; Guenther H. F. K., Rasse und Stil, Münch., [1926]; Danckert W., Ursymbole melodischer Gestaltung: Beiträge zur Tipologie der Personalstil, Kassel, 1932; Dickinson G. S., The study of style as the clue to higher music education, в кн.: Studies in musical education, history and aesthetics, Pittsburgh, 1944; Schönberg A., Style and idea, N. Y., 1950; Hauser A., The social history of art, v. 1—2, L., 1951; Weisbach W., Stilbegriffe und Stilphänomene: vier Aufsätze, W.— Münch., 1957; Moser H. J., Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den anderen Künsten, в его кн.: Musik in Zeit und Raum, B., 1960; Vetter W., H. Wölfflin und die musikalische Stilforschung, Kassel, 1964; Crocker R. L., A history of music style, N. Y., 1966.

Е. М. Царёва.

СТИРИЕ́Н — см. *Штириен.*

СТИХИ́РА (греч. στιχηρόν, мн. ч. στιχηρά, от στίχος — ряд, строка, стих) — жанр византийской, а также славянской поэзии и церк. музыки; в Византии — строфа с силлабич. стихосложением, представляющая лит.-художеств. обработку текстов христ. письменности. Исполнялась С. чаще всего на *подобен*. В этом случае при тексте С. указывались модель для пения, напр. «Подобен. В мирех святе», а также гласовая принадлежность. Иногда С. бывают с надписью «Самоподобен» или «Самогласен». Пометка «Самоподобен» означает, что С. имеет свой оригинальный напев, к-рый, однако, может использоваться и для пения др. С., близких данной по стихосложению, пометка «Самогласен» — что оригинальный напев С. не может использоваться для исполнения др. С. Возникла из кратких припевов, к-рыми народ сопровождал постишное пение псалмов солистом; её более раннее название — тропарь. Назв. С. входит в употребление в 11 в. Оно связано с тем, что С. представляют собой строфы, следующие за стихами псалмов. В зависимости от выбора псалмов существуют циклы С. «на Господи воззвах» и «на хвалитех». С., стихи при к-рых не стабильны, называются стиховными. Т. н. литийные С. вообще не имеют стихов. С. на все праздники года, на 10 предпасхальных и 8 послепасхальных недель составили одну книгу Стихирарь. Существовали Стихирари богослужебные, содержавшие только тексты, и певческие, нотированные. В греч. церкви из Стихираря постепенно образовались 3 книги: Анфологион, содержащий службы праздников; Триодь постная — службы 10 предпасхальных недель; Триодь цветная — службы 8 послепасхальных недель (до недели всех святых). В рус. рукописных певч. книгах до появления печатных изданий это деление строго не соблюдалось. В 1772 Моск. синодальной типографией были отпечатаны Октоих и Праздники нотного пения, а в 1891 Петербургской типографией — Триодь постная и цветная (в одной книге) в цефаутном ключе, в квадратной ноте. Обе книги переиздавались.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, вып. 1—3, М., 1867—69; Wellesz E., A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, ²1961.

Н. Д. Успенский.

СТОГО́РСКИЙ (наст. фам.— Пятигорский) Александр Павлович [р. 13 (26) II 1910, Екатеринослав, ныне Днепропетровск] — сов. виолончелист. Брат Г. П. *Пятигорского*. В 1934 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели у М. И. Ямпольского, в 1936 под его рук.— аспирантуру (Школу высшего мастерства) там же. Первый исполнитель концертов для виолончели с оркестром В. А. Золотарёва, А. В. Мосолова, А. В. Богатырёва (посвящены ему). В 1936—41 ассистент (с 1941 доцент) Моск. консерватории. Преподавал в Уральской (1941—43), Горьковской (1946—54), Белорусской (1954—62; с 1961 профессор) консерваториях, с 1963 в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных в Москве. Автор мн. исполнительских и текстологич. редакций произв. для виолончели: «Вариации на тему рококо» П. И. Чайковского (первая публикация авторского текста, 1954), 6 сюит для виолончели соло И.С.Баха (вступит. статья, комментарии и приложения, 1957), концерт Р. Шумана (1958) и др.; вступ. статей к нотным сб., в т. ч. «Этюды для виолончели соло» (1963), ряда статей, опубликованных в журналах.

И. М. Ямпольский.

СТОИН Васил (5 XII 1880, Самоков — 1 XII 1939, София) — болг. муз. фольклорист. Начальное муз. образование получил в духовной семинарии, где учился пению псалмов и чтению невменного письма. Работая сельским учителем, начал записывать нар. песни. После занятий в Брюссельской консерватории (1907—10) преподавал в разл. болг. городах, работал хор. дирижёром. С 1926 был пред. Болг. певч. союза и рук. муз. отдела нар. этнографич. музея. С 1927 профессор Гос. муз. академии в Софии. Возглавил работу по собиранию и изучению болг. нар. поэтич. и муз. творчества. Его исследоват. деятельность составила эпоху в болг. муз. фольклористике. Со своими помощниками-фольклористами П. Стефановым, И. Камбуровым, Р. Кацаровой, И. Чешмеджиевым и др. записал ок. 10 000 образцов нац. фольклора; систематизировал, снабдил науч. документацией ок. 1200 нар. болг. песен, связанных с нац. мифологией, историей, обычаями, бытом,— героико-эпические, обрядовые, в т. ч. обручальные, свадебные, крестильные, трапезные, лирические, трудовые и др. На основе собранного материала издал ряд сб-ков (образцы обл. муз. фольклора), а также теоретические труды, посвящённые особенностям болг. метроритмики и нар. двухголосия, нар. инструментам, высказал гипотезу о проникновении болг. полифонии в зап.-европ. муз. культуру («Хипотеза за българския произход на диафонията», 1925; издана на франц. яз.).

Соч.: Към българските народни напеви, Известия на Народния етнографски музей, кн. 3—4, София, 1924; Българската народна музика. Метрика и ритмика, София, 1927; Народни песни от Тимок до Вита, София, 1928; Народни песни от Средна Северна България, София, 1931; Родопски песни (совм. с А. Букорештлиевым и Р. Кацаровой), София, 1934; Български народни песни от Източна и Западна Тракия, София, 1939.

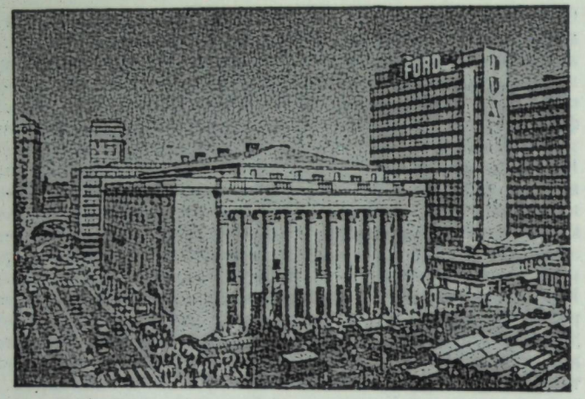
И. Веснев.

СТОК (Stock) Фридрих (Фредерик) (11 XI 1872, Юлих, Германия — 20 X 1942, Чикаго) — амер. дирижёр. Чл. Амер. ин-та иск-в и лит-ры (с 1910). По национальности немец. Начальное муз. образование получил под рук. отца — капельмейстера нем. армейского оркестра. Учился в Кёльнской консерватории (1886—90) у Г. Яфы (скрипка), затем у Ф. Вюльнера, Г. Цёльнера, Г. Йенсена и Э. Хумпердинка (композиция). В 1890—95 скрипач Кёльнского гор. оркестра. С 1895 жил в США. Был солистом-альтистом (с 1895) «Теодор Томас-оркестра» (позднее Чикагский симф. оркестр), 2-м дирижёром (в 1901), заменял Томаса во время гастролей (1903—05), был гл. дирижёром (с 1905); под рук. С. Чикагский симф. оркестр стал одним из лучших в США. Руководил оркестром Клуба муз. иск-ва (1907—09) и Гор. студенч. оркестром (с 1920). Пропагандировал сочинения совр. ему амер. композиторов, а также сов. музыку; был первым исполнителем в США симфоний Н. Я. Мясковского (его 21-я симфония посв. С.). Автор симфоний, увертюр, орк. пьес, концерта для скрипки с оркестром, 2 струн. квартетов и струн. квинтета, пьес для скрипки и фп., хор. произв., песен.

Лит.: Otis P. A., The Chicago symphony orchestra, its organization, growth and development. 1891—1924, Chicago, 1925.

Г. Я. Юдин.

СТО́КГОЛЬМ (Stockholm) — столица и муз. центр Швеции. 1 512 137 жит. (1979; с пригородами). Муз. культура С. (осн. в сер. 13 в.) в ср. века, как и развитие *шведской музыки* в целом, была связана с жизнью корол. двора (выступления придв. вок.-инстр. капеллы — старейшей из ср.-век. муз. организаций С.) и католич. ритуалом церкви (церк. хоры); музыкой сопровождались придв. и религ. торжества. В ср.-век. рукописях упоминаются имена служивших при дворе музыкантов. Большое значение в муз. жизни двора и горожан имели странствующие музыканты «лекары» (швед. назв. игрецов, шпильманов, окулляторов и пр.), к-рые были носителями и придв., и нар. муз. культуры (исполняемые ими баллады включали нар. сюжеты и образы). До нач. 16 в. капелла состояла из служивших при дворе платных музыкантов; с 1526 они были включены в списки придворных (свидетельство того, что корол. капелла стала постоянным проф. муз. коллективом). В связи с переездом короля Сигизмунда и его двора (вместе с капеллой) в Польшу (польск. король Сигизмунд III Ваза в 1592—99 был королём шведским) в муз. жизни наступил период застоя, лишь в 17 в., пос-



Здание Шведской королевской оперы в Стокгольме.

ле окончания войны с Рус. гос-вом (1570—95), начался её новый подъём. К 1620-м гг. относится расцвет придв. капеллы, состоявшей в то время из 45 музыкантов (25 инструменталистов и 20 певцов); сначала в оркестре преобладали трубачи (17), затем стало увеличиваться число скрипачей. Капеллой руководили выдающиеся капельмейстеры — семья Дюбенов (работали также в нем. церкви), славившаяся высоким уровнем исполнения культовой музыки. В ср. века возникли небольшие оркестры из исполнителей на дух. инструментах и барабанщиков. С сер. 17 в. в С. гастролировали иностр. оперные труппы — итальянская во главе с В. Альбричи (1652—54) и французская под рук. К. де Росидора (1699—1706). В 1731 начали проводиться публич. концерты; первыми руководил Ю. Х. Руман («отец шведской музыки»), позднее — П. Брант и Ф. Уттини (с 1768 придв. капельмейстер). В муз. жизни в 18 в. всё большее место стала занимать опера. Оперные спектакли давались при дворе Густава III, с 1773 — в помещении «Больхюс-театер» (рук. Уттини), с 1776 — в замке Дротнингхольм (Дротнингхольмский дворцовый театр; совр. Королевский т-р и придв. капелла выступают в том же здании). На основе придворной оперной труппы, выступавшей в «Больхюс-театер» (в 1782—1891 — в спец. здании), была создана Швед. корол. опера. В 1898 для неё построено новое здание (на 1264 места) на площади Густава Адольфа. На сцене этого т-ра, к-рый стал постоянным (получал субсидии от гос-ва и муниципалитета), ставились швед. оперы Ю. Г. Наумана, Ф. Бервальда, И. Хальстрёма и др., с кон. 19 в.— классич. немецкие и итальянские. Здесь выступали выдающиеся швед. певцы и иностр. гастролёры, в т. ч. рус. труппа М. М. Фокина (1913—14, 1917). Существовали оперная школа (сначала при т-ре, в 1942 слилась с оперным классом консерватории), балетная школа и музей танца. Среди музыкантов — комп. Х. Нордквист (1884—92), реж. Г. Лагербьельке, Х. Андре, певец и педагог К. Ю. Форселль (1924—39), певец Ю. Берглунд. Среди выдающихся швед. исполнителей 19—20 вв. — певицы и певцы Е. Линд, Л. Микаэли, С. Хеббе, Э. Гультансон, К. Нильсон, Н. Ларсен-Тодсен, Б. Нильсон, И. Данстрём, Ю. Гюнтер, К. Ф. Форселль, Ю. Бьёрлинг, Э. Бейрон, С. Бьёрлинг, Л. Бьёркер, А. Ф. Эдман, Н. Гедда.

В 18 в. как оперный т-р, так и публич. концерты стали доступны и демократич. публике. Наряду с придворными давались публич. концерты, организованные муз. об-вом (осн. в 1766), а также Корол. академией музыки (осн. в 1771) — наиболее значит. муз. учреждением С. в кон. 18 в. Постепенно академия из конц. орг-ции превратилась в учебную; в кон. 19 в. она преобразована в консерваторию (с 1940 наз. Высшей муз. школой, с 1971 — Гос. высшей муз. школой, с собств. правлением). В 1878 в Корол. академии музыки открылся конц. Большой зал, в к-ром проходили все симф. и камерные концерты до 1926 — даты основания стокгольмского конц. зала («Консертхюсет»). При консерватории была осн. б-ка, к-рая постепенно превратилась в хранилище ценных, редких печатных изданий и рукописей, в 1899 здесь открылся Муз.-историч. музей (позднее значительно расширен; в 1975 музей получил помещение т. н. Корол. пекарни, существовавшей с 16 в.). В 19 в. стали возникать камерно-инстр. ансамбли. В развитии камерной музыки гл. роль принадлежит Об-ву Мазерского квартета (осн. в 1849), обладавшему ценным собранием нот и инструментов (впоследствии передано Корол. академии музыки). Среди камерных ансамблей выделялись Аулин-квартет (1887—1912) и Чьёльстрём-квартет (осн. ок. 1900). Постоянного симф. оркестра в С. не было до нач. 20 в. В 19 в. продолжалась деятельность Корол. капеллы, сыгравшей большую роль в развитии орк. музыки; симф. музыку исполняли также более мелкие театр. оркестры и оркестр под упр. А. Мейснера, выступавший в салоне И. Г. Берниса (1869—1903). В 1902 по инициативе Т. Аулина, В. Стенхаммара и др. было осн. Стокгольмское конц. об-во, способствовавшее организации 1-го постоянного симф. оркестра (ныне Оркестр стокгольмской филармонии; в 1974—77 гл. дирижёр — Г. Н. Рождественский). Оркестр выступает с собств. ораториальным хором. В 1916 Д. Олен основал Муз. об-во, открывшее собств. конц. зал (с 1932— Конц. объединение; в 1950—60-е гг. им руководил Ю. Норбю, с 1974 — А. Ёрваль). В 1927 организован небольшой оркестр Швед. радио под рук. Н. Гревиллиуса; на его основе позднее создан большой симф. оркестр Швед. радио (второй по величине после Оркестра стокгольмской филармонии); пользуются популярностью также выступления оркестра лёгкой музыки Швед. радио. Оба эти оркестра (в каждом ок. 100 участников) гастролируют за рубежом, их выступления записаны на грампластинки.

Во всех крупных церк. общинах имеются первоклассные органы, постоянные хоры и высокопроф. органисты; во мн. церквах по большим религ. праздникам исполняются оратории и кантаты с инстр. сопровождением и участием лучших солистов.

В 1907 создан Союз швед. музыкантов, при к-ром издаётся журн. «Der Musiker». С 1918 существует Союз швед. композиторов, возникший из кружка композиторов, среди к-рых Х. Альвен, К. Аттерберг (пред. союза в 1924—47), Н. Берг (пред. в 1918—24), Р. Лильефорс, О. Линдберг, Т. Рангстрём, В. Стенхаммар, К. Б. Блумдаль (пред. в сер. 50-х гг.), Э. Хемберг (пред. с нач. 70-х гг.). В 1923 при Союзе швед. композиторов создано Междунар. муз. бюро швед. композиторов, ведающее охраной авторских прав; его директора— Э. Вестберг (1923—44), С. Вильсон (1945—73), Х. Нордмарк (с 1973). Информац. центр собирает сведения о новых произв. швед. композиторов, регистрирует новые нотные поступления. В 1927 организован Союз швед. авторов популярной музыки, к-рый совм. с Междунар. муз. бюро защищает интересы композиторов, работающих в жанре лёгкой музыки. В 1963 из конц. об-ва образована Корол. конц. орг-ция (основатель и директор до 1977 — Б. У. Энгстрём), к-рая играет важную роль в совр. муз. жизни; в 1970-е гг. превратилась в крупное учреждение, состоящее при муз. бюро (её штат — 80 чел., имеет 8 отделений в разл. р-нах страны, в к-рых сотрудничают ок. 30 чел.), эта орг-ция выполняет и административные, и учебные функции (разработка программ, информация, фонограммы и пр.). В 1971 в С. создан Организац. областной комитет — центр. орган, имеющий 22 районных отделения; ведает оркестрами, преобразованными из военных и находящимися в разл. р-нах страны (крупнейшие отделения— в С.). В программы концертов этих оркестров (по составу — военных; с 1971 выступают как гражданские) входит популярная музыка; часто они проводятся в муз.-просвет. целях (школьные концерты). В 1973 по инициативе И. Лильефорса создано Объединение новой музыки («Фюлькинген»), пропагандирующее новые, часто экспериментальные произв. совр. композиторов; имеет специально оборудованный зал для исполнения электронной музыки и студию; в 1975 это объединение провело 1-й Междунар. конкурс электронной музыки. В 1960 под рук. Я. Карлстеда организовано Объединение совр. музыки («Самтида музик»); в программы его концертов входит и ультрасовр. музыка швед. авангардистов, и сочинения композиторов более умеренных направлений. Совр. музыку исполняет также симф. оркестр Швед. радио, к-рое с 1957 проводит цикл концертов под общим назв. «Музыка нашего времени»; рецензии на эти концерты печатаются в журнале с тем же назв.— «Nutida musik», популяризирующем новейшую музыку. В 1964 создана Студия электронной музыки, с 1969 наз. Фонд электронной музыки, к-рый имеет собств. компьютер «PD B-10»; финансовую поддержку фонд получает от Высшей муз. школы, а также от адм. гос. органов. С центр. фондом связаны небольшие студии электронной музыки, созданные при Высшей муз. школе С. и Гётеборга (первая играет важную роль в развитии электронной музыки, в т. ч. в обучении новым технич. приёмам).

Высшее муз. образование даёт стокгольмская Высшая муз. школа — единств. высшее муз.-уч. заведение в стране; в ней на инстр., вок., композиторском и дирижёрском отделениях обучается ок. 500 студентов. Среди средних муз.-уч. заведений — Коммунальная муз. школа и Муз. классы им. А. Фредрикса. Муз.-историч. и теоретич. предметы преподаются в Стокгольмском ун-те, однако н.-и. работа в нём не ведётся (диссертации защищаются в Упсальском ун-те). Муз.-драм. образование даёт Гос. муз.-драм. школа (открыта на базе ранее существовавших оперных классов). Важнейшие н.-и. муз. учреждения — Швед. муз.-историч. архив (с 1965) и Швед. архив нар. песен, организующие фольклорные экспедиции, запись, обработку и исследования нар. мелодий; в последнем имеется фонотека (грамзаписи нар. песен выпускает Швед. радио). В С. проводятся концерты нар. музыки — в музее под открытым небом («Скансен»). Летом в нар. парке Грёна Лунд проходят разл. муз. мероприятия — концерты с участием швед. и заруб. солистов и коллективов, в т. ч. ансамблей поп-музыки и джазовых оркестров (эстр. концерты и выступления нар. артистов в зимнее время организуются в спец. помещениях). С 1974 в «Оскартеатер» ставятся классич. и совр. оперетты и мьюзиклы.

В С. работают крупнейшие швед. музыканты-исполнители и педагоги всех муз. специальностей (см. *Шведская музыка*).

Лит.: Vretblad P., Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet, Stockh., 1918; Norlind T., Trobäck E., Kungliga hovkapellets historia. 1526—1926, Stockh., 1926; Moberg C. A., Från Kyrko- och hovmusik till offentlig konsert, Stockh., 1942; Norlind T., Bilder ur svenska musikens historia..., v. 2—4 (Från Tyska kyrkans glansdagar, v. 1—3), Stockh., 1944—45; Tegen M., Musiklivet i Stockholm. 1890—1910, Uppsala, 1955 (Diss., резюме на англ. яз.); Larsson G., Stockholm — stormaktstidens musikcentrum, «Kultur och samhälle i stormaktstidens Sverige...», Stockh., 1967; Operan 200 år. Jubelboken, [Red. K. Ralf], Stockh., 1973. *Г. Остранд.*

СТОКОВСКИЙ (Stokowski) Леопольд Болеславович Станислав Антоний (18 IV 1882, Лондон — 13 IX 1977, Хэмпшир, Англия) — амер. дирижёр. По национальности поляк (мать — шотландка). Учился в Корол. муз. колледже в Лондоне, совершенствовался в Париже, Мюнхене и Берлине. В 1903 получил степень



бакалавра муз. иск-ва в Колледже королевы в Оксфорде. Служил церк. органистом в Лондоне (до 1905) и Нью-Йорке (1905—08; с 1905 жил в США). Как дирижёр дебютировал в 1908 в Лондоне. Руководил симф. оркестром Цинциннати (1906—12) и *Филадельфийским симфоническим оркестром* (1912—36), к-рому принёс мировую известность; в 1935—36 совершил с этим коллективом турне по странам Европы. Дирижировал также Лос-Анджелесским филармонич., Сан-Францисским, Всеамериканским симф. оркестрами (с последним гастролировал по странам Сев. и Юж. Америки, Канаде). В 1936—40 работал на Радио, снимался в кино, играя роль самого себя в художеств. фильмах «Сто мужчин и одна девушка» (1939), «Фантазия» (1942), «Карнеги-холл» и др.; приобрёл огромную популярность. В 1940 возобновил конц. деятельность, руководил мн. оркестрами, в т. ч. созданным им Всеамериканским молодёжным (1940—42), затем Голливудским (1945—1949), Нью-Йоркским филармоническим (1949—50); с 1955 был руководителем симф. оркестра в Хьюстоне (Техас). С 1950-х гг. вновь гастролировал в Европе, в т. ч. в Сов. Союзе (1958); выступал за сотрудничество музыкантов США и СССР. С 1962 руководил основанным им Амер. симф. оркестром в Нью-Йорке (до 1973 был его музык-директором). В 1970—77 был также дирижёром Лондонского симф. оркестра. Систематически дирижировал на Зальцбургском и др. муз. фестивалях в странах Европы. С. внёс важный вклад в муз. жизнь США, в частности в муз. воспитание, организовав цикл концертов для детей и юношества; выступал как пропагандист творчества амер. композиторов, в т. ч. современных, был активным деятелем Лиги амер. композиторов и амер. секции Междунар. об-ва совр. музыки. В репертуаре гл. обр. музыка 20 в., в т. ч. сочинения сов. композиторов — Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и др. С. отличался огромным артистич. темпераментом, ощущавшимся даже при внешне спокойном дирижировании (особенно в медленных частях); обладал исключительно сильной дирижёрской волей, полностью подчиняя себе и оркестрантов и публику. С. принадлежит ряд виртуозных орк. транскрипций произв. И. С. Баха.

Лит. соч.: Music for all of us, N. Y., 1943, ²1947 (в рус. пер.— Музыка для всех, М., 1963).

Лит.: Шнеерсон Г., Л. Стоковский, «СМ», 1941, № 5; Л. Стоковский, в сб.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969; Юдин Г., Памяти Леопольда Стоковского, «СМ», 1978, № 3; Stoddard H., Symphony conductors of the USA, N. Y., 1957, p. 215—27; Schonberg H. C., The Great conductors, N. Y., 1967, L., 1968; Kupferberg H., Those fabulous philadelphians, N. Y., 1969, ²L., 1970. *Г. Я. Юдин.*

СТОЛЕРМАН Самуил Александрович [9 (21) XII 1874, г. Кяхта — 22 XII 1949, Киев] — сов. дирижёр. Засл. арт. Груз. ССР (1924), нар. арт. УССР (1937). С 1905 брал уроки дирижирования у В. И. Сафонова в Москве. Дирижёрскую деятельность начал в сер. 1890-х гг.: работал в труппе Народного дома (Москва), затем в Красноярске, Владивостоке, Тбилиси, Баку и др. городах. В 1927—44 гл. дирижёр Одесского,

в 1944—49 Укр. т-ров оперы и балета. Способствовал становлению нац. оперного иск-ва в Грузии (под его руководством были поставлены оперы «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили, «Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе, «Кето и Котэ» и «Лейла» Долидзе), Азербайджане («Аршин мал алан» У. Гаджибекова, «Шах Сенем» Глиэра), на Украине («Тарас Бульба» Лысенко, в новой редакции Л. Н. Ревуцкого; «Разлом» Фемелиди, «Золотой обруч» Лятошинского, «В плену у яблонь» Чишко, «Трагедийная ночь» Данькевича). Оперу «Алмаст» Спендиарова С. поставил в Одессе (на укр. яз., 1930), Тбилиси (на груз. яз., 1932), Ереване (на открытии Арм. т-ра оперы и балета, на арм. яз., 1933). Был тонким интерпретатором мн. опер классич. репертуара, в первую очередь произв. рус. композиторов («Борис Годунов», «Пиковая дама», «Иван Сусанин», «Царская невеста», «Майская ночь» и др.). Среди постановок произв. зап.-европ. композиторов — «Аида», «Лоэнгрин», «Кармен», «Севильский цирюльник».

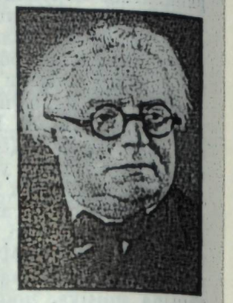
Соч.: Мій творчий шлях за сорок років, «Радянська музика», 1937, № 6—7. *М. М. Яковлев.*

СТОЛЯРО́В Григорий Арнольдович [8 (20) III 1892, Одесса — 14 IX 1963, Москва] — сов. дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1947). В 1915 окончил Петрогр. консерваторию, занимался у Л. С. Ауэра (скрипка), Н. Н. Черепнина (дирижирование), А. К. Глазунова (инструментовка). Был участником струн. квартета (под рук. Ауэра) Петерб. отделения РМО. Дирижёрскую деятельность начал в петрогр. т-ре «Ренессанс» (1915—17), затем был гл. дирижёром Одесского т-ра оперы и балета (1920—29), моск. Муз. т-ра им. Вл. И. Немировича-Данченко (1930—38), Оперной студии им. С. Т. Шацкого при Моск. консерватории (1937—39), Казах. т-ра оперы и балета (1945—1948), с 1948 работал на Всесоюзном радио. В 1954 стал гл. дирижёром Моск. т-ра оперетты. Осуществил первые в Москве постановки опер «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (1934), «Тихий Дон» (1936) и оперетты «Москва, Черёмушки» Шостаковича (1959). В театр. репертуаре С. наряду с классикой («Травиата», «Чио-Чио-сан»; «Летучая мышь» Штрауса, «Принцесса цирка» Кальмана и др.) важное место занимала сов. музыка (в т. ч. оперетты «Белая акация» Дунаевского, «Поцелуй Чаниты», «Фонари-фонарики», «Цирк зажигает огни» Милютина, «Сто чертей и одна девушка» Хренникова, «Весна поёт» Кабалевского). Выступал как симф. дирижёр. Отличался тонким чувством стиля, добивался высокой слаженности ансамбля, его исполнению была присуща колористич. яркость. В 1923—29 ректор Одесской консерватории, в дальнейшем профессор Московской (1934—43) и Алма-Атинской (1945—1948) консерваторий, Ин-та воен. дирижёров (1948—53).

Лит.: Руссовский А., 70 и 50. К юбилею Г. А. Столярова, «СМ», 1963, № 4; Ярон Г., Г. А. Столяров, «МЖ», 1963, № 22; Современные дирижеры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969. *М. М. Яковлев.*

СТОЛЯ́РСКИЙ Пётр Соломонович [18 (30) XI 1871, Липовцы Киевской губ.— 29 IV 1944, Свердловск] — сов. скрипач, педагог. Нар. арт. УССР (1939). Чл. КПСС с 1939. Игре на скрипке начал учиться в детском возрасте под рук. отца. Нек-рое время занимался в Варшаве у С. Барцевича. В 1900 окончил Одесское муз. уч-ще РМО по классу скрипки у Й. Й. Карбульки; занимался также у Э. Млынарского. В 1898—1919 работал скрипачом в оркестре Оперного т-ра в Одессе, одновременно вёл педагогич. деятельность. В 1911 открыл собств. муз. школу. С 1920 преподавал в Одесской консерватории (с 1923 профессор).

Один из основоположников сов. скрипичной школы, С. был инициатором организации первой в СССР муз. школы-десятилетки для одарённых детей (Одесса, 1933). С именем С. связано утверждение в сов. муз. педагогике метода проф. обучения детей музыке с раннего возраста. Блестящие результаты педагогич. работы С. привлекли внимание сов. общественности; по образцу его школы-десятилетки были созданы группы для особо одарённых детей при Моск., Ленингр., Киевской и др. консерваториях, а затем муз. школы-десятилетки (ныне ср. спец. муз. школы). Педагогич. мастерство, тонкое муз. чутьё и организаторский талант позволяли С. достигать поразительных результатов. Первостепенное значение придавал методу отбора детей в муз. школу. Система занятий была основана на глубоком понимании психологии ребёнка, применялся метод игр-занятий. Стремясь к воспитанию в ребёнке с самого начала обучения проф. и артистич. навыков будущего исполнителя, С. придавал исключит. значение развитию муз. фантазии, эмоционального восприятия и передачи музыки. Его ученики выступали в оркестрах, разл. рода ансамблях; особенно большое внимание уделялось игре в унисон. Созданный и руководимый С. школьный симф. оркестр — первый в СССР подобного рода орк. коллектив юных музыкантов. Воспитал блестящую плеяду скрипачей: Д. Ф. Ойстрах, Н. М. Мильштейн, С. И. Фурер, Е. Г. Гилельс, М. И. Фихтенгольц, М. Л. Затуловский и др. Педагогич. идеи С. получили широкое распространение. Имя С. присвоено средней спец. муз. школе в Одессе.



Лит.: Лившиц А., П. С. Столярский и его школа, «СМ», 1939, № 2; Струве Б. А., Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов, М., 1952, с. 66—67; Ямпольский И., Давид Ойстрах, М., 1968, с. 10—15; Гринберг М. и Пронин В., В классе П. С. Столярского, в сб.: Музыкальное исполнительство, в. 6, М., 1970, с. 162—93; О нашем учителе. К столетию П. С. Столярского (Д. Ойстрах, С. Фурер, Л. Мордкович), «СМ», 1972, № 3.

СТО́МПЕЛЕВ Евгений Михайлович (3 II 1887, Петербург — 15 I 1939, Ярославль) — сов. домрист и дирижёр. Засл. арт. РСФСР (1936). С 1902 преподавал в уч. заведениях Петербурга. В 1914—23 работал в Вологде. В 1917 создал Первый северный показат. оркестр нар. инструментов. Вёл активную муз.-просвет. работу в частях Красной Армии, а также на предприятиях Ярославля; преподавал там же в муз. школе; с 1923 худ. рук. Оркестра рус. нар. инструментов в Ярославле (с 1933 — его имени). *Н. С. Зелов.*

СТОПА́ (калька греч. πούς, лат. pes, букв.— нога, ступня) — составная часть метрич. построения — стиха. Возникший в антич. стихосложении на стадии муз.-танц.-словесного единства, этот термин применяется к др. стиховым и муз.-ритмич. системам с нек-рыми модификациями первоначального значения. В песенном стихосложении дометрич. типа (напр., рус. народном) стих состоит из мелодич. фраз (колонов; «народных тактов» — термин П. П. Сокальского), соответствующих обособленному слову или группе слов, к-рые объединяются синтаксически. Такая муз. фраза может соответствовать короткому стиху, хотя чаще стих состоит из 2—4 «синтаксических стоп» (термин А. А. Потебни) или «интонационных стоп» (термин М. Г. Харлапа). Связанная с ритмом дыхания, такая «С.» образуется сопряжением 2 моментов: повышения («арсиса», напряжения) и понижения («тезиса», разрешения), к-рым может предшествовать зачин (initium); эти моменты выражаются интонационными, преим. мелодическими, средствами. В квантитативной ритмике (см. *Ритм*) «С.» также иногда обозначает такую муз.-стиховую единицу, к-рая определяется уже не синтаксическими, а чисто метрич. принципами: в инд. стихосложении «пада», в антич. ритмике — сложная С. (πούς σύνθετος); однако С. в собств. смысле — это составная часть такого метрич. колона, к-рая в свою очередь делится на «стопные времена» (χρόνοι ποδικοί) — арсис и тезис. Соотношение этих частей по длительности греки называли р и т м о м С., различая несколько «родов ритма»: равный, или дактилический (2 : 2), двойной (ямбический, 1 : 2), полуторный (пеонический, 2 : 3), эпитрит (3 : 4), дохмий (3 : 5) и др. (первые 3 рода считались главными). Подобные соотношения предполагают наличие единиц измерения — наименьших временны́х величин (называемых греч. термином «хронос протос» или лат.—«мора»), числом к-рых измеряется длительность стопных времён и самих С. В антич. и араб. ритмике длительность каждой из частей С. не превышала 5 мор (в инд. ритмике возможны длительности в 7 и 9 мор). Поскольку С. образуется соотношением длительностей, арсис и тезис для неё одинаково необходимы. Отождествлению в позднейшей теории то одного, то другого из этих оси. ритмич. моментов с сильным временем способствовало то, что уже в античности понятия арсиса и тезиса стали терять определённость, т. к. для квантитативной С. длительность частей существенней их ритмич. функций напряжения и разрешения. Араб. терминология различает элементы С. только по числу мор: 2 моры — сабаб, 3 — ватад, 4 — малая фасила, 5 — большая фасила. В характерном для квантитативной ритмики единстве музыки и стиха роль измерителя длительностей обычно играет словесный текст, в к-ром краткие слоги (⏑) приравниваются к 1 море, а долгие (—) — к 2. Т. о., стопное время может быть представлено сочетанием слоговых длительностей, образующих С. низшего порядка. Так, сабаб может быть «лёгким» (—) или «тяжёлым» (⏑⏑, что в греч. метрике называется пиррихием), ватад может иметь формы ⏑— и —⏑, соответствующие антич. ямбу и трохею, малая фасила соответствует антич. анапесту ⏑⏑—, большая фасила — 4-му пеону ⏑⏑⏑—. Араб. метрич. система (аруз) чётко отделяет эти элементы С. от настоящих С., образуемых сочетанием 2 или 3 таких элементов (основными считаются восемь С.: —⏑—, ⏑—⏑—, ⏑—⏑—⏑—, —⏑⏑—⏑—, —⏑—⏑⏑—, —⏑—⏑—⏑⏑, ⏑—⏑⏑⏑—, ⏑⏑—⏑⏑—). Антич. метрика объединяет в понятии С. любые конфигурации долгих и кратких слогов независимо от их ритмич. деления и от того, являются ли они «мерами» (метрами) стиха или образуют служащие мерами пары (диподии), как ямбы, трохеи и анапесты, соответствующие элементам С. в арузе (стих из 4 дактилей — тетраметр, т. е. 4-мерный, из 4 анапестов — диметр, 2-мерный). Из двух слогов могут быть образованы 4 разные С., из трёх — 8, из четырёх — 16, из пяти — 32, из шести — 64; сохранились лишь немногие названия 5- и 6-сложных С. (напр., дохмий ⏑——⏑—). Для С. не более чем из 4 слогов антич. теория установила названия всех 28 возможных комбинаций (хотя не все они были употребительны), к-рые представлены в таблице в кол. 298.

В мензуральной музыке 11—13 вв. модусы также являлись сочетаниями долгих (longae) и кратких (breves) слоговых длительностей, каждая из к-рых (как и в антич. музыке) могла быть выражена как протянутым звуком, так и лигатурой. Как и С. других квантитативных систем, модусы входили в единицы высшего порядка (ordo), соответствующие стиху. С отделением музыки от стиха в ней исчезает С. как метрич. доля стиха, а предписанные сочетания длительностей сохраняются лишь как осн. ритмич. формулы нек-рых танцев. К музыке нового времени антич. номенклатура С. и сам термин «С.» применяются по тем или иным признакам сходства со стиховыми стопами. Р. Вестфаль и его последователи (Ю. Н. Мельгунов и др.), не видя принципиальных отличий акцентных С. нового стихосложения от квантитативных, отождествляли те

Число мор	Число слогов		
	2	3	4
2	пиррихий ⏑⏑		
3	ямб ⏑— трохей или хорей —⏑	трибрахий ⏑⏑⏑	
4	спондей — —	дактиль —⏑⏑ амфибрахий ⏑—⏑ анапест ⏑⏑—	прокелевсматик или дипиррихий ⏑⏑⏑⏑
5		бакхий ⏑— — кретик или амфимакр —⏑— антибакхий или палимбакхий — —⏑	пеон 1-й —⏑⏑⏑ пеон 2-й ⏑—⏑⏑ пеон 3-й ⏑⏑—⏑ пеон 4-й ⏑⏑⏑—
6		молосс или тримакр — — —	ионик восходящий ⏑⏑— — ионик нисходящий — — ⏑⏑ диямб ⏑—⏑— дитрохей или дихорей —⏑—⏑ хоримб —⏑⏑— антиспаст ⏑——⏑
7			эпитрит 1-й ⏑ — — — 2-й — ⏑ — — 3-й — — ⏑ — 4-й — — — ⏑
8			диспондей — — — —

и другие с тактами, начало к-рых с сильной доли признавали графич. условностью и утверждали, что композиторы пишут в тактах от 1 до 4 С. Т. о., в понимании Вестфаля С. соответствует большей частью не такту, а счётному времени, или тактовой доле. Применение к этим долям антич. названий было основано на том, что внутри долей нередко сохраняется постоянство пульсации, одно и то же число мелких длительностей (напр., в фугах И. С. Баха движение шестнадцатыми при тактовой доле, равной четверти, или восьмыми в тактах alla breve). Называя эти наименьшие длительности (независимо от того, какими нотными длительностями они выражены) морами, Вестфаль различает С. из 3, 4, 5 и 6 мор — трохеи, дактили, пеоны и ионики. Однако эти «моры», в отличие от античных, часто настолько малы, что не могут быть единицами измерения времени; при перемене внутридолевой пульсации обычно сохраняется постоянство не мор, а оси. долей. В системе Вестфаля С. выступает именно как д о л я, возникающая в результате равномерного членения времени ударами, и это представление переносится и на антич. ритмику; последовательность неравных С., напр. трохея и дактиля, к-рая в совр. нотации может быть изображена как $^{7}/_{8}$ ♩♪♩♫, с точки зрения Вестфаля, интерпретируется как $^{6}/_{8}$ ♩♪♩♫ (4).

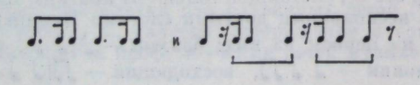
Квантитативные и акцентные признаки в понятии С. смешивает и Т. Вимайер, давая антич. названия С. ритмич. фигурам (состоящим только из четвертей и восьмых), указывая сильное время тактовой чертой: трохей — |♩♪, ямб — ♪|♩ . Отождествление ударения с долготой исключает из рассмотрения квантитативный ямб или 2-й модус мензуральной музыки |♪♩ или |♩♪ , а также все С., состоящие только из кратких элементов. В С. с несколькими долгими слогами Вимайер ставит акцент на первом из них: бакхий — ♪|♩ ♩ , нисходящий ионик — ♩ ♩|♫, восходящий — ♫|♩ ♩ , эпит-

рит — ♪|♩ ♩ ♩ (в отличие от Вестфаля, Вимайер допускает С. из 7 мор) и т. п.; однако в спондее он различает 2 вида — нисходящий — |♩. ♩. и восходящий — ♩|♩ , первый из к-рых с точки зрения акцентной системы следовало бы назвать хореем, а второй — ямбом.

В музыке названия С. чаще применяются в акцентном смысле по аналогии с новым стихосложением, куда антич. термины были перенесены (в Германии М. Опицем в 17 в., в России В. К. Тредиаковским и М. В. Ломоносовым в 18 в.) посредством приравнивания ударных слогов к долгим, т. к. в произношении ударный слог обычно несколько дольше безударного. В акцентной ритмике длительность теряет самостоят. значение и является одним из средств акцентуации; отсюда возникло убеждение, что и в квантитативном стихе долгие слоги служат метрич. опорами.

В отделившемся от музыки стихе С. образуется не сопоставлением равноправных частей, а противопоставлением сильных и слабых слогов, причём в С. должен быть только один сильный слог. Возможны всего 2 двусложные С. (хорей и ямб) и 3 трёхсложные (дактиль, амфибрахий, анапест), в редких случаях — ещё 4 пеона. Различие между видами С. из одного и того же числа слогов определяется только началом стиха, т. к. внутри стиха никаких стопоразделов нет. В ритмич. отношении стих членится на акцентные группы, совпадающие по форме с разл. С. Так, стих «Мой дядя самых честных правил...» метрически делится на 4 ямбические С., ритмически — на 4 акцентные группы: амфибрахий и 3 хорея. В музыке с тактовым метром нет деления на стихи, и поэтому названия С. могут характеризовать акцентные группы, но сам термин «С.» может вызвать неправомерные ассоциации с метрич. членением.

Для обозначения акцентных отношений названиями С. пользовался Г. Л. Катуар, обозначая 2-тактную фразу с центром тяжести на 2-м такте ямбом, на 1-м — трохеем, 3-тактную фразу с тяжёлым 2-м тактом — амфибрахием, с тяжёлым 3-м — анапестом (возможны также 3-тактный дактиль и 4-тактные пеоны). Чаще такие тактовые группы рассматриваются как С. высшего порядка, а простая С. определяется как положение мотива относительно такта (В. А. Цуккерман). Выразительное значение С. в этом понимании зависит в первую очередь от того, завершается ли мотив сильной долей, начинается с неё или же она находится в середине; величина предударной и послеударной частей мотива и число звуков в них менее существенны. Поэтому из 9 названий акцентных С. 3 могут иметь более общее значение: ямб включает в себя анапест и 4-й пеон, хорей (трохей) — дактиль и 1-й пеон, амфибрахий — 2-й и 3-й пеоны. В нем. терминологии подобным С. соответствуют осн. метрич. типы (metrische Grundtypen) — позитивный (восходящий, ямбический), негативный (нисходящий, хореический) и балансирующий (волнообразный, амфибрахический). Эти термины, однако, указывают не на метрич. строение, а на отношение к метру ритмических (смысловых, фразировочных) единиц. В музыке с тактовым метром (в отличие от стихов квантитативной муз. ритмики) С. как метрич. единицы отсутствуют, и то, что называют этим именем, принадлежит б. ч. отдельным мелодич. голосам, а не метрич. остову, организующему всю муз. ткань. В пределах одного метра возможен контраст различных С. Так, нисходящим (хореическим) мотивам часто противопоставляются более активные восходящие (ямбические). Яркий пример — 1-я часть 7-й симфонии Бетховена, где этот контраст выражен в нотном тексте разл. написанием сходного ритмич. рисунка:



Лит.: Мельгунов Ю. Н., Элементарный учебник музыкальной ритмики, в сб.: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 3, вып. 1, М., 1907; Катуар Г., Музыкальная форма, ч. 1— Метрика, М., 1934; Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм, М., 1967, с. 152—81; Холопова В. Н., Вопросы ритма в творчестве композиторов 1-й половины XX в., М., 1971, с. 15—20; Харлап М. Г., Ритмика Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 1, М., 1971; его же, Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки, в сб.: Ранние формы искусства, М., 1972; Westphal R., Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, Lpz., 1880; Wiehmayer Th., Schlüssel zum «Aufgabenbuch» (Musikalische Rhythmik und Metrik), Magdeburg, [1918].
М. Г. Харлап.

СТОРА́ЧЕ, Сораче (Storace, Sorace) Анна Селина (Нэнси) (27 X 1765, Лондон — 24 VIII 1817, там же) — англ. певица (сопрано). По национальности итальянка. Дочь контрабасиста Стефано С., преподававшего в Дублине. В 8-летнем возрасте выступила в концерте в т-ре «Хеймаркет» (Лондон). Училась у Рауззини. В 1778 совершенствовалась у Саккини в консерватории «Оспедалетто» в Венеции. В 1780—82 пела в оперных т-рах Флоренции, Пармы, а также Милана («Ла Скала»). С 1784 солистка придв. оперы в Вене, с 1787 выступала в «Кингс-тиэтр» в Лондоне (в итал. комич. операх), с 1789 — в т-ре «Друри-Лейн». Получила известность как исполнительница комич. партий (лучшая — Сюзанна в «Свадьбе Фигаро»; эта партия специально написана В. А. Моцартом для С., создал для неё также сцену и арию «Ch'io mi scordi di te», 1786). Пела в ораториях на Генделевском и Херефордском хор. фестивалях. В 1801—08 солистка т-ра «Ковент-Гарден» в Лондоне. Обладала гибким, хотя несколько резковато звучавшим голосом широкого диапазона, в совершенстве владела виртуозной техникой.
В. В. Тимохин.

СТОЯНОВ Веселин (20 IV 1902, Шумен — 29 VI 1969, София) — болг. композитор, педагог. Нар. арт. НРБ (1962). Сын муз. деятеля Анастаса С. (1854—1930). В 1926 окончил Гос. муз. академию в Софии по классу фп., совершенствовался в игре на фп. у Ф. Шмидта в Академии музыки в Вене (1926—30), где изучал также композицию. Концертировал с детства почти до конца жизни, особенно интенсивно в 1933—1937; преподавал игру на фп., дирижировал спектаклями оперетты в Софии. В 1933—35 работал в т-рах оперетты «Одеон» и «Кооперативный» в Софии. С 1943 преподавал в Гос. муз. академии в Софии (с 1954 — Болг. гос. консерватория) муз.-теоретич. предметы (с 1945 профессор), в 1943—45 директор, с 1944 зав. кафедрой муз. форм и руководитель класса композиции, в 1952—55 декан муз.-теоретич. ф-та, в 1956—62 ректор. Среди учеников — Д. Петков, И. Маринов, С. Ременков, Ж. Леви, А. Танев. В 1953—54 директор Софийской нар. оперы. Приобрёл известность как композитор после исполнения им в 1931 своей фп. сюиты. С. принадлежит первая болг. комич. опера — «Женское царство», положившая начало комедийно-гротесковой линии его творчества, к-рая позднее получила развитие в сюите «Бай Ганю», опере «Хитрый Пётр» и др. Для произв. С. характерны лирико-патетич. и героико-драм. образы («Саламбо»; 2-я, программная, симфония «Великий Преслав»; хор с оркестром «Баллада о невесте»—«Балада за невестата»). С. использует муз. фольклор, танц. ритмы, приёмы звукоизобразительности (гл. обр. в соч. комедийного содержания); является мастером оркестровки. Автор муз.-теоретич. работ и критич. статей. В 1953 и 1961 посетил Сов. Союз. Димитровская пр. (1951, 1962).

Соч.: оперы — Женское царство (Женско царство, Сообийская нар. опера, 1935), Саламбо (по Г. Флоберу, там же, 1940), Хитрый Пётр (Хитър Петър, по нар. сказке, там же, 1952); балет Папесса Иоанна (1968); кантаты — Да будет день! (Да бъде ден!, на сл. Х. Смиренского, 1953), Хороший ученик (Добрият ученик, 1967); для орк.— 2 симфонии (1962, 1969), симф. поэма Кровавая песня (Кървава песен, по поэме П. П. Славейкова, 1947), сюита Бай Ганю (1941, по кн. А. Константинова), Праздничная (Празнична) увертюра (1959), рапсодия (1956); концерты с орк. — 3 для фп. (1942, 1953, 1965), для скр. (1948), для влч. (1960); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1933); 3 струн. квартета пьесы для фп., произв. для хора с орк.; массовые песни; музыка к кинофильмам.

Лит.: Стъпшенов Б., Веселин Стоянов, София, 1962.
И. Вежев.

СТРАВИ́НСКИЙ Игорь Фёдорович [5 (17) VI 1882, Ораниенбаум, ныне г. Ломоносов — 6 IV 1971, Нью-Йорк, похоронен в Венеции] — рус. композитор и дирижёр. С ранних лет приобщался к высоким достижениям отечеств. иск-ва в доме отца — певца (бас) Мариинского т-ра Ф. И. *Стравинского*, где бывали известные музыканты, литераторы, актёры, художники и др. С 9-летнего возраста учился игре на фп. у А. П. Снетковой и Л. А. Кашперовой. С 18 лет начал самостоятельно изучать муз.-теоретич. предметы (увлёкся контрапунктом). По настоянию отца одноврем. (1900—05) занимался на юридич. ф-те Петерб. ун-та. Для формирования С.-музыканта решающей явилась встреча летом 1902 с Н. А. Римским-Корсаковым, у к-рого в 1903—05 он брал частные уроки. К этому времени относятся сохранившиеся в рукописи соч. С. (наиболее крупное — фп. соната, 1903—04). Консультации у Римского-Корсакова продолжались до его смерти (1908); С. называл композитора своим духовным отцом. К этому времени С. был уже автором нескольких публично исполненных в Петербурге песен и орк. сочинений — сюиты для голоса и оркестра «Фавн и пастушка», симфонии, «Фантастического скерцо». На премьере последнего (1909) присутствовал С. П. Дягилев, к-рый заказал С. балет «Жар-птица». Дягилев и руководимое им лит.-художеств. объединение «Мир искусства» сыграли значит. роль в становлении эстетич. взглядов С. и в дальнейшем продвижении его как композитора — на «Русских сезонах» в Париже состоялись премьеры балетов С. «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913). Эти произв. утвердили мировую славу С.



В 1910, покинув Петербург и лишь наездка туда приезжая, С. жил в имении своей жены в Волынской губернии, откуда выезжал в Париж и Швейцарию (в последний раз накануне 1-й мировой войны, летом 1914). С 1914 он жил за границей. Годы 1-й мировой войны 1914—18 С. провёл в Швейцарии; с 1920 жил во Франции, с 1940 — в США, где впервые выступил как дирижёр ещё в 1925 (амер. подданство принял в 1945). Посетил СССР осенью 1962 (дирижировал оркестром в авторских концертах в Москве и Ленинграде).

С 20-х гг. началась небывалая по масштабам конц. деятельность С. как дирижёра — исполнителя собств. произв. (дирижировал также нек-рыми произв. М. И. Глинки и П. И. Чайковского). В течение последующих 40 лет выступал как симф. или театр. дирижёр во всех крупных городах мира (прекратил дирижёрскую деятельность в 1967).

Художник с разносторонними интеллектуальными запросами, С. встречался со мн. выдающимися деятелями лит-ры и иск-ва, эстетиками и философами; с нек-рыми из них долго поддерживал дружеские отношения. Исключительно широкими духовными интересами С. определяется универсализм его творчества. Однако он всегда сознавал свою принадлежность к рус. художеств. культуре. Во время гастролей в СССР С. сказал: «У человека одно место рождения, одна родина — и место рождения является главным фактором его жизни». Тогда же, в печатном интервью, он признался: «Я всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это — в её скрытой природе». До конца своих дней С. сохранял верность рус. культуре и любовь к ней, высшее её воплощение он усматривал в творчестве А. С. Пушкина. С. не прекращал композиторской деятельности до глубокой старости (1968).

С.— один из тех рус. композиторов 20 в., к-рые оказали огромное влияние на развитие совр. музыки. В его творчестве сочетались разные, часто противоречивые черты, характерные для мирового муз. иск-ва 20 в. Эти противоречия, как и сложность самой личности С., отразившаяся в творчестве, изменчивость его эстетич. и гражданств. позиций вызывали и по сей день вызывают непрекращающиеся дискуссии о нём. На протяжении 6 десятилетий (1908—68) С. находился в неустанных поисках во всех областях форм и жанров муз. иск-ва. В его творчестве были бесспорные достижения и срывы, подъёмы и спады; идейно-художеств. эволюция С. очень сложна, особенно из-за разнообразия «творческих манер», как их именовал сам композитор. В их смене и резкой стилевой изменчивости — своеобразие композиторской индивидуальности С.

В ранний период С. испытал воздействие Н. А. Римского-Корсакова (преходящее), М. П. Мусоргского (более длительное и стойкое), П. И. Чайковского (его музыку С. высоко ценил и позднее). Сильным, но кратковременным было влияние творчества К. Дебюсси. Особый интерес у С. вызывал отечеств. фольклор — поэтический и музыкальный. Сначала этот интерес был стимулирован стилизаторской эстетикой «Мира искусства», но потом С. всё глубже осваивал пласты рус. архаики, в чём несомненно сказалось влияние Римского-Корсакова с его проникновением в суть обрядовых, ритуальных нар. традиций и особенно Мусоргского, воспринявшего ладовое богатство и речевую интонационность рус. нар. музыки, специфику её произношения, акцентуации. Обращение к архаике, усвоение её муз.-структурных закономерностей заложило основы художеств. стиля С. При всей изменчивости его более поздних «манер» эти основы то явно ощущались, то существовали подспудно, но оставались незыблемыми. Так проявлялось рус. начало музыки С., к-рое, согласно словам композитора, заложено в её «скрытой природе».

Три первых балета С.— три вехи его стремительной эволюции; от колористически-изощрённой, импрессионистской музыки «Жар-птицы», казалось, не было перехода к исполненным стихийной мощи варварским ритмам «Весны священной», где, по словам автора, воссозданы «картины языческой Руси». Но в год премьеры «Жар-птицы» (1910) и была задумана «Весна священная»; одноврем. велась работа над оперой «Соловей» (1908—14), тогда же возник замысел балета «Петрушка» с иным строем музыки, реально-бытовым, а не архаически-ритуальным. Кроме того, сразу после премьеры «Весны священной» (1914) С. начал собирать поэтический и «поцевочный» материалы для «Свадебки» — вок. аналога к ней, что свидетельствует об исключит. интенсивности творчества С. в годы, предшествовавшие 1-й мировой войне. Кульминация предвоенного периода — балет «Весна священная». Существенно, что в этих близких по времени создания произв. ощутимо различие «манер» — здесь сконцентрированно проявилось то, что позднее распределилось в творчестве С. по большим последовательно сменяющимся периодам. Достижения предвоенных лет, всё то, что было найдено С., он продолжал развивать в последующие годы, проведённые в Швейцарии. Вершиной этого т. н. рус. периода в целом может считаться «Свадебка», к-рую композитор определил как «русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты» (закончена в 1-м варианте в 1917; полностью — в 1923; композиц-

тор долго не мог найти соответствующее необычному замыслу муз. воплощение инстр. партии). «Свадебке» предшествовал ряд хор. и вок.-инстр. произв.; среди них — «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1915—16), где С., предвосхищая «Свадебку», впервые прибегает к новому сценич. решению, обогатившему совр. т-р,— действие на сцене разыгрывается обособленно от «пения и музыки», разделяются функции поющего и играющего актёра. (В ином толковании и с иной идеологич. направленностью аналогич. приёмы применял Б. Брехт — он именовал их «эффектом очуждения».) Подобные искания развиты в след. сценич. работе С. «История солдата» (1917) с подзаголовком: «Играемая, танцуемая и читаемая» (действующие лица — чтец, 2 пантомимно-танц. роли, 7 инструменталистов). «Свадебка», вобравшая в себя творч. искания «рус. периода», завершает их. Последнее проявление подобных сценич. решений — «Потоп» (1961—62), своеобразная ср.-век. мистерия, к-рую композитор назвал «музыкальным представлением для чтеца, певцов, хора, оркестра и танцоров».

«История солдата» — единственное у С. театр. произв. на совр. сюжет, т. е. на «осовремененную» фабулу рус. нар. сказок. Отсюда многосоставность музыки, в к-рой рус. архаич. мелодика сочетается с ритмами и интонациями джазированных бытовых танцев. (С. одним из первых среди европ. композиторов усвоил джазовые элементы, преим. в области ритма, переработав их в своей музыке.). Следующее сценич. произв.— балет с пением «Пульчинелла» (1919—20) на темы Дж. Б. Перголези открывает новый, т. н. неоклассицистский период в творчестве С. (см. *Неоклассицизм*); его характерные черты закрепились в октете для дух. инструментов (1922—23). Характерная для этого периода манера складывалась постепенно, нек-рое время она сосуществовала с предшествующей, напр. в окончат. редакции «Свадебки» и в опере-буффа «Мавра» (1921—22), посвящённой как А. С. Пушкину (в основе сюжета — его поэма «Домик в Коломне»), так и М.И. Глинке и П. И. Чайковскому; эти манеры ощутимы и в балете «Поцелуй феи» (1928), свидетельствующем об интересе С. к рус. муз. темам (темы балета заимствованы у Чайковского). Неоклассицистский период оказался длительным, продолжался более 30 лет. Но с сер. 30-х гг. наметился творч. кризис, усугубившийся в годы 2-й мировой войны 1939—45. Внутри этого периода (ок. 1935—45) существовали 2 этапа, к-рые, однако, были тесно связаны между собой. Первый отмечен интенсивной сменой творч. манер; С. быстро осваивал разл. историч. стили и «модели» прошлого — от барокко (прежде всего И. С. Баха) до венской классич. школы (Л. Бетховен) и раннего романтизма (К. М. Вебер). Затем он отошёл от полиладовости сочинений «рус. периода» и обратился к усложнённой («поляризуемой», по его выражению) тональной гармонии. Участилось обращение к классич. принципам формообразования, к принципу концертирования, часто связанного с игровым началом. Попевки малого диапазона «формульного» типа сменились распевной мелодикой, но при этом сохранилась организующая функция ритма (специфич. особенность музыки С.). Однако в истоках мелодики слышались иногда отголоски музыки разных эпох и разл. нац. традиций, что сильнее всего обнаружилось в кризисные годы. Эти стилевые изменения, продолжавшиеся и на 2-м этапе, явственнее проступили из-за внезапных смен «моделей», к к-рым обращался С. в 20-е — 1-й пол. 30-х гг. Их многообразие то представало в конденсированном виде, в пределах одного сочинения (концерт для фп. и дух. инструментов, 1923—1924; концерт для скрипки с оркестром, 1931), то проявлялось в разных произв. Так, в величавой опере-оратории «Царь Эдип» (1926—27) воскрешаются черты музыки эпохи барокко, в сурово-драм. «Симфонии псалмов» (1930) — ещё более далёкие по времени образцы европ. полифонич. иск-ва. В обоих сочинениях ощутимы, однако, и рус. нац. элементы: в хорах оперы они связаны с музыкой М. П. Мусоргского, в симфонии (заключит. хор) — с литургич. православными напевами. В музыке балета «Поцелуй феи» — явная связь с произв. Чайковского, в балете «Аполлон Мусагет» (1927—1928) — с соч. Ж. Б. Люлли, в концерте для 2 фп. (1931—35) — с соч. Бетховена и т. д. Однако эти и др. лучшие соч. С.— отнюдь не стилизации под музыку прошлых эпох; он создаёт произв. неповторимо оригинальные, подлинно современные по духу и звучанию.

На 2-м этапе неоклассицистского периода художеств. искания С. становятся менее интенсивными, он приходит к компромиссности творч. решений; эти тенденции усиливаются в первые годы пребывания С. в США. Среди сочинений этого времени наиболее содержательна мелодрама «Персефона» (1933—34), по существу являющаяся оперой, в к-рой пение перемежается с чтением под музыку, но печальный колорит в целом не свойствен творчеству С.; камерный концерт «Дамбартон-Окс» (1937—38) — последняя дань С. музыке эпохи барокко (явственна связь с «Бранденбургскими концертами» Баха); в музыке Симфонии in C (1938—40; начата во Франции, закончена в США) заметны черты рус. мелодики как проявление ностальгии; в бурном динамизме «Симфонии в трёх движениях» (1942—45) отразились волнения и тревоги воен. лет и предчувствие победы над фашизмом. Неоклассицистский период завершается оперой «Похождения повесы» (по гравюрам Дж. Хогарта «Карьера мота», 1948—51), в к-рой комедийно-сатирич. моменты соседствуют с остродраматическими; её музыке отчасти присущи и черты стилизаторства.

Как в «рус. периоде» творчества С. вызревал неоклассицистский, так и в неоклассицистском — последний, именуемый (неточно) «додекафонным» (длился ок. 15 лет). В этот период С. применял технику *додекафонии*, но, используя метод 12-тоновой системы, приспосабливал его к тональному мышлению, к-рому остался верен. В конце жизни С. неоднократно повторял: «Я слышу гармонически... Мои серии тяготеют к тональности... Мои вещи написаны в тональной системе — моей системе».

Однако в творчестве С. всё же произошёл перелом, выразившийся в сужении тематики, обращении гл. обр. к религ. темам. И прежде у С. была тяга к воплощению т. н. вечных тем; в ранний период — к претворению ритуальных обрядов рус. языческой старины («Весна священная», «Свадебка»), затем — к антич. мифам («Царь Эдип», «Аполлон Мусагет», «Персефона»; к ним примыкает балет «Орфей», 1945—47); с сер. 40-х гг. С. привлекали библейские сказания и др. устойчивые культовые жанры, в т. ч. хоры с лат. текстами, веками использовавшимися в иск-ве; этот поворот в творчестве наметился ещё в «Симфонии псалмов», затем в мессе (1944—48), явившейся предвестником перелома. Ряд крупных произв. С. последнего периода (с сер. 50-х гг.) посвящён религ. тематике — «Священное песнопение» («Canticum sacrum», 1955—56), «Плач пророка Иеремии» («Threni», 1957—58) и последнее художественно полноценное, драматичное творение С.— «Заупокойные песнопения» («Requiem canticles», 1965—66).

Музыка С. 50—60-х гг. стала более суровой, но в ней усилилась роль вок. начала. Оторвавшись от родины, обращаясь к иной аудитории, он (после сочинения «Мавры» и неск. хоров на богослужебные тексты) вынужден был отказаться от использования рус. языка, интонационность, фонетика, богатая акцентуация к-рого питала его творчество первого периода. В следующем, неоклассицистском периоде, особенно на резком переломе его начального этапа, а затем в кризисный период С. реже прибегал к слову. В последние годы жизни он чаще обращался к тексту — теплом человеческого голоса он словно стремился согреть жёсткость конструкций, где наряду с додекафонной техникой возросло формообразующее значение приёмов старинной полифонии. Характерно также, что в поздний период С. отказался от больших составов оркестра. Как мастер инструментовки он — крупнейший новатор; его достижения в этой области обогатили творчество совр. композиторов. Столь же существенны найденные им приёмы внезапной смены «объёмности» — плотности или разрежённости звучания. С. использовал также нерегулярную ритмику, её богатейшие преобразования, остинатные нагнетания и др. Эти яркие черты индивидуального стиля С. сохранились в поздний период его творчества, когда, однако, ещё более индивидуализировался ненормативный состав оркестра (это было характерно и для более ранних соч., напр. для «Свадебки» или «Симфонии псалмов»); в ряде сочинений после 1950-х гг. С. начал использовать камерный состав оркестра. Даже в торжественно-праздничном по звучанию балете «Агон» (в переводе с греч.— «состязание», «игрище», 1953—57), где применён большой состав оркестра, инстр. голоса, концертируя, солируют.

Характерно, что в поздний период творчества С. часто возвращался к своим ранним произв., делал их переложения и обработки. Всё более ощущая отчуждённость от амер. обществ. среды, сетуя на одиночество в чуждой ему стране и одноврем. саркастически обличая «авангардистов», изменивших, по его глубокому убеждению, делу музыки («У меня нет больше терпения,— писал он,— слушать музыку, к-рая не только лишена песенности или танцевальности, но вообще не занимается ничем другим, кроме как отражением шумов, возникающих при всякого рода технических процессах»), С. с любовью обрабатывает, отделывает и шлифует свои вок. миниатюры «рус. периода».

В музыке С. ценил, по его словам, «выделку». Преимуществ. внимание к формально-художеств. факторам соответствовало его общим эстетич. воззрениям. Это нашло отражение в опубликованных С. лит. сочинениях и работах о музыке, где, как импульсивный человек, высказывающий подчас очень субъективные суждения, он безусловно более оригинален, чем как теоретик иск-ва, недостаточно осведомлённый в этих сложных вопросах (эстетич. проблемы затронуты в изданных в рус. переводе «Хронике моей жизни», «Диалогах», отрывках из «Музыкальной поэтики»).

С. хотел остаться в стороне от острых социально-политич. проблем своего времени, возвыситься над ними, что оказалось иллюзорным — реальные историч. события вторглись в личную и творч. жизнь композитора. Непонимание объективных процессов социальной действительности ограничило проявление его творч. гения.

Однако, критически относясь к отд. сторонам богатейшего наследия С., нельзя игнорировать его большие заслуги перед рус. иск-вом. На рубеже 10—20-х гг. своими творениями он приумножил славу рус. музыки. Именно С. возглавил в те годы движение за интонац. обновление ряда нац. школ, своим творчеством доказав, что они могут быть обогащены путём обращения к древним фольклорным истокам. Он ещё более расширил художеств. диапазон европ. муз. иск-ва, практически освоив доклассич. культурные ценности; наполнил их духом современности, оживил и одноврем. противопоставил их нравств. устои дальнейшему модернистич. распаду иск-ва бурж. общества. Своим высоким профессионализмом он способствовал возрастанию общего уровня совр. композиторского мастерства.

Музыка С. отмечена неповторимыми чертами самобытности. Он внёс свежую струю в иск-во 20 в., не порывая с традициями, но с исключит. смелостью обновляя их. Свежесть — в праздничном тонусе звучания его музыки, в её крепкой «жизненной хватке», мужеств. энергии, в том рационально-созидат. начале, к-рое присуще иск-ву С. в целом. Его образно-выразит. открытия обогатили музыку 20 в.; наиболее значительным оказалось воздействие его произв. «рус. периода» — они чаще других исполняются в концертах, входят в репертуар муз. т-ра. Широк диапазон влияний на совр. композиторов произв. С. «неоклассицистского периода» (в последние годы оно несколько уменьшилось); наиболее содержат. сочинения этого времени также продолжают исполняться. Произв., написанные С. в последние годы творч. деятельности, ещё полностью не освоены муз. практикой. Долгие годы С. был одним из «властителей дум» музыкантов 20 в.— не только творчество, но и высоко интеллектуальная личность художника привлекала пристальное внимание современников. Противоречия, присущие его творчеству, отразили в известной мере и в определённой форме противоречия самой социальной действительности начиная от рус. дореволюц. буржуазно-помещичьей до совр. зарубежной капиталистической. Лучшие произведения великого русского мастера стали достоянием мировой художеств. культуры.

М. С. Друскин.

Основные даты жизни и деятельности

1882.— 5 VI. В Ораниенбауме (ныне Ломоносов) в семье певца Ф. И. Стравинского родился сын Игорь.

1891.— Начало обучения игре на фп. у А. П. Снетковой (продолжал у Л. А. Кашперовой).

1892.— 11 X. Посещение юбилейного (50 лет со дня пост.) спектакля «Руслан и Людмила».

1900.— Поступление на юридич. ф-т Петерб. ун-та. Начало самостоят. изучения композиции.

1902.— Лето. Поездка с матерью и братом в Бад-Вильдунген (Германия).— Поездка в Неккаргемюнд (близ Гейдельберга) для встречи с Н. А. Римским-Корсаковым.— 24 XI. Смерть отца С.— Создание первых соч. — романса «Туча» на сл. А. С. Пушкина и скерцо для фп.

1903.— Начало занятий композицией под рук. Римского-Корсакова (частные уроки).— Посещение т. н. муз. сред в доме Римских-Корсаковых.— Работа над сонатой для фп.— Конец лета. Поездка на дачу к Римскому-Корсакову; сочинение 1-й части сонатины под его руководством.

1904.— Сочинение кантаты к 60-летию Римского-Корсакова (рукопись утеряна).

1905.— Весна. Окончание Петерб. ун-та.— Осень. Помолвка с Е. Г. Носенко.— Усиленные занятия с Римским-Корсаковым по инструментовке и анализу форм.

1906.— I. Женитьба на Е. Г. Носенко.— Начало работы над 1-й симфонией Es-dur под рук. Римского-Корсакова.— Работа над произв. «Кондуктор и тарантул» на текст басни Козьмы Пруткова (рукопись утеряна).

1907.— 27 IV. Исп. симфонии Es-dur (дир. Г. И. Варлих; в присутствии Римского-Корсакова).— Весна. Исп. сюиты для голоса с оркестром (3 песни) «Фавн и пастушка» на одном из концертов Беляевского кружка (дир. Ф. М. Блуменфельд).

1908.— 22 I. Исп. симфонии Es-dur и «Фавна и пастушки» придв. оркестром под упр. Варлиха.— Исп. «Надгробной (погребальной) песни» для оркестра (рукопись утеряна) в Петербурге в концерте памяти Римского-Корсакова (дир. Блуменфельд).

1909.— Получение заказа от Дягилева на соч. балета «Жар-птица».— Зарождение замысла балета «Весна священная».— XII. Встреча с балериной А. П. Павловой.— Знакомство с В. Ф. Нижинским.

1910.— Отъезд в имение жены (Волынская губерния) для работы над балетом «Жар-птица».— V. Поездка в Париж на премьеру «Жар-птицы» в «Театре Елисейских полей».— Знакомство с М. Равелем, М. де Фалья, К. Дебюсси.— IV — V. Работа (совм. с Н. К. Рёрихом) над сценарием «Весны священной» (первонач. назв.— «Великая жертва»).— Осень. Поездка с семьёй в Лозанну, Кларан (Швейцария) и Рим.— Начало работы над балетом «Петрушка» (был задуман как концертштюк для фп. с орк.).— XII. Возвращение в Петербург.— Встреча с А. Бенуа, разработка сценария балета «Петрушка».

1911.—13 VI. Премьера «Петрушки» в Париже в т-ре «Шатле» (пост. М. М. Фокина).

1912.— Зима. Поездка (из Кларана) в города Центр. Европы на спектакли *«Русских сезонов»* «Петрушка» и «Жар-птица».— Посещение спектаклей «Саломея» и «Электра» в Лондоне (дир. Р. Штраус).

1913.— V. Знакомство с Г. Форе. — 28 V. Премьера «Весны священной» (пост. Нижинского) в «Театре Елисейских полей».— III — IV. Сочинение последнего (расширенного) хора к опере «Хованщина» (партитура утеряна). Новая ред. оперы совм. с Равелем (рукопись утеряна).

1914.— 26 V. Премьера оперы «Соловей» («Русские сезоны», Париж).— VII. Поездка в Киев для собирания текстов рус. нар. песен.— VIII. Отъезд в Швейцарию.

1915.— Первый опыт дирижирования (репетиция 1-й симфонии с женевским оркестром).— Первое публич. выступление

в качестве дирижёра (балет «Жар-птица» в «патриотич. концерте» в Женеве).

1916.— Зима. Поездка с труппой Дягилева в Испанию, где исполнялись балеты «Жар-птица» и «Петрушка».— Запись испан. нар. песен.

1917.— Поездка в Рим и Неаполь.— Знакомство с П. Пикассо.— Возвращение в Швейцарию (Морж). Замысел «Истории солдата».

1918.— 28 IX. Премьера «Истории солдата» в Лозанне под упр. Э. Ансерме.

1919.— Поездка в Париж.— Получение заказа от Дягилева на соч. балета «Пульчинелла» на основе тем и фрагментов музыки Дж. Б. Перголези.

1920.— Пребывание в Бретани, затем в Гарше (предместье Парижа).— 15 V. Премьера балета «Пульчинелла» в «Гранд-Опера» (балетм. Л. Ф. Мясин, худ. Пикассо, дир. Ансерме).—Знакомство с Ж. Кокто и с членами «*Шестёрки*».

1921.— Поездка с антрепризой Дягилева в Испанию для участия в качестве дирижёра в спектакле «Петрушка» в мадридском т-ре «Реаль».— 10 VI. Первое исп. симфоний для дух. инструментов памяти К. Дебюсси в лондонском «Куинс-холле» (дир. С. А. Кусевицкий).

1922.— 3 VI. Премьера оперы «Мавра» в «Гранд-Опера» под упр. Г. Фительсберга.

1923.— 13 VI. Первое исп. «Свадебки» в парижском т-ре «Гете лирик» (балетм. Б. Ф. Нижинская, худ. Н. С. Гончарова, дир. Ансерме).— 18 X. Первое исп. октета для духовых инструментов в «Гранд-Опера». — Встреча с В. В. Маяковским.

1924.—22 V. Конц. дебют С.-пианиста — авторское исп. концерта для фп. с дух. оркестром под упр. Кусевицкого.— Конц. выступления в качестве дирижёра и пианиста в Бельгии, Нидерландах и Германии.

1925. — Первая конц. поездка по США. — VI. Встреча с Дж. Баланчиным в Ницце во время работы над пост. балета по симф. поэме «Песнь соловья».

1926.— Работа над оперой «Царь Эдип».

1927.— 30 V. Первое конц. исп. оперы «Царь Эдип» в Париже, в Т-ре Сары Бернар под упр. автора.

1928.— 25 II. Сценич. премьера «Царя Эдипа» в т-ре «Кроль-опер» в Берлине (дир. О. Клемперер).— 27 IV. Премьера балета «Аполлон Мусагет» в Вашингтоне на фестивале камерной музыки (дир. Г. Кинднер). IV — X. Работа над балетом-аллегорией «Поцелуй феи» по заказу танцовщицы И. Рубинштейн.— 27 XI. Участие в премьере (в качестве дирижёра) балета «Поцелуй феи» в «Гранд-Опера» в Париже.

1929.— 6 XII. Первое исп. каприччо для фп. с оркестром в конц. зале «Плейель» (солист — С., дир. Ансерме).

1930.— 13 XII. Первое исп. «Симфонии псалмов» во Дворце изящных иск-в в Брюсселе (дир. Ансерме).

1931.— Лето. Консультация со скрипачом С. Душкиным в Гренобле и Ницце во время сочинения концерта для скрипки с оркестром.

1932.— 28 X. Первое исп. концерта для 2 фп.— Duo concertant (трансляция по Берлинскому радио) Душкиным и С.

1933.— V. Начало работы в Воренпе совм. с А. Жидом над мелодрамой «Персефона» по заказу И. Рубинштейн.

1934.— 30 IV. Премьера «Персефоны» в «Гранд-Опера» (Париж) под упр. автора.— Принятие франц. гражданства.— Посещение Я. Витола в Риге во время конц. турне.

1935.— Выход в свет автобиографич. книги «Хроника моей жизни» (закончена в 1934).

1936.— Вторая гастрольная поездка по США.

1937.— 27 IV. Премьера балета «Игра в карты» («Покер») в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке под упр. С.— III — V. Начало работы над камерным концертом «Дамбартон-Окс» («Dumbarton Oaks»; по заказу супругов Блисс; исполнен в их доме в 1938).

1939.— Третья гастрольная поездка по США. — XII. Чтение курса лекций «Музыкальная поэтика» в Гарвардском ун-те (США).— Смерть дочери С. Людмилы, его жены — Е. Г. Носенко и матери С. во Франции.— Переезд в Сан-Франциско, затем в Лос-Анджелес.

1940.— Женитьба на В. А. де Боссе.— 7 XI. Первое исп.симфонии in C в Чикаго под упр. С.

1941.— Премьера в Нью-Йорке балета «Балюстрада» на музыку концерта in D для скрипки с оркестром (балетм. Баланчин).

1942.— I. Выход в свет в Париже и Нью-Йорке сб. «Музыкальная поэтика» (7 лекций, частично подготовленных к изданию П. П. Сувчинским и записанных франц. музыковедом Роланом-Мануэлем).— 8 II. Первое исп. «Концертных танцев» для камерного оркестра в Лос-Анджелесе под упр. С.— III —V. Исп. «Цирковой польки» балетом слонов цирка Барнума и Бейли в Нью-Йорке (балетм. Баланчин).

1943.— 25 VI. Первое исп. «Траурной оды» памяти Н. Кусевицкой в Бостоне под упр. Кусевицкого.

1944.— 11 I. Первое исп. «4 норвежских настроений» в Бостоне под упр. С.— VII. Первое исп. сонаты для 2 фп. Р. Джонсоном и Н. Буланже в Мадисоне (США).— 10 XI. Исп. в Нью-Йорке «Концертных танцев» труппой «Русского балета» в Монте-Карло (балетм. Баланчин, худ. Ю. Берман).— Премьера «Балетных сцен» для оркестра в виде шоу «7 живых искусств» в Филадельфии (балетм. А. Долин, худ. Н. Бел-Геддес).— Первое исп. скерцо à la Russe для симфоджазового оркестра в Голливуде под упр. П. Уайтмена.

1945.— Принятие гражданства США.— Первое конц. исп. «Балетных сцен» в Нью-Йорке с оркестром под упр. С.— Первое исп. Элегии для альта или скрипки соло (орк. ред. в виде балета; балетм. Баланчин).

1946.— 24 I. 1-е исп. «Симфонии в трёх движениях» в Нью-Йорке под упр. С.— 25 III. Первое исп. «Эбенового концерта» в «Карнеги-холл» в Нью-Йорке джаз-оркестром В. Хермана под упр. У. Хендла.

1947.— Знакомство с Р. Крафтом.— Балетная премьера каприччо для фп. с оркестром в Милане в т-ре «Ла Скала» (балетм. Мясин, худ. Н. Бенуа).— 27 I. Первое исп. «Базельского концерта» in D для струн. оркестра в Базеле (Швейцария) под упр. П. Захера.— Посещение выставки гравюр У. Хогарта «Карьера мота» в Чикагском ин-те иск-в.

1948.— 11 II. Сценич. премьера «Балетных танцев» в т-ре «Ковент-Гарден» в Лондоне (балетм. Ф. Эштон).— 28 IV. Премьера балета «Орфей» в исп. Нью-Йоркского балетного об-ва (балетм. Баланчин, дир. С.).— 28 X. Первое исп. мессы под упр. Ансерме в т-ре «Ла Скала».

1950.— Премьера балета «Клетка» (на музыку «Базельского концерта») в Гамбурге (балетм. Д. Хойер).

1951.— 11 IX. Премьера оперы «Похождения повесы» в Венеции на 14-м междунар. фестивале совр. музыки в т-ре « Фениче» (дир. С., реж. К. Эберт).

1952.— 11 XI. Первое исп. кантаты для солистов, жен. хора и инстр. ансамбля на стихи англ. поэтов 15—16 вв. в Лос-Анджелесе под упр. С.— IV — V. Поездка в Европу. Посещение С. спектакля «Похождения повесы» в т-ре «Опера комик» в Париже.

1953.— VI — VIII. Знакомство с англ. поэтом Д. Томасом.

1954.— 20 IX. Первое исп. Траурных канонов «Памяти Дилана Томаса» в концерте из цикла «Вечерние концерты по понедельникам» (дир. Р. Крафт).

1955.— 4 IV. Первое исп. «Поздравительной прелюдии» в Бостоне (дир. Ш. Мюнш) к 80-летию со дня рождения П. Монтё.

1956.— 13 IX. Первое исп. «Священного песнопения» в Венеции в соборе св. Марка на 19-м междунар. фестивале совр. музыки под упр. С.— Тяжёлая болезнь — тромбоз, вызвавший частичный паралич левой ноги.

1957.— 17 VI. Первое исп. балета «Агон» в концерте, посв. 75-летию С. (дир. Крафт).— VI — VIII. Поездка в Италию.— Сценич. премьера «Агона» в Нью-Йорке (балетм. Баланчин).

1958.— 23 IX. Первое исп. кантаты «Threni» в Венеции, в зале «Скола гранде ди Сан-Рокко» на 21-м междунар. фестивале совр. музыки (дир. С.).

1960.— 10 I. Первое исп. «Движений» для фп. с оркестром (пианистка М. Вебер, дир. С.) в Нью-Йорке.— 27 IX. Первое исп. Мадригальной симфонии «Памятник Джезуальдо ди Веноза» под упр. С. в Венеции.

1962.— 14 VI. Телевизионная премьера муз. представления «Потоп» в программе компании CBS при участии труппы «Нью-Йоркский городской балет» (балетм. Баланчин, дир. С.).— 18 VI. Празднование 80-летия со дня рождения С.— 21 IX — 11 X. Пребывание в СССР. Концерты в Москве и Ленинграде.

1965.— 16 XII. Первое исп. канона на тему рус. нар. мелодии «Не сосна у ворот раскачалася» в Торонто (дир. Крафт).

1966.— 8 X. Первое исп. «Заупокойных песнопений» («Requiem canticles») в Принстонском ун-те (США; дир. Крафт).

1967.— Прекращение дирижёрской деятельности.

1968.— Последнее завершённое произв.— обработка для камерного оркестра 2 духовных песен Х. Вольфа.

1969.— Переезд из Голливуда в Нью-Йорк.

1971.— 6 IV. Кончина С. в Нью-Йорке.

Соч.: оперы — Соловей (лирич. сказка; либр. С. и С. С. Митусова по сказке Х. К. Андерсена, 1908—14, пост. 1914, «Гранд-Опера», Париж), Мавра (опера-буффа, либр. Б. Кохно, по поэме Пушкина «Домик в Коломне», 1922, «Гранд-Опера», Париж), Царь Эдип (Oedipus Rex, опера-оратория, по трагедии Софокла, либр. Ж. Кокто и С., пер. с лат. на франц. яз. Ж. Даниелу, 1927, Т-р Сары Бернар, Париж; 2-я ред. 1948), Похождения повесы (Карьера мота — Rake's progress, либр. У. Одена и Ч. Кальмана по серии гравюр Дж. Хогарта, 1951, т-р «Фениче», Венеция); балеты — Жар-птица (L'oiseau de feu, сказка-балет, либр. М. М. Фокина, 1910, «Театр Елисейских полей», Париж; 2-я ред. 1945), Петрушка (Pétrouchka, потешные сцены, либр. А. Бенуа и С., 1911, т-р «Шатле», Париж; 2-я ред. с уменьшенным составом орк., 1946), Весна священная, картины языческой Руси в 2 ч. (либр. Н. К. и С. Н. Рёрихов, 1913, «Театр Елисейских полей», Париж; 2-я ред. сцены Великой священной пляски, 1943), Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана, весёлое представление с пением и музыкой (по рус. нар. сказкам, 1917, пост. 1922, «Гранд-Опера», Париж), История солдата (Сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая, в 2 ч., для чтеца, 2 артистов, мимич. роли, кларнета, фагота, корнета, тромбона, ударных, скрипки и к-баса; на основе рус. нар. сказок из собрания А. Н. Афанасьева, в пер. на франц. яз. Ш. Рамюза — «L'histoire de soldat», 1918, Лозанна), Песнь Соловья (Chant du rossignol, 1 д., на музыку из оперы Соловей, «Русский балет С. Дягилева», Париж, 1920), Пульчинелла (Pulcinella, балет с пением, по неаполитанской рукоп. нач. 18 в.; музыка на основе тем, фрагментов соч. и пьес Дж. Б. Перголези, 1920, «Русский балет С. Дягилева», «Гранд-Опера», Париж), Свадебка (Les noces, хореографич. сцены с пением и музыкой на нар. тексты из собрания П. В. Киреевского, 1923, т-р «Гете лирик», Париж), Аполлон Мусагет (в 2 картинах, для струн. орк., 1928, Т-р Сары Бернар, Париж — Вашингтон; 2-я ред. 1947), Поцелуй феи (Le baiser de la fée, балет-аллегория в 4 картинах, либр. С. по сказке Андерсена «Снежная королева», 1928, «Гранд-Опера», Париж; 2-я ред. 1950), Игра в карты (Jeu de cartes; др. назв.— Покер, балет в 3 «сдачах», хореография С. совм. с М. Малаевым, 1937, Нью-Йорк), Цирковая полька (Circus polka, по пьесе для камерного орк., «Барнум энд Бейли сёркус», Нью-Йорк, 1942), Орфей (3 картины, либр. С., 1948, «Нью-Йорк сити балле», Нью-Йорк), Агон (для 12 танцовщиков, в 3 ч., 1957, там же), Клетка (Cage, 1 д., на музыку Базельского концерта для струнных, «Нью-Йорк сити балле», 1951); для солистов, хора и орк. — Священное песнопение во славу имени св. Марка (Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis, на текст из Ветхого Завета, 1956), Threni (Плач пророка Иеремии, на лат. текст из Ветхого Завета, 1958), кантата Проповедь, притча и молитва (A Sermon, a narrative and a prayer, 1961), Заупокойные песнопения (Requiem canticles, на канонич. текст католич. заупокойной мессы и погребальной службы, 1966); для хора и орк. — Симфония псалмов (Symphony of psalms, на лат. тексты Ветхого Завета, 1930, 2-я ред. 1948), Звёздное знамя (Star-spangled banner, амер. нац. гимн, 1941), кантаты — К 60-летию Н. А. Римского-Корсакова (для хора с фп., 1904; утеряна), Звездоликий (Радение белых голубей, на сл. К. Д. Бальмонта, 1912, 1-е исп. 1939), Вавилон (по 1-й Книге Моисеевой, гл. XI, песни 1—9, 1944), кантата на сл. англ. поэтов 15—16 вв. (1952); для хора и камерно-инстр. ансамбля — месса для смеш. хора и двойного квинтета духовых на канонич. текст католич. литургии, в 5 ч. (1948), Памяти Т. С. Элиота (Introitus T. S. Eliot in memoriam, на лат. текст католич. заупокойной молитвы, 1965); для орк.— 3 симфонии (Es-dur, 1907, 2-я ред. 1917; in C, 1940; в 3 движениях — Symphony in three movements, 1945), Дамбартон-Окс концерт, Es-dur (Dumbarton Oaks, 1938), Базельский концерт, D-dur (для струн. орк., 1940), Фантастическое скерцо (1908), Фейерверк, фантазия (1908, также «футуристический балет без танцоров», 1917, Рим), Русская песнь (1937), 4 норвежских настроения (Four Norwegian moods, 1942), Балетные сцены в 11 ч. (1944), Поздравительная прелюдия, или Маленькая увертюра (Greetings prelude..., 1955, к 80-летию П. Монтё), Памятник Джезуальдо ди Веноза к 400-летию (Monumentum pro Gesualdo di Venosa, 3 мадригала, также под назв. Мадригальная симфония, или Монумент, 1960), 8 миниатюр (1962, инструментовка фп. соч. для 5 пальцев, 1921), Вариации памяти Олдоса Хаксли (1964), канон на тему рус. нар. мелодии Не сосна у ворот раскачалася; для камерного орк. — 3 сюиты из балета Жар-птица (1919), сюиты на основе циклов лёгких пьес для фп. в 4 руки (1921, 1925), Концертные танцы (для 24 инструментов, 1942, также в перераб. для балета), Траурная ода (элегич. песнь, в 3 ч., или Триптих памяти Н. Кусевицкой, 1943), Цирковая полька для молодого слона (Circus polka, 1942), скерцо à la Russe для симфоджазового орк. (1944), прелюдия для джаз-орк. (1937, 2-я ред. 1953, не изд.); для инструмента с орк. — концерт для скр. D-dur (1931), Движения (Movements) для фп. (1959), концерт для фп. и дух. инструментов (1924, 2-я ред. 1950), концерт для 2 фп. (1935), Эбеновый концерт (Ebony concerto, для кларнета соло и инстр. ансамбля, 1945), каприччо для фп. (1928); камерно-инстр. ансамбли — Duo concertant для скр. и фп. (1931), Эпитафия к надгробию Макса Эгона Фюрстенбергского (для флейты, кларнета и арфы, 1959), 3 пьесы для струн. квартета (1914; обр. вошли в цикл 4 этюда для симф. орк., 1914—28), Концертино для струн. квартета (1920), симф. пьесы для дух. инструментов Памяти К. Дебюсси (также под назв. Симфония для духовых инструментов, 1920, 2-я ред. 1947), октет для дух. инструментов (1923, 2-я ред. 1952), Песня волжских бурлаков для духовых и ударных инструментов (обр. рус. нар. песни «Эй, ухнем!», 1917), Регтайм для 11 инструментов (1918), 5 монометрических пьес для инстр. ансамбля (1921); для фп.— скерцо (1902), сонаты (1904, 1924), 4 этюда (1908), 3 лёгкие пьесы в 4 руки (1915, также в 2 руки, 1915, включены в сюиту для малого орк., 1921), Воспоминания о марше бошей (1915), 5 лёгких пьес в 4 руки (1917); 4-я включена в сюиту для малого орк., 1921; 1-я — для фп. в 2 руки), Траурный хорал памяти Дебюсси (1920), 5 пальцев (8 легчайших пьес на 5 нотах, 1921), Вальс для маленьких читателей «Фигаро» (1922), Серенада (1925), Танго (1940; обр. для скр. и фп., 1940, также для малого орк., 1953); Вальс цветов (для 2 фп., 1914); для хора a cappella — Подблюдная для жен. голосов на нар. тексты (1917), Отче наш (для смеш. хора, на рус. канонич. текст православной молитвы, 1926; нов. ред. с лат. текстом Pater noster, 1926), Верую (для смеш. хора, на рус. канонич. текст православной молитвы, 1932; нов. ред. с лат. текстом Credo, 1949), Богородице Дево, радуйся (для смеш. хора, на рус. канонич. текст православной молитвы, 1934; ред. с лат. текстом Ave Maria, 1949), 3 духовные песни Карло Джезуальдо ди Веноза, написанные к 400-летней годовщине со дня рождения Джезуальдо (Эпизем — Anthem, 1959, Спускаясь, голубь рассекает воздух — The Dove descending breaks the air, на сл. Т. С. Элиота, 1962); для голоса с орк. — Фавн и пастушка (сюита на сл. Пушкина, 1906), Авраам и Исаак (священная баллада на иврите, из Ветхого Завета, 1963); для голоса и инстр. ансамбля — 3 япон. стихотворения (для сопрано, 2 флейт, 2 кларнетов, фп. и струн. квартета; рус. текст А. Брандта, 1913); переложения для высокого голоса с фп., 1913; для высокого голоса и камерного орк., 1947), Прибаутки, шуточные песенки (для контральто и 8 инструментов, на рус. нар. тексты, 1914), Кошачьи колыбельные песни (сюита на рус. нар. тексты для контральто с 3 кларнетами, 1916; также с флейтой, арфой и гитарой, изд. 1956), 3 песни (на сл. У. Шекспира, для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта, 1953), 4 рус. песни (для сопрано, флейты, арфы и гитары, на основе 4 рус. песен для голоса и фп. и «3 историй для детей, 1954), Памяти Дилана Томаса (Траурные каноны

и песнь, для тенора, струн. квартета и 4 тромбонов на англ. стихи Д. Томаса, 1954), Элегия Дж. Ф. К. (посв. Дж. Ф. Кеннеди, на стихи У. Х. Одена, для баритона, 2 кларнетов, альтового кларнета, 1964); для голоса и фп.— романс Туча (на сл. Пушкина, 1902), Кондуктор и тарантул (на текст басни Козьмы Пруткова, 1906; ноты утеряны), Пастораль (песнь без слов, 1907), 2 песни на сл. С. М. Городецкого (1908), 2 стихотворения П. Верлена (1910; 2-я ред. 2-го — 1919, 1-го — 1951), 2 стихотворения К. Д. Бальмонта (1911; 2-я ред. 1947), 3 истории для детей (на рус. нар. тексты, 1917), Колыбельная (на собств. текст, 1917), 4 рус. песни (на нар. тексты, 1918), Сова и кошечка (The Owl and the pussy-cat, на англ. стихи Э. Лира, 1966), Грибы, идущие на войну (1904), Воздух моря (?); обр. и перелож. соч. др. композиторов — фп. пьеса «Кобольд» Э. Грига (инструментовка, для балета Пиршество, 1909), «Песня Мефистофеля о блохе» Бетховена (из «Фауста» И. В. Гёте; для баса и орк., рус. текст В. А. Коломийцова, 1909), «Песня о блохе» Мусоргского (для баса и орк., рус. текст А. Струговщикова, 1909), «Марсельеза» (для скр. соло, 1919), хоры из пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского (для фп., 1918), канцонетта Я. Сибелиуса (для 9 инструментов, 1963), ноктюрн и Блестящий вальс Ф. Шопена (для орк., 1909).

Обработки и транскрипции собств. произв.: для орк. — сюиты из балетов — 3 из Жар-птицы (1911, новая ред. 1945), из Поцелуя феи (1934, 2-я ред. 1949), из Петрушки (1946), симф. поэма Песня Соловья (на основе оперы Соловей, 1917), Цирковая полька для молодого слона (для дух. орк. и для фп., 1942); для фп.— увертюра к опере-буффа Мавра, Регтайм (1919), 3 фрагмента из балета Петрушка (1921); для скр. и фп.— Русская из балета Петрушка (1921), Прелюдия и хоровод царевен (1929), Колыбельная (1929; 2-я ред. 1933) и скерцо (1933) из балета Жар-птица, Ария Соловья и Китайский марш из оперы Соловей (1932), Песня Параши из оперы Мавра (1937), Дивертисмент (1947) и баллада (1951?) из балета-аллегории Поцелуй феи; Русская песня из оперы Мавра (для влч. с фп.) и др.

Инструментовка — балет «Спящая красавица» П. И. Чайковского, неск. номеров (1921), в т. ч. Pas de deux, «Синяя птица» (для малого орк., 1941).

Лит.: Стравинского и Ф. И. Шаляпина к А. А. Санину, «СМ», 1978, № 6; Chroniques de ma vie, pt. 1—2, P., [1935]; то же, [P., 1971] (рус. пер.— Хроника моей жизни, Л., 1963); Pushkin: poetry and music, 1940; Poétique musicale..., Camb. (Mass.), 1942, ²P., 1945; Conversations with Igor Stravinsky, L.— N. Y., 1959; Memories and commentaries, N. Y.—L., 1960; Expositions and developments, N. Y., 1962; Souvenirs et commentaires, P., 1963; Doalogues and a diary, N. Y., 1963 (в рус. пер.— Диалоги. Воспоминания... Л., 1971); Table talk, 1965; Themes and episodes, N. Y., 1966; Интервью с И. Стравинским, «СМ», 1966, № 12; Retrospectives and conclusions, N. Y., 1969; Статьи и материалы, М., 1973.

Лит.: Каратыгин В., Молодые русские композиторы, «Аполлон», 1910, № 12; его же, «Весна священная», «Речь», 1914, 16 февр.; его же, Новейшие течения в русской музыке, «Северные записки», 1915, февр.; см. также в его кн.: Избранные статьи, М.— Л., 1965; Мясковский Н., «Петрушка», «Музыка», 1912, № 59; его же, О «Весне священной» Иг. Стравинского, «Музыка», 1914, № 167, см. также в кн.: Н. Я. Мясковский, [т. 1—2], М., 1959—60, ²1964; Тюнеев Б., Игорь Стравинский, «РМГ», 1913, № 3; Волконский С., Русский балет в Париже 1913—1914, в его кн.: Отклики театра, П., 1914, с. 42—62; Ильяшенко С., О «Весне священной» И. Стравинского, «РМГ», 1914, № 6; Римский-Корсаков А., Балеты Игоря Стравинского, «Аполлон», 1915, № 1; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], «Петрушка», «Жизнь искусства», 1920, 10—12 дек., то же, в его кн.: Критические статьи, очерки и рецензии, М.— Л., 1967; его же, Игорь Стравинский. Очерк жизни и творчества, П., 1921; его же, Игорь Стравинский и его балеты, в его кн.: Симфонические этюды, П., 1922, ²Л., 1970; его же, Книга о Стравинском, Л., 1929, ²1977; Игорь Стравинский, в сб.: Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла», Л., 1926; Вайнкоп Ю., Игорь Стравинский, Л., 1927; Глинская М., Павлова-Сильванская, «Мавра» Стравинского, в сб.: Пять искусств. Временник, под ред. И. В. Егорова, Л., 1928, с. 59—60; Альшванг А., Идейный путь Стравинского, «СМ», 1933, № 5, то же, в его кн.: Избранные статьи, М., 1959; его же, Игорь Стравинский. Балет «Петрушка» Стравинского, в его кн.: Избранные сочинения, т. 1, М., 1964; Друскин М., «Петрушка» Иг. Стравинского, Л., 1935; его же, Игорь Стравинский, «МЖ», 1967, № 18; его же, И. Стравинский и Россия, «МЖ», 1972, № 12; его же, О музыке Стравинского и его взглядах, в его кн.: О западноевропейской музыке XX в., М., 1973; его же, Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды, Л.— М., 1974, ²Л., 1979; Слонимский Ю., Друскин М., «Петрушка». Музыка Игоря Стравинского, Л., 1935; Мартынов И., «Петрушка» Стравинского, М., 1941; Сабинина М., На концертах в Большом зале консерватории, «СМ», 1960, № 1; её же, Гастроли английского балета, «МЖ», 1961, № 15; её же, Полвека спустя, «Культура и жизнь», 1962, № 12; Келдыш Ю., Балет «Агон» и «новый этап» Стравинского, «СМ», 1960, № 8, то же, в его кн.: Критика и журналистика, М., 1963, с. 298—317; Даниелевич Л. В., И. Ф. Стравинский, в кн.: История русской музыки, под общей ред. И. В. Туманиной, т. 3, М., 1960, гл. 13; Владимирская А., Вечер одноактных балетов, «Театр», 1961, № 1; её же, Вечер балетов Стравинского, там же, 1962, № 9; Хренников Т., Встречи со Стравинским, «СМ»,

1961, № 9; Ярустовский Б., «Петрушка», «МЖ», 1962, № 12; его же, Заметки о стиле Стравинского, «СМ», 1962, № 9; его же, Игорь Стравинский, М., 1963, ²1969; его же, Музыкальный дневник мастера. (К изучению творчества И. Стравинского), «СМ», 1971, № 2, 5; Саква К., Встречи с Игорем Стравинским, «МЖ», 1962, № 21; Нестьев И., Вечера Игоря Стравинского, «СМ», 1962, № 12; его же, Скрябин, Мясковский, Стравинский, там же, 1964, № 12; Богданов-Березовский В., История «Петрушки», «Неделя», 1962, 14—20 января, то же, в его кн.: Страницы музыкальной публицистики, Л., 1963; его же, Берлинский дневник, «СМ», 1964, № 3; Афонина А., И. Стравинский в Советском Союзе, там же, 1963, № 1; Владимиров И., Слушая «Соловья», там же, 1963, № 6; «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского, сост. Г. Добровольская, Л., 1963; Скудина Г., «История солдата», «МЖ», 1964, № 5; Лесников В., Стравинский, Скрябин, Мясковский, «МЖ», 1964, № 22; Гаевский В., «Весна священная», «Театр», 1965, № 10; Биркан Р., О поэтическом тексте «Свадебки» Стравинского, в сб.: Русская музыка на рубеже XX века, М.— Л., 1966; Вершинина И., Четыре этажа музыки, М., 1966; её же, Ранние балеты Стравинского, М., 1967; Холопова В., О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966; её же, Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века, М., 1971; На музыкальной орбите. США, «СМ», 1967, № 6; Герасимова Н., «Весна священна» І. Стравинського, в сб.: Українське музикознавство, [вип.] 2, Київ, 1967; Смирнов В., О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5, Л., 1967; его же, Творческое формирование И. Ф. Стравинского, Л., 1970; Мокреева Г., Об эволюции гармонии раннего Стравинского, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Шнитке А., Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского, в сб.: Музыка и современность, вып. 5, М., 1967; Ковнацкая Л., «И музыки закат...» О последних годах жизни И. Ф. Стравинского, «СМ», 1973, № 5, с. 122—29; Стравинская К. Ю., О И. Ф. Стравинском и его близких, Л., 1978; Chennevière R. D., The two trends of modern music in Stravinsky's works, «MQ», 1919, v. 5, № 2; Beneš K. J., Revolutionäre Musik, «Der Auftakt», 1924, Jahrg. 4, № 10; Adorno Th. W., Strawinsky-Fest, «Musikblätter des Anbruchs», 1925, Jahrg. 7, № 10; его же, Philosophie der neuen Musik, Tübingen, 1949, ³Fr./M.— B.—W., 1972; Casella A., I. Strawinski, Roma, 1926, то же, Brescia, 1961; Belaiev V., Igor Stravinsky's Les Noces, L., 1928; Asafieff B., Über die Art der Einflusses Strawinskys auf die zeitgenossische Musik, «Der Auftakt», 1929, Jahrg. 9, № 4; Iwanow-Boretzky M., Die Wege der Musik und der Revolution, там же; Druskin M., Das Klavier in Igor Strawinskys Kunst, там же; Ramuz C. F., Souvenirs sur Igor Strawinsky, [Lausanne, 1929], ²1952; Redlich H. F., Strawinskys «Apollon Musagète», «Anbruch», 1929, № 1; Schloezer B. de, I. Stravinsky, P., 1929; Collaer P., Strawinsky, Brux., 1930; его же, Geschichte der modernen Musik, Stuttg., [1963]; Ferroud P. O., Das ästhetische Problem bei Strawinsky, «Melos», 1930, № 8—9; White E. W., Stravinsky's sacrifice to Apollo, L., 1930; его же, Stravinsky, L., 1947; Fleischer H., Strawinsky, B.— L.— Moskau, [a. o.], 1931; Handschin J., I. Strawinski, Z.— Lpz., 1933; Paoli D. de, I. Strawinsky, Torino, 1934; его же, La musica contemporanea, Roma, 1952; его же, Stravinsky. The Composer and his works, Berkley — Los Angeles, 1966; Blitzstein M., The phenomenon of Stravinsky, «MQ», 1935, v. 21, № 3; Cortot A., I. Strawinsky, le piano et les pianistes, «RM», 1939, № 191 (рус. пер.— Корто возражает Стравинскому, в кн.: Корто А., О фортепианном искусстве, М., 1965, с. 337—39); Honegger A., Strawinsky, homme de métier, «RM», 1939, № 191 (рус. пер.— Онеггер А., Стравинский — музыкант-профессионал, в его кн.: Я — композитор, Л., 1963); Malipiero G. F., Strawinsky, Venezia, [1945]; Ansermet E., Stravinsky's gift to the West, «Dance Index», 1947, № 6; Tansman A., Igor Strawinsky, P., 1948; Stravinsky Th., Le message d'Igor Strawinsky, Lausanne, 1948; его же, Catherine and Igor Strawinsky. A family album, L., 1973; Babitz S., I. Stravinsky's rhythmic innovations, «International Musician», 1949, v. 47; Cocteau J., Meine Liebe zu Strawinsky und Picasso, в изд.: Musik der Zeit, H. 1, Bonn, 1952; Schuh W., Zur Harmonik I. Strawinskys. Unter besonderer Berücksichtigung von «The Rake's Progress», в изд.: Internationaler Musikkongress Wien 1952. Bericht, W., 1953; Grigoriev S. L., The Diaghilev ballett 1909—29, [L., 1953]; Cazden N., Humor in the music of Stravinsky and Prokofiev, «Science and Society», 1954, v. 18; Citkowitz I., Strawinsky and Schoenberg; a note on syntax and sensibilite, «Juilliard Review», 1954, v. 1, № 3; Ackere J. van, Igor Stravinsky, Antw., 1954; Strawinsky in Amerika. Das kompositorische Werk von 1939 bis 1955, Bonn, [1955]; Strobel H., I. Strawinsky, [Z., 1956]; Craft R., Pioveseп A., Vlad R., Le musiche religiose di Igor Strawinsky, Venezia, [1957]; Stobel H., I. Stravinsky, Z., 1956; Druckman J., Stravinsky's orchestral style, «Juilliard Review», 1957, v. 4, № 2; Lindlar H., Igor Strawinskys sakraler Gesang, Regensburg, 1957; Kirchmeyer H., I. Strawinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild, Regensburg, [1958]; его же, Strawinsky und sein Balletschaffen, «Philarmonische Blätter», 1970/71, H. 6; Vlad R., Storia della dodecafonia, Milano, 1958; его же, Strawinsky, [Torino], 1958; его же, Stravinsky, L., 1960; Stuckenschmidt H. H., Schöpfer der neuen Musik, Fr./M., 1958; его же, Igor Strawinsky und sein Werk für die moderne Musik, «Universitas», 1971, № 26; Strawinsky. Wirklichkeit und Wirkung, Bonn, [1958]; Siohan R., Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamb., 1960; Basart A. P., Serial music. A classified bibliography of writings on twelve-tone and electronic music, Berk.— Los Ang., 1961; Briner A., Neues von Strawinsky über sich selbst, «Melos», 1962, Jahrg. 29, H. 6; Boykan M., «Neoclassicism» and late Stravinsky, «Perspectives of new music», 1963, v. 1, № 2; Babbitt M., Remarks on the recent Stravinsky, там же, 1964, v. 2, № 2; Perspectives on Schoenberg and Stravinsky, ed. by B. Boretz and E. T. Cone, Princeton (N. Y.), 1968, то же, [1972]; Sauget H., Portrait d'Igor Stravinsky, P., 1968; Stravinsky. Catalogue et discographie par H. Halbreich, P., 1968; Hommages à Igor Strawinsky: K. von Fischer, H. Haller... [u. a.], «SMz», 1971, № 4; Baruch G. W., Eine unvergeßliche Begegnung, «Melos», 1971, Bd 38, № 9; Fiechtner H. A., Keine Kunst ohne Kanon. «Zar Igor»—über das Werk Strawinskys, в кн.: Marginalien zur poetischen Welt, B., 1971; Oesch H., Igor Strawinsky und sein Werk, «Universitas», 1971, Bd 26; Wangermée R., Specchi di Stravinsky, «Nuova RMI», 1971, v. 5; Huber A., Adornos Polemik gegen Strawinsky, «Melos», 1971, № 9; Small C., Contemporary music and comtemporary culture, «Music in education», 1971, № 347; Die junge Generation äussert sich über Strawinsky, hrsg. von S. D. Burton [u. a.], «Melos», 1971, № 9; Rees C. B., Laconic genius, «Musical events», 1971, June; Porträt des Künstlers als alter Mann. Igor Strawinsky, «Melos», 1971, № 2; Bitter C., Seine Musik — der Klang der Epoche, «Orchester», 1971, № 6; Schrade L., Strawinsky — die Synthese einer Epoche, «Melos», 1971, № 5; Borris S., Strawinsky — ein Proteus der neuen Musik, «Musik und Bildung», 1971, Juni, S. 277—79; «Orchester», 1971, Sept., S. 413—15; Libman L., And music at the close. Stravinsky's last years, L., 1972; Routh F., I. Stravinsky, L., 1975; Jers N., Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958—1966), Regensburg, 1976 (лит.); Toorn P. C. van den, Some characteristics of Stravinsky's diatonic music, «Perspectives of new music», 1977, v. 15, № 2.

СТРАВИ́НСКИЙ Фёдор Игнатьевич [8(20) VI 1843, дер. Новый Двор Речицкого уезда Минской губ.— 21 XI (4 XII) 1902, Петербург] — рус. певец (бас). В 1869 окончил Нежинский юридич. лицей (в студенч. годы пел в церковном хоре), в 1873 — Петерб. консерваторию (занимался в классах пения у П. Репетто, Э. Виардо, Г. Ниссен-Саломан, с 1871 — у К. Эверарди). В 1873—1876 пел на киевской оперной сцене (дебютировал в партии Рудольфа, «Сомнамбула»), с 1876 до конца жизни солист Мариинского т-ра (дебютировал в 2 спектаклях в партиях Мефистофеля и Фарлафа). Голос С. (basso cantante), звучный, большого диапазона (св. 2 октав), не отличался красотой тембра, был несколько суховат, но благодаря хорошей вок. школе и упорному труду певца приобрёл ровность и полноту звучания во всех регистрах, подвижность и лёгкость, позволявшие исполнять сложные фиоритуры и стремительную скороговорку; певца отличали беспредельное дыхание, мастерская филировка звука и прекрасное mezzo voce. Вок. иск-во, а также речевая выразительность, разнообразие интонаций, отчётливая дикция, естеств. фразировка были подчинены раскрытию эмоц. и психологич. содержания партии. Обладая ярким сценич. талантом, даром перевоплощения, артист уделял большое внимание походке, движению, жесту, мимике, костюму; будучи талантливым художником, сам делал зарисовки грима для своих ролей, к-рые привлекали пластич. законченностью. Певческое и актёрское мастерство, кропотливая работа, высокая культура помогали С. создавать высокохудожеств., жизненно правдивые образы. Исполнил св. 60 разнохарактерных (в т. ч. эпизодич.) ролей в операх рус. и заруб. композиторов. Был первым исполнителем партий Светлейшего, Дюнуа, Мамырова («Кузнец Вакула», 1876; «Орлеанская дева», 1881; «Чародейка», 1887), Головы, Деда Мороза, Панаса («Майская ночь», 1880; «Снегурочка», 1882; «Ночь перед Рождеством», 1895), Ивана Грозного («Купец Калашников» Рубинштейна, 1880), Андрея Дубровского («Дубровский», 1895), Скулы («Князь Игорь», 1890). К лучшим созданиям С. принадлежат Фарлаф; Ерёмка («Вражья сила»), Олоферн, а также Дон Базилио и Бартоло («Севильский цирюльник»), Спарафучилле («Риголетто»), Сен-Бри и Марсель («Гугеноты»), Мефистофель («Фауст»; «Мефистофель» Бойто), Генрих Птицелов («Лоэнгрин»).



С. выступал и как камерный певец. Здесь проявлялось стремление певца к театрализации образа, воплощаемого в строгих рамках требований эстрады. В конц. репертуаре преобладали произв. рус. композиторов, позволяющие создавать портретные сценки («Ночной смотр» Глинки, «Царь Саул» и «Полководец» Мусоргского; «Баллада» Рубинштейна, посв. С.). Иногда ему аккомпанировал М. П. Мусоргский.

Иск-во С., выдающегося певца-актёра, боровшегося против шаблона и рутины оперного спектакля и утверждавшего принципы осмысленной режиссуры и актёрского ансамбля, высоко ценили Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, В. В. Стасов. Исполнительская деятельность С., продолжившего традиции О. А. Петрова и проложившего путь Ф. И. Шаляпину, явилась значит. этапом в истории рус. реалистич. оперного иск-ва.

Лит.: Стасов В. В., К юбилею Стравинского, «Новости и Биржевая газета», 1900, 30 дек., то же, в его кн.: Избранные сочинения, т. 3, М., 1952; Зигфрид [Старк Э. А.], Фёдор Игнатьевич Стравинский. 1843—1902, «ЕИТ», сезон 1903—1904, СПБ, 1905, прилож. к вып. 14, с. 116—79; его же, Петербургская опера и её мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940, с. 190—226; Богданов-Березовский В., Фёдор Стравинский, М.— Л., 1951; Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания, Л., 1972; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века, Л., 1973; его же, Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Ф. И. Шаляпин, Л., 1974. *А. П. Григорьева.*

СТРА́ДАЛЬ (Stradal) Август (17 V 1860, Теплице — 13 III 1930, Красна-Липа, Чехословакия)—чеш. пианист, педагог и композитор. Учился игре на фп. у А. Дворa, Э. Кремзера, Г. Ноттебома и Т. Лешетицкого, брал уроки композиции у А. Брукнера в Вене, совершенствовался у Ф. Листа в Веймаре (1884), был его секретарём, сопровождал Листа в поездках до конца его жизни. В 1893—95 преподавал игру на фп. в Вене, с 1919 — в г. Красна-Липа. Написал воспоминания о Ф. Листе и А. Брукнере. Известен как автор фп. переложений и транскрипций (ок. 250) в стиле Листа, среди них — переложение симф. соч. В. А. Моцарта, Ф. Шуберта (также его песен), А. Брукнера (также струн. квинтета), Г. Берлиоза и Ф. Листа (12 симф. поэм), орг. соч. И. С. Баха и ряда произв. Г. Ф. Генделя, струн. квартетов Л. Бетховена, фрагментов из опер Р. Вагнера, песен Р. Шумана и К. Лёве, орг. произв. Г. Пёрселла, Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде. Наиболее часто исполняется фп. транскрипция С. орг. концерта, известного как концерт В. Ф. Баха (в действительности это скрипич. концерт А. Вивальди в переложении для органа И. С. Баха). Автор фп. пьес и песен (ок. 50).

Лит.: соч.: Erinnerungen an Franz Liszt, Bern, 1929; Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit, «ZfM», 1932, Jahrg. 99.
Лит.: Stradal H., A. Stradals Lebensbild, Bern — Lpz., 1934. *А. Г. Юсфин.*

СТРАДА́НИЯ (термин употребляется только во множеств. числе) — муз.-поэтич. жанр рус. фольклора, разновидность частушки любовно-лирич. или лирико-комедийного содержания. Часто С.— остроумная бытовая зарисовка. По форме — 1-строфная песня, иногда содержащая афоризм («Без любви прожить можно, почему-то не живут!»). Структура строфы — 2- или 4-стиховая, встречаются и 6-стишия. Стих 8-сложный, реже — 12-сложный. С. исполняются в медленном движении, в напевной или напевно-речитативной манере. Поэтич. тексты характеризуются групповым прикреплением к типизированным напевам С. и нередко импровизируются во время пения. Истоки С. многообразны, восходят к крестьянской протяжной или игровой песне (образная система, структура стиха), а также к гор. романсу («чувствительная» лексика). Ощутима близость к пословице и поговорке. Характерен приём поэтич. параллелизма. В музыке С. органически сочетаются проникновенная лирика девичьих песен о разлуках и встречах, элементы сказа и плясовой припевки. В вок. мелодии, как и в инстр. сопровождении, обнаруживается своеобразная «приуроченность» мелодич. рисунка к жестикуляции и мимике исполнителя. Импровизационная, часто виртуозная партия гармони или балалайки активно участвует в создании художественного образа. По характеру мелодики С. занимают промежуточное место между мелосом припевок и протяжной песней, что обусловливает, с одной стороны, краткость типизированных напевов, элементы речитации-сказа, завершение ряда секундовых и терцовых ходов резким спадом на выдохе в конце стиха или полустишия, с др. стороны—лирич. напевность, плавность, внутрислоговые распевы («Летят утки!», Воронежская обл.). С. исполняются соло или дуэтом в сопровождении гармони или балалайки, соло с хором в сопровождении баяна или аккордеона; хоровые С. без аккомпанемента на Урале называют «мелкими песнями». В самодеят. хор. коллективах подбирают «цепочки» С., построенные по принципу вопроса — ответа, часто исполнители чередуются: девушка — юноша, 2 подружки в дуэте или 2 хора. Муз.-поэтич. мотивы многих т. н. девичьих С. послужили основой для создания ряда сов. лирич. песен, отражающих историч. события преим. через личные переживания; такова, напр., песня о Великой Отечеств. войне «Под горой растут цветочки», а также мн. песни О. В. Ковалёвой. С. претворены в некоторых произв. В. А. Гаврилина (вок. цикл «Русская тетрадь»), В. В. Беляева (вок. цикл «Девичьи страдания») и др. совр. сов. композиторов.

Изд.: Симаков В. (сост.), Сборник двухстрочных частушек (страданий), М., 1928; Русские народные песни, ред.-сост. Е. В. Гиппиус, Л., 1943, с. 327—46; Русские частушки, сост. С. Аксюк и В. Боков, [вып. 1—2], М., 1954—56; Русские частушки, сост. Н. Котикова, Л., 1956; Русские частушки, страдания, припевки, сост. Н. Котикова, Л., 1961; Песни Ольги Ковалевой. [Предисл. А. Рудневой], М., 1971.
Лит.: Гиппиус Е., Интонационные элементы русской частушки, в кн.: Советский фольклор, № 4—5, М.— Л., 1936, с. 97—142; Шептаев Л., Русская частушка, в кн.: Русская частушка, Л., 1950; Христиансен Л., Современное народное песенное творчество Свердловской области, М., 1954; Попова Т., Русское народное музыкальное творчество, вып. 3, М., 1957; Сидельников В., О. В. Ковалева, М., 1964. *Л. С. Мухаринская.*

СТРАДЕ́ЛЛА (Stradella) Алессандро (ок. 1 X 1644, Рим — 25 или 28 II 1682, Генуя)— итал. композитор. Мальчиком пел в хоре церкви Сан-Марчелло в Риме, был учеником Э. Бернабеи. Одно из ранних соч. С.— мотет в честь Филиппо Нери (написан для королевы Кристины Шведской, 1663). С 1665 находился на службе у семьи Колонны. С. покровительствовали также знатные семьи Флавио Орсини и Панфили-Альдобрандини. Много путешествовал: в 1666—78 посетил Венецию, Флоренцию, Вену, Турин, Геную. Писал кантаты, оперы, а также прологи, интермедии, арии (в т. ч. для т-ра «Тординона» в Риме). Сведения о жизни С. скудны. Был убит наёмниками семьи Ломеллини из мести. Вокруг личности С. сложилась легенда о чудодейств. силе его музыки, покоряющей даже злоумышленников. Романтич. события из жизни С. положены в основу оперы «Алессандро Страделла» Флотова (1844).

Обладая выдающимся муз. дарованием, С., однако, не основал школы. Был ярким мелодистом (создал превосходные образцы *бельканто*, а также виртуозных арий), свободно владел полифонией и органически чувствовал муз. форму. Ему принадлежат произв. разл. жанров (рукописи рассеяны по библиотекам Модены, Неаполя, Венеции). Внёс большой вклад в развитие оратории, кантаты, concerto grosso.

Соч.: оперы, в т. ч. Глупый опекун Тресполо (Il Trespolo tutore, 1676, пост. посмертно, 1686, Модена), Сила отцовской любви (La forza dell'amor paterno, 1678, т-р «Фальконе», Генуя); интермедии; прологи, в т. ч. к операм «Дори» и «Тит» Чести, «Язон» Кавалли; оратории — Иоанн Креститель (на итал.,

а не лат. текст, 1676) и др.; св. 200 кантат (многие на собств. тексты); 18 симфоний, concerto grosso; произв. для скр. и basso continuo, для скр., влч. и basso continuo; мотеты, мадригалы и др.

Лит.: Catelani A., Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della Biblioteca Palatina di Modena, Modena, 1866; Grawford F. M., Stradella, L., 1911; Rolland R., L'opéra au XVII siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, partie 1, [v. 2], P., 1913 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии, М., 1931); Giazotto R., Vita di Alessandro Stradella, v. 1—2, Mil., [1962].

Т. Н. Соловьёва.

СТРАДИВА́РИ, Страдивариус (Stradivari, Stradivarius) Антонио (1644, Кремона — 19 XII 1737, там же) — итал. мастер смычковых инструментов. Ученик Н. Амати. Сохранилась скрипка с этикеткой С.: «Сделана в возрасте 13 лет в мастерской Николо Амати». Ок. 1667 закончил обучение у Амати (с этого времени не называл себя в этикетках его учеником). В 1667 открыл собств. мастерскую. Изготовлял комплекты инструментов для королей Испании, Англии, Польши и глав многочисл. гос-в Италии тех лет. Жизнь С. проходила в непрерывном труде, он был прославлен и обеспечен. Отличался методичностью: десятилетиями всесторонне разрабатывал к.-л. тип модели, пока не переходил к другому. Мн. годы (1660—83) С. работал в стиле своего учителя Амати. В 1684—89 проводил эксперименты над типом большой модели Амати, делал самые крупные в Италии скрипки (примечательно, что тембр их чисто сопрановый). Весь первый период его деятельности условно наз. amatise. Отход от школы Амати наблюдается в 1690, когда С. создал тип т. н. удлинённой (allongé) скрипки: ширина меньше, длина больше (до 359 *мм*), своды более плоские. В 1698 снова возвратился к стилю Амати, но не Николо, а братьев Антонио и Джироламо (позднего периода их деятельности). Только ок. 1700, в возрасте 56 лет, С. сконструировал свою модель. С этого года и до 1716 длился т. н. золотой период, когда С. создал лучшие по конц. качествам инструменты. В тембре скрипок, альтов и виолончелей этого периода выявляются более высокие обертоны, чем у Амати, и звучание приобретает особую «дальнобойность» (звук заполняет самые большие залы). В последние годы жизни также изготавливал высококачеств. инструменты. С кон. 20-х гг. техника С. слабеет, что выразилось в менее совершенной форме, но «отдача» звука была очень мягкой и лёгкой. Виолончели С. создавал двух типов: вначале — очень крупные инструменты (типа «церковного баса») с густым басовым тембром; позже (примерно с 1700) — инструменты обычного размера с теноровым тембром. Альты делал разл. размеров — от сравнительно небольшого (великолепный экземпляр альта С. дл. 410 *мм* хранится в Гос. коллекции в Москве) до очень крупного (альт-тенор «Медичи» дл. 480 *мм* хранится во Флоренции). В альтах С. звучало контральто прекрасного тембра. В моделях одной и той же конструкции применялись разл. породы дерева: ель обычно плотная, сорта Haselfichte; клён в деках, сделанных из одного куска,— радиального, иногда тангентального распила, из двух кусков — радиального или косого распила; в последний период деятельности С.— клён с несколько более бледным рисунком лучей, но более выгодный в акустич. отношении. Лак вначале близок к лаку Амати — золотисто-жёлтый, очень прозрачный, положен тонким слоем. На инструментах allongé слой толще, консистенция лака мягче, он окрашен в более интенсивные коричневато-золотистые цвета, в «золотой период» лак необычайно наряден: в зависимости от освещения он приобретает разные оттенки — от нежного золотисто-оранжевого до яркого тёмно-красного. В своих инструментах С. более всех др. мастеров приблизился к природному тембру человеческого голоса. Инструменты С. пользовались огромной популярностью. Ему приписывается создание ок. 2500 инструментов; сохранилось бесспорно подлинных — 732 (среди них: 632 скрипки, 19 альтов, 63 виолончели). Великий мастер умер в возрасте 93 лет. Его рабочий инструментарий, чертежи, рисунки, модели, нек-рые скрипки попали в коллекцию известного собирателя 18 в. графа Козио ди Салабуе. Ныне это собрание хранится в Музее С. в Кремоне. Учениками С. были его сыновья — Франческо (1671—1743) и Омобоно (1679—1742), к-рые лишь в незначит. степени приблизились к достижениям отца, и К. Бергонци.



А. Страдивари. Миниатюра-медальон Ф. Джальдизи. 1691.

Лит.: Тынянова Е., Мастер Антонио Страдивари, М., 1934, ²1937; Гинзбург Л., Луиджи Боккерини и его роль в развитии виолончельного искусства, М.— Л., 1938; Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М.— Л., 1952, ²1964; Fétis F. J., Antoine Stradivari luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius, P., 1856 (рус. пер.— Фетис Ф., Страдивариус и ему предшествовавшие и последовавшие итальянские школы смычковых инструментов и о смычках Турта..., М., 1875); Hill W. H., Hill A. F. and Hill A. E., Antonio Stradivari. His life and work (1644—1737), L., 1902, ²1909; Lütgendorff W. L. F. von, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd 1—2, Fr./M., 1904, посл. изд., Tutzing, 1968; Hermann E., Geschichte und Beschreibung von zwei Meisterwerken des Antonius Stradivarius bekannt als die «König Maximilian» aus dem Jahre 1709 und die «Prinz Khevenhüller» aus dem Jahre 1733, B.— N. Y., 1929; Jalovec K., Italienische Geigenbauer, Prag, 1957, ²1964; Piatigorsky G., Cellist, N. Y., 1965 (рус. пер.— Пятигорский Г., Виолончелист. Фрагменты, в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 5, М., 1970); Sacconi S. F., I «Segreti» di Stradivari, Cremona, 1972; Goodkind H. K., Violin iconography of A. Stradivari. Treatises on the life and work..., N. Y., 1972; Jones G. R., A. Stradivari and his craft. A story of the master's life, N. Y., 1973.

Б. В. Доброхотов.

STRAMBOTTO (страмбо́тто, итал.; старофранц. estrabot; испан. esrambote) — стихотворная форма, пользовавшаяся распространением в Италии в 14—15 вв. S.— однострофное стихотворение из 8 строк. Рифмовка может быть различной. Осн. разновидность S.— т. н. римская октава, или просто октава (abab abcc), встречалась и т. н. сицилийская октава, или сицилиана (abababab), и др. Форма широко использовалась в стихотворениях, представлявших подражания народной поэзии. Самым известным автором был Серафино даль 'Акуила из Рима. С самого зарождения S. было тесно связано с музыкой — поэты часто создавали S. как вок. импровизации в сопровождении лютни. Сохранившиеся рукописные сборники и издания S. показывают, что их муз. воплощение могло быть различным: в ранних образцах охватывающая две строки мелодия повторялась на следующих, в более поздних она обнимает 4, порой и все 8 строк. Стихотворения в форме S. порой использовались и в качестве поэтич. основы *мадригалов.*

Лит.: Ghisi F., Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento, «Collectanea Historiae Musicae», vol. 1, 1953, p. 45—78; Bauer B., Die Strambotti des Serafino dell'Aquila. Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts, Münch., 1966.

СТРАНК (Strunk) Оливер Уильям (р. 22 III 1901, Итака, штат Нью-Йорк) — амер. музыковед. Учился в Корнеллском ун-те в штате Нью-Йорк (1917—27) и Истменской школе музыки в Рочестере. Музыковедение изучал под рук. О. Кинкелди (1927), совершенствовался у И. Вольфа в Берлинском ун-те (1927—28). В 1928—37 работал в Муз. отделе Б-ки Конгресса (с 1934 его руководитель). Преподавал в Католич. ун-те в Вашингтоне, с 1937 — в Принстонском ун-те (с 1950 профессор). Читал лекции во мн. ун-тах США (в т. ч. Летней школе Колумбийского ун-та, 1948; в Мичиганском ун-те, 1951, и др.) и стран Европы; вёл семинары по истории музыки в Базеле (1951). Был президентом Амер. музыковедч. об-ва (1959—60), руководил копенгагенским изданием «Monumenta musicae Byzantinae». С 1966 живёт и работает в Гроттаферрата, где находится один из центров изучения византт. музыки. С. внёс значит. вклад в развитие совр. муз. византинистики. Ему принадлежит ряд работ в области источниковедения. С. составил сборник документов и исследований по истории музыки с древнейших времён до 19 в. в переводе на англ. яз. Пр. Гуггенхейма (1951).

Лит. соч.: Music from the days of George Washington, N. Y., 1931 (совм. с C. Engel); State and resources of musicology in the U. S., Wash., 1932; The tonal system of Byzantine music, «MQ», 1942, v. 28, № 2; Intonations and signatures of the Bysantine music, там же, 1945, v. 31, № 3; Source readings in music history, N. Y., 1950; A Cypriote in Venice, в сб.: «Natalicia musicologica», Kph., 1962; Byzantine music in the light of recent research and publication, Oxf., 1966; Zwei Hilandari Chorbücher, «Anfänge der Slavischen Musik», Brat., 1966, S. 65—76; H. J. W. Tillyard and the recovery of a lost fragment, в сб.: «Studies in Eastern chant», L., 1966; Padre Lorenzo Tardo e il suo ottoeco nei MSS melurgici, «Bolletino della Badia greca di Grottaferrata», 1967; Studies in music history. Essays for Oliver Strunk, Princeton, 1968 (библ.); Tropus and troparion, в сб.: «Speculum musicae artis», Münch., 1970; Die Gesänge der byzantinisch-griechischen Liturgie, в сб.: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd 1, Kassel, 1972.

Дж. К. Михайлов.

СТРАРА́М (Straram) Вальтер (9 VII 1876, Лондон — 24 XI 1933, Париж) — франц. дирижёр. С 1892 работал скрипачом в «Оркестре Ламурё» в Париже, с 1896 был коррепетитором в оперном т-ре в Лионе (дирижёрским иск-вом овладел самостоятельно), хормейстером в т-рах «Гранд-Опера» и «Опера комик» в Париже. В 1909—13 ассистент А. Капле в Бостонской оперной компании, в 1919—26 администратор Т-ра Елисейских полей в Париже. В 1926 организовал оркестр и основал «Концерты Страрама», пропагандировал совр. музыку франц. (А. Русселя, Ф. Пуленка, Ш. Кеклена и др.) и заруб. (А. Тансмана, С. С. Прокофьева) композиторов. Многие значит. произв., появившиеся в период 1910—33, впервые прозвучали в исполнении С. (в т. ч. «Сказания об играх мигра» А. Онеггера, 1918).

А. Я. Ортенберг.

«СТРА́СТИ» (лат. passio, нем. Passion) — муз. произведение на евангельский текст о предательстве Иуды, пленении и распятии Иисуса. «С.» введены в церковный (католич.) обиход в 4 в., приурочивались к предпасхальной, т. н. страстной неделе. На первых порах это было полупение-получтение на лат. яз. в манере псалмодии с определёнными каденционными оборотами, причём в смысловом отношении наиболее важные моменты подчёркивались мелизмами. Псалмодич. тип «С.» примерно с 14 в. сменился респонсорным, основанным на принципе диалога (сопоставления) строф в исполнении солиста (дьякона) и хора (turbae — реплики толпы); со временем индивидуализировались и партии участников драмы (Иисуса, Петра, Иуды, Пилата и др.). Параллельно, отъединившись от церкви, развивались нар. театрализованные инсценировки «С.», проникнутые не ортодоксальным, а человечным, гуманным духом. Респонсорные «С.» — исторически устойчивый тип, к-рый более всего соответствовал нуждам литургии. Однако в связи с дальнейшей общемуз. эволюцией с 16 в. усиливается значение полифонич. начала: возникает исторически третий, мотетный тип «С.», где весь канонич. текст давался в хор. изложении. В том же 16 в. в результате реформы Лютера возникают протестантские «С.». Введение нем. языка, протестантского хорала, а затем и допущение инстр. сопровождения видоизменяют характер «С.», их муз. трактовку. В 17 в. постепенно подготавливался, а в 18 в. утвердился тип ораториальных «С.». В конечном итоге произв. этого типа выходят за рамки литургии и начинают исполняться либо в концертном, либо в театрализованном виде. Так, к кон. 18 в. окончательно преодолевается древняя литургич. традиция. Классич. образцами респонсорного типа с участием хора (без инстр. сопровождения), но в протестантском преломлении могут служить «С.» Г. Шюца (1665—66), мотетного — Я. Обрехта, отчасти Орландо Лассо (16 в.); высшее достижение, представляющее собой синтез разных типов,— две партитуры «С.» И. С. Баха (1724—29; были последующие редакции); характерный образец позднейших «С.» — популярная в своё время оратория «Смерть Иисуса» К. Грауна (1755). В 20 в., преим. под воздействием католицизма, возрождается интерес к созданию «С.» в ином, более свободном толковании. Известность приобрели «Страсти по Луке» К. Пендерецкого (1966).

Лит.: Друскин М., Пассионы И. С. Баха, Л., 1972, ²доп. под загл.: Пассионы и мессы И. С. Баха, Л., 1976; Terry Ch. S., Bach: the passions, L., 1926, ²1933; Chailley J., Les passions de J.-S. Bach, P., 1963.

М. С. Друскин.

СТРА́ТЕН, ван дер Стратен (van der Straeten) Эдмонд (3 XII 1826, Ауденарде — 25 XI 1895, там же) — бельг. историк музыки и археолог. Получил юридич. образование в Гентском ун-те, работал над архивными муз. материалами, с 1857 секретарь директора Брюссельской консерватории Ф. Ж. Фетиса, участвовал в каталогизации Корол. б-ки при консерватории (до 1862) и писал статьи для составлявшегося Фетисом биографич. муз. словаря (одноврем. изучал под его рук. контрапункт и гармонию). В 1859—72 выступал как муз. критик со статьями о совр. ему бельг. музыке, пропагандировал соч. П. Бенуа и др. представителей новой фламандской школы, а также Р. Вагнера и Дж. Россини. На основе собранных им архивных материалов С. создал ряд капитальных исследований, гл. обр. по истории фламандской и голландской муз. культур. Осн. труд С.— 8-томное издание «Музыка Нидерландов до 19 века». Труды С. сохранили значение для совр. музыковедения гл. обр. как богатейший источник фактологич. материала.

Соч.: Coup d'oeil sur la musique actuelle à Oudenarde, Antw., 1851; Notice sur les carillons d'Oudenarde, Antw., 1855; Examen des chants populaires des Flamands de France..., Antw., 1858; La Musique aux Pays-Bas avant le XIX siècle, v. 1—8, Brux., 1867—88; Wagner..., Brux., 1871; Le théâtre villageois en Flandre, v. 1—2, Brux., 1874—81; Voltaire musicien, Brux., 1876, ²P., 1878; La mélodie populaire dans l'opéra Guillaume Tell de Rossini, Gand, 1879; Lohengrin, instrumentation et philosophie, Gand, 1879; Turin musical, Gand, 1880; Notes sur quelques instruments de musique, Gand, 1891; Nos périodiques musicaux, Gand, 1893; Charles V musicien, Gand, 1894; Etude biographique et organographique sur les Willems, luthiers gantois du XVII-e siècle (совм. с C. Snoeck), Gand, 1896.

Лит.: Meerens Ch., E. van der Straeten. Verzione de G. Muzzi, Roma, 1877.

В. В. Ошис.

СТРА́ТЕН, ван дер Стретен (van der Straeten) Эдмунд Себастьян Йозеф (29 IV 1855, Дюссельдорф — 17 X 1934, Лондон) — нем. виолончелист, гамбист и музыковед. Музыкой начал заниматься в детстве, с 12 лет учился играть на виолончели в Кёльне у И. Хёке, позднее у Л. Эберта. В 1875 впервые выступил как солист. В 1881 обучался игре на виолончели у Г. Либоттона в Лондоне; затем в Кёльне у Л. Хедеши, а теории музыки у Э. Хумпердинка и Л. Прута. Играл в разл. камерных ансамблях Лондона, где окончательно поселился в 1888. Руководил камерным классом в Сев.-вост. лондонском ин-те. Специализировался в игре на гамбе и более 30 лет с успехом концертировал на этом инструменте в Лондоне и др. англ. городах, способствуя возрождению гамбовой музыки 17—18 вв. В 1890 основал в Лондоне журн. «The Strad», в 1900— «Tonart Art Club», в 1909 — Ансамбль старинных инструментов. В 1922 участвовал как гамбист в Генделевском фестивале в Галле. Автор оперы «Лили из Кашмира», «Рождественской кантаты», пьес для оркестра, для виолончели и др. инструментов. Издал «Школу для виолончели» («The art of violoncello playing», v. 1, 1922, v. 2, 1933). Среди его книг — «The technics of violoncello playing» (1898, 2-е изд. 1905), «The romance of the fiddle» (1911), «History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments» (v. 1—2, 1915),

«A handbook of musical form» (1919), «The history of the violin» (т. 1—2, 1933). *Л. С. Гинзбург.*

СТРА́ШАК (нем. strabák, букв.— пугало, опорное дерево) — нем. нар. танец в подвижном темпе. Муз. размер $^{2}/_{4}$, ритм баллон *ta-ta*. Для С. характерны круговые движения, притопывание, хлопанье в ладоши.

СТРЕЛЬНИКОВ (наст. фам.— Мезенцамп) Николай Михайлович [2(14) V 1888, Петербург — 12 IV 1939, Ленинград] — сов. композитор, муз. критик и дирижёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1938). В 1909 окончил Петерб. уч-ще правоведения. Музыкой начал заниматься с 1900; брал уроки игры на фп. у Г. И. Романовского, композиции (с 1909) у А. К. Лядова и А. М. Жилюхинского. После Окт. революции 1917 вёл большую просветит. работу в рабочих клубах и воинских частях в качестве лектора. В 1919—21 работал в муз. отделе Наркомпроса. В 1919—20 вёл курсы слушания музыки в Петрогр. театр. уч-ще. В 1918—28 сотрудничал в журн. «Жизнь искусства» (с 1922 газ. муз. отделом). В 1922—39 гав. муз. частью Ленингр. ТЮЗа. С.— один из создателей сов. оперетты. В лучших его произв., отличающихся разнообразной муз. драматургией, органично сочетаются драматизм и яркая комедийность. Музыка их впечатляет мелодической сочностью и выразительностью. Многие оперетты С. имели прочный и длительный успех. Его «Хлопушка» явилась первым сов. произв. в жанре историко-бытовой оперетты. Активной была деятельность С. в качестве муз. критика. Автор многочисл. статей и рецензий, опубликованных в разл. газетах и журналах. Его брошюры о Бетховене (1922), А. Н. Серове (1922) и М. И. Глинке (1923) страдают идеалистич. подходом к изучению классич. наследия.

Соч.: оперы — Беглец (по повести «За что?» Л. Н. Толстого, 1933, Ленингр. т-р оперы и балета), Граф Нулин (1938, по А. С. Пушкину); оперетты — в т. ч. Чёрный амулет (1927, Малый оперный т-р, Ленинград), Хлопушка (1927, Ленингр. т-р муз. комедии), Луна-парк (1929, Моск. т-р оперетты), Чайхана в горах (1930, там же), Завтра утром (1930), Сердце поэта (Бераже, 1934, Ленингр. т-р муз. комедии), Настоящая любовь (1937), Президенты и бананы (1939); сюита для орк.; концерт для фп. с орк.; камерные ансамбли — трио (для фп., скр., альта), струн. квартет; фп. пьесы; романсы; музыка к спектаклям драм. т-ров (из них более 20 для ТЮЗа) и кинофильмам.

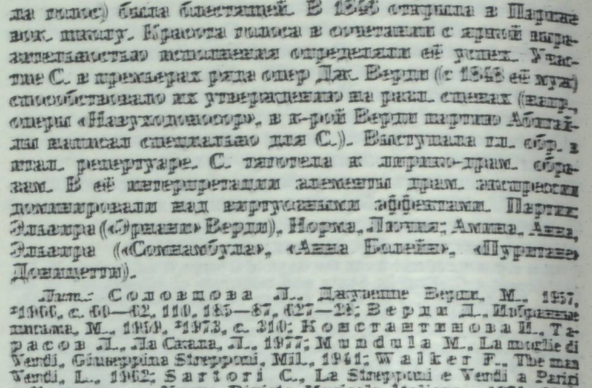
Лит.: Янковский М. О., Советский театр оперетты, Л.— М., 1962; Бриницев А., Композитор пришёл в театр, «СМ», 1965, № 2. *В. С. Фомин.*

СТРЕЛЬЦО́В Сергей Николаевич [22 IX (4 X) 1890, с. Никулино, Московской обл.— 1 X 1953, Москва] — сов. певец (лирико-драм. тенор). Засл. арт. РСФСР (1933). В 1915—17 учился в Моск. консерватории по классу пения у У. А. Мазетти. В 1917 дебютировал на сцене Моск. обл. т-ра «Молодая опера». В 1920—27 и 1930—46 солист Большого т-ра. Обладал голосом большой силы и широкого диапазона с яркой характерной окраской, драм. и комедийным талантом. Партии: Гвидон, Левко («Сказка о царе Салтане» и «Майская ночь»), Шуйский («Борис Годунов»), Финн («Руслан и Людмила»), Нарработ («Саломея» Штрауса, первый исполнитель в Большом т-ре, 1925), Дед Щукарь («Поднятая целина» Дзержинского, первый исполнитель в Большом т-ре, 1937). В 1947—51 преподаватель Моск. консерватории. *В. И. Зарубин.*

СТРЕППО́НИ (Strepponi) Клелия Мария Жозефа (Джузеппина) (8 IX 1815, Лоди — 14 XI 1897, Сант-Агата, близ г. Парма) — итал. певица (сопрано). Начальное муз. образование получила под руководством отца — композитора Феличано С., в 1830—34 училась пению в Миланской консерватории (1-я пр. на конкурсе певцов, 1834). Дебютировала в 1835 в Триесте в опере Дж. Россини «Матильда ди Шабран», с этого года в течение 10 лет выступала в оперных т-рах Вены, мн. городов Италии, в т. ч. в «Ла Скала» в Милане (1939). Короткая сценич. карьера С. (в 1845 она потеряла голос) была блестящей. В 1844 спектакли в Парижск. школе. Красота голоса в сочетании с яркой выразительностью исполнения определили её успех. Участие С. в премьерах ряда опер Дж. Верди (с 1843 её муж) способствовало их утверждению на рам. сценах (напр., оперы «Набукходоносор», в к-рой Верди партию Абигайли написал специально для С.). Выступала гл. обр. в итал. репертуаре. С. тяготела к лирико-драм. образам. В её интерпретации элементы драм. экспрессии доминировали над виртуозными эффектами. Партии: Эльвира («Эрнани» Верди), Норма, Лючия; Амина, Анна, Эльвира («Сомнамбула», «Анна Болейн», «Пуритане» Доницетти).

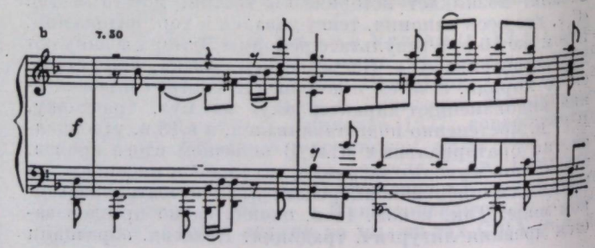
Лит.: Соломонова Л., Джузеппина Верди, М., 1957, с. 60—62, 110, 185—87, 227—28; Верди Д., Избранные письма, М., 1959, 1973, с. 310; Константинова Н., Тарасов Л., Ла Скала, Л., 1977; Mundula M., La moglie di Verdi, Giuseppina Strepponi, Mil., 1941; Walker F., The man Verdi, L., 1962; Sartori C., La Strepponi e Verdi a Parigi nella storia..., «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1974, № 2. *Л. Б. Раевский.*

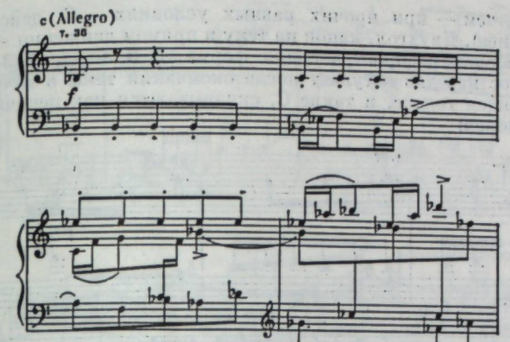
СТРЕ́ТТА, стретто (итал. stretta, stretto, от stringere — сжимать, уменьшать, сокращать; нем. eng, gedrängt — сжато, тесно, Engführung — сжатое проведение). 1) Имитационное *проведение* (1) полифонич. темы, характеризующееся вступлением имитирующего голоса или голосов до окончания темы в начинающем голосе; в более общем смысле — имитационное проведение темы с меньшим расстоянием вступления, чем при первоначальной имитации. С. может быть выполнена в форме простой *имитации*, где тема содержит изменения мелодич. рисунка или проводится не полностью (см. a, b в примере ниже), а также в форме канонич. имитации, *канона* (см. c, d в том же примере). Характерным признаком возникновения С. является очевидная для слуха краткость расстояния вступления, обусловливающая интенсивность имитирования, ускорение процесса наслоения полифонич. голосов.



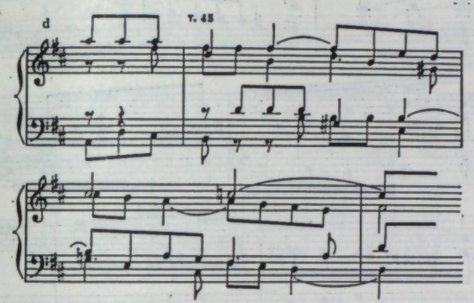
И. С. Бах. Прелюдия и фуга f-moll для органа, BWV 534.

П. И. Чайковский. Сюита № 1 для оркестра. Фуга.





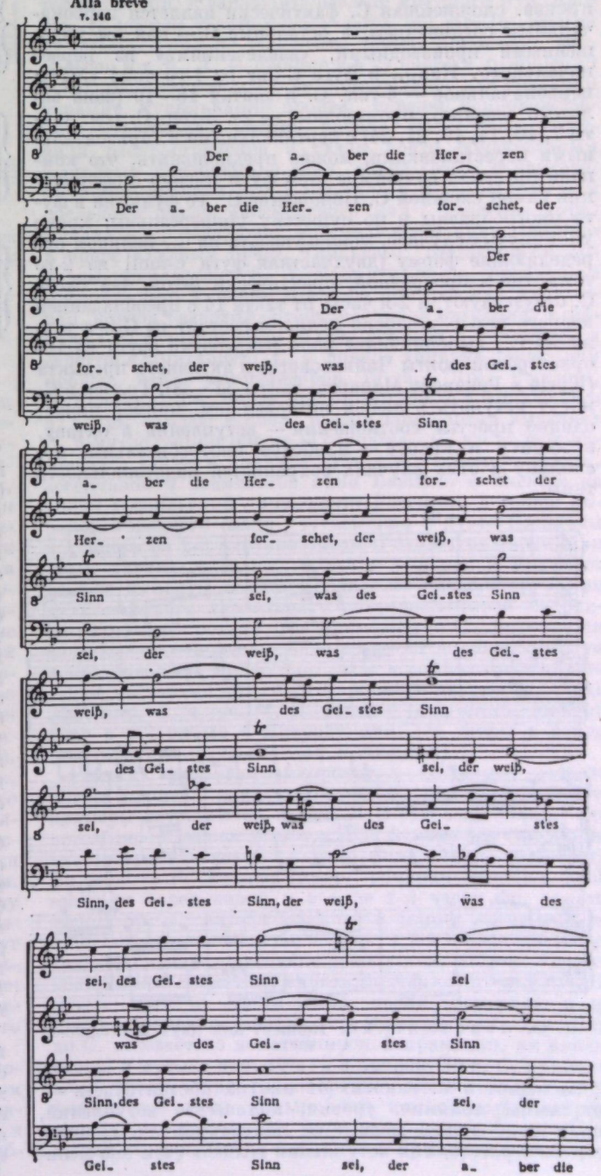
П. Хиндемит. Ludus tonalis. Fuga secunda in G.



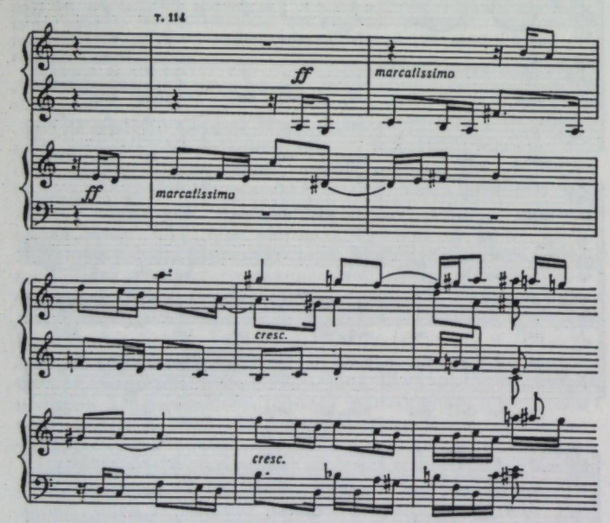
И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», 2-й том. Фуга D-dur.

С.— чисто контрапунктич. средство сгущения и уплотнения звучания, высокоэффективный приём тематич. концентрации; этим предопределяется её особая смысловая насыщенность — главное выразит. качество С. Находит широкое применение в разл. полифонич. формах (а также в полифонизированных разделах гомофонных форм), прежде всего в *фуге*, *ричеркаре*. В фуге С., во-первых, один из осн. составляющих «строительных» элементов наряду с *темой*, *противосложением*, *интермедией*. Во-вторых, С.— приём, служащий выявлению сущности темы как ведущей муз. мысли в процессе развёртывания и вместе с тем отмечающий узловые моменты произв., т. е. являющийся движущим и одновременно фиксирующим фактором полифонич. формы (как единства «становящегося» и «ставшего»). В фуге С. необязательна. В «Хорошо темперированном клавире» Баха (далее сокращённо — «ХТК») она встречается приблизительно в половине фуг. С. отсутствует чаще всего там, где существ. роль играет либо тональное (напр., в фуге e-moll из 1-го тома «ХТК» — лишь подобие С. в тактах 39—40), либо контрапунктич. развитие, осуществляемое помимо С. (напр., в фуге c-moll из 1-го тома, где образуется система производных соединений в интермедиях и проведениях темы с удержанными противосложениями). В фугах, где акцентирован момент тонального развития, С., если она имеется, обычно располагается в тонально устойчивых репризных разделах и часто совмещается с кульминацией, подчёркивая её. Так, в фуге f-moll из 2-го тома (трёхчастной с сонатными отношениями тональностей) С. звучит лишь в заключит. части; в развивающей части фуги g-moll из 1-го тома (такт 17) С. сравнительно малозаметна, тогда как репризная 3-гол. С. (такт 28) образует истинную кульминацию; в трёхчастной фуге C-dur op. 87 № 1 Шостаковича с её своеобразным ладогармонич. развитием С. введены лишь в репризе: 1-я со вторым удержанным противосложением, 2-я — с горизонтальным смещением (см. *Подвижной контрапункт*). Тональное развитие не исключает применения С., однако контрапунктич. природа С. определяет её более важную роль в тех фугах, в к-рых замысел композитора предполагает сложную контрапунктич. разработку материала (напр., в фугах C-dur и dis-moll из 1-го тома «ХТК», c-moll, Cis-dur, D-dur из 2-го тома). В них С. может располагаться в любом разделе формы, не исключая экспозиции (фуга E-dur из 1-го тома, № 7 из «Искусства фуги» Баха — С. в *увеличении* и в обращении). Фуги, экспозиции к-рых выполнены в виде С., называются стреттными. Попарные вступления в стреттной фуге из 2-го мотета Баха (BWV 226) напоминают о практике мастеров *строгого стиля*, широко применявших подобное изложение (напр., Kyrie из мессы «Ut Re Mi Fa Sol La» Палестрины).

И. С. Бах. Мотет.

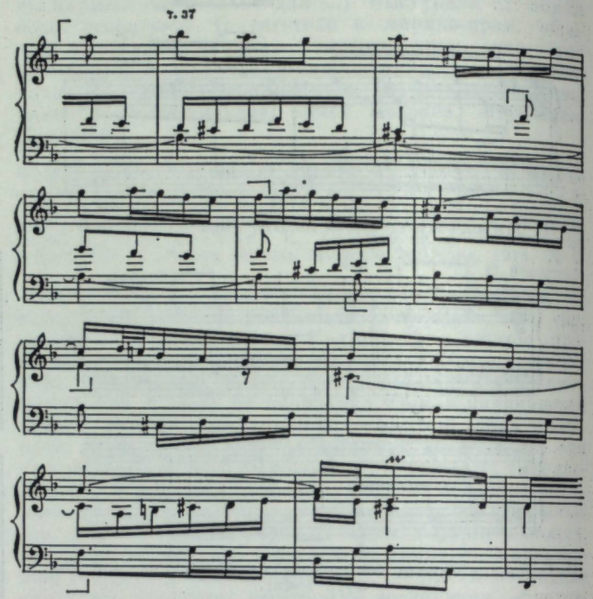


Нередко в фуге образуется несколько С., складывающихся в определ. систему (фуги dis-moll и b-moll из 1-го тома «ХТК»; фуга c-moll Моцарта, К.-V. 426; фуга из интродукции в опере «Иван Сусанин» Глинки). Нормой является постепенное обогащение, усложнение стреттных проведений. Напр., в фуге b-moll из 2-го тома «ХТК» 1-я (такт 27) и 2-я (такт 33) С. написаны на тему в прямом движении, 3-я (такт 67) и 4-я (такт 73) — в полном обратимом контрапункте, 5-я (такт 80) и 6-я (такт 89) — в неполном обратимом контрапункте, заключительная 7-я (такт 96) — в неполном обратимом с удвоениями голосов; С. этой фуги приобретают сходство с рассредоточенным полифонич. вариационным циклом (и тем самым — значение «формы 2-го порядка»). В фугах, содержащих более одной С., естественно рассматривать эти С. как первоначальное и производные соединения (см. *Сложный контрапункт*). В нек-рых произв. сложнейшая С. фактически является первоначальным соединением, а остальные С.— как бы упрощёнными производными, «извлечениями» из первоначального. Напр., в фуге C-dur из 1-го тома «ХТК» первоначальное — 4-гол. С. в тактах 16—19 (зона золотого сечения), производные — 2-, 3-гол. С. (см. такты 7, 10, 14, 19, 21, 24) с вертикальными и горизонтальными перестановками; можно предположить, что композитор начал сочинение этой фуги именно с оформления самой сложной С. Положение С., её функции в фуге многообразны и по существу универсальны; кроме упомянутых случаев, можно указать на С., целиком определяющие форму (двухчастная фуга c-moll из 2-го тома, где в прозрачной, практически 3-гол. 1-й части С. отсутствуют, а 2-я часть от такта 14 с преобладанием вязкого четырёхголосия целиком состоит из С.), а также на С., выполняющие роль разработки (фуга из 1-й оркестровой сюиты Чайковского) и активного предыкта (Kyrie в Реквиеме Моцарта, такты 34—38). Голоса в С. могут вступать в любой интервал (см. пример ниже), однако простые соотношения — вступления в октаву, в квинту и кварту — наиболее употребительны, поскольку в этих случаях сохраняется ладотональность темы.



И. Ф. Стравинский. Концерт для двух фортепиано, 4-я часть.

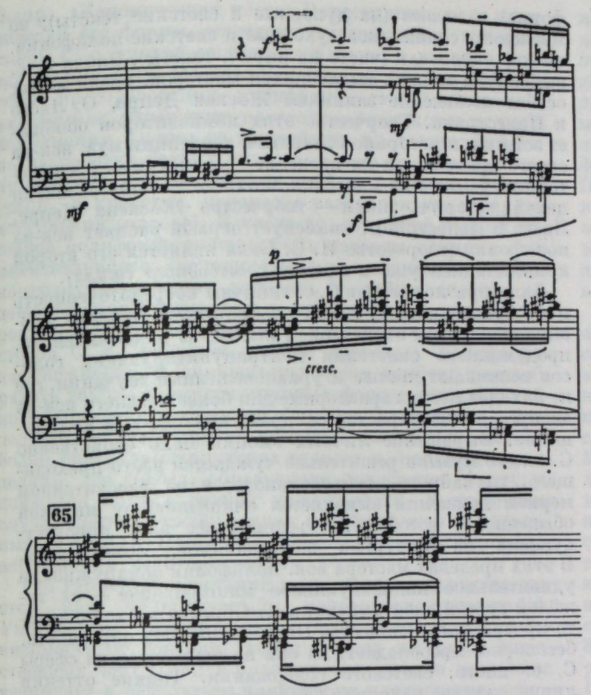
Активность С. зависит от многих обстоятельств — от темпа, динамич. уровня, количества вступлений, но в наибольшей мере — от контрапунктич. сложности С. и расстояния вступлений голосов (чем оно меньше, тем — при прочих равных условиях — С. действеннее). Двухгол. канон на тему в прямом движении — наиболее распространённая форма С. В 3-гол. С. 3-й голос нередко вступает после окончания темы в начинающем голосе, и такие С. складываются как цепочка канонов:



И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», 1-й том. Фуга F-dur.

Сравнительно немногочисленны С., в к-рых тема проводится полностью во всех голосах в виде канона (последняя *риспоста* вступает до момента окончания *пропосты*); С. такого рода называются магистральными (stretto maestrale), т. е. мастерски сделанными (напр., в фугах C-dur и b-moll из 1-го тома, D-dur из 2-го тома «ХТК»). Композиторы охотно применяют С. с разл. преобразованиями полифонич. темы; чаще используются обращение (напр., фуги d-moll из 1-го тома, Cis-dur из 2-го тома; обращение в С. типично для фуг В. А. Моцарта, напр. g-moll, K.-V. 401, c-moll, K.-V. 426) и увеличение, изредка *уменьшение* (фуга E-dur из 2-го тома «ХТК»), причём нередко комбинируются неск. способов преобразования (фуга c-moll из 2-го тома, такты 14—15 — в прямом движении, в обращении и увеличении; dis-moll из 1-го тома, в тактах 77—83 — разновидность stretto maestrale: в прямом движении, в увеличении и с изменением ритмич. соотношений). Звучание С. пополняется контрапунктами (напр., фуга C-dur из 1-го тома в тактах 7—8); иногда в С. удерживается противосложение или его фрагменты (такт 28 в фуге g-moll из 1-го тома). Особой весомостью отличаются С., где одновременно имитируются тема и удержанное противосложение или темы сложной фуги (такт 94 и далее в фуге cis-moll из 1-го тома «ХТК»; реприза — цифра 35 — фуги из квинтета ор. 57 Шостаковича). В приводимой С. на две темы дополнит. голоса опущены (см. кол. 325).

Как частное проявление общей тенденции развития новой полифонии наблюдается дальнейшее усложнение стреттной техники (в т. ч. совмещение неполного обратимого и вдвойне-подвижного контрапункта). Впечатляющими примерами служат С. в тройной фуге № 3 из кантаты «По прочтении псалма» Танеева, в фуге из сюиты «Гробница Куперена» Равеля, в двойной фуге in A



А. Берг. «Воццек», 3-е действие, 1-я картина (фуга).

(такты 58—68) из цикла Ludus tonalis Хиндемита, в двойной фуге e-moll ор. 87 № 4 Шостаковича (система репризных С. с двойным каноном в такте 111), в фуге из концерта для 2 фп. Стравинского. В произв. Шостаковича С., как правило, сосредоточены в репризах, что выделяет их драматургич. роль. Высокого уровня технич. изощрённости достигают С. в произв., основанных на серийной технике. Напр., репризная С. фуги из финала 3-й симфонии К. Караева содержит тему в *ракоходном движении;* кульминационная С. в «Прологе» из «Траурной музыки» Лютославского представляет собой имитационное десяти- и одиннадцатиголосие с увеличением и обращением; идея многоголосной стретты доводится до логического конца во многих современных сочинениях, когда вступающие голоса «спрессовываются» в целостную массу (например, четырёхголосный бесконечный канон 2-го разряда в начале 3-й части струнного квартета К. Хачатуряна).

Общепринятой классификации С. не существует. С., в к-рых используется лишь начало темы или тема со значит. мелодич. изменениями, иногда называют неполными или частичными. Поскольку принципиальной основой С. являются канонич. формы, для характеристики С. оправдано применение осн. определений этих форм. С. на две темы может быть названа двойной; к разряду «исключительных» форм (по терминологии С. И. Танеева) относятся С., техника к-рых выходит за круг явлений подвижного контрапункта, т. е. С., где используются увеличение, уменьшение, ракоходное движение; по аналогии с канонами различаются С. в прямом движении, в обращении, комбинированные, 1-го и 2-го разрядов и т. д.

В гомофонных формах встречаются полифонизированные построения, к-рые не являются С. в полном смысле (благодаря аккордовому контексту, происхождению от гомофонного периода, положению в форме и др.), но по звучанию напоминают её; примерами подобных стреттных вступлений или стреттообразных построений могут служить осн. тема 2-й части 1-й симфонии, начало трио 3-й части 5-й симфонии Бетховена, фрагмент менуэта из симфонии C-dur («Юпитер») Моцарта (такт 44 и далее), фугато в разработке 1-й части (см. цифру 19) 5-й симфонии Шостаковича. В гомофонных и смешанных гомофонно-полифонич. формах нек-рую аналогию С. представляют собой контрапунктически усложнённые заключит. построения (канон в репризе каватины Гориславы из оперы «Руслан и Людмила» Глинки) и сложные комбинации тем, ранее звучавших порознь (начало репризы увертюры из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, заключит. часть коды в сцене торга из 4-й картины оперы-былины «Садко» Римского-Корсакова, кода финала симфонии c-moll Танеева).

2) Стремительное ускорение движения, увеличение темпа гл. обр. в заключит. разделе крупного муз. произв. (в нотном тексте обозначается più stretto; иногда указывается только изменение темпа: più mosso, prestissimo и т. п.). С.— простое и в художеств. отношении очень эффективное средство, применяемое для создания динамич. кульминации произв., нередко сопровождаемой активизацией ритмич. начала. Ранее всего получили распространение и стали почти обязательным жанровым признаком в итал. опере (реже в кантате, оратории) времени Дж. Паизиелло и Д. Чимарозы как последний раздел ансамблевого (или с участием хора) финала (напр., заключит. ансамбль после арии Паолино в опере «Тайный брак» Чимарозы). Выдающиеся образцы принадлежат В. А. Моцарту (напр., prestissimo в финале 2-го д. оперы «Свадьба Фигаро» как кульминац. эпизод развития острокомедийной ситуации; в финале 1-го д. оперы «Дон Жуан» più stretto усиливается стреттной имитацией). С. в финале типична также для произв. итал. композиторов 19 в.— Дж. Россини, В. Беллини, Дж. Верди (напр., più mosso в финале 2-го д. оперы «Аида»; в спец. раздел композитор выделяет С. в интродукции оперы «Травиата»). С. часто использовалась также в ариях и дуэтах комедийного (напр., accelerando в знаменитой арии Базилио о клевете из оперы «Севильский цирюльник» Россини), а также лирически-пылкого (напр., vivacissimo в дуэте Джильды и Герцога во 2-й картине оперы «Риголетто» Верди) или драм. характера (напр., в дуэте Амнерис и Радамеса из 4-го д. оперы «Аида» Верди). Небольшая ария или дуэт песенного характера с повторяющимися мелодико-ритмич. оборотами, где применяется С., называется *кабалеттой*. С. как особое средство выразительности использовалась не только итал. композиторами, но также мастерами др. стран Европы. В частности, очень эффектны С. в соч. М. И. Глинки (см., напр., prestissimo и più stretto в Интродукции, più mosso в рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила»).

Реже С. называют ускорение в заключит. разделе инстр. произв., написанного в быстром темпе. Яркие примеры встречаются в соч. Л. Бетховена (напр., усложнённое каноном presto в коде финала 5-й симфонии, «многоступенчатая» С. в коде финала 9-й симфонии), фп. музыке Р. Шумана (напр., ремарки schneller, noch schneller перед кодой и в коде 1-й части фп. сонаты g-moll ор. 22 или prestissimo и immer schneller und schneller в финале той же сонаты; в 1-й и последней частях «Карнавала» введение новых тем сопровождается ускорением движения вплоть до заключительного più stretto), соч. Ф. Листа (симф. поэма «Венгрия») и др. Распространённое мнение, что в эпоху после Дж. Верди С. исчезает из композиторской практики, не вполне верно; в музыке кон. 19 в. и в произв. 20 в. С. применяются чрезвычайно разнообразно; однако приём модифицируется столь сильно, что композиторы, широко используя принцип С., почти перестали употреблять самый термин. Среди многочисл. примеров можно ука-

зать на финалы 1-й и 2-й частей оперы «Орестея» Танеева, где композитор явно ориентируется на классич. традицию. Яркий пример использования С. в музыке глубоко психологич. плана — сцена Иньоля и Голо (окончание 3-го д.) в опере «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси; термин «С.» встречается в партитуре «Воццека» Берга (2-е д., интерлюдия, цифра 160). В музыке 20 в. С. по традиции часто служит способом передачи комич. ситуаций [напр., № 14 «In taberna quando sumus» («Когда в таверне мы сидим») из «Carmina burana» Орфа, где ускорение в сочетании с неослабевающим crescendo производит действие, почти подавляющее своей стихийностью]. С весёлой иронией использует классич. приём С. С. Прокофьев в монологе Челия из начала 2-го д. оперы «Любовь к трём апельсинам» (на единств. слове «Фарфарелло»), в «Сцене с шампанским» дона Жерома и Мендозы (окончание 2-го д. оперы «Обручение в монастыре»). Как частное проявление неоклассич. стиля следует рассматривать quasi stretto (такт 512) в балете «Агон», кабалетту Эни в конце 1-го д. оперы «Похождения повесы» Стравинского.

3) Имитация в уменьшении (итал. Imitazione alla stretta); термин в данном значении малоупотребителен.

Лит.: Золотарев В. А., Фуга. Руководство к практическому изучению, М., 1932, ²1965; Скребков С. С., Полифонический анализ, М.— Л., 1940; его же, Учебник полифонии, М.— Л., 1951, ³М., 1965; Мазель Л. А., Строение музыкальных произведений, М., 1960; Дмитриев А. Н., Полифония как фактор формообразования, Л., 1962; Протопопов В. В., История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, М., 1962; его же, История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика 18—19 веков, М., 1965; Должанский А. Н., 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, Л., 1963, ²1970; Юзак К., Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха, М., 1965; Чугаев А. Г., Особенности строения клавирных фуг Баха, М., 1975; Richter E., Lehrbuch der Fuge, Lpz., 1859, ³1921 (рус. пер.— Рихтер Э., Учебник фуги, СПБ, 1873); Bussler L., Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz..., B., 1878, ²1912 (рус.пер.— Бусслер Л., Строгий стиль. Учебник контрапункта и фуги, М., 1885); Prout E., Fugue, L., 1891 (рус. пер.— Праут Э., Фуга, ²М., 1922); см. также лит. при ст. *Полифония*.

В. П. Фраёнов.

СТРИЖЕ́ВСКИЙ Александр Иванович [1866 — 12(25) XI 1911, Москва, похоронен в Киеве] — рус. певец (бас). Окончил Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва. В 1891 дебютировал в Большом т-ре, где затем выступал в течение 20 лет. Пел также партии драм. баритона. Был первым исполнителем партий в ряде опер рус. композиторов, поставленных на сцене Большого т-ра: Златогор («Пиковая дама», 1891), Исправник («Дубровский», 1895) и др. Среди партий: Светозар («Руслан и Людмила»), Сват («Русалка»), Зарецкий («Евгений Онегин»), Томский («Пиковая дама»), Рангони и Щелкалов («Борис Годунов»), Феррандо, Монтано («Трубадур», «Отелло»), Мазетто («Дон Жуан»), Валентин («Фауст»), Гюнтер («Гибель богов»), Нилаканта («Лакме») и др.

Лит.: «ЕИТ», СПБ, 1911, вып. 7, с. 149; А. С., В дуэлях классик и педант. (Вместо некролога), «Театр», 1911, 15 нояб.

Л. Б. Римский.

СТРО́ГИЙ СТИЛЬ, строгое письмо (нем. klassische Vokalpoliphonie, лат. stylus a cappella ecclesiasticus). 1) Историч. и художественно-стилистич. понятие, относящееся к хор. полифонич. музыке эпохи Ренессанса (15—16 вв.). В этом смысле термин используется гл. обр. в рус. классич. и сов. музыковедении. Понятие С. с. охватывает широкий круг явлений и не имеет ясно очерченных границ: оно относится к творчеству композиторов разных европ. школ, прежде всего — к нидерландской, римской, а также венецианской, испанской; в область С. с. входит музыка франц., нем., англ., чеш., польских композиторов. С. с. наз. стиль полифонич. произв. для хора *a cappella*, развивавшийся в проф. жанрах церковной (гл. обр. католической) и в значительно меньшей мере светской музыки. Важнейшими и наиболее крупными среди жанров С. с. были *месса* (первая в европ. музыке значит. циклическая форма) и *мотет* (на духовные и светские тексты); во множестве сочинялись духовные и светские полифонич. песни, *мадригалы* (часто на лирич. тексты). Эпоха С. с. выдвинула многих выдающихся мастеров, среди к-рых особое положение занимают Жоскен Депре, О. Лассо и Палестрина. Творчество этих композиторов обобщает эстетич. и историко-стилистич. тенденции муз. иск-ва своего времени, и их наследие рассматривается в истории музыки как классика эпохи С. с. Итог развития целой историч. эпохи — творчество Жоскена Депре, Лассо и Палестрины, знаменует первый расцвет иск-ва полифонии (творчество И. С. Баха является его второй кульминацией уже в пределах *свободного стиля*).

Для образного строя С. с. типичны сосредоточенность и созерцательность, здесь отображается течение возвышенной, даже отвлечённой мысли; из рационального, продуманного сплетения контрапунктирующих голосов возникают чистые и уравновешенные звучания, где не находят места характерные для более позднего иск-ва экспрессивные нарастания, драм. контрасты и кульминации. Выражение личных эмоций мало свойственно С. с.: его музыка решительно чуждается всего преходящего, случайного, субъективного; в её рассчитанном мерном движении выявляется очищенное от мирской обыденности всеобщее, объединяющее всех присутствующих на литургии общезначимое, объективное. В этих пределах мастера вок. полифонии обнаруживали удивительное индивидуальное многообразие — от тяжёлой густой вязи имитации Я. Обрехта до холодновато-прозрачного изящества Палестрины. Эта образность, бесспорно, преобладает, но она не исключает из сферы С. с. иного, светского содержания. Тонкие оттенки лирич. чувства находили воплощение в многочисл. мадригалах; разнообразна тематика соприкасающихся с областью С. с. полифонич. светских песен, шутливых или печальных. С. с.— неотъемлемая часть гуманистич. культуры 15—16 вв.; в музыке старых мастеров обнаруживается множество точек соприкосновения с иск-вом Возрождения — с творчеством Петрарки, Ронсара и Рафаэля.

Эстетич. качествам музыки С. с. адекватны применяемые в ней средства выразительности. Композиторы того времени в совершенстве владели контрапунктич. иск-вом, создавали произв., насыщенные сложнейшими полифонич. приёмами, как, напр., шестерной канон Жоскена Депре, контрапункт с паузами и без пауз в мессе П. Мулю (см. № 42 в изд. 1 «Музыкально-исторической хрестоматии» М. Иванова-Борецкого) и т. п. За приверженностью к рациональности построений, за повышенным вниманием к технологии сочинения скрывались интерес мастеров к природе материала, испытание его технич. и выразит. возможностей. Главное достижение мастеров эпохи С. с., имеющее непреходящее историч. значение,— высочайший уровень иск-ва *имитации*. Овладение имитац. техникой, установление принципиального равноправия голосов в хоре являются существенно новым качеством музыки С. с. сравнительно с иск-вом Раннего Ренессанса (*ars nova*), хотя и не чуждающегося имитации, но всё же представленного гл. обр. различными (часто остинатными) формами на *cantus firmus*, ритмич. организация к-рого была определяющей для др. голосов. Полифонич. самостоятельность голосов, неодновременность вступлений в разных регистрах хор. диапазона, характерная объёмность звучания — эти явления были до известной степени аналогичны открытию перспективы в живописи. Мастера С. с. разработали все формы имитации и *канона* 1-го и 2-го разрядов (в их соч. главенствует стреттное изложение, т. е. канонич. имитация). В муз. произв. находят место двухгол. и многогол. каноны со свободно контрапунктирующими сопровождающими голосами и без них, имитации и каноны с двумя (и более) *пропостами*, каноны бесконечные, канонич. секвенции

(напр., «Каноническая месса» Палестрины), т. е. практически все формы, вошедшие впоследствии, в период смены С. с. эпохой свободного письма, в высшую имитац. форму *фуги*. Мастера С. с. применяли все осн. способы преобразования полифонич. темы: *увеличение*, *уменьшение*, обращение, *ракоходное движение* и их разл. комбинации. Одним из важнейших их достижений была разработка разных видов *сложного контрапункта* и применение его закономерностей к канонич. формам (напр., в многогол. канонах с разными направлениями вступлений голосов). В числе др. открытий старых мастеров полифонии должны быть названы принцип комплементарности (мелодико-ритмич. взаимодополнения контрапунктирующих голосов), а также способы каденсирования, равно как и избегания (точнее маскировки) каденсов посреди муз. построения. Музыка мастеров С. с. обладает разной степенью полифонич. насыщенности, и композиторы умели искусно разнообразить звучание внутри крупных форм с помощью гибкого чередования строгого канонич. изложения с разделами, основанными на неточных имитациях, на свободно контрапунктирующих голосах и, наконец, с разделами, где голоса, образующие полифонич. фактуру, движутся нотами равной длительности. В последнем случае контрапунктич. склад преобразуется в хоральный (в музыке Палестрины такого рода последования встречаются особенно часто).

Тип гармонич. сочетаний в музыке С. с. характеризуется как полнозвучный, консонантно-трезвучный. Употребление диссонирующих интервалов только в зависимости от консонирующих — одна из самых существенных черт С. с.: в большинстве случаев диссонанс возникает в результате применения проходящих, вспомогательных звуков или задержаний, к-рые в дальнейшем, как правило, разрешаются (свободно взятые диссонансы всё же нередки при плавном движении мелкими длительностями, особенно в каденциях). Т. о., в музыке С. с. диссонанс всегда находится в окружении консонирующих созвучий. Аккорды, образующиеся внутри полифонич. ткани, не подчиняются функциональной связи, т. е. за каждым аккордом может следовать любой другой в той же диатонич. системе. Направленность, определённость тяготения при последовании созвучий возникает лишь в каденциях (на разных ступенях).

Музыка С. с. опиралась на систему натуральных ладов (см. *Лад*). Муз. теория того времени различала сначала 8, позже 12 ладов; практически же композиторы использовали 5 ладов: дорийский, фригийский, миксолидийский, а также ионийский и эолийский. Два последних зафиксированы теорией позже других (в трактате «Додекахордон» Глареана, 1547), хотя их влияние на остальные лады было постоянным, активным и в дальнейшем привело к кристаллизации мажорного и минорного ладовых наклонений. Лады применялись в двух высотных положениях: лад в основном положении (дорийский d, фригийский e, миксолидийский G, ионийский C, эолийский a) и лад, транспонированный на кварту вверх или квинту вниз (дорийский g, фригийский a и т. д.) с помощью бемоля при ключе — единственного постоянно применявшегося знака. Кроме того, на практике хормейстеры в соответствии с возможностями исполнителей транспонировали сочинения на секунду или терцию вверх или вниз. Распространённое мнение о ненарушаемой диатоничности в музыке С. с. (связанное, возможно, с тем, что случайные знаки альтерации не выписывались) неточно: в певческой практике было узаконено много типичных случаев хроматич. изменений ступеней. Так, в ладах минорного наклонения для устойчивости звучания всегда повышалась терция заключит. аккорда; в дорийском и миксолидийском ладах в каденции повышалась VII, а в эолийском ещё и VI ступень (вводный тон фригийского лада обычно не повышался, но повышалась II ступень для достижения мажорной терции в заключит. аккорде при восходящем движении). Звук h часто заменялся на b в нисходящем движении, отчего дорийский и лидийский лады, где такая замена была обычной, по существу преобразовывались в транспонированные эолийский и ионийский; звук h (или f), если он выполнял функцию вспомогательного, заменялся звуком b (или fis) для избегания нежелательной тритонной звучности в мелодич. последовании типа f — g — a — h(b) — a или h — a — g — f(fis) — g. В результате легко возникало непривычное для совр. слуха смешение мажорной и минорной терций в миксолидийском ладу, а также переченье (особенно в каденциях).

Большая часть произв. С. с. предназначена для хора a cappella (хор мальчиков и мужской; женщины к участию в хоре католич. церковью не допускались). Хор a cappella — исполнительский аппарат, идеально соответствующий образной сущности музыки С. с. и идеально приспособленный для выявления любых, даже самых сложных полифонич. намерений композитора. Мастера эпохи С. с. (большей частью сами певчие и хормейстеры) виртуозно владели выразит. средствами хора. Иск-во расположения звуков в аккорде для создания особой ровности и «очищенности» звучания, мастерское использование контрастов разных регистров голосов, многообразные приёмы «включения» и «выключения» голосов, техника перекрещиваний и тембрового варьирования во множестве случаев сочетаются с живописной трактовкой хора (напр., в знаменитом 8-гол. мадригале «Эхо» Лассо) и даже жанровой изобразительностью (напр., в полифонич. песнях Лассо). Композиторы С. с. славились умением писать эффектные многохорные сочинения (приписываемый П. Окегему 36-гол. канон всё же остаётся исключением); в их произв. весьма часто использовалось 5-голосие (обычно с разделением высокого голоса в к.-л. из групп хора — тенора в мужской, сопрано, точнее дисканта, в хоре мальчиков). Хоровое 2- и 3-голосие нередко применялось для оттенения более сложного (четыре — восемь голосов) письма (см., напр., Benedictus в мессах). Мастера С. с. (в частности, нидерландские, венецианские) допускали участие муз. инструментов в исполнении своих многогол. вок. произведений. Многие из них (Изак, Жоскен Депре, Лассо и др.) создавали музыку специально для инстр. ансамблей. Однако инструментализм как таковой является одним из осн. историч. достижений в музыке эпохи свободного письма.

Полифония С. с. основывается на нейтральном тематизме, и само понятие «полифоническая тема» как тезис, как подлежащая развитию рельефная мелодия не было известно: индивидуализация интонаций обнаруживается в процессе полифонич. развития музыки. Мелодич. первооснова С. с.— григорианский хорал (см. *Григорианское пение*) — на протяжении всей истории церк. музыки подвергалась сильнейшему влиянию нар. песенности. Использование нар. песен в качестве cantus firmus — рядовое явление, и композиторы разных национальностей — итальянцы, нидерландцы, чехи, поляки — часто избирали для полифонич. обработки мелодии своего народа. Нек-рые особенно популярные песни многократно использовались разными композиторами: напр., на песню L'homme armé писали мессы Обрехт, Г. Дюфаи, Окегем, Жоскен Депре, Палестрина и др. Конкретные особенности мелодики и метроритма в музыке С. с. во многом определяются его вокально-хоровой природой. Композиторы-полифонисты тщательно устраняют из своих сочинений всё, что могло бы помешать естеств. движению голоса, непрерывному развёртыванию мелодич. линии, всё, что кажется слишком резким, способным привлечь внимание к частности, к детали. Очертания мелодий плавны, иногда в них встречаются моменты декламационного характера

(напр., звук, повторяющийся несколько раз подряд). В мелодич. линии отсутствуют скачки на трудноинтонируемые диссонирующие и широкие интервалы; преобладает поступенное движение [без ходов на хроматич. полутон; хроматизмы, встречающиеся, напр., в мадригале «Solo e pensoso» Л. Маренцио на стихи Петрарки, приведённом в хрестоматии А. Шеринга (Schering A., Geschichte der Musik in Beispielen, 1931, ²1954), выводят это сочинение за пределы С. с.], а скачки — сразу или на расстоянии — уравновешиваются движением в обратном направлении. Тип мелодич. движения — парящий, ему несвойственны яркие кульминации. Для ритмич. организации не типично соседство звуков, значительно отличающихся по длительности, напр. восьмых и brevis; с целью достижения ритмич. ровности из двух слитованных нот вторая обычно или равна первой или короче её вдвое (но не вчетверо). Скачки в мелодич. линии чаще встречаются между нотами крупной длительности (brevis, целая, половинная); ноты более мелкой длительности (четвертные, восьмые) обычно используются в плавном движении. Плавный ход мелкими нотами часто завершается «белой» нотой на сильном времени или «белой» нотой, к-рая берётся синкопой (на слабом времени). Мелодич. построения складываются (в зависимости от текста) из последования фраз разл. длины, поэтому музыке не свойственна квадратность, а её метрич. пульсация кажется сглаженной и даже аморфной (произв. С. с. записывались и издавались без тактовых черт и только по голосам, без сведения в партитуру). Это компенсируется ритмич. автономностью голосов, в отд. случаях достигающей уровня *полиметрии* (в частности, в ритмически смелых соч. Жоскена Депре). Точных сведений о темпе в музыке С. с. нет; однако традиция исполнения в Сикстинской капелле, в соборе св. Марка в Венеции позволяет судить о пределах применявшихся темпов (от ММ ♩ = 60 до ММ ♩ = 112).

В музыке С.с. важнейшую роль в формообразовании играли словесный текст и имитация; на этой основе создавались развёрнутые полифонич. произведения. В творчестве мастеров С. с. сложились различные муз. формы, к-рые не поддаются типизации, характерной, напр., для форм в музыке *венской классической школы*. Формы вокальной полифонии в самом общем плане разделяются на те, где используется cantus firmus и те, где его нет. В. В. Протопопов считает главнейшим в систематике форм С. с. вариационный принцип и различает следующие полифонич. формы: 1) типа ostinato, 2) развивающиеся по типу прорастания мотивов, 3) строфические. В 1-м случае форма основывается на повторении cantus firmus (возникла как полифонич. переработка куплетной нар. песни); к остинатной мелодии добавляются контрапунктирующие голоса, к-рые могут варьированно повторяться в вертикальной перестановке, проходить в обращении, уменьшении и т. п. (напр., Duo для баса и тенора Лассо, Собр. соч., т. 1). Многочисл. произв., написанные в формах 2-го вида, представляют собой вариационное развёртывание одной и той же темы с обильным применением имитаций, контрапунктирующих голосов, усложнением фактуры по схеме: a — a_1 — b — a_2 — c... . Благодаря текучести переходов (несовпадение каденций в разных голосах, несовпадение верхних и нижних кульминаций) границы между вариационными построениями часто становятся нечёткими (напр., Kyrie из мессы «Aeterna Christi munera» Палестрины, Собр. соч., т. XIV; Kyrie из мессы «Pange lingua» Жоскена Депре, см. в кн.: Amb r o s A., «Geschichte der Musik», Bd 5, Lpz., 1882, ³1911, S. 80). В формах 3-го рода мелодич. материал меняется в зависимости от текста по схеме: a — b — c — d... (собств. форма мотета), что и даёт основание определять форму как строфическую. Мелодика разделов обычно неконтрастная, нередко — родственная, однако их строение и склад бывают различными. Многотемная форма мотета предполагает одноврем. и тематич. обновление, и родство тем, необходимое для создания единого художеств. образа (напр., знаменитый мадригал «Mori quasi il mio core» Палестрины, Собр. соч., т. XXVIII). Различные типы форм очень часто совмещаются в одном произведении. Принципы их организации послужили основой для возникновения и развития позднейших полифонич. и гомофонных форм; так, форма мотета перешла в инстр. музыку и получила применение в *канцоне* и позже в фуге; мн. черты остинатных форм заимствует *ричеркар* (форма без интермедий, использующая различные преобразования темы); повторения частей в мессе (Kyrie после Christe eleison, Osanna после Benedictus) могли служить прототипом репризной *трёхчастной формы;* полифонич. песни с куплетновариационным строением приближаются к структуре рондо. В произв. С. с. начался процесс функциональной дифференциации частей, в полной мере проявившейся в классич. формах, напр. 2- и 3-частной; сначала выделяется излагающий или экспонирующий раздел формы, за ним следует развивающая часть типа развёртывания (иногда со стреттами, преобразованиями темы); окончание не оформляется как реприза, но имеет характер заключения.

Крупнейшими теоретиками эпохи строгого письма были Й. Тинкторис, Г. Глареан, Н. Вичентино (1511—1572; см. его кн.: L'antica musica ridotta alla moderna prattica, 1555), Дж. Царлино.

Важнейшие достижения мастеров С. с.— полифонич. самостоятельность голосов, единство обновления и повторности в развитии музыки, высокий уровень развития имитационной и канонич. форм, техники сложного контрапункта, применение разнообразных способов преобразования темы, кристаллизация приёмов каденсирования и др.— являются основополагающими для муз. иск-ва и сохраняют (на иной интонационной основе) принципиальное значение для всех последующих эпох.

Достигнув высшего расцвета во 2-й пол. 16 в., музыка строгого письма уступила место новейшему иск-ву 17 в. Мастера *свободного стиля* (Дж. Фрескобальди, Дж. Легренци, И. Я. Фробергер и др.) основывались на творч. достижениях старых полифонистов. Иск-во Высокого Ренессанса отражается в сосредоточенных и величественных произв. И. С. Баха (напр., 6-гол. орг. хорал «Aus tiefer Not», BWV 686, 7-гол., с 8-м сопровождающим басовым голосом, Credo № 12 из мессы h-moll, 8-гол. мотет для хора a cappella, BWV 229). С традициями старых контрапунктистов был хорошо знаком В. А. Моцарт, и без учёта влияния их культуры трудно оценить такие по своей сущности близкие С. с. его шедевры, как финал симфонии C-dur («Юпитер»), финал квартета G-dur, K.-V. 387, Recordare из Реквиема. Существ. черты музыки эпохи С. с. на новой основе возрождаются в возвышенно-созерцательных соч. Л. Бетховена позднего периода (в частности, в «Торжественной мессе»). В 19 в. многие композиторы использовали строгую контрапунктич. технику для создания особого старинного колорита, а в нек-рых случаях — мистич. оттенка; торжеств. звучания и характерные приёмы строгого письма воспроизводят Р. Вагнер в «Парсифале», А. Брукнер в симфониях и хор. сочинениях, Г. Форе в Реквиеме и др. Появляются авторитетные издания произв. старых мастеров (Палестрины, Лассо), начинается их серьёзное изучение (А. Амброс). Из рус. музыкантов особый интерес к полифонии С. с. проявляли М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, Г. А. Ларош; целую эпоху в изучении контрапункта составили труды С. И. Танеева. Ныне интерес к старинной музыке резко возрос; в СССР и за рубежом появилось большое число изданий, содержащих произв. старых мастеров полифонии; музыка С. с. становится объектом внимательного изучения, она входит

в репертуар лучших исполнительских коллективов. Композиторы 20 в. широко используют приёмы, найденные композиторами С. с. (в частности, на додекафонной основе); влияние творчества старых контрапунктистов ощущается, напр., в ряде соч. И. Ф. Стравинского неоклассического и позднего периодов («Симфония псалмов», «Canticum sacrum»), у нек-рых сов. композиторов.

2) Начальная часть практич. курса полифонии (нем. strenger Satz), принципиально ориентирующаяся на творчество композиторов 15—16 вв., гл. обр. на творчество Палестрины. В этом курсе изучаются основы простого и сложного контрапункта, имитации, канона и фуги. Относительное стилистич. единство музыки эпохи С. с. позволяет изложить основы контрапункта в виде сравнительно небольшого числа точных правил и формул, а простота мелодикогармонич. и ритмич. норм делает С. с. максимально целесообразной системой для изучения принципов полифонич. мышления. Важнейшее значение для педагогич. практики имел труд Дж. Царлино «Istitutioni harmoniche», а также ряд работ др. муз. теоретиков 16 в. Методич. основы курса полифонии С. с. были определены И. Фуксом в учебнике «Gradus ad Parnassum» (1725). Разработанная Фуксом система разрядов контрапункта сохраняется во всех последующих практич. руководствах, напр. в учебниках Л. Керубини, Г. Беллермана, в 20 в.— К. Эппесена (Kph.— Lpz., 1930; последнее изд.— Lpz., 1971). Большое внимание разработке теории С. с. уделяли рус. музыканты; так, в «Руководство к практическому изучению гармонии» П. И. Чайковского (1872) включена глава, посвящённая этой теме. Первой спец. книгой по С. с. на рус. яз. был учебник Л. Буслера, изданный в переводе С. И. Танеева в 1885. Преподаванием С. с. занимались крупные музыканты — С. И. Танеев, А. К. Лядов, Р. М. Глиэр; педагогич. ценность С. с. отмечали П. Хиндемит, И. Ф. Стравинский и др. композиторы. Со временем система разрядов Фукса перестала отвечать установившимся воззрениям на природу контрапункта (её критика дана Э. Куртом в кн. «Основы линеарного контрапункта»), а после науч. исследований Танеева необходимость её замены стала очевидной. Новую методику преподавания С. с., где осн. внимание уделяется изучению имитационных форм и сложного контрапункта в условиях полифонич. многоголосия, создали сов. исследователи С. С. Богатырёв, Х. С. Кушнарёв, Г. И. Литинский, В. В. Протопопов, С. С. Скребков; написан ряд учебников, отражающих принятую в сов. уч. заведениях практику преподавания С. с., в построении курсов к-рого выделяются две тенденции: создание рациональной педагогич. системы, направленной прежде всего на практич. освоение композиторских навыков (представлена, в частности, в уч. пособиях Г. И. Литинского); курс, ориентирующийся на практич., а также теоретич. освоение строгого письма на основе изучения художеств. образцов музыки 15—16 вв. (напр., в учебниках Т. Ф. Мюллера и С. С. Григорьева, С. А. Павлюченко).

Лит.: Булычев В. А., Музыка строгого стиля и классического периода как предмет деятельности Московской симфонической капеллы, М., 1909; Танеев С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, ²М., 1959; Соколов Н. А., Имитации на cantus firmus, Л., 1928; Конюс Г. Э., Курс контрапункта строгого письма в ладах, М., 1930; Скребков С. С., Учебник полифонии, М.— Л., 1951, ²М., 1965; его же, Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф., Учебник полифонии, М., 1961, ²1969; Павлюченко С. А., Практическое руководство по контрапункту строгого письма, Л., 1963; Протопопов В. В., История полифонии в ее важнейших явлениях, [вып. 2] — Западноевропейская классика XVIII — XIX вв., М., 1965; его же, Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля, «СМ», 1977, № 3; его же, К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля, в кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания, М., 1979; Конен В. Д., Этюды о зарубежной музыке, М., 1968, ²1975; Иванов-Борецкий М. В., О ладовой основе полифонической музыки, «Пролетарский музыкант», 1929, № 5, то же, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Кушнарев Х. С., О полифонии, М., 1971; Литинский Г. И., Образование имитаций строгого письма, М., 1971; Тюлин Ю. Н., Натуральные и альтерационные лады, М., 1971; Степанов А., Чугаев А., Полифония, М., 1972; Милка А., Относительно функциональности в полифонии, в сб.: Полифония, М., 1975; Чугаев А., Некоторые вопросы преподавания полифонии в музыкальном училище, ч. 1, Строгое письмо, М., 1976; Евдокимова Ю. К., Проблема первоисточника, «СМ», 1977, № 3; Теоретические наблюдения над историей музыки. [Сб. ст.], М., 1978; Фраенов В. П., Контрапункт строгого письма в училищном курсе полифонии, в кн.: Методические записки по вопросам музыкального образования, вып. 2, М., 1979; Vicentino N., L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Roma, 1555, Zarlino G., Istitutioni harmoniche, Venezia, 1558, факсимиле в изд.: Monuments of music and music literature in facsimile, 2 ser.— Music literature, 1, N. Y., 1965; Artusi G. M., L'arte del contrapunto, 1—2, Venezia, 1586—89, ²1598; Bernardi S., Porta musicale per la quale in principianto..., Venezia, 1682; Berardi A., Documenti armonici, Bologna, 1687; Fux J. J., Gradus ad Parnassum, W., 1725 (англ. пер.— N. Y., 1943); Cherubini L., Cours de contrepoint et de fugue, P., 1835; Bellermann H., Der Contrapunkt, B., 1862, ⁴1901; Bußler L., Der strenge Satz, B., 1877, ²1905 (рус. пер. С. И. Танеева — Буслер Л., Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта..., М., 1885, ²1925); Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie, Bern, 1917, ³1956 [рус. пер.— Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха, с предисл. и под ред. Б. В. Асафьева, М., 1931]; Jeppesen K., Der Palestrinastil und die Dissonanz, Lpz., 1925; его же, Kontrapunkt, Kph., 1930, ²Lpz., 1935; Merritt A., Sixteen-century poliphony, Camb., 1939; Lang P., Music of western civilization, N. Y., 1942; Reese G., Music of the Renaissance, N. Y., 1954; Chomiński J. M., Formy muzyczne, t. 1—2, Kr., 1954—56.

В. П. Фраёнов.

СТРОЙ в музыке. 1) Система звуковысотных отношений, применяемых в музыке. Существует в виде инвариантных слуховых представлений о высоте каждой из ступеней звукоряда; эти представления лежат в основе всей муз. практики (т. е. сочинения, исполнения и восприятия музыки) и обычно фиксируются нотными и др. знаками. Формы проявления С. в музыке обусловлены нац. своеобразием муз. культуры, особенностями развития ладогармонич. системы, сложившимися требованиями к муз. слуху. На формирование муз. С. значит. влияние оказали акустич. свойства муз. звука (напр., феномен *натурального звукоряда*); муз. С. отражает наиболее типичные для господствующей ладовой системы звуковысотные связи, хотя и не включает в себя функциональные ладовые, гармонич. отношения между звуками. На определённом этапе развития муз. культуры С. может стать основой для возникновения новых ладовых систем. Известны 5-ступенные и 7-ступенные (в пределах октавы) темперированные С. в Индонезии, 17- и 24-ступенные системы в музыке народов арабских стран, 22-ступенный С. в Индии и др. В Европе в период развития одноголосия применение получил 7-ступенный (позднее 12-ступенный) *пифагоров строй*. В процессе развития хор. многоголосия возникла необходимость в чистом С., к-рый был предложен муз. теоретиками 16 в. (Л. Фольяни, Дж. Царлино — Италия). Дальнейшее развитие ладотональной системы — увеличение числа используемых тональностей, появление сложных аккордов, модуляций — привело к неравномерным темперациям (16 в.), а затем — к 12-ступенной равномерной *темперации*, осуществившей энгармонич. равенство звуков (см. *Энгармонизм*) и повсеместно утвердившейся в 18 в. С. в музыке можно выразить рядом чисел (напр., последовательностью простых дробей); такой математич. ряд показывает соотношение частот звуков — во сколько раз частота верхнего звука в интервале больше частоты нижнего или как настроены источники звука, образующие при колебании тот или иной интервал: полутон, целый тон, полтора тона и т. д. Напр., в чистом С. это будут соответственно следующие числа: $^{16}/_{15}$, $^{9}/_{8}$, $^{6}/_{5}$, в 12-ступенном равномерно-темперированном — $2^{1/12}$, $2^{2/12}$, $2^{3/12}$ (или 1,0595; 1,1225; 1,1892). С. может быть выражен последовательностью частот, соответствующих каждой ступени звукоряда в данном С. Напр., в чистом С. от a^1 = =440 герц звук b^1 будет равен 469,28 герц, h^1 — 495, c^2—

528, в 12-ступенной темперации эти же звуки будут иметь другие значения: 440; 466, 16; 493, 88; 523, 25 герц. Математич. С. в музыке используется при изготовлении муз. инструментов (определении длины трубки или кроны духовых инструментов, места сверления отверстий на них, установки ладов на грифе струнных щипковых инструментов и т. п.), при их настройке, для контроля за точностью исполнения в ансамбле (хоровом или инструментальном), в процессе воспитания слуха. Т. о., математич. С. отражает важную тенденцию к стабилизации, точной фиксации высоты звуков и тем самым превращается в выражение нормы этих отношений. Точный С. может быть воплощён лишь на инструментах с фиксированной высотой звуков (орган, фортепиано, электромуз. инструменты и т. п.). В пении, при игре на нек-рых инструментах (скрипка, флейта, труба и т. п.), как показали исследования Н. А. Гарбузова, складывается т. н. зонный С. (см. *Зона*), к-рый отвечает другой тенденции — стремлению исполнителей в художеств. целях постоянно варьировать каждую из ступеней звукоряда, т. е. при помощи звуковысотных интонационных оттенков (в соответствии с характером развития в муз. произв.) усиливать или ослаблять ладовые тяготения, создавать особый колорит звучания.

В математически вычисленных С. каждая из ступеней звукоряда не может варьироваться, т. е. представлена только одним значением высоты (частоты). Это обстоятельство постоянно порождает попытки создания новых, более совершенных муз. С. В 19 в. появились 40-ступенная система П. Томпсона, 32-ступенная Г. Гельмгольца, 36-ступенная Г. Аппуна и Х. Энгеля, 53-ступенная Р. П. Бозанкета и С. Танаки и др. В СССР предлагались 17- и 29-ступенные темперации А. С. Оголевца, 22-ступенная система П. П. Барановского и Е. Е. Юцевича, 72-ступенная система Е. А. Мурзина, 84-ступенная система Д. К. Гузенко и др. Наилучшей из них является 53-ступенная темперация, позволяющая точно воспроизводить в разл. тональностях интервалы чистого, пифагорова и равномерно-темперированного С.

2) Частота (высота) настройки эталонного тона звукоряда. В СССР в соответствии с ОСТ—7710 для a^1 установлено 440 герц.

3) Термин «С.» по отношению к муз. инструментам означает особенности их настройки или конструкции (квинтовый С. скрипки, квартовый — домры, хроматический — баяна, натуральный — валторны и т. п.) или соотношение между реальным звучанием инструмента и нотной записью для него (труба in B, валторна in F, кларнет in A и т. п.).

4) Хоровой С., т. е. согласованность между певцами хора в отношении точности звуковысотного интонирования; важнейшая характеристика хор. звучания. Различают мелодич. и гармонич. хоровой С. При исполнении мелодии наблюдается тенденция к обострённым интонациям пифагорова С.; при исполнении отд. аккордов — к более мягким интонациям чистого С.; в целом для звучания хора характерен зонный С. В 19 — нач. 20 вв. понятие «хоровой С.» означало норму настройки хора (в практике пения a cappella), существовавшую до утверждения единого эталона высоты; ранее хоровой С. по сравнению с инстр. музыкой был несколько заниженным.

5) С., или тон,— то же, что тональность, лад, ладотональность, наклонение (устар.); напр., «близкие тональности гармонического С.» (И. И. Дубовский).

Лит.: Чесноков П. Г., Хор и управление им, М.—Л., 1940, ²М., 1961; Гарбузов Н. А., Зонная природа звуковысотного слуха, М.— Л., 1948; его же, Внутризонный интонационный слух и методы его развития, М.— Л., 1951; Музыкальная акустика, М., 1954; Барановский П. П., Юцевич Е. Е., Звуковысотный анализ свободного мелодического строя, К., 1956; Пигров К. К., Руководство хором, М., 1964; Шерман Н. С., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964; Переверзев Н. К., Проблемы музыкального интонирования, М., 1966; Parc Ю. Н., О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии, М., 1971 (автореферат дисс.); Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen..., Braunschweig, 1863, ⁷Hildesheim, 1968 (рус. пер.— Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875); Oettingen A. von, Harmoniesystem in dualer Entwickelung, Dorpat — Lpz., 1866; Hostinský O., Die Lehre von den musikalischen Klängen, Praha, 1879; Tanaka Sh., Studien im Gebiete der reinen Stimmung, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», 1890, VI; Riemann H., Katechismus der Akustik, Lpz., 1891, ²B., 1921 (рус. пер.— Риман Г., Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898); Abraham O., Hornbostel E. von, Phonographierte indische Melodien, «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», I, 1922; Hába A., Die Theorie für Vierteltöne, Grundlagen der Tondifferenzierung, в кн.: Von neuer Musik, Köln, 1925; Handschin J., Reine Harmonie und temperierte Tonleitern, «Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft», II, 1927; Hindemith P., Unterweisung im Tonsatz, I, Mainz, 1937, ²1940.

Ю. Н. Рагс.

СТРО́ЦЦИ-ПЕ́ЧИЧ (Strozzi Pečić) Майя (19 XII 1882, Загреб — 26 II 1962, Риека) — хорв. (Югославия) певица (колоратурное сопрано). Дочь актрисы Марии Ружички-Строцци. Училась пению у К. Норвег-Фрёйденрейх в Загребе и у И. Генсбахера в Венской консерватории. Дебютировала в 1901 в Висбадене (партия Церлины, «Фра-Дьяволо» Д. Ф. Обера). В 1903—1905 и 1908—10 солистка оперного т-ра в Граце, с 1910 — в Загребе. Кроме специфически колоратурных, исполняла партии лирич. сопрано. Выступала и как конц. певица. Гастролировала в странах Зап. Европы. Обладала красивым голосом редкого тембра, большим драм. дарованием. Её конц. исполнение отличалось глубиной интерпретации; пела произв. югосл. композиторов, а также М. П. Мусоргского, К. Дебюсси, И. Ф. Стравинского (Стравинский посв. ей нек-рые свои вок. соч.). Партии: Розина, Джильда, Лакме, Мими, Чио-Чио-сан; Мелизанда («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси); Татьяна; Зорка («Порин» Лисинского), Елена («Никола Шубич Зриньский» Зайца).

Е. И. Гордина.

СТРОЧНО́Е ПЕ́НИЕ — вид др.-рус. церк. многоголосия. Участники хора не разделялись на партии по регистровому или тембровому признакам, изложение было 2-, 3-голосное (отсюда термин «троестрочное пение») и редко 4-голосное. Голос, ведущий осн. мелодию, занимал в партитуре среднее место и назывался путём, а его исполнители — путниками. Мелодию, звучащую выше пути, писали в партитуре над путём и называли верхом, а её исполнителей — вершниками. Мелодию, звучащую ниже пути, писали под путём и называли низом, а её исполнителей нижниками. В 4-гол. произв. приписывалась ещё мелодия под назв. «демество», исполнители к-рого именовались демественниками. Демество чаще всего писали выше пути. В целом диапазон партитуры соответствовал 12-ступенному диатонич. звукоряду от G до d^1. Высокие детские голоса пели октавой выше написанного. Для облегчения чтения партитуры её строки писали вперемежку чернилами и киноварью.

В построении такой партитуры ясно выступают 2 принципа: принцип «ленточного» многоголосия, где все голоса поют одну мелодию с разл. ступеней звукоряда, почти в точности сохраняя её высотный и ритмич. контур, и принцип подголосочной полифонии, где голоса образуют подголоски, звучащие на выдержанных нотах осн. мелодии.

Время и обстоятельства появления С. п. не установлены. Нек-рые историч. документы дают возможность предполагать, что С. п. было известно в Москве уже в 20-е гг. 17 в. Сохранившиеся рукописи С. п. относятся к кон. 17 и нач. 18 вв. С. п. подвергалось резкой критике со стороны приверженцев партесного многоголосия (И. Т. Коренев, Н. П. Дилецкий) за обилие диссонансов и гармонич. несогласованность голосов. В. Ф. Одоевский в конце принадлежащего ему «Троестрочника» писал: «Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы вместе, одновременно, не может даже

возбуждать вопроса. Между ними нет никакого гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные ...». Многое в С. п. до сих пор остаётся неясным.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, М., 1867; Голубцов А., Чиновник Новгородского Софийского собора, М., 1899; Беляев В., Раннее русское многоголосие, в кн.: Studia memoriae Belae Bartok sacra, Bdpst, 1956, то же, в его кн.: О музыкальном фольклоре и древней письменности, М., 1971; Бражников М., Русское церковное пение XII — XVIII вв., в сб.: Musica antiqua Europae Orientalis, I, Warsz., 1966; Скребков С., Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, М., 1969, с. 48—59; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; его же, Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1968, ²1971.

Н. Д. Успенский.

СТРУ́ВЕ (наст. фам. — Крюденер-Струве) Борис Александрович [19 II (3 III) 1897, Коломна — 29 IV 1947, Ленинград] — сов. музыковед и виолончелист. Доктор искусствоведения (1940). Игре на виолончели обучался у Л. О. Пиорковского и Е. В. Вольф-Израэля. В 1931—47 преподаватель истории и теории смычково-струн. исполнительства Ленингр. консерватории (с 1935 профессор). Создал курсы истории и теории смычкового иск-ва, разработал методику обучения игре на смычковых инструментах, а также детского муз. образования. Внёс значит. вклад в сов. инструментоведение.

Соч.: Научные основы игры на смычковых инструментах и значение этой дисциплины для смычковой педагогики, Л., 1926; Вибрация на струнных инструментах (преимущественно на виолончели), Л., 1926; Типовые формы постановки рук у инструменталистов. Смычковая группа, М.— Л., 1932; Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах, Л., 1933; Профилактика профессиональных заболеваний музыкантов, Л., 1935; Виола помпоза И. С. Баха в связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов, «СМ», 1935, № 9; Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов, Л., 1937, ²М., 1952; Очерки по истории смычковых инструментов, Л., 1938; Предыстория скрипки и виолы, Л., 1939; Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог, в кн.: Очерки по истории и теории музыки. Сб. научных трудов и материалов Государственного научно-исследовательского института театра и музыки, [т. 2], Л., 1940; Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959.

Лит.: Мострас К., Гинзбург Л., Памяти Б. А. Струве, «СМ», 1947, № 2; Раабен Л., Б. А. Струве и его научное наследие, в кн.: Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959.

Л. Н. Раабен.

СТРУ́ЙСКИЙ Дмитрий Юрьевич (1806 — 15 I 1856, Париж) — рус. поэт, композитор, скрипач, муз. критик (псевд. Трилунный). Окончил Моск. ун-т. Как поэт дебютировал в 1827 драм. поэмой «Аннибал на развалинах Карфагена». С 1828 выступал как муз. критик в моск. и петерб. периодич. изданиях. Был пропагандистом творчества Л. Бетховена. Интерес представляет его статья «Несколько слов о народности в музыке» («Литературная газета», 1842, 8 февр.), в к-рой говорится о народности музыки как воплощении нар. духа, а не только нар. напевов, интонаций. С. написал также ряд статей для «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара (т. 9—10). Среди его муз. соч.— опера «Параша Сибирячка» (1840, Большой Каменный т-р, Петербург), драм. симфония «Аббадона» (по В. А. Жуковскому, 1839), фантастич. симфония «Скала святой Елены» (посв. Наполеону I, 1841), симф. пьеса «Буря» (исп. 1845, Петербург). Романс С. «Упивайтесь ею, сей лёгкой жизнью, друзья» (на текст из 2-й главы «Евгения Онегина» А. С. Пушкина; помещён в сб. С. «Мелодии», тетр. 1, 1837) — один из первых опытов муз. воплощения текста из пушкинского романа.

Лит.: Кони Ф., Параша Сибирячка, опера в одном действии с эпилогом..., «Литературная газета», 1841, 9 янв.; Кукольник Н., Параша Сибирячка, опера. Музыка Д. Ю. Струйского, «Русский вестник», 1841, т. 1, с. 452—61; Кремлев Ю., Русская мысль о музыке, т. 1, 1825—1860, Л., 1954; Бернандт Г., Статьи и очерки, М., 1978.

И. М. Ямпольский.

СТРУНА́ — источник звука (вибратор) одного из осн. типов муз. инструментов, получивших наименование струнных. Для извлечения звука С. должна быть натянута. Колеблется одновременно как вся С. (что даёт звучание осн. тона), так и её части — половины, трети, четвёртые части и т. д. (возникающие при этом слабые звуки называются частичными тонами — *обертонами*). Звучание С. определяется частотой, амплитудой и формой колебаний. От частоты колебаний зависит высота звука, от амплитуды — сила; форма колебания, обусловленная сложением основного и частичных тонов, определяет тембр. Частота колебаний С. (высота звука) — функция ряда условий: она прямо пропорциональна корню квадратному из величины натяжения С., обратно пропорциональна длине звучащей части С., её диаметру и корню квадратному из величины плотности материала. Для получения звуков разной высоты инструмент имеет либо отдельную С. для каждого звука, либо располагает небольшим кол-вом струн, к-рые исполнитель нажимает в разл. местах, ограничивая звучащую часть С. Оба эти способа могут комбинироваться на одном и том же инструменте (напр., на арфе). Сильнее натянутая С. звучит не только выше, но и ярче. Чтобы не делать С. для низких звуков чрезмерно длинными, применяют т. н. витые С.— тонкую основную С. обвивают мягкой проволокой (канителью). Звук С. усиливают с помощью резонаторов, для той же цели служат и т. н. *резонансовые струны*.

Способы возбуждения звука: защипывание С. пальцем или плектром, трение её смычком или вращающимся колесом (колёсные лиры, смычковые клавиры), удары пальцами, палочками или молоточками; иногда движение воздуха (эолова арфа). Нередко на одном и том же инструменте применяются разл. способы возбуждения звука. Использование частичных тонов С. даёт особый тембровый эффект (см. *Флажолеты*).

Для изготовления С. служат разл. материалы: растит. волокна, конский волос, сухожилия животных, редко (*валиха* — Мадагаскар, мбет — Конго) — узкая полоска коры. Широко распространены кишечные С., в обиходе называемые «жильными», а также стальные — без обвивки и обвитые шёлковой или металлич. нитью.

Г. И. Благодатов.

СТРУ́ННЫЙ ОРКЕ́СТР, состоит из одних смычковых инструментов. Включает 5 партий: 1-е и 2-е скрипки, альты, виолончели, контрабасы. В прошлом не выделялся композиторами как состав, отличающийся от симф. оркестра, т. к. в музыке 17 — 1-й пол. 18 вв. последний нередко ограничивался смычковыми и клавесином, исполнявшим партию basso continuo (Г. Пёрселл, опера «Дидона и Эней»); в классич. музыке — также и без basso continuo (В. А. Моцарт, «Маленькая ночная серенада»). С. о. в совр. понимании сложился во 2-й пол. 19 в., т. е. в период зрелости симф. оркестра, когда его струнная группа была осознана как самостоятельный исполнительский аппарат. С. о. доступны и камерность, интимность высказывания, присущие камерному ансамблю, и напряжённость, насыщенность звучания симф. оркестра. С. о. использовался в отд. номерах музыки к драмам («Смерть Озе» из музыки Э. Грига к драм. поэме Г. Ибсена «Пер Гюнт»), в отд. частях орк. сюит. Позже ряд композиторов создал самостоят. циклич. сочинения, нередко являющиеся стилизацией муз. жанров прошлого; тогда же назв. состава начали выносить в заголовок (А. Дворжак, Серенада для струн. оркестра E-dur op. 22, 1875; П. И. Чайковский, Серенада для струн. оркестра, 1880; Э. Григ, «Из времён Хольберга. Сюита в старинном стиле для струн. оркестра» op. 40, 1885). В 20 в. диапазон жанров, доступных воплощению с помощью С. о., расширился, в его трактовке возросла роль насыщенного орк. звучания. Для С. о. пишут *симфониетты* (Н. Я. Мясковский, Симфониетта op. 32, 1929), симфонии (Б. Бриттен, Простая симфония, 1934; Ю. М. Буцко, Симфония, 1965), циклы нового типа (В. Лютославский, «Траурная музыка» памяти Б. Бартока, 1958).

Возросшая дифференциация состава оркестра на отд. партии достигла высшей точки в «Плаче по жертвам Хиросимы» для 52 струн. инструментов К. Пендерецкого (1960). Для усиления драматического или красочного эффекта к струнным нередко присоединяются труба (А. Онеггер, 2-я симфония, 1941, труба *ad libitum*), литавры (М. С. Вайнберг, симфониетта № 2, 1960; Э. М. Мирзоян, симфония, 1964), группа ударных (Ж. Бизе — Р. К. Щедрин, Кармен-сюита; А. И. Пирумов, симфония, 1970).

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Основы оркестровки, под ред. М. Штейнберга, ч. 1—2, Берлин — М.— СПБ, 1913, ²Полн. собр. соч., т. III, М., 1959; Фортунатов Ю. А., Предисловие, в нотном изд.: Мясковский Н., Симфониетта для струнного оркестра. Партитура, М., 1964. *И. А. Барсова.*

СТРУНОДЕРЖА́ТЕЛЬ — деталь струн. муз. инструментов, служащая для закрепления нижних концов струн. С. бывают подвижные и фиксированные. Подвижные С. изготовляются из твёрдых пород дерева, кости или пластмассы. Более широкий конец служит для крепления игровых струн, узкий конец посредством петли из толстой кишечной или металлич. струны крепится на кнопке, находящейся в ниж. обечайке инструмента. Кнопка принимает на себя суммарное натяжение струн (с этим связана необходимость высокой прочности конструкции). Образец такого С.— у скрипок, виолончелей и др. (то же, что *подгрифок*). Фиксированный С.— планка (подставка) с отверстиями для каждой игровой струны, наклеивающаяся на деку. У этого вида С. натяжение струн рассредоточивается на значит. пространстве; таковы С. гитары, лютни, мандолины, а также инструментов семейства старинных *виол*. На совр. роялях и пианино суммарное натяжение струн (до 20 тонн) воспринимается чугунной рамой, являющейся С. На мн. нар. инструментах струны соединяются в пучок, к-рый с помощью промежуточного ремешка (обычно кожаного) фиксируется на корпусе инструмента. У мн. струнных С. отсутствует (струны крепятся непосредственно на обечайке или деке).

Г. И. Благодатов.

СТУ́ДИЯ ГРАМЗА́ПИСИ, Всесоюзная студия грамзаписи,— ведущая творческо-производств. организация Всесоюзной фирмы грампластинок «*Мелодия*». Осн. в 1957 в системе Мин-ва культуры СССР. В 1919 по постановлению СНК при Центропечати был создан отдел «Советская пластинка» (см. *Граммофонная пластинка*), положивший начало сов. граммофонной промышленности.

В фонде грамзаписей С. г. имеются записи всех осн. произведений рус. классич. музыки — соч. М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, А. К. Лядова, В. С. Калинникова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова и др. Заруб. музыка представлена большим числом классич. и совр. муз. произв., среди них св. 30 симфоний В. А. Моцарта, все симфонии Л. Бетховена, произв. Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, А. Дворжака, П. Хиндемита, Б. Бриттена и др.

Осн. внимание С. г. уделяет творчеству сов. композиторов: осуществлена запись ряда произв. Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, С. Н. Василенко, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Т. Н. Хренникова, Г. В. Свиридова, Р. К. Щедрина, А. Я. Эшпая, а также лучших произв. др. авторов. С. г. выпускает альбомы-циклы, в т. ч.: 6 симфоний и симфония «Манфред», музыка всех балетов, все камерные ансамбли и др. произв. Чайковского; 3 симфонии Рахманинова; 3 симфонии Скрябина; 7 симфоний, музыка всех балетов Прокофьева; все симфонии, все квартеты Шостаковича; все симфонии и квартеты Бетховена; 4 симфонии И. Брамса; 7 симфоний Я. Сибелиуса; мн. симфонии и камерно-инстр. произв. Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э. Грига, Ф. Мендельсона и др., с 1977— подписные издания: Полное собр. соч. Чайковского, Собр. соч. Прокофьева и Шостаковича. В виде альбомов-комплектов выходят почти все оперы рус. и заруб. классики и сов. композиторов. Начиная с 60-х гг. нек-рые оперы записываются заново в стереозвучании, в т. ч. «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Борис Годунов», «Хованщина». Выпускаются также серии пластинок «Мастера иск-в», включающие творч. портреты крупнейших сов. исполнителей — певцов, инструменталистов, дирижёров (И. С. Козловского, С. Я. Лемешева, М. П. Максаковой, П. М. Норцова, А. С. Пирогова, М. О. Рейзена, Д. Ф. Ойстраха, Л. Н. Оборина, С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса, Н. С. Голованова, А. В. Гаука и др.). Сделаны многочисл. записи исполнит. коллективов — Гос. симф. оркестра СССР, оркестров Большого т-ра СССР и Всесоюзного радио, Краснознамённого ансамбля песни и пляски Сов. Армии, Гос. рус. хора СССР, Респ. рус. хор. капеллы им. А. А. Юрлова, Гос. нар. хора им. М. Е. Пятницкого и др. С. г. систематически проводит работу по реставрации звучания и восстановлению в грамзаписи выступлений видных деятелей культуры и иск-ва прошлого. Используя современные технич. средства, С. г. восстановила все записи Ф. И. Шаляпина, С. В. Рахманинова и других выдающихся русских музыкантов. Большое место в её работе занимают записи песен. Созданы антологии сов. песен — от звучавших в период Гражданской войны 1918—20 до современных, циклы песен, посв. Сов. Армии («Песни военных лет» Соловьёва-Седого), молодёжи, городам-героям и др. Записаны многочисл. популярные песни народов СССР, выпускаются пластинки-монографии, посв. песенному творчеству сов. композиторов, в т. ч. М. И. Блантера, А. П. Долуханяна, И. О. Дунаевского, Е. Э. Жарковского, Э. С. Колмановского, А. Г. Новикова, А. И. Островского, А. Н. Пахмутовой, Д. Я. Покрасса, В. П. Соловьёва-Седого, С. С. Туликова, М. Г. Фрадкина, Я. А. Френкеля и др. Репертуар пластинок постоянно пополняется новыми соч., создаваемыми сов. композиторами, а также песнями из кинофильмов, радиопередач и телевизионных программ (ежемесячно записываются ок. 40 новых песен). Значит. место отведено эстр. песням, танц. музыке. Особый раздел составляют спец. записи детских опер, бесед о музыке, пионерских песен, детских музыкальных сказок. Осуществляются грамзаписи литературных и драм. произв., в т. ч. спектаклей лучших т-ров страны, записи, посв. творчеству отд. писателей, а также многочисл. лит. и муз. учебных пособий для детей.

В С. г. определяются планы записей, отбираются репертуар и исполнители; записи апробируются приглашёнными специалистами, проверяется их технич. пригодность. Студия подготавливает и издаёт каталоги грампластинок, аннотации к записям, ежеквартальные бюллетени новых записей. С нач. 60-х гг. все записи производятся только в стереозвучании, осваивается также квадрофонич. запись. Реконструировано и оборудовано спец. здание с большим и малым залами, с многочисл. аппаратами для записи на плёнке, переписи на тондиски; созданы спец. аппаратные по монтажу записей, для снятия дублей, реставрации и др., в т. ч. для записей непосредственно из Большого зала Московской консерватории и Большого театра Союза ССР. Имеется передвижная аппаратура, позволяющая вести запись в др. городах. Записи студии экспортируются во Францию, Японию, Нидерланды, США, ФРГ и др. страны. Многие из них получили мировое признание; междунар. премий удостоены, напр., записи опер «Пиковая дама», «Хованщина», «Князь Игорь», «Война и мир», 7 симфоний Прокофьева, Квартетов Шостаковича и др. В 1966—76 С. г. получила ок. 50 междунар. премий за лучшие записи.

Кроме Всесоюзной С. г. с отделением в Киеве, существуют С. г. в Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Тбилиси, Ташкенте, Алма-Ате, Таллине; они осуществляют записи только на магнитофонной плёнке и пересылают их во Всесоюзную С. г. для производства оригиналов.

Б. Д. Владимирский.

СТУПЕ́НЬ (нем. Stufe, Tonstufe, Klangstufe; англ. degree; франц. degré; итал. grado; др.-рус. степень) — местоположение тона (звука) как звена системы звукоряда (гаммы, строя, лада, тональности), а также сам такой тон. Понятие «С.» связывается с представлением о гамме как «лестнице» (итал. scala, нем. Leiter, Tonleiter), движение по к-рой воспринимается как переступание, т. е. скачкообразный переход от одного качества (от одного элемента) к другому (напр., c → d, d → e, e → f). Смены С.— одно из проявлений движения, развития, средствами звуковысотной структуры. Совокупность С., принадлежащих к.-л. системе, предполагает упорядоченность переходов от одной С. к другой; в этом — нек-рое сходство понятий С. и тональной функции. В гармонич. тональности в соответствии с различием между двумя осн. типами звуковысотной организации — одногол. и многогол.— под термином «С.» подразумевается не только отдельный звук гаммы, но также и построенный на нём как на осн. тоне аккорд (говорят, напр., о голосоведении в последовании ступеней: V — VI). Для обозначения С. того и др. типов Г. Шенкер к традиц. записи римскими цифрами прибавил арабские:

С.-звуки	$\hat{1}$	$\hat{2}$	$\hat{3}$	$\hat{4}$	$\hat{5}$	$\hat{6}$	$\hat{7}$
С.-аккорды	I	II	III	IV	V	VI	VII.

С.-аккорд охватывает неск. С.-звуков (напр., аккорд V^9 включает $\hat{5}$, $\hat{7}$, $\hat{2}$, $\hat{4}$, $\hat{6}$, причём переход от одной «звукоступени» к другой в рамках одной «аккордоступени» не воспринимается как изменение её общей функции, т. к. она распространена на все составляющие её «звукоступени»). В гармонич. тональности С.— местный центр (микролад; напр., на V С. $\hat{1}$ тяготеет в $\hat{7}$ вопреки осн. тяготению), подчинённый общему (С. как сублад). С понятием «С.-аккорд» связан один из наиболее распространённых методов обозначения аккордов, сущность к-рого — указание номера гармонии в ряду-гамме (функциональные обозначения, в отличие от ступенных, определяют значение аккорда в логике гармонич. процесса). В европ. музыке 17—19 вв., базирующейся на 12-ступенном акустич. строе, господствовали диатонич. в своей основе (см. *Диатоника*) лады — *мажор* и *минор*, допускавшие, однако, *хроматизм*. 12 «звукоступеней», возможных в рамках этих ладов, функционально подразделялись на 7 основных (в C-dur соответствуют белым клавишам фп.) и 5 производных (альтерированных; соответствуют чёрным клавишам); такая альтерац. хроматика — явление, вторичное по отношению к диатонич. основе (Ф. Шопен, Этюд a-moll ор. 25 № 11), и лады согласно главному принципу структуры следует считать 7-ступенными. В музыке 20 в. наряду с 7-ступенностью систематически используется и 12-ступенность (натуральная хроматика и др. её виды, напр. в «Багателях» ор. 9 А. Веберна, фп. трио Э. В. Денисова). Помимо 7- и 12-ступенных систем, встречаются и иные, с меньшим количеством С. (напр., *пентатоника*) и с бо́льшим (микрохроматика с 24, 36 С.; здесь 12-ступенный ряд может функционировать как основной).

Следует различать понятия: С. и конкретное значение тона (аккорда). Так, в хроматич. системе C (dur) возможно использование звуков ces-heses-as и, с др. стороны, — eis- fis- gis- ais, однако эти конкретные значения тонов не приводят к превышению реального количества «звукоступеней» 12-тоновой хроматич. гаммы.

Лит.: Аврамов А., О трезвучии 2-й ступени мажора, «Музыка», 1915, № 205, 213; Глинский М., Хроматические знаки в музыке будущего, «РМГ», 1915, № 49; Горковенко А., Понятие ступени и проблема строя, «СМ», 1969, № 8; Albersheim G., Die Tonstufe, «Mf», 1963, Jahrg. 16, H. 2. См. также лит. при ст. *Гармония, Лад, Тональность, Звуковая система, Диатоника, Хроматика, Микрохроматика, Пентатоника, Строй, Темперация.* *Ю. Н. Холопов.*

СТУЧЁВСКИЙ Израиль Калманович (Семён Клементьевич) [р. 4(16) IV 1894, Херсон] — сов. пианист-ансамблист. Засл. арт. РСФСР (1951). В 1914 окончил муз. уч-ще в Херсоне по классу фп. у В. Я. Эгенберг. С 1909 работал пианистом-иллюстратором в кинотеатрах. В 1918—20 учился в Одесской консерватории у Е. М. Бибер (фп.). В 1921—24 и 1934—59 концертмейстер Большого т-ра СССР. Выдвинулся как ансамблист, выступая с крупнейшими сов. вокалистами — артистами Большого т-ра Л. В. Собиновым, Г. С. Пироговым, С. И. Мигаем, К. Г. Держинской, В. В. Барсовой, С. Я. Лемешевым, Н. Д. Шпиллер, И. К. Архиповой и др. С 1950 гастролирует с И. И. Петровым. Принимал участие в создании мн. вок. программ (т. н. монографических), посв. творчеству Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского, Ю. А. Шапорина. В 1960 удостоен спец. премии как аккомпаниатор на Междунар. конкурсе вокалистов им. Р. Шумана в Берлине. Обработал для голоса и фп. 2 вальса и ноктюрн Ф. Шопена (сб. «Весенние голоса» на слова С. Б. Болотина и Т. С. Сикорской, М., 1965), составил сб-ки вок. ансамблей, в т. ч. «Арии, романсы и песни из репертуара И. Петрова», М., 1974; «Дуэты М. Глинки», М., 1967, и др. В 1957—73 вёл класс вок. ансамбля в Муз. уч-ще им. М. М. Ипполитова-Иванова.

СТУЧЕ́ВСКИЙ (Stučevskij, Stuchevsky, Stutschewsky) Иоахим (Иоахим Клементьевич) [р. 26 I (7 II) 1891, Ромны, Украина] — виолончелист, композитор и фольклорист. Сын музыканта. С 5-летнего возраста играл на скрипке, с 12 лет — на виолончели. В Херсоне (семья С. поселилась там в 1903) играл в оркестре, брал уроки у А. Кузнецова, затем у А. Лукинича. В 1912 окончил Лейпцигскую консерваторию по классу виолончели у Ю. Кленгеля. Был участником Йенского струн. квартета (1912—14), концертировал и преподавал игру на виолончели в Цюрихе (1914—24). В 1924—38 жил в Вене; участвовал в организации Венского струн. квартета (вместе с Р. Колишем; квартет впервые исполнил ряд произв. композиторов *новой венской школы*), играл в Венском трио и в Венском дуэте (с пианистом Ф. Вюрером). В 1938 (после захвата Австрии фаш. Германией) поселился в Тель-Авиве, посвятив себя гл. обр. изучению евр. фольклора и композиторскому творчеству. С. писал преим. камерно-инстр. соч., в первую очередь для виолончели; в нек-рых произв. использовал евр. муз. фольклор («Хасидская сюита» для виолончели и фп., 1946; «Израильские танцы» для флейты, виолончели и фп., 1953; соч. для фп.— 4 евр. танц. пьесы, 1929; «Хасидские танцы», 2 тетр., 1934 и 1947). Среди др. соч.— 4 танца и «Гротескный марш» для оркестра, фп. трио, пьеса «Исчезнувшие звуки» («Suoni perdutti») для флейты, струн. квартета и ударных (1955). С. принадлежат многочисл. транскрипции для виолончели с фп. пьес И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, М. Равеля, Г. Малера, К. Ю. Давыдова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, А. А. Крейна и др. Распространение получили инструктивные работы С. и его педагогич. соч. для виолончели (школы) — «Упражнения на основе новой техники игры на виолончели» («Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell», Bd 1—3, Mainz, 1927, рус. пер.— М., 1938) и «Искусство игры на виолончели» («Das Violoncellspiel», Bd 1—4, Mainz, 1932, рус. пер.— т. 1—2, М., 1934—35), а также этюды для виолончели («Etüden für Violoncell», Bd 1—4, Mainz, 1931, переизданы в Москве в 1936). Пр. им. Г. Пятигорского (1963).

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 4, М., 1978, с. 287—89; Miron I. (Michrovsky), J. Stutschewsky. The man and his works, в кн.: Seventieth anniversary catalogue ofworks, Tel-Aviv, 1961. *Л. С. Гинзбург.*

СТЫРЧА Алексей Георгиевич (17 II 1919, Кишинёв — 24 VIII 1974, там же) — сов. композитор и певец (баритон). Засл. деят. иск-в Молд. ССР (1964). В 1949 окончил Кишинёвскую консерваторию по классу композиции у Л. С. Гурова и по классу сольного пения у А. П. Месняева. В 1950—57 выступал как конц. певец. С 1960 преподавал сольное пение в Ин-те иск-в им. Г. Музическу (с 1971 доцент, в 1966—67 зав. кафедрой). Автор одной из первых сов. молд. опер («Героическая баллада» о революц. борьбе рабочих Кишинёва накануне Окт. революции 1917), хоров, романсов, песен.

Соч.: опера Героическая баллада (Домника, 1960, Молд. т-р оперы и балета); для солистов, хора и орк.— Ода Ленину (1960), Кантата печий (Кантата мира, 1961), К вершинам (1961), поэма Баллада о скрипке (1957); для влч. и фп. Поэма-соната (1956); для фп.— Романтическая сюита (1962), соната (1963), цикл Контрасты (1970); хоры a cappella, в т. ч. В поле ветер веет (1954), Молдавия (1958); для голоса и фп.— цикл романсов на стихи сов. поэтов (1972), песни, обр. нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ров и фильмам.

Лит.: Милютина И. Б., Алексей Стырча, в сб.: Композиторы Советской Молдавии, Киш., 1967; А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях, Киш., 1979. *Г. С. Чайковский.*

СУБДОМИНА́НТА (от лат. sub — под и *доминанта*; франц. sousdominante, нем. Subdominante, Unterdominante) — название IV ступени гаммы; в учении о гармонии также назв. аккордов, строящихся на этой ступени, и функции, объединяющей аккорды IV, II, низкой II, VI ступеней. С. обозначается буквой S (этот знак, так же как D и T, предложен Х. Риманом). Значение аккордов С. в тонально-функциональной системе гармонии определяется характером их отношения к аккорду тоники (T). Осн. тон С. не содержится ни в тонич. трезвучии, ни в обертоновом ряде от тонич. звука лада. Осн. тон T входит в состав аккорда С. и в обертоновый ряд от IV ступени гаммы. По Риману, движение гармонии (от T) к трезвучию С. сходно с переменой центра тяготения (поэтому С. тяготеет в T менее остро, чем D), что вызывает необходимость укрепления данной тональности; отсюда понимание С. как «аккорда конфликта» (Риман). Последующее введение аккорда D восстанавливает остроту тяготения к T и тем самым укрепляет тональность. Оборот S — T, не имеющий характера возвращения от производного элемента к порождающему его, не обладает таким сильным ощущением завершённости гармонич. развития, «заключительности», как оборот D — T (см. *Плагальная каденция*). Понятие С. и соответствующий термин предложены Ж. Ф. Рамо («Новая система теории музыки», 1726, гл. 7), к-рый трактовал S, D и T как три основания лада (mode): «три фундаментальных звука, к-рые образуют лад», в чём усматривают зачатки функциональной теории гармонич. тональности.

Лит.: Rameau J. Ph., Nouveau système de musique théorique..., P., 1726. См. также лит. при статьях *Гармония, Гармоническая функция, Звуковая система, Мажоро-минор, Тональность.* *Ю. Н. Холопов.*

СУБИ́ (Soubies) Альбер (10 V 1846, Париж — 19 III 1918, там же) — франц. музыковед и муз. критик. Окончил лицей в Париже (изучал юридич. науки), затем Парижскую консерваторию, где занимался у Э. Базена (гармония), А. Савара (контрапункт) и А. Гильмана (орган). С 1874 и до конца жизни издавал ежегодный театр. альманах «Almanach des spectacles» (до 1874 выходил под назв. «Almanach Duchesne»), в к-ром были опубликованы его первые муз.-критич. статьи. Статьи С. печатались и в др. муз. периодич. изданиях — «Le soir» (с 1876), «La revue d'art dramatique» (с 1885), «Le ménestrel», «Le guide musical», а также в энциклопедии А. Лавиньяка — «Enciclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire». Среди многочисл. книг и статей С. осн. место занимают труды, посв. муз. т-ру, преим. франц. и итал. опере, творчеству Р. Вагнера, Дж. Верди, Ш. Гуно, Ж. Массне и др., а также истории музыки разных стран Европы — Германии, России, Испании, Португалии, Венгрии, Чехии, Швейцарии и Нидерландов, Бельгии, стран Скандинавии, Великобритании и др. Работы С. (нек-рые из них написаны совм. с Ш. Малербом и А. де Кюрзоном) получили известность и высоко оценивались современниками.

Соч.: Mélanges sur R. Wagner, P., 1882 (совм. с Ch. Malherbe); L'œuvre dramatique de R. Wagner, P., 1886 (совм. с Ch. Malherbe); Précis de l'histoire de l'Opéra-comique, P., 1887 (совм. с Ch. Malherbe); Une première par jour, P., 1888; Histoire de l'Opéra-comique. La seconde Salle Favart, 1840—1887, v. 1—2, P., 1892—93 (совм. с Ch. Malherbe); Soixante-neuf ans à l'Opéra-comique..., P., 1894; Histoire de la musique, v. 1—12, P., 1896—1904; Histoire du Théâtre-lyrique. 1851—1870, P., 1899; Documents inédits sur le «Faust» de Gounod, P., 1912 (совм. с H. de Curzon); Massenet, P., 1912; Le Théâtre italien de 1801 á 1913, P., 1913; Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut, 4 sér., P., 1917, и др.

Лит.: Stoumpff, Étude sur la musique allemande à propos du livre de M. Albert Soubies, в сб.: Bulletin archéologique du Tarn et Garonne, Montauban, 1896. *А. Я. Ортенберг.*

СУБИРА́ ПУЧ (Subirá Puig) Хосе (псевд.— Хесус А. Рибо, A. Ribó) (20 VIII 1882, Барселона — 1969, Мадрид) — испан. музыковед. Чл. испан. Корол. академии изящных иск-в (1953). Учился в Мадридской консерватории по классам фп. и композиции, изучал историю музыки и эстетику в Антверпене (1908—10). Затем жил в Мадриде. С 1944 сотрудник Испан. ин-та музыковедения, с 1953 чл. Корол. академии иск-в «Сан-Фернандо» (с 1954 её библиотекарь), редактор журнала, издававшегося этой академией. Автор работ о старинном испан. муз. т-ре; в исследование, посв. *тонадилье*, включил лучшие образцы этого жанра, в т. ч. «Махо и маха» («El Majo y la maja») М. П. В. Гарсии; опубликовал ряд неизвестных тонадилий (под ред. С. изданы сб. «La tonadilla escénica», 1970—73) и муз. трактат («Lux bella»), найденные им в испан. архивах. Гл. труды С. П.— 2 исследования, написанные на основе изучения истории музыки Испании и Лат. Америки с древнейших времён до современности. Среди др. работ — книги о муз.-театр. жизни Барселоны, монография о Гранадосе (1926), а также статьи о рус. композиторах М. П. Мусоргском и Н. А. Римском-Корсакове, книги и статьи об И. С. Бахе, Р. Шумане и др. Писал статьи для мн. иностр. энциклопедий и словарей.

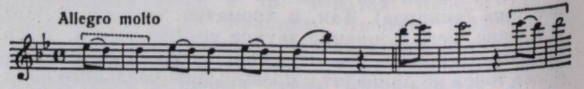
Соч.: La tonadilla éscénica, v. 1—3, Madrid, 1928—30; La participación musical en el antiguo teatro español, Barcelona, 1930; Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras, Madrid, 1932; Historia universal de la música, v. 1—2, Madrid, 1945 (под псевд.-анаграммой — Jesús A. Ribó), ²1953; La opera en los teatros de Barcelona, v. 1—2, Barcelona, 1946; Historia de la música, v. 1—2, Barcelona, 1947, ⁴1958 (распир.); Historia y anecdotario del Teatro Real, Madrid, 1949; Historia de la música española e hispanoamericana, Barcelona—Madrid, 1953; Compendio de historia de la música, Madrid, 1954, ³1974; El Gremio de representantes españoles, Madrid, 1960; Temas musicales Madrileños, Madrid, 1971; Variadas versiones de libretos operísticos, Madrid, 1973.

Лит.: León Tello F. J., Don José Subirá, cuple 90 años, Madrid, 1973. *M. A. Вайсберг.*

SUBITO (су́бито, итал.) — внезапно, без плавного перехода; forte S.— внезапно громко; piano S.— внезапно тихо; volti S. (от volti — повелительное наклонение от voltare — поворачивать и subito, сокр. V. S.) — быстро перевернуть (нотную страницу).

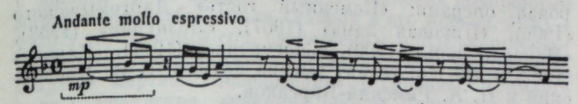
СУБМЕДИА́НТА (от лат. sub — под и *медианта*) — обозначение звука VI ступени мажорной или минорной гаммы, а также аккорда на этой ступени.

СУБМОТИ́В — мельчайшая поддающаяся выделению конструктивная часть *мотива*, в отличие от последнего обладающая лишь самой элементарной смысловой и образной самостоятельностью. С. может быть выделен только в мотивах, к-рым свойственно чёткое ритмич. членение на более мелкие единицы. С. часто вычленяется и используется как элемент нового мотива:



В. А. Моцарт. Симфония g-moll, часть I.

Нередко С. обладает характеристичностью, благодаря чему легко узнаётся при повторениях:



Н. К. Метнер. Соната-элегия для фортепиано ор. 11 № 2, начало 1-й части.

Лит.: Музыкальная форма, под общей редакцией Ю. Тюлина, М., 1965, с. 39—40; Мазель Л., Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 560—61.

СУБРЕ́ТКА (франц. soubrette, от провансальского soubreto — притворщица; итал. servetta) — традиционное театр. амплуа. Бойкая, остроумная, находчивая девушка, чаще всего служанка, активная участница и помощница в любовной интриге, разыгрываемой между молодыми героями. Амплуа С. возникло в итал. комедии дель арте (Серветта), затем перешло во франц. комедию. В опере классич. тип С.— Сюзанна в «Свадьбе Фигаро», в оперетте — Адель в «Летучей мыши» И. Штрауса.

СУБСИСТЕ́МА («подсистема») — периферийная ладотональная ячейка, входящая в состав тональности как общей системы. Характеризуется проявлением местных тональных функций (см. *Переменные функции*) в диатонич. связях (напр., в мажоре оборот VI — II, подобный D — T) или в хроматич. (напр., оборот VI <— II как *отклонение* во II ступень). Примерами С. могут служить фрагменты хора «Солнцу красному слава» из оперы «Князь Игорь» Бородина, такты 3—4 (диатонич. С.), главной темы из 2-й части «Симфонических танцев» Рахманинова, такт 2 (хроматич. С.). Термин «С.» предложен И. В. Способиным.

Лит.: Способин И. В., Лекции по курсу гармонии, М., 1969. *Ю. Н. Холопов.*

СУВЧИ́НСКИЙ Пётр Петрович [р. 5(17) X 1892, Петербург] — рус. муз. критик. Брал уроки игры на фп. у Ф. М. Блуменфельда. В 1915 совм. с А. Н. Римским-Корсаковым основал журн. «*Музыкальный современник*», был одним из его редакторов, в 1917—18 принимал участие в издании сб-ка «Мелос» (ежегодник, в к-ром публиковал и свои статьи). С. написал либретто для задуманной Н. Я. Мясковским оперы «Идиот», первый вариант текста «Кантаты о Ленине» (позже «Кантата к 20-летию Октября») С. С. Прокофьева. Последний посв. С. 5-ю фп. сонату. С 1920 — за границей. Основал совм. с Н. С. Трубецким и П. Н. Савиным «Движение Евразии» («Mouvement Eurasien»), в 1922—28 руководил изд-вами «Евразия» в Берлине и Париже. Выступал в периодич. печати (в т. ч. в журн. «Revue musicale», «Contrepoints», «Bibliothèque internationale de musicologie»), пропагандировал музыку С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского. Для франц. и итал. энциклопедий написал статьи о А. К. Лядове, П. И. Чайковском, Блуменфельде, перевёл на франц. яз. либретто неск. опер рус. композиторов, в т. ч. «Ивана Сусанина». Сб. статей С. о рус. музыке опубликован в Париже («Musique russe; études rénnies par Pierre Souvtchinsky», v. 1—2, P., 1953).

Лит.: Б. Яворский, Воспоминания, статьи и письма, т. 1, М., 1964, ²1972, с. 189, 300, 302, 306—07, 311, 697; Нестьев И., Сергей Прокофьев, М., 1957, ²под назв. «Жизнь Сергея Прокофьева», М., 1973, с. 144—47, 255—56, 354—55 и др.; Из прошлого советской музыкальной культуры, [сост. и ред. Т. Н. Ливанова], вып. 2, М., 1976. *Л. Б. Римский.*

СУ́ЗА, Соуза (Sousa) Джон Филип [наст. имя и фам. — Зигфрид Окс, Ochs; псевд. Sousa состоит из первых букв слов Super-Omnia-USA, а также S(iegfried) O(chs)USA] (6 XI 1854, Вашингтон — 6 III 1932, Ридинг, Пенсильвания) — амер. руководитель бэнда (банда) и композитор. Учился у Дж. Эспуты (скрипка) и Дж. Ф. Бенкерта (муз.-теоретич. предметы, композиция) в Вашингтоне (1864—67). С 13 лет играл на мн. инструментах в бэнде амер. флота «Мэрине бэнд» (в 1890—92 его руководитель). С 17-летнего возраста возглавлял оркестр «Т-ра водевилей» в Вашингтоне. В 1877 в Филадельфии играл на скрипке в театр. оркестре (был специально организован для гастролей Ж. Оффенбаха в США). В 1892 создал в Вашингтоне собств. бэнд, с к-рым выступал в США и Канаде, на всемирных выставках в Чикаго (1893) и Париже (1900), а также в странах Европы (1900—05); совершил с этим бэндом кругосветное турне (1910—11), завоевав известность. С. превратил бэнд из аккомпанирующего, «утилитарного» коллектива (marching band) в самостоят. конц. ансамбль (concert band). Создал качественно новый тип звучания дух. ансамбля, по насыщенности приближающийся к звучанию симф. оркестра. Для этого С. ввёл в бэнд нек-рые новые инструменты (в т. ч. разновидность геликона, названную по имени С.— сузафоном). С. был прозван «королём марша»; его марши содержат элементы симф. развития, отличаются сочетанием традиц. маршевых ритмов с ритмич. фигурами, характерными для уанстепа и регтайма. Один из основоположников жанра амер. комич. оперы (соч. С. ставились в крупнейших оперных т-рах; лучшее сценич. произв.— «Капитан»), мн. элементы к-рой позднее получили развитие в мьюзикле. Автор 5 романов. Написал автобиографию. Опубликовал сб. «Национальные патриотические и типические мелодии всех стран» («National patriotic and typical airs of all countries», 1890).

Соч.: оперы (комич.) — Контрабандисты (The smugglers, 1879), Желанная (Désirée, 1884, Вашингтон), Властительница сердец (The queen of hearts, 1886), Капитан (El capitan, 1895, Нью-Йорк), Избранница (The bride elect, 1897, Нью-Йорк), Шарлатан (The charlatan, 1898, Монреаль), Крис и волшебная лампа (Chris and the wonderful lamp, 1900), Свободная профессия (The free lance, 1906), Стеклодувы (The glass-blowers, 1911), Победа (Victory, 1915); для орк. — симф. поэма Гонки колесниц (The chariot race), сюиты Последний день Помпеи (Last day of Pompeii), При дворе короля (At the king's court) и др., вальсы, а также марши, в т. ч. Звёзды и полосы навечно (Stars and stripes forever, известен в обр. Л. Стоковского, 1971), Капитан (El capitan, из одноим. оперы), Галантный седьмой (The gallant seventh), Колокол свободы (The Liberty bell) и др.; песни; разл. обр.

Лит. соч.: Marching along, Boston, 1928.

Лит.: Through the years with Sousa, N. Y., 1910; Bierley P. E., J. Ph. Sousa: American phenomenon, N. Y., 1973; его же, John Philip Sousa: a descriptive catalogue of his works, Illinois, [1973]. *Дж. К. Михайлов.*

СУЗА́ТО (Susato) Иоганнес (на надгробии — Иоганнес Штейнверт, Steinwert) (1448, Унна, Вестфалия — 2 V 1506, Франкфурт-на-Майне) — нем. композитор и певец. Сын каменотёса. Детские годы провёл в Сусте, где прославился своим прекрасным голосом, затем был певчим при дворе в Клеве. В Брюгге изучал композицию у англ. музыкантов. Позднее преподавал пение в Кёльне, Касселе, с 1472 в Гейдельберге. Изучал также медицину, работал врачом, читал лекции по медицине в Павии и Гейдельберге. С 1500 жил во Франкфурте-на-Майне. Его учеником был С. Фирдунг. Среди лит. работ — сохранившаяся частично автобиография в стихах (опубликована во Франкфурте-на-Майне в изд.: «Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte», 1811), утерянный трактат «De musica subalterna».

Лит.: Hoffmann von Fallersleben, Johannes von Soest, der Singermeister, в сб.: Literarhistorisches Taschenbuch, hrsg. von R. G. Prutz, Bd 4, Lpz., 1846; Wallner B. A., Seb. Virdung, в сб.: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 1911; Stein F., Zur Geschichte der Musik in Heidelberg, Hdlb., 1912 (Diss.).

СУЗА́ТО, Сусато (Susato; от назв. г. Суст, Нидерланды) Тильман (кон. 15 — нач. 16 вв., Суст или Кёльн — между 1561 и 1564, Антверпен) — бельг. нотоиздатель, муз. деятель, композитор. С 1529 жил в Антверпене. Был писцом в Антверпенском соборе, в 1531—49 — трубачом в капелле собора и гор. *шпильманом*. Вместе с книготорговцем Х. тер Брюггеном и печатником Г. ван Виссенакеном основал в 1542 первую нидерл. нотопечатню (с 1543 её единоличный владелец), при к-рой в 1551 открыл магазин муз. инструментов. Был первым издателем соч. О. Лассо (познакомился с ним в 1555). До 1561, когда дело перешло к его сыну, С. выпустил 26 изданий светской и 31 издание культовой музыки,

включавшие сочинения (мессы, мотеты, шансон и др.) св. 90 авторов, гл. обр. представителей *нидерландской школы* 16 в. Издал также ряд собств. сочинений в традициях *строгого стиля* (мессу, 7 мотетов для 2, 4, 5 и 6 голосов, 6 четырёхгол. псалмов, 91 шансон, 58 четырёхгол. танцев). С. принадлежит обработка 10 южнонидерл. нар. песен («Souterliedekens») для 3 голосов. Нотоиздат. деятельность С. способствовала распространению влияния нидерл. полифонии и дала богатый материал для историографии европ. муз. культуры.

Издания: Chanson, 14 livres,1543—55; Vingt et six chansons musicales..., 1543; Trente et une chansons,1544; Musyck boexken, v. 1—11, 1551—61; La fleur des chansons, v. 1—6, 1552; Madrigali e canzoni francesi, v. 1—5, 1558, и др. Сборник шансон С. 1544(2 тетради) переиздан в Париже А. Агнелем (1970—71).

Лит.: Goovaerts A., Historie et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas, Anvers, 1880, ²Amst., 1963; Bergmans P., Un Imprimeur musicien: Tilman Susato, «Bulletin de la Société bibliophile Anversoise», Antw., 1923; Kliewer J. C., Tylman Susato and his Ecclesiasticae Cantiones, Rochester, 1958; Meissner U., Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato, Bd 1—2, B., 1967. *В. В. Ошис.*

СУЙТНЕР, Зуитнер (Suitner) Отмар (р. 16 V 1922, Инсбрук) — австр. дирижёр. Учился в консерватории Инсбрука по классу фп. у Ф. Вайдлиха; продолжал образование в Зальцбурге в Академии музыки и сценич. иск-ва «Моцартеум» у Ф. Ледвинки (фп.) и К. Крауса (дирижирование). Гастролировал как пианист (1942—44) в Вене, Риме, Мюнхене, городах Швейцарии. В 1957—60 гл. дирижёр Пфальцского оркестра. В 1960—64 руководитель Дрезденской гос. капеллы и оркестра Дрезденской гос. оперы. С 1964 1-й дирижёр Нем. гос. оперы в Берлине (ГДР). Известен прежде всего как интерпретатор произв. *венской классической школы*. Гастролировал как дирижёр в Берлине, Мюнхене, Гамбурге, а также в городах Греции и Италии. С Дрезденской гос. капеллой принимал участие в фестивалях «Пражская весна», в 1963 совершил конц. турне по Сов. Союзу. *О. Т. Леонтьева.*

СУК Вячеслав Иванович (16 XI 1861, Кладно, близ Праги — 12 I 1933, Москва) — сов. дирижёр. Нар. арт. Республики (1925). В 1879 окончил Пражскую консерваторию по классу скрипки у А. Бенневица; по композиции занимался у Й. Крейчи и З. Фибиха. Работал скрипачом в чеш. оркестре Ю. Лаубе, с к-рым гастролировал в Варшаве и городах Украины. С 1880 жил в России. Был скрипачом-концертмейстером частной оперы И. Я. Сетова в Киеве (1880—82) и скрипачом оркестра Большого т-ра в Москве (1882—85). В 1885—1904 дирижёр частных оперных трупп ряда городов (Харьков, Вильнюс, Минск, Киев, Одесса, Казань, Саратов). В 1896 дирижировал спектаклями итал. оперного товарищества в Москве В 1898 впервые в Харькове поставил оперу «Садко». В 1904—06 работал в частном т-ре В. И. Кононова (Петербург). В 1906 оперой «Аида» С. дебютировал в Большом т-ре (Москва), где работал до конца жизни. Воспитанный на традициях рус. исполнительской школы, С. уже в своих первых пост. в этом т-ре («Аида», «Садко», 1906) проявил себя как зрелый художник, требовательный к отделке деталей и одноврем. умеющий охватить целое. Волевой темперамент, мастерство и глубокое знание законов муз. драматургии делали его выдающимся руководителем оперного коллектива. Последующие работы С. («Руслан и Людмила», 1907; «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 1908; «Золотой петушок», 1909) утвердили за ним славу одного из крупнейших рус. дирижёров. На протяжении своей деятельности С. осуществил на сцене Большого т-ра пост. многих значительных оперных произв. рус. и зап.-европ. композиторов. Дирижировал операми: «Каменный гость» Даргомыжского (1906), «Пиковая дама» (1907), «Лоэнгрин» (1908), «Майская ночь» (1909), «Снегурочка» (1911), «Кармен» (1922) и др. Его талант высоко ценили П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков.



После Окт. революции 1917 С. отдал свои силы строительству сов. муз. культуры. Наряду с работой в Большом т-ре С. в 1924—25 руководил муз. частью Оперной студии им. К. С. Станиславского, с 1927 был гл. дирижёром Оперного т-ра им. Станиславского, где в 1928 участвовал в пост. оперы «Майская ночь».

С. был также выдающимся симф. дирижёром. Особенно мастерски он исполнял произв. П. И. Чайковского. В 1886—89 дирижировал концертами РМО в Таганроге, в 1905—14 — летними концертами в Сестрорецке, в 1915—17 — симф. концертами в Москве на Сокольническом кругу. В 1919 при участии С. был организован цикл симф. выступлений оркестра Большого т-ра (21 концерт). В 1926—29 дирижёр Моск. филармонии. Дирижировал также симф. концертами оркестра Моск. консерватории (впервые в 1906). В 1924—25 был профессором орк. класса Моск. консерватории. Как композитор С. работал в разных жанрах. Его камерные соч. выходили отдельными изданиями в Лейпциге, Праге и Москве.

Соч.: опера Лесной царь (по поэме «Май» К. Г. Махи, 1900, Оперный т-р Коммерческого клуба, Харьков); для орк.— поэма Ян Гус, Драматическая увертюра, Славянские танцы, Торжественный марш, серенада (для струн. орк.), серенада (для малого орк.), чеш. песни (для струн. орк.); камерные ансамбли — 2 квартета, фп. квинтет; фп. пьесы, романсы и др.

Лит.: Ремезов И., В. И. Сук. Материалы к биографии, М.— Л., 1933; его же, В. И. Сук, М.— Л., 1951; Uherek Z., Kladenský rodák V. Suk, národní umělec RSFSR, Praga, 1963. *М. Ф. Леонова.*

СУК (Suk) Йозеф (4 I 1874, Кршечовице — 29 V 1935, Бенешов, близ Праги; похоронен в Кршечовице)— чеш. скрипач и композитор. Учился в детстве у отца — сельского кантора, в 1885—92 — в Пражской консерватории у Й. Фёрстера-старшего (гармония), А. Бенневица (скрипка), К. Штекера и А. Дворжака (композиция). В 1891—1933 играл (2-я скрипка) в «Чешском квартете», с к-рым гастролировал в странах Европы, в т. ч. неоднократно в России (с 1895). Выступал как солист-виртуоз (до 1904). В 1922—35 преподавал композицию в Пражской консерватории (в 1924—26 и 1933—35 директор), среди учеников — мн. совр. композиторы. Ранние соч. С. (пьесы для фп. и камерно-инстр. ансамблей) окрашены чувством романтич. разочарованности. Под влиянием Дворжака С. обратился к нац. истокам — в соч. появились нар.-песенные интонации, светлые, жизнерадостные мотивы («Серенада» для струн. оркестра, насыщенная нар. танц. ритмами; цикл фп. пьес, 1893; лирич., полная философских раздумий 1-я симфония, увертюра «Сказка зимнего вечера», цикл симф. поэм «В тени липы», фантазия для скрипки с оркестром, «Фантастическое скерцо» для оркестра). Воспринятые от Дворжака патриотич. традиции чеш. классики особенно проявились в симф. поэме «Прага» (образ великого города в лучах восходящего солнца, торжеств. кульминации, праздничный перезвон колоколов, использование в гл. теме интонаций гуситской песни таборитов, к к-рой обращались Б. Сметана и Дворжак). После смерти Дворжака (1904) и жены С. (дочери Дворжака, 1905) видное место в музыке С. заняли трагич. образы. Памяти Дворжака и жены С. посв. трагич. симфонию-реквием «Азраил» (названа именем библейского ангела смерти). Тема смерти, волновавшая С.

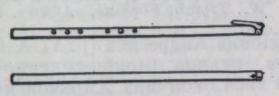


с юности (в 15-летнем возрасте написал похоронный марш самому себе), стала главной в его произв. 1910—1920-х гг. Нек-рым соч. свойственны черты экспрессионизма [Вариации на тему святовацлавского хорала, «Легенда о мёртвых победителях» («Тризна»), «Эпилог» и др.]. Реалистич. традиции школы Дворжака в этот период сохранились преим. в хорах на слова чеш. и словацких нар. песен, в фп. миниатюрах для детей — циклах «О маме» («O matince», 1907), «Колыбельные» («Ukolebavky», 6 пьес, 1911).

Соч.: для солистов, хора и орк. — Кршечовицкая месса (Křečovická mše, с органом и литаврами, 1888; 2-я ред. 1931), Эпилог (Epilog, 1932); для орк.— 2 симфонии (1897; Азраил, 1906), увертюры — Драматическая (Dramatická, 1892), Сказка зимнего вечера (Pohádka zimního večera, 1894), сюита Сказка (Pohádka, 1899), симф. поэмы — Прага (по поэме С. Чеха «Жижка», 1904), Сказка лета (Pohádka léta, 1907), На заре (Zrání, 1917), Легенда о мёртвых победителях (Legenda o mrtvých vítězích, 1920), В новую жизнь (V nový život, 1920) и Под Блаником (Pod Blaníkem, 1932), Фантастическое скерцо (1903); для струн. орк.— фантазия (1888), Похоронный марш (Smuteční pochod, 1889; 2-я ред. 1934), Серенада (1892), пьеса Соуседска (Sousedská, 1935); фантазия для скр. с орк. (1902; 2-я ред. 1903); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1890), фп. квартет (1891), 3 струн. квартета (1888, 1896, 2-я ред. 1915; 1911), для струн. квартета — Баллада (1890), Вариации на тему святовацлавского хорала (также для струн. орк., 1914), фп. квинтет (1893; 2-я ред. 1915), Элегия для скр. (или влч.), струн. квартета, гармониума, арфы (1902), багатель для флейты, скр. и фп. (1917); для скр. с фп.— баллада (1890), 4 пьесы (ор. 17, 1900); баллада и серенада для влч. с фп.; для фп.— соната (1883), сонатина (1897, перераб. в сонату, 1900), полонез (1892), юмореска (1894), Листок из альбома и др. пьесы и циклы пьес; для голоса с орк. —Под яблоней (Pod jabloní, 5 сцен из музыки к одноим. легенде Ю. Зейера для альта-соло, смеш. хора, оркестра и органа, 1912; также музыка к одноим. спектаклю драм. т-ра, 1901; 2-я ред. 1911); хоры a cappella на сл. серб. и словац. нар. поэзии; песни с фп., в т. ч. детские.

Лит.: Бэлза И., Очерки развития чешской музыкальной классики, М.— Л., 1951, с. 460—66; его же, Фортепианные сочинения Йозефа Сука [вступ. ст.], в изд.: Сук Й., Избр. пьесы для фортепиано, М., 1955; Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky, redig J. M. Květ, Praha, 1935; Květ J., Josef Suk, Praha, 1936; Branberger J., Josef Suk a konservatoř, Praha, 1936; Štěpán V., Novak a Suk, Praha, 1945; Filipovský O., Klavírní tvorba Josefa Suka, Plzeň, 1947; Berkovec J., Josef Suk (1874—1935), Praha, 1962; Štědroň V., Josef Suk a jeho žak, в сб.: «Opus musicum», 1972, № 4; Hlobil E., O Josefu Sukovi, «HR», 1974, № 1; Josef Suk, «Hudební věda», 1974, № 4. *З. К. Гулинская.*

СУЛИНГ — индонез. дух. муз. инструмент. Род продольной свистковой флейты. Ствол цилиндрич.,



бамбуковый (дл. ок. 85 *мм*) с 3—6 игровыми отверстиями. Звук нежный; на С. исполняются печальные мелодии. Используется как сольный и орк. инструмент (в нек-рых типах оркестра *гамелан*). *С. Я. Левин.*

СУЛХАНИШВИЛИ Николай (Нико) Паатович (1871, с. Ацкури, Кахетия — 3 XII 1919, Тбилиси) — груз. композитор. Учился пению в Телавском духовном уч-ще, затем в Тбилисской семинарии (1878—86). В 1890—1902 дирижировал хором Телавского духовного уч-ща. После участия в фольклорной экспедиции (1912) организовал этнографич. хор, с к-рым исполнял также собств. соч. Знаток нар. песни, С. мастерски владел иск-вом хор. письма. Его соч. отличаются яркой нац. самобытностью. С.— автор монументальных хоров a cappella «Волыночная песня» («Месвирули»), «Родина хевсура», «Здравствуй, радостная жизнь», «Песня за плугом» («Гутнури»), «Боже, боже...» (на стихи из «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели) и др.; исполняется также ария из неоконченной оперы С. патриотич. содержания «Маленький кахетинец». *М. В. Рамишвили.*

СУ́МЕРА Лепо Андович (р. 8 V 1950, Таллин) — сов. композитор. В 1973 окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции (учился у Х. Эллера и Х. Юрисалу).

Соч.: балет История Ансельма (1978, Эст. т-р оперы и балета); для солистов, хора и орк.— кантата О жизни и смерти (Elust ja surmast, сл. Л. Сеппель, 1975); для орк. —In memoriam (1973), Музыка для камерного оркестра (1977); камерные ансамбли — фп. трио (1968), музыка для квинтета духовых (1976); для фп. — прелюдия и фуга (1969), прелюдия и фугетта (1973), Остинатные вариации (1976), для 2 фп.— In Es (1978); для баса и квинтета духовых кантата По грибы (Seenekantaat, сл. Х.-К. Хеллат, 1980); для голоса с фп.— романсы, в т. ч. цикл Три грустных речитатива (Kolm nukrat retsitatiivi, сл. М. Нурме, 1969); для хора с сопровождением фп., в т. ч. Stabat mater (1970); музыка к кинофильмам, в т. ч. «История Юхана Лийва» («Juhan Liivi lugu», 1975), «Родился человек» («Sündis inimene», 1975).

А. В. Хиревсоо.

СУН (Sun) Муаммер (р. 15 X 1932, Анкара) — турецкий композитор и музыковед. В 1953 окончил воен. муз. школу, в 1960 — Анкарскую гос. консерваторию по классу композиции у А. А. Сайгуна. Преподаёт в этой консерватории муз.-теоретич. дисциплины. Выступает в периодич. печати со статьями по проблемам муз. иск-ва Турции. Автор монографии «Вопросы музыкальной и театральной культуры Турции» (изд. в 1968, Анкара). Среди его муз. соч.— сюита для камерного оркестра (1961), струн. квартет (1959), 3 пьесы для скрипки и фп. (1955), сюита для виолончели и фп. (1956), фп. пьесы, в т. ч. «Краски Родины» (1953), сюита (1958); 2 песни для тенора с хором (1960), 5 нар. песен для хора a cappella (1963). *З. Рустам-заде.*

СУПЕРВИА (Supervia) Кончита (8 XII 1895, Барселона — 30 III 1936, Лондон) — испан. певица (меццо-сопрано). Училась в Барселоне. В 1910 дебютировала в т-ре «Колон» в Буэнос-Айресе. С успехом выступала в Риме, Турине, Венеции, Флоренции, Женеве, Милане («Ла Скала», 1925—29), Париже (1929—34), Лондоне, Мадриде, Брюсселе, Женеве, Копенгагене, Чикаго, Барселоне. По свидетельству современников, голос С.— лирич. сопрано, но исполняла она партии преим. меццо-сопрано; одна из лучших Кармен. Обладала превосходными вок. данными, блестящей техникой, драм. дарованием. Получила известность гл. обр. как исполнительница партий в операх Дж. Россини. Среди партий: Керубино, Розина; Золушка, Изабелла («Золушка», «Итальянка в Алжире» Россини), Адальжиза («Норма»); Далила; Лола («Сельская честь» Масканьи), Октавиан («Кавалер роз»), Консепсион («Испанский час» Равеля). Выступала и как конц. певица.

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955 (рус. пер. — Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972, с. 123—26); Dal Monte T., Una voce nel mondo, Mil., 1962 (рус. пер.— Даль Монте Т., Голос над миром,М., 1966, с. 196); Shawe Taylor D., C. Supervia, «Opera», 1960, v. 11; Le Grandi voci, Roma, 1964, s. 815—19.

Л. Б. Римский.

«СУ́ПРАФОН» («Supraphon») — крупная фирма ЧССР, выпускающая грампластинки, компакткассеты, а также книги и др. печатные издания по музыке. Осн. в 1946 на базе частных фирм «Ультрафон» и «Эста» под назв. «Граммофонные заводы». Первоначально «С.» назывался завод, выпускавший грампластинки, затем это наименование получила вся фирма, а с 1967 — также Гос. муз. изд-во (осн. в 1961). В 1949 фирма открыла собств. Т-р музыки в Праге. В 1958 основала Граммофонный клуб (имеет неск. десятков тыс. подписчиков), создала сеть фирменных магазинов (насчитывающую сотни торговых центров в ЧССР). Поддерживая связи с фирмами Европы и Америки, «С.» обменивается с ними лицензиями, осуществляет совм. записи, занимается вопросами экспорта и импорта. С 1959 неоднократно была удостоена междунар. премий за лучшие записи. За заслуги в развитии муз. культуры ЧССР и пропаганду чехосл. музыки за рубежом фирма «С.» награждена Орденом Труда (1967).

Лит.: Самойлов В., Пластинки фирмы «Супрафон», «МЖ», 1969, № 3. *М. М. Яковлев.*

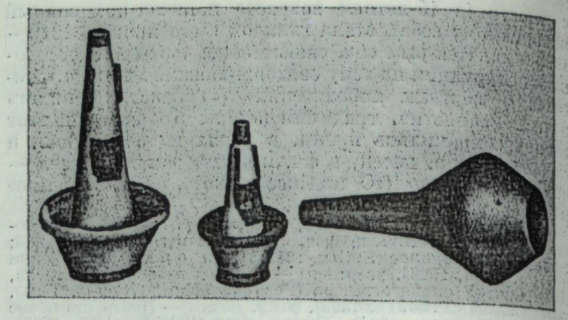
СУПРУНЕ́НКО Иосиф Гаврилович [8 (20) IX 1861, Харьков — 14 I 1936, Ленинград] — сов. певец (тенор) и педагог. Сын крестьянина. Муз. образование полу-

чил в Придв. певч. капелле в Петербурге, куда был принят в 1871 по набору малолетних певчих. В 1885 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у К. Эверарди (в годы учёбы выступал в Одесском оперном т-ре в партиях Фауста и Хозе). С 1885 пел на оперных сценах Петербурга (сезон 1885/86, Мариинский т-р), Киева, Тбилиси, Москвы (сезон 1889/90, Большой т-р), Казани, Харькова. В 1891—92 совершенствовался в Италии, пел в Милане, Бергамо, Турине. В 1893—1895 и 1899—1907 успешно выступал в Одесском оперном т-ре; здесь в 1893 по желанию (и в присутствии) П. И. Чайковского С. исполнил партию Германа в 1-й пост. «Пиковой дамы» в Одессе. Обладал небольшим, но хорошо поставленным голосом приятного тембра, отличной дикцией, музыкальностью, ярким темпераментом. В его обширный репертуар входили как лирич. (Ленский, Фауст, Альфред), так и драм. (Герман, Хозе, Канио) партии. Гастролировал как конц. певец во мн. городах России, исполнял романсы М. И. Глинки, А. Л. Гурилёва, А. Е. Варламова и особенно часто П. И. Чайковского, с большим мастерством пел укр. песни.

В 1900 начал педагогич. деятельность в Одессе в частной муз. школе. С 1907 преподавал сольное пение в Придв. певч. капелле (позже *Ленинградская академическая капелла*), в 1923—25 — в Ленингр. консерватории, затем сольное и хор. пение в Муз. техникуме и др. уч. заведениях. Как педагог придерживался итал. школы пения и эмпирич. метода преподавания (сохранив до конца жизни голосовые данные, С. предпочитал показать ученику тот или иной приём звукообразования, а не разъяснять его).

После Окт. революции 1917 много занимался муз.-обществ. работой, участвовал в концертах и выездных оперных спектаклях.

СУРДИ́НА, с у р д и н к а (франц. sourdine, от лат. surdus — глухой, глухо звучащий; итал. sordina, нем. Dämpfer) — приспособление у муз. инструмента, служащее для уменьшения силы звука и его смягчения, а также для изменения тембра. Применяется при игре на инструментах разл. групп. С. у струнных — двойная трёхзубая гребёнка, к-рая своей продольной щелью надевается на *подставку*; делается из кости, твёрдого дерева, пластмассы или лёгкого металла. С. у медных духовых (валторн, труб, корнетов, тромбонов, туб) — спец. полая внутри втулка грушевидной формы, вставляемая в раструб, приглушающая звук и придающая тембру несколько носовой оттенок; изготовляется из дерева или папье-маше, алюминия, пластмассы, имеет пробковые накладки по краям. В орк. музыку введена в нач. 17 в. (опера «Орфей» Монтеверди, оперы Ж. Б. Люлли); первоначально использовалась гл. обр. для уменьшения силы и яркости звука; до 1820-х гг. применялась только при игре на инструментах, к-рым поручены ведущие мелодич. голоса (у 2 солирующих виолончелей для ослабления силы звучания низких фигураций в «Сцене у ручья» из 6-й симфонии, во 2-й части 5-го концерта для фп. с оркестром Л. Бетховена). С 30-х гг. 19 в. С. стала широко применяться как средство особой тембровой характеристики (в произв. композиторов-романтиков — Дж. Мейербера, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера); её начали использовать не только при звучании piano, но и при звучании forte («Смерть Озе» Грига, 2-е д. оперы «Тристан и Изольда» Вагнера, «Фантастическая симфония» Берлиоза; 6-я симфония, 4-я картина из оперы «Пиковая дама», «Элегия» из «Струнной серенады» Чайковского, 3-я часть 5-й симфонии Шостаковича). В звучании piano С. придаёт музыке таинственный, туманный характер, в forte — резко звенящий, пронзительный. На валторнах вместо С. используются т. н. закрытые звуки, к-рые получают, прикрывая раструб правой рукой. Сначала в эстр. оркестре, затем и в симфоническом (по его образцу) были введены С. для трубы — конич., с отверстием в середине, к-рые придают звучанию напряжённый, «сдавленный» характер. Для исполнения лирич., певучих мелодий на грушевидную, «резкую» С. надевают небольшую металлич. чашку («грибок»), смягчающую звук. Прикрывая отверстие С., можно во время игры менять тембр, получая, т. о., «мяукающий», «квакающий» эффект («вау-вау»); используется гл. обр. в эстр. оркестре). У деревянных духовых С. может служить платок, сложенный в неск. раз и вкладываемый в раструб фагота, кларнета и гобоя. Приём смягчает звучность, но не даёт возможности взять самый низкий звук инструмента. На фп. роль С. выполняет левая педаль.



Сурдины для духовых инструментов.



Сурдины для струнных смычковых инструментов.

Лит.: E i c h b o r n H., Die Dämpfung beim Horn, Lpz., 1897; O s t h o f f W., Trombe Sordine, «AfMw», 1956, Jahrg. 13, № 1.

Г. И. Благодатов.

СУ́РЖИНА Нонна Андреевна (р. 17 X 1937, Днепропетровск) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. СССР (1976). В 1964 окончила Харьковский ин-т иск-в по классу пения у П. В. Голубева. С 1963 солистка Харьковского, с 1974 — Днепропетровского т-ров оперы и балета. С. обладает лёгким лирич. меццо-сопрано большого диапазона, красивого грудного тембра. Среди партий — Любаша («Царская невеста»), Весна и Лель («Снегурочка»), Марина Мнишек, Кончаковна, Амнерис, Азучена, Кармен, Аксинья; Анюта («Коммунист» Клебанова), Комиссар («Оптимистическая трагедия» Холминова), Соломия («Богдан Хмельницкий» Данькевича). Тонкий артистизм, прекрасное владение вокально-речевой интонацией отличают С. как камерную исполнительницу. В её репертуаре — произв. рус. и зап.-европ. классики (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, Ф. Шуберт и др.), соч. сов. композиторов. С 1974 преподаёт пение в Днепропетровском муз. уч-ще им. М. И. Глинки. Гос. пр. УССР им. Т. Г. Шевченко (1978).

Лит.: К р а с н о п о л ь с к а я Т., Нонна Суржина, «СМ», 1966, № 5, с. 156—57.

В. И. Зарубин.

СУРМА. 1) Укр. дух. муз. инструмент. Известен с 16 в. Применялся в полковой музыке Войска Запорожского. Сведений об устройстве старинной С. не сохранилось. 2) Распространённое на Украине назв. кавказской *зурны*, усовершенствованной в 1950-х гг. В. А. Зуляком. Используется в проф., учебном и самодеят. нар. оркестрах. 3) Название «казацкой трубы», созданной

в 1970-х гг. Г. К. Федькиным на основе старинного изображения С. на одном из знамён Войска Запорожского. Имеет конич. дерев. ствол с пластмассовым раструбом, 8 игровыми отверстиями (нек-рые снабжены клапанами) и вставным металлич. мундштуком. Звукоряд хроматический — c^1 — e^3. Звучание сильное, но мягкое. Входит в состав мн. проф., самодеят. и уч. оркестров Украины, в т. ч. Киевского оркестра нар. инструментов, Оркестра укр. нар. хора им. Г. Верёвки.

Лит.: П е т у х о в М., Народные музыкальные инструменты музея Санкт-Петербургской консерватории, СПБ, 1884, с. 41—42; Х о т к е в и ч Г., Музичні інструменти українського народу, Хар., 1930; Г у ц а л В., Грає оркестр українських народних інструментів, «Райдуга», 1978, № 11.

М. В. Лысенко-Днестровский.

СУРНА́ — др.-рус. дух. язычковый муз. инструмент. Сохранившийся образец рус. С.— дерев. трубка (дл. 270 *мм*) с цилиндрич. каналом, на к-ром 5 игровых отверстий, с 2 раструбами — малым (верхним), выполняющим функции мундштука, и колоколообразным (нижним); диаметр верхнего раструба (в него вставлен *пищик* с одинарным надрезным язычком) — 350 *мм*, нижнего — 650 *мм*. Звукоряд диатонический, диапазон — малая секста. Звук очень сильный, пронзительный. С. упоминается в летописях с 16 в. Согласно «Домострою» (16 в.), совм. с бубном, трубой и накрами С. была обязательной принадлежностью свадебного обряда. В 16—17 вв. применялась в ратном деле, использовалась скоморохами, входила в состав инстр. ансамбля Потешной палаты. В 18 в. вышла из употребления. Вновь появилась в воен. быту терского казачества в кон. 19 — нач. 20 вв.



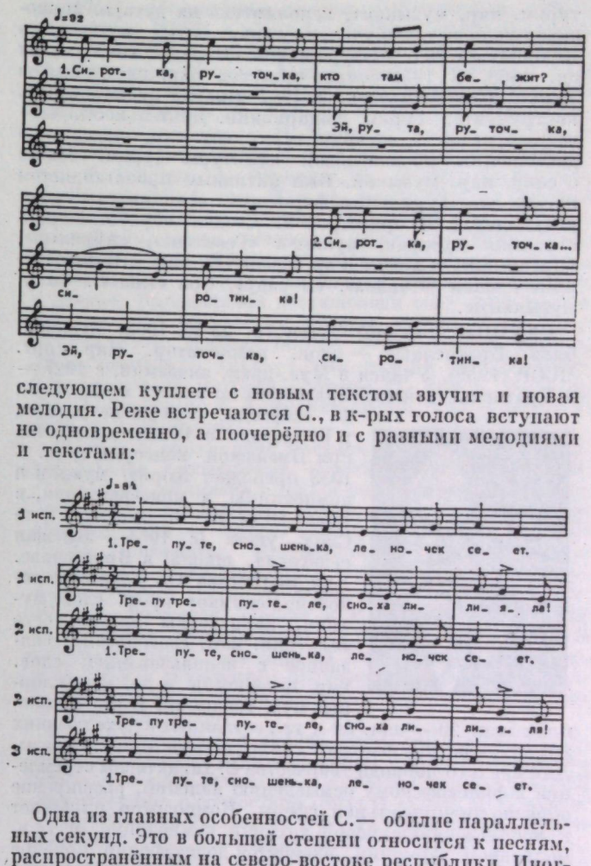
Лит.: П р и в а л о в Н., Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран, в кн.: Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества, т. 7, вып. 2, СПБ, 1907; В е р т к о в К., Б л а г о д а т о в Г., Я з о в и ц к а я Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 27; В е р т к о в К., Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975, с. 42—44; Г а л а й с к а я Р., О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятникам письменной литературы XI — XVII столетий, в кн.: Театр. Музыка. Кинематография, Л., 1975.

СУРНА́Й — каракалпакский, тадж., узб. дух. язычковый муз. инструмент. По конструкции аналогичен кавказской *зурне*. Отличается от неё бо́льшим размером. Диапазон С.— октава (у узб. С.: a — a^1), при передувании его можно увеличить на квинту (до e^2). Используется в качестве сольного инструмента.

Лит.: В е р т к о в К., Б л а г о д а т о в Г., Я з о в и ц к а я Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 158.

СУТАРТИ́НЕ (литов. sutartinė, от sutarti — ладить, быть в согласии; множеств. число — с у т а р т и н е с) — вид старинных литов. нар. песен, преим. женских трудовых. Древнейшие С.— эпические по характеру, более поздние — гл. обр. лирические. Распространены только в вост. и сев.-вост. областях Литвы. От др. литов. нар. песен отличаются своеобразным многогол. складом, особенностями муз. структуры, а также мелодикой и ритмикой. По типу многоголосия различают С. канонические и свободно полифонические. Канонич. С. исполняются, как правило, тремя певцами в форме канона (т. н. трийнес — тройственные) (см. кол. 354).

В др. виде С. соединяются две и более самостоят. мелодич. линии, образуя свободную полифонич. ткань. Они исполняются обычно двумя или четырьмя певцами (т. н. двийнес и кетуринес — двойные и четверные), причём кетуринес поётся попарно, так что в каждом следующем куплете с новым текстом звучит и новая мелодия. Реже встречаются С., в к-рых голоса вступают не одновременно, а поочерёдно и с разными мелодиями и текстами:



Одна из главных особенностей С.— обилие параллельных секунд. Это в большей степени относится к песням, распространённым на северо-востоке республики. Иногда поневки подвергаются варьированию по куплетному принципу. Стиль С. характерен и для инстр. литов. нар. музыки. Такого рода пьесы исполняются на скудучяй, тримитай, дайдитес, их ансамблями, а также на пятиструнных канклес.

С. использовали в своих соч. мн. литов. композиторы — С. Вайнюнас («Рапсодия на литовские темы» для скрипки с орк., концерт № 2 для фп. с орк.), Б. Дварионас (скрипичный концерт), Ю. Груодис («Симфонические вариации»), Ю. Юзелюнас (симфония № 2, балет «На берегу моря»), А. Рачюнас (симфония № 2) и др.

Лит.: С л а в ю н а с З., Сутартине. (О литовском народном многоголосии), «СМ», 1954, № 5, с. 65—71.

СУТЯ́ГИН Александр Васильевич [р. 12(25) VIII 1915, станица Магнитная, ныне г. Магнитогорск] — сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1955). Чл. КПСС с 1956. В 1943 окончил Моск. консерваторию по классу пения у М. В. Владимировой. С 1941 солист Башкирского т-ра оперы и балета, с 1957 — Ленингр. Малого т-ра оперы и балета. Обладает красивым голосом, совершенной дикцией, ярким темпераментом, высоким актёрским мастерством. Первый исполнитель на сов. сцене партий Пугачёва («Салават Юлаев» Исмагилова, 1955), Голландца («Летучий голландец», 1957) и Клода Фролло («Эсмеральда» Даргомыжского, 1958). Среди партий: Онегин, Елецкий; Грязной («Царская невеста»), Алеко, Князь Игорь, Риголетто, Амонасро, Яго, Скарпиа, Эскамильо, Жермон, Фигаро; Павел («Виринея» Слонимского), Борис Тимофеевич («Катерина Измайлова»).

В. И. Зарубин.

СУХАНКУЛИ́ЕВ Тачмамед (1864, аул Янкала, ныне р-н Геок-Тепе — 1942, г. Каахка Туркм. ССР) —

туркм. нар. музыкант, исполнитель на дутаре, композитор-мелодист. Обучался у нар. проф. музыкантов Кель-бахши и Човдур-бахши. Первые соч. создал ок. 1900. С 1928 солист оркестра нар. инструментов Туркм. радиокомитета. В 1937 основал ансамбль нар. инструментов Туркм. филармонии. Деятельность С.— важное звено в истории туркм. музыки, она связала достижения многовековой культуры туркм. *бахши* с совр. нар. музыкой. Был активным пропагандистом новых для Туркмении форм муз. исполнительства — ансамблевой и оркестровой. Создал обработки (для ансамбля дутаров) мукамов «Геоктепе», «Айралык», «Дагарман», «Сарыя» и др. Среди соч. С.— «Песня о Ленине», «Моя Отчизна», «В саду». Оба сына С.— нар. музыканты.

СУ́ХОНЬ (Suchoň) Эуген (р. 25 IX 1908, Пезинок, близ Братиславы) — слов. композитор. Нар. арт. ЧССР (1959). Учился в Муз.-драм. академии, с 1927 — в Братиславской консерватории по классу композиции Ф. Кафенды. Совершенствовался у В. Новака в Школе мастерства при Пражской консерватории. С 1933 преподаёт теорию музыки и композицию в консерватории, в 1948—59 — на педагогич. ф-те Слов. ун-та (с 1955 — Высшая педагогич. школа) в Братиславе. Для творчества С., одного из основоположников проф. слов. музыки, характерны актуальность тематики, нац. своеобразие, связанное с использованием слов. нар. песенности и др. фольклорных муз. традиций. В его сочинениях кон. 20 — нач. 30-х гг., созданных в духе поздних романтиков, преобладают субъективные лирич. образы. Для зрелого периода творчества С. характерны стремление к философскому осмыслению явлений, расширение образно-эмоциональной сферы. Композитор прибегает к использованию новой техники композиции, в т. ч. модальной гармонии, элементов додекафонии, приёмов фактурного тематизма, более опосредованному претворению фольклора. В первой слов. нац. опере «Водоворот» («Крутнява», 1949; нар.-бытовая психологич. драма из крест. жизни) проявляются характерные для поздних соч. С. драматизм и эпич. широта, обострённый психологизм и лирико-философская углублённость. Опера отличается напряжённостью и динамичностью действия, контрастностью образов, сквозным симф. развитием, гибкостью вок. декламации, претворившей черты песенности и выразительных речевых интонаций. В историко-эпич. драме «Святоплук» (пост. 1960; посв. драм. событиям Великоморавского княжества кон. 9 в.) проявляется мастерство в психологич. характеристиках, построении массовых сцен, сочетании вок. и симф. пластов (обе оперы ставились во мн. европ. странах, в т. ч. в СССР; «Крутнява» — в Москве, Тбилиси; «Святоплук» — в Саратове). Хор. сочинения, связанные с образами природы («Псалом земли Подкарпатской», «О горах») и отличающиеся нар.-жанровым характером тематизма, близки фольклорным традициям; мн. хоры патриотич. содержания посв. судьбе слов. народа. Среди инстр. произв. выделяются виртуозные конц. «Фантазия и бурлеска» для скрипки с оркестром, симф. сюита «Метаморфозы» (посв. теме становления личности художника). Сочинения 60— нач. 70-х гг. свидетельствуют о многообразии творч. интересов (хор. цикл «О человеке», «Мрачная поэма», 6 пьес для струн. квартета, конц. мелодрама «Созерцания», симф. фантазия на тему BACH для органа, струн. оркестра и ударных. Гос. пр. ЧССР (1951, 1954, 1960).



Соч.: оперы — Водоворот (Krútňava — Krútňava, 1949, Братислава; Гос. пр. ЧССР, 1951), Святоплук (1960, Братислава; Гос. пр. ЧССР, 1960); кантата Псалом земли Подкарпатской (Žalm zeme Podkarpatskej, 1938); для орк.— увертюра к драме И. Стодола «Король Святоплук» (Kráľ Svätopluk, 1936), симф. картина Прорыв (Prorážení, 1976), Сельская симфонietta (Symfonietta rustica, 1957), сюиты Балладная (Baladická suita, 1936; также для фп., 1935) и Метаморфозы (Metamorfózy, 1953; Гос. пр. ЧССР, 1954); для струн. орк. — Серенада (1932), 6 пьес (Sest' skladieb pre sláčikové nastroje, 1955—63); симф. фантазия на тему BACH для органа, струн. орк. и ударных (1972); для инструмента с орк. — Рапсодическая сюита для фп. (1965), Фантазия и бурлеска для скр. (1933—1948); камерно-инстр. ансамбли — соната (1930), сонатина (1937) и Мрачная поэма (Poéme macabre, 1963) для скр. и фп., струн. квартет (1931), фп. квартет (1933), Серенада для квинтета духовых (также перелож. для струн. орк., 1933); для фп.— Маленькая сюита с пассакальей (1931), Картинки Словакии (Obrázky zo Slovenska, 1957), Калейдоскоп (Kaleidoskop, 1968, перелож. для орк., 1971), Созерцания (Kontemplácie, с чтецом; также с орк., 1964); цикл Ночь и одиночество (Nox et solitudo, 1932) для голоса с фп.; хоры — О горах (O horách; a cappella, 1942), О человеке (O človeku, 1962), Терховские песни (Terchovské spevy, с орк., 1952), цикл К звёздам (Ad astra, с камерным орк., 1961); песни; обр. слов., хорв. нар. песен для голоса с фп.; музыка для драм. т-ра и кино (в т. ч. к фильму «Бой закончится завтра»).

Лит. соч.: Об актуальных проблемах музыки XX в., «СМ», 1975, № 1.

Лит.: Мартынов И., Музыка нового мира, М., 1955, с. 175—79; его же, «Святоплук» Э. Сухоня, «СМ», 1961, № 12; его же, Очерки о зарубежной музыке первой половины 20 века, М., 1970, с. 268—70; Заварский Э., Творчество Эугена Сухоня, «СМ», 1958, № 10; Александрова В., «Крутнява» Э. Сухоня, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963; Вайда И., Народный художник, «СМ», 1965, № 5; Ражева В., Главная тема — народ, «СМ», 1969, № 4; Полякова Л., Пражская опера сегодня, «СМ», 1971, № 6; Киселёв В., Фортепианная музыка Сухоня, «МЖ», 1971, № 7; Zavarský E., Eugen Suchoň, Brat., 1955; Kresánek J., Národný umelec Eugen Suchoň, Brat., 1961. *Н. А. Гаврилова.*

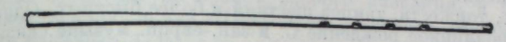
SFORZANDO, sforzato, forzato (сфорца́ндо, сфорца́то, форца́то, итал., от sforzare, forzare — напрягать силы; сокр. sf, sfz, fz) — обозначение, предписывающее более громкое исполнение звука или аккорда, при к-ром оно стоит. С 19 в. вместе с rinforzando (rinforzato) часто рассматривается как равнозначное sforzato piano (sfp), т. е. sf с последующим piano. Особенно сильное выделение звука или аккорда обозначается превосходной степенью от S.— sforzatissimo (сокр. ffz, sffz).

«СХО́ЛА КАНТО́РУМ» (лат. Schola cantorum). 1) Проф. хор церк. певчих при папском дворе в Риме. Впервые назв. «С. к.» встречается в последней четв. 7 в. Организация «С. к.» была связана с развитием форм *литургии*, когда в ходе католич. богослужения выделилась самостоят. ведущая группа церк. певчих, художеств. уровень исполнения к-рой требовал спец. проф. подготовки. О певч. традициях «С. к.» сохранилось мало сведений. С перенесением папской резиденции из Рима в Авиньон (1309) значение «С. к.» постепенно сходит на нет. Её функции переняла организованная на новой основе капелла, позднее получившая наименование *Сикстинской капеллы*. Буллой папы Урбана V от 3 VI 1370 «С. к.» была упразднена. 2) Название нек-рых совр. высших муз. уч. заведений: «С. к.» осн. в Париже в 1894 В. д'Энди совм. с хормейстером Ш. Бордом и органистом А. Гильманом (открыта в 1896); в Базеле в 1933 — дирижёром П. Захером как Ин-т старинной музыки (с 1954 — Академия музыки).

Лит.: Hucke H., Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römischen Schola cantorum, в кн.: Zweiter Internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik. [Bericht], W., 1955; Smits van Waesberghe J., Neues über die Schola cantorum zu Rom, там же; Corbin S., L'église à la conquête de sa musique, [P., 1960]. *И. М. Ямпольский.*

СЦЕНА́РИЙ (итал. scenario, от лат. scaena — сцена) — термин, применяемый в области драм. и муз. театра, а также в кино. С. в балете — подробное изложение сюжета с описанием всех танц. номеров и мимич. сцен. В соответствии со С. композитор создаёт музыку балета и вслед за этим балетмейстер — его хореографию, т. е. сам балетный спектакль. С. в опере — драматургич. план *либретто*, а также его диалогич. часть, с к-рой связано драм. действие произведения. Пишется как стихами, так и прозой.

СЫБЫЗГЫ (казах.), сыбызга (тат.),— дух. муз. инструмент. Род открытой продольной флейты типа башк. и тат. *курая*. Длина 600—650 *мм*. Звукоряд С. с 4 отверстиями: d^1 — e^1 — fis ^{1} — g^1 — a^1; с 6-ю отверстиями: c^1 — d^1 — e^1 — f^1 — g^1 — a^1 — h^1. На С. играют гл. обр. пастухи, исполняют песенные мелодии, инстр. наигрыши, кюи. Ныне встречается редко.



Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975, с. 178. *С. Я. Левин.*

СЫГЕТЫ́НЬСКИЙ (Sygietyński) Тадеуш (24 IX 1896, Варшава — 19 V 1955, там же) — польск. композитор, фольклорист, дирижёр. Учился композиции у Р. Статковского, Х. Мельцера, С. Невядомского, З. Носковского в Варшаве, у М. Солтыса во Львове, у М. Регера и С. Креля в Лейпциге (1912), у А. Шёнберга в Вене (1918). В нач. 20-х гг. работал дирижёром в Граце, Загребе, Любляне. В 1925 организовал филармонич. оркестр в Дубровнике. С 1926 жил в Варшаве. Изучал и пропагандировал польский муз. фольклор, занимался обработкой нац. мелодий, использовал их в своей музыке. Известен как организатор (1948, совм. с женой М. Зимницкой-Сыгетынской) и руководитель Гос. ансамбля песни и танца «Мазовше», для к-рого создал много песен, в т. ч. «В Кадзидляньском бору», «Кукушка», «Долина», «Светит месяц», «Марш дружбы», вошедшие в отд. сб-к; основал также ансамбль «Варшава» (1954). Автор «Мазовецких зарисовок» («Szkice mazowieckie» для солиста, хора и оркестра, 1938), сочинений для хора и оркестра, а также для хора с фп., каприччо и этюдов для фп., произв. для мандолины и для гитары, молодёжных песен, в т. ч. 28 эстрадных; ему принадлежат обр. 72 нар. песен и 20 нар. танцев для голоса с фп. и для хора с фп., музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам. Б. ч. неизданных произв. С. погибла во время 2-й мировой войны 1939—1945, в т. ч. партитуры оперы-балета «Корчма на дороге» («Karczma na rozdrożu») и орк. сюиты на её музыки.

Лит.: Marek T., Przewodnik koncertowy II festiwalu muzyki polskiej, Warsz., 1951; Ficowski I., T. Sygietyński, «Radio i Świat», 1955, № 22; «Mazowsze», «Dziś i Jutro», 1955, № 21.

«СЭДЛЕРС-УЭЛЛС» (Sadler's Wells Theatre; с 1974 — Английская национальная опера) — оперный т-р в Лондоне. Здание т-ра было построено в 1683 (современное — в 1765). В 18—19 вв. на его сцене ставились *балладные оперы*, балетные *дивертисменты*, пантомимы, с сер. 19 в. до 30-х гг. 20 в. выступали разл. драм. труппы. В 1931 видный театр. деятель Л. Бейлис организовала при «С.-У.» балетную труппу «Вик-Уэллс балле» (позднее — «С.-У. балле», с 1957— Королевский балет) и оперную — «Вик-Уэллс опера компани» (назв. этих коллективов от т-ра «Олд Вик», где Бейлис была директором). В 30-е гг. популярностью пользовались спектакли балетной труппы «Сильфиды» на музыку Шопена (1932), «Коппелия» (1933), «Жизель» (1934), «Лебединое озеро» (1934); «Фасад» Уолтона (1935), «Шахматы» Блисса (1937), «Спящая красавица» (1939).

Оперная труппа «С.-У.» как самобытный, яркий художеств. коллектив сформировалась после 2-й мировой войны 1939—45; этапной была первая пост. оперы Б. Бриттена «Питер Граймс» (7 июня 1945); гл. партии исполняли крупнейшие певцы — Дж. Кросс и П. Пирс. Первым гл. дирижёром труппы был Л. Коллингвуд (в 1940—47 также директор). Мн. спектакли «С.-У.» стали знаменательным событием в истории англ. муз. т-ра. Среди них — «Симон Бокканегра» Верди (1948), «Катя Кабанова» (1951), «Лисичка-плутовка» (1961) Яначека, «Русалка» Дворжака (1959), «Фиделио» Бетховена (1959), «Андре Шенье» Джордано (1959), «Золушка» Россини (1959), «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса (1961), «Похождение повесы» Стравинского (1962), «Идоменей» (1962) и «Свадьба Фигаро» (1965) Моцарта, «Возвышение и падение города Махагонни» Вейля (1963), «Бульвар одиночества» Хенце (1963), «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (1963). Спектаклями дирижировали А. Гибсон, К. Дейвис, Ч. Маккерас; выступали крупнейшие певцы: П. Пирс, С. Фишер, Дж. Хаммонд, Ф. Шарп, а также М. Кольер, Дж. Уорд, П. Глоссоп, Э. Харвуд, А. Ремедиос, А. Джун, Х. Харпер, Д. Макинтайр. С кон. 60-х гг. отмечается особое развитие художеств. мастерства коллектива т-ра. Крупными работами стали спектакли: «Пиковая дама» (1966); «Эрнани» Верди (1967), «Из мёртвого дома» Яначека (1967). В 1968 т-р поставил оперу Р. Вагнера «Мейстерзингеры». Выдающимся достижением совр. вагнерианы явилась пост. тетралогии «Кольцо нибелунга» («Валькирия», 1970; «Гибель богов», 1971; «Золото Рейна», 1972; «Зигфрид», 1973). Среди видных интерпретаторов творчества Вагнера — певцы Н. Бейли, Р. Хантер, А. Ремедиос, Д. Хаммонд-Строуд, дирижёры Р. Гудолл и Ч. Маккерас.

Наряду с популярной оперной классикой («Травиата», «Мадам Баттерфляй», «Тоска», «Манон», «Фауст», «Трубадур», «Кармен» и др.) в репертуаре т-ра значит. место занимают произв., редко исполняемые на совр. оперной сцене,— «Орфей» (1966), «Коронация Поппеи» (1971) Монтеверди, «Осуждение Фауста» Берлиоза (1969), «Фиделио» Бетховена (1970; в ред. 1805), «Семела» Генделя (1970). К числу наиболее ярких пост. 70-х гг. относятся: «Война и мир» (1972); «Дьяволы из Лаудина» Пендерецкого (1973), «Мария Стюарт» Доницетти (1973), «Бассариды» Хенце (1974), «Дон Карлос» (1974, с включением фрагментов, прежде не исполнявшихся), «Волшебная флейта» (1975); «Кавалер роз» Р. Штрауса (1975).

Т-р обращается и к произв. совр. англ. авторов, поставлены «Серные рудники» (1965) и «Пенни за песню» (1967) Р. Родни-Беннетта, «Скрипки Сен-Жака» (1966) и «Счастливое путешествие Петера» (1969) М. Уильямсона, «История Васко» Г. Кроссе (1974), однако репертуарными остаются только оперы Б. Бриттена.

В труппе т-ра: певцы — Дж. Барстоу, К. Грант, Л. Макдоналл, В. Мастерсон, М. Пеллегрини, П. Тинсли; изредка выступает известная англ. певица Д. Бейкер. Гл. дирижёр — Ч. Маккерас. Спектакли идут на англ. яз. С 1968 т-р работает в здании «Coliseum»; помещение «С.-У.» используется только для гастролирующих в Лондоне оперных коллективов.

Лит.: Baker H., History of the London stage and its famous players. 1576—1903, L.— N. Y., 1904; Stapleton M., The Sadler's Wells Opera, L., 1954; Clarke M., The Sadler's Wells ballet. A history and an appreciation, L., 1955. *В. В. Тимохин.*

СЭКИ Акико (8 IX 1899, Токио — 2 V 1973, там же) — япон. певица (сопрано), хор. дирижёр и муз.-обществ. деятель. В 1921 окончила вок. ф-т Токийской консерватории. Концертировала в Японии. Участвовала в прогрессивном демократич. движении за развитие культуры для народа. В 1948 организовала т. н. Центр. токийский хор («Поющие голоса Японии»), положивший начало массовому самодеят. антимилитаристскому движению в стране (в нач. 50-х гг. во мн. япон. городах возникли подобные хор. коллективы). В 1964 с Центр. токийским хором гастролировала в СССР. Была активным сторонником японо-сов. дружбы. Пропагандировала сов. песню в Японии. Междунар. Ленинская пр. «За укрепление мира между народами» (1956).



Лит. соч.: Советы Акико Сэки, «Театр», 1956, № 12; Голос музыкантов, «МЖ», 1962, № 15.

Лит.: Леонова М., Японские песни, «СМ», 1954, № 5; Ронская К., Акико Сэки — лауреат международной премии, «СМ», 1956, № 2; Старшинов И., Акико Сэки, «Советская культура», 1956, 5 янв.; [О 60-летием юбилее А. Сэки], «МЖ», 1959, № 18; Рыжкин И., Поющие голоса Японии, там же, 1964, № 14; [О 75-летием юбилее А. Сэки], там же, 1974, № 15.

СЮА́Р (Suard) Жан Батист Антуан (15 I 1734, Безансон — 20 VII 1817, Париж) — франц. муз. и театр. критик и журналист. Издавал «Gazette littéraire de l'Europe» и «Gazette de France», печатался в «Journal de Paris» и «Mercure de France» под псевдонимом «L'Anonyme de Vaugirard». Был цензором драм. произведений. Покровительствовал начинающему А. Гретри. В развернувшейся вокруг опер К. В. Глюка дискуссии, известной как «война глюкистов и пиччиннистов» (1777), выступил (совм. с аббатом Арно) как один из главных его сторонников против Ж. Ф. Лагарпа и Ф. Мармонтеля. Был близок к энциклопедистам, принимал участие в издававшихся Ж. Б. Лабордом «Очерках о старинной и новой музыке» («L'essai sur la musique ancienne et moderne de Laborde», v. 1—4, P., 1780) и Муз. словаре «Методической энциклопедии» (Dictionnaire de musique de «l'Encyclopédie méthodique», P., 1791) и других. Основал в Париже журн. «Le publiciste» (1800—10). С 1772 член, с 1803 секретарь Франц. академии.

Соч.: Lettres critiques, Amst., 1758; Discours impartial sur les affaires actuelles de la libraire, P., 1777; Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Glück, P., 1781; Mélanges de littérature, v. 1—5, P., 1803—08; De la liberté de la presse, P., 1814.

Лит.: Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934, с. 384—90; Suard A., Essais de mémoires sur Mr. Suard, P., 1820; Garat D. J., Mémoires historiques sur la vie de Mr. Suard, sur ses écrits, et sur le XVIII siècle, P., 1820; Nisard Ch., J. B. A. Suard. Mémoires et correspondances historiques et littéraires inédits, P., 1858; Bonno G., Lettres inédites de Suard a Wilkes, Berk. (Calif.), 1932.

А. Т. Тевосян.

СЮ́ИТА (франц. suite, букв.— ряд, последовательность) — одна из осн. разновидностей многочастных циклич. форм инстр. музыки. Состоит из неск. самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединённых общим художеств. замыслом. Части С., как правило, различаются по характеру, ритму, темпу и т. п., в то же время они могут быть связаны тональным единством, мотивным родством и др. способами. Гл. принцип формообразования С.— создание единого композиц. целого на основе чередования контрастных частей — отличает С. от таких циклич. форм, как соната и симфония с их идеей роста и становления. Сравнительно с сонатой и симфонией С. свойственны большая самостоятельность частей, не столь строгая упорядоченность структуры цикла (количество частей, их характер, порядок, соотношение друг с другом могут быть различными в самых широких пределах), тенденция к сохранению во всех или неск. частях единой тональности, а также более непосредств. связь с жанрами танца, песни и др.

Противоположность С. и сонаты особенно чётко выявилась к сер. 18 в., когда С. достигла своего расцвета, а сонатный цикл окончательно сложился. Однако эта противоположность не абсолютна. Соната и С. возникли почти одновременно, и их пути, особенно на раннем этапе, временами пересекались. Так, С. оказала заметное влияние на сонату, особенно в области тематизма. Результатом этого влияния было также включение менуэта в сонатный цикл и проникновение танц. ритмов и образов в финальное рондо.

Корни С. уходят в древнюю традицию сопоставления медленного танца-шествия (чётного размера) и живого, прыжкового танца (обычно нечётного, 3-дольного размера), к-рое было известно в вост. странах уже в глубокой древности. Более поздними прообразами С. являются ср.-век. арабская nauba (крупная муз. форма, включающая несколько тематически связанных разнохарактерных частей), а также многочастные формы, широко распространённые у народов Ближнего Востока и Ср. Азии. Во Франции в 16 в. возникла традиция соединения в танц. С. разл. родов браулей — размеренных, торжеств. танцев-шествий и более быстрых. Однако подлинное рождение С. в зап.-европ. музыке связывают с появлением в сер. 16 в. пары танцев — паваны (величественный, плавный танец на $^2/_4$) и гальярды (подвижный танец с прыжками в размере $^3/_4$). Эта пара образует, по словам Б. В. Асафьева, «едва ли не первое прочное звено в истории сюиты». Печатные издания нач. 16 в., такие, как табулатуры Петруччи (1507—08), «Intobalatura de lento» М. Кастильонеса (1536), табулатуры П. Борроно и Г. Горцианиса в Италии, лютневые сб-ки П. Аттеньяна (1530—47) во Франции, содержат не только паваны и гальярды, но и др. родственные парные образования (басданс — турдион, бранль-сальтарелла, пассамеццо — сальтарелла и др.).

К каждой паре танцев иногда присоединялся третий танец, также 3-дольный, но ещё более оживлённый,— вольта или пива (piva).

Уже самый ранний известный пример контрастного сопоставления паваны и гальярды, датируемый 1530, даёт образец построения этих танцев на сходном, но метроритмически преобразованном мелодич. материале. Вскоре этот принцип становится определяющим для всех танц. серий. Иногда для упрощения записи заключительный, производный танец не выписывался: исполнителю предоставлялась возможность, сохраняя мелодич. рисунок и гармонию первого танца, самому преобразовать двухдольный размер в трёхдольный.

К нач. 17 в. в творчестве И. Гро (30 паван и гальярд, опубл. в 1604 в Дрездене), англ. вёрджиналистов У. Бёрда, Дж. Булла, О. Гиббонса (сб. «Parthenia», 1611) намечается тенденция к отходу от прикладной трактовки танца. Процесс перерождения бытового танца в «пьесу для слушания» окончательно завершается к сер. 17 в.

Классич. тип старинной танц. С. утвердил австр. комп. И. Я. Фробергер, установивший в своих С. для клавесина строгую последовательность танц. частей: за умеренно медленной аллемандой ($^4/_4$) следовали быстрая или умеренно быстрая куранта ($^3/_4$) и медленная сарабанда ($^3/_4$). Позднее Фробергер ввёл четвёртый танец — стремительную жигу, к-рая вскоре закрепилась как обязательная заключит. часть.

Многочисл. С. кон. 17 — нач. 18 вв. для клавесина, оркестра или лютни, построенные на основе этих 4 частей, включают также менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез, к-рые, как правило, вставлялись между сарабандой и жигой, а также «дубли» («дубль» — орнаментальная вариация на одну из частей С.). Аллеманде обычно предшествовали соната, симфония, токката, прелюдия, увертюра; из нетанцевальных частей встречались также ария, рондо, каприччо и др. Все части писались, как правило, в одной тональности. Как исключение в ранних сонатах da camera А. Корелли, к-рые по существу являются С., встречаются медленные танцы, написанные в тональности, отличающейся от основной. В мажорной или минорной тональности ближайшей степени родства выдержаны отд. части в сюитах Г. Ф. Генделя, 2-й менуэт из 4-й английской С. и 2-й гавот из С. под назв. «Французская увертюра» (BWV 831) И. С. Баха; в ряде сюит Баха (английские сюиты №№ 1, 2, 3 и др.) встречаются части в одноимённой мажорной или минорной тональности.

Самый термин «С.» впервые появился во Франции в 16 в. в связи с сопоставлением разных браулей, в 17—18 вв. он проник также в Англию и Германию, но долгое время применялся в разл. значениях. Так, иногда С. называли отдельные части сюитного цикла. Наряду с этим в Англии группа танцев называлась

lessons (Г. Пёрселл), в Италии — balletto или (позднее) sonata da camera (А. Корелли, А. Стеффани), в Германии — Partie (И. Кунау) или партита (Д. Букстехуде, И. С. Бах), во Франции — ordre (Ф. Куперен) и др. Нередко С. вообще не носили особого названия, а обозначались просто как «Пьесы для клавесина», «Застольная музыка» и т. п.

Многообразие названий, обозначавших по существу один и тот же жанр, определялось нац. особенностями развития С. в кон. 17— сер. 18 вв. Так, франц. С. отличалась большей свободой построения (от 5 танцев у Ж. Б. Люлли в орк. С. e-moll до 23 в одной из клавесинных сюит Ф. Куперена), а также включением в танц. серии психологич., жанровых и пейзажных зарисовок (27 клавесинных сюит Ф. Куперена включают 230 разнохарактерных пьес). Франц. композиторы Ж. Ш. Шамбоньер, Л. Куперен, Н. А. Лебег, Ж. д'Англебер, Л. Маршан, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо ввели в С. и новые для неё типы танцев: мюзет, ригодон, чакона, пассакалья, лур и др. В С. вводились и нетанцевальные части, особенно разл. роды арий. Люлли впервые ввёл в С. в качестве вступит. части увертюру. Позднее это нововведение было воспринято нем. композиторами И. К. Ф. Фишером, И. З. Куссером, Г. Ф. Телеманом и И. С. Бахом. Г. Пёрселл часто открывал свои С. прелюдией; эту традицию воспринял и Бах в своих англ. С. (в его франц. С. прелюдий нет). Помимо оркестровых и клавесинных С. во Франции были распространены С. для лютни. Из итал. композиторов важный вклад в развитие С. внёс Д. Фрескобальди, разрабатывавший вариационную С.

Нем. композиторы творчески соединили франц. и итал. влияния. «Библейские истории» Кунау для клавесина и оркестровая «Музыка на воде» Генделя своей программностью сближаются с франц. С. Влиянием итал. вариац. техники отмечена сюита Букстехуде на тему хорала «Auf meinen lieben Gott», где аллеманда с дублем, сарабанда, куранта и жига являются вариациями на одну тему, мелодич. рисунок и гармония к-рой сохраняются во всех частях. Г. Ф. Гендель ввёл в С. фугу, что свидетельствует о тенденции к расшатыванию устоев старинной С. и сближении её с церк. сонатой (из 8 сюит Генделя для клавесина, опубликованных в Лондоне в 1720, 5 содержат фугу).

Особенности итал., франц. и нем. С. объединил И. С. Бах, возведший жанр С. на высшую ступень развития. В сюитах Баха (6 англ. и 6 франц., 6 партит, «Французская увертюра» для клавира, 4 оркестровые С., названные увертюрами, партиты для скрипки соло, С. для виолончели соло) завершается процесс освобождения танц. пьесы от связи с её бытовым первоисточником. В танц. частях своих сюит Бах сохраняет лишь типические для данного танца формы движения и нек-рые особенности ритмич. рисунка; на этой основе он создаёт пьесы, заключающие в себе глубокое лирико-драм. содержание. В каждом типе С. у Баха выдержан свой план построения цикла; так, англ. С. и С. для виолончели всегда начинаются с прелюдии, между сарабандой и жигой в них всегда стоят 2 сходных танца и т. д. В баховские увертюры неизменно входит фуга.

Во 2-й пол. 18 в., в эпоху венского классицизма, С. утрачивает прежнее значение. Ведущими муз. жанрами становятся соната и симфония, а С. продолжает существовать в виде кассаций, серенад и дивертисментов. Произв. Й. Гайдна и В. А. Моцарта, носящие эти названия, в большинстве своём являются С., только известная «Маленькая ночная серенада» Моцарта написана в форме симфонии. Из соч. Л. Бетховена близки к С. 2 «серенады», одна для струн. трио (ор. 8, 1797), другая для флейты, скрипки и альта (ор. 25, 1802). В целом С. венских классиков приближаются к сонате и симфонии, жанрово-танц. начало выступает в них менее ярко. Напр., «Хаффнеровская» орк. серенада Моцарта, написанная в 1782, состоит из 8 частей, из к-рых в танц. форме выдержаны только 3 менуэта.

Большое разнообразие типов построения С. в 19 в. связано с развитием программного симфонизма. Подступами к жанру программной С. явились циклы фп. миниатюр Р. Шумана — «Карнавал» (1835), «Фантастические пьесы» (1837), «Детские сцены» (1838) и др. Яркие образцы программной оркестровой С.— «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова. Черты программности свойственны фп. циклу «Картинки с выставки» Мусоргского, «Маленькой сюите» для фп. Бородина, «Маленькой сюите» для фп. и С. «Детские игры» для оркестра Ж. Бизе. 3 оркестровые сюиты П. И. Чайковского в основном состоят из характеристич. пьес, не связанных с танц. жанрами; они включают новую танц. форму— вальс (2-я и 3-я С.). К ним можно причислить и его же «Серенаду» для струн. оркестра, к-рая «стоит на полпути между сюитой и симфонией, но ближе к сюите» (Б. В. Асафьев). Части С. этого времени пишутся в разл. тональностях, но последняя часть, как правило, возвращает тональность первой.

В сер. 19 в. появляются С., составленные из музыки к театр. постановкам, к балетам, операм: Э. Грига из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», Ж. Бизе из музыки к драме А. Доде «Арлезианка», П. И. Чайковского из балетов «Щелкунчик» и «Спящая красавица», Н. А. Римского-Корсакова из оперы «Сказка о царе Салтане».

В 19 в. продолжает существовать и разновидность С., связанная с нар.-танц. традициями. Она представлена «Алжирской сюитой» Сен-Санса, «Чешской сюитой» Дворжака. Своеобразное творч. преломление старинных танц. жанров дано в «Бергамасской сюите» Дебюсси (менуэт и паспье), в «Могиле Куперена» Равеля (форлана, ригодон и менуэт).

В 20 в. были созданы балетные сюиты И. Ф. Стравинского («Жар-птица», 1910; «Петрушка», 1911), С. С. Прокофьева («Шут», 1922; «Блудный сын», 1929; «На Днепре», 1933; «Ромео и Джульетта», 1936—46; «Золушка», 1946), А. И. Хачатуряна (С. из балета «Гаянэ»), «Провансальская сюита» для оркестра Д. Мийо, «Маленькая сюита» для фп. Ж. Орика, С. композиторов *новой венской школы* — А. Шёнберга (С. для фп. ор. 25) и А. Берга («Лирическая сюита» для струн. квартета),— характеризующиеся применением додекафонной техники. На фольклорных источниках основаны «Танцевальная сюита» и 2 С. для оркестра Б. Бартока, «Маленькая сюита» для оркестра Лютославского. В сер. 20 в. появляется новый вид С., составленной из музыки к кинофильмам («Поручик Киже» Прокофьева, «Гамлет» Шостаковича). Нек-рые вок. циклы иногда называют вокальными С. (вок. С. «Шесть стихотворений М. Цветаевой» Шостаковича), встречаются и хоровые С.

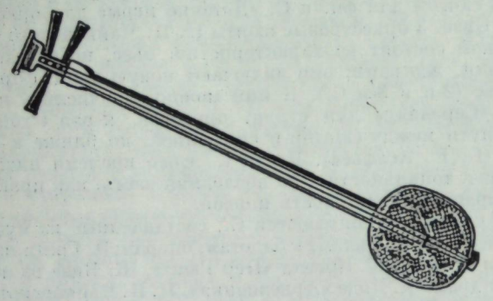
Термин «С.» обозначает также муз.-хореографич. композицию, состоящую из неск. танцев. Такие С. нередко включаются в балетные спектакли; напр., 3-я картина «Лебединого озера» Чайковского составлена из последования традиц. нац. танцев. Иногда такая вставная С. называется дивертисментом (последняя картина «Спящей красавицы» и большая часть 2-го акта «Щелкунчика» Чайковского).

Лит.: Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Инструментальное творчество Чайковского, П., 1922; его же, Музыкальная форма как процесс, кн. 1—2, М.— Л., 1930—47, 2Л., 1971; Яворский Б., Сюиты Баха для клавира, М.— Л., 1947; Друскин М., Клавирная музыка, Л., 1960; Ефименкова Б., Танцевальные жанры..., М., 1962; Попова Т., Сюита, М., 1963; Riemann H., Zur Geschichte der deutschen Suite, «SIMG», 1904/05, Bd 6; Norlind T., Zur Geschichte der Suite, «SIMG», 1905/06, Bd 7; Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik, Lpz., 1910; его же, Dance tunes of the 15th century, «Ishan Library Papers», v. 1, 1959; Nef K., Geschichte der Sinfonie und Suite, Lpz., 1921 («Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen», Bd 14); Blume F., Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im XV. und XVI. Jahrhundert, Lpz., 1925; Münnich R., Die Suite, B., 1932 («Musikalische Formen in historischen Reihen», Bd IX),

в обр. Х. В. Шмидта, Wolfenbüttel, 1958; Reimann M., Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite, Regensburg, 1940 («Kölner Beiträge zur Musikforschung», Bd 3); Hoffmann-Erbrecht L., Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit, Lpz., 1954 («Jenaer Beiträge zur Musikforschung», Bd 1); Thibault G., La musique instrumentale au XVI siècle, в кн.: Roland-Manuel, Histoire de la musique, v. 1, P., 1960; Beck H., Die Suite, Köln, 1964 («Das Musikwerk», Bd XXVI); Starke D., Frobergers Suitensätze, Münch., 1964 (Diss.).

И. Э. Манукян.

СЯМИСЭН, шамисэн,— япон. 3-струн. щипковый муз. инструмент. Род *лютни* с длинной шейкой. Имеет деревянный корпус (до) с кожаной декой (кава). В верхней части деки под струны подкладывается полукружная колодка из кожи (бочигава), предохраняющая деку от повреждения *плектром*. Звук извлекается также особым приспособлением — металлич. крючком (иубикаке), зажимаемым между 1-м и 2-м пальцами левой руки. Длинная шейка (сао) имеет 3 составные части, к-рые можно отделить друг от друга; ширина шейки разная — в зависимости от типа конструкции, выбираемой мастером для определённого стиля исполнения. В верхней её части находятся 3 дерев. колка (итомаки), к к-рым прикрепляются 3 шёлковые струны; высокая подставка под струны (кома) делается из кости. Тембр С. отличается разнообразием оттенков. Строй — квартовый или квартоквинтовый. Осн. типы настройки: хончоши — h — e^1 — h^1, инагари — h — fis^1 — h^1, сансагари — h — e^1 — a^1. С. появился в Японии к кон. 16 в. (его предшественник — кит. саньсянь). Известны 3 типа игры на С.— песенный (ута-моно), речитативный (катари-моно), фольклорный (минъё). Первый применялся в спектаклях кабуки, в романсах (в гор. музицировании — т. н. сямисен-кумиута и др.). Второй тип игры применялся в нац. эпосе (утазава) сказителями (гидаю) и для исполнения коротких песен (ко-ута). Третий тип игры на С. использовался в разл. жанрах крестьянского фольклора, стилистически трансформированного япон. гор. муз. культурой.



Лит.: Matsunaga S., The evolution of samisen music, «Contemporary Japan», 1934, № 3; Nomura M., Treatise on the three instruments of the sankyoku, Tokyo, 1938; Malm W. P., Japanese music and musical instruments, Tokyo, 1959; его же, Nagauta, the heart of Kabuki music, Rutland (Victoria) — Tokyo, 1963; Kishibe S., The traditional music of Japan, Tokyo, 1969.

Р. Б. Галайская.

Т

ТАБАКО́В Михаил Иннокентьевич [6(18) I 1877, Одесса — 9 III 1956, Москва] — сов. трубач, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1945). Доктор искусствоведения (1940). Чл. КПСС с 1940. В 1892 окончил орк. ф-т Одесского муз. уч-ща, позже совершенствовался у К.-В. Г. Брандта (труба) и Ф. Путкамера (оркестровка). В 1891—95 играл в симф. и оперных оркестрах в разл. городах страны (Одесса, Ялта, Севастополь, Харьков, Киев, Тбилиси, Ростов-на-Дону), в 1896 — в Моск. частной рус. опере. В 1898—1938 (с перерывом) артист оркестра Большого т-ра, одновременно в 1922—1932 — *Персимфанса* (один из создателей); периодически работал в симф. оркестре под упр. С. А. Кусевицкого (с 1911). С 1920 был также артистом образцового воен. оркестра Реввоенсовета РСФСР; выступал с концертами. Т. был трубачом-виртуозом, его игра покоряла необычайным по красоте и силе звуком; мощный, светлый и в то же время нежный, «поющий» звук был слышен при любом fortissimo оркестра. Т. считался лучшим исполнителем партии трубы в произв. Р. Вагнера («Гибель богов») и А. Н. Скрябина («Поэма экстаза»). В 1902—14 преподавал на муз. курсах С. Н. Леонтовской-Терентьевой в Москве, в 1914—19 — в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва, с 1919 — в Моск. консерватории (куда перешёл со своим классом из уч-ща; с 1923 профессор). С 1928 вёл в консерватории военно-капельмейстерский класс, с 1944 зав. кафедрой спец. дух. инструментов военно-дирижёрского ф-та. Одновременно в 1929—43 преподавал в Муз. уч-ще им. Гнесиных; в 1944—54 — в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных (зав. кафедрой дух. инструментов). Основоположник отечеств. школы трубачей, Т. за многолетнюю педагогич. деятельность воспитал многих музыкантов; среди них крупные педагоги и исполнители-инструменталисты, в т. ч. Г. А. Орвид, Т. А. Докшицер, С. Н. Ерёмин, Л. Г. Юрьев, Н. Э. Полонский, В. И. Щёлоков. Автор методич. работы «Первоначальная прогрессивная школа для трубы» (ч. 1—4, 1946—53), а также учебно-методич. пособия «Ежедневные упражнения для трубы» (1952). Составил сб-ки: «Пьесы для трубы in B в сопровождении фортепиано» (совм. с Орвидом, 1948) и «Пьесы для трубы и фортепиано» (1954); под редакцией Т. вышли «Избранные этюды (62). Для трубы» В. Вурма (1941). Т. принадлежат многочисл. переложения для трубы.



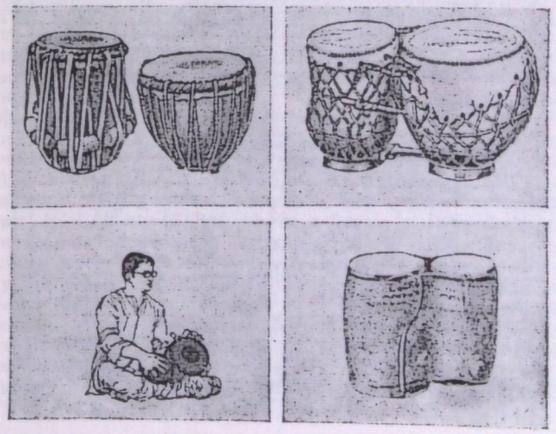
Лит.: Цуккер А., Пять лет Персимфанса, М., 1927; Орвид Г., 70-летний юбилей М. И. Табакова, «СМ», 1947, № 1; его же, М. И. Табаков, в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966; его же, Музыкант, отмеченный печатью вдохновения, в кн.: Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории, М., 1979; Рязузов С., Основоположник отечественной школы трубачей, «МЖ», 1977, № 19.

А. А. Розенберг.

ТАБЛ, тобл,— общее араб. название группы ударных инструментов (литавры, барабаны).

ТА́БЛА — инд. парный барабан. Состоит из 2 небольших котлообразных барабанов, имеющих разную настройку — правый звучит приблизительно октавой ниже левого. Правый (инд. дайян) называется собственно табла, левый (инд. байян) — дагга, по размерам меньше правого. На мембрану левого барабана накладывается лепёшка из клейкого вещества, муки и металлич. опилок. Изготавливаются из дерева, глины или меди. Мембрана из 2 слоёв кожи разного диаметра (меньший накладывается на больший) крепится к корпусу при помощи кожаного кольца с пропущенной через него системой ремней, натягиваемых вдоль корпуса или переплетённых в виде сетки (ремни продеваются в отверстия по краям кожаной мембраны); иногда корпусы обоих барабанов обшиваются одним куском материи. Высота звучания Т. зависит от степени натяжения ремней; настройка производится передвижением деревянных брусков, помещённых между ремнями и корпусом. Исполнитель играет сидя, положив Т. на скрещённые ноги и ударяя по мембранам пальцами или кистями обеих рук. Т.— гл. обр. ритмич. инструмент, используется для исполнения классич. музыки сев.-инд. традиции, входит в состав ансамбля, аккомпанирующего исполнителю на *ситаре* и др., а также пению; иногда Т. используется и как сольный инструмент. В его партии экспонируется и развивается оси. *тала*. О происхождении Т. существуют разл. гипотезы. Одни исследователи считают, что этимология назв. «Т.» свидетельствует о его араб. истоках (араб. табл)

Табла (Индия). Вверху слева и внизу справа — табла деревянная. Вверху справа — табла глиняная. Внизу слева — исполнитель на табле.

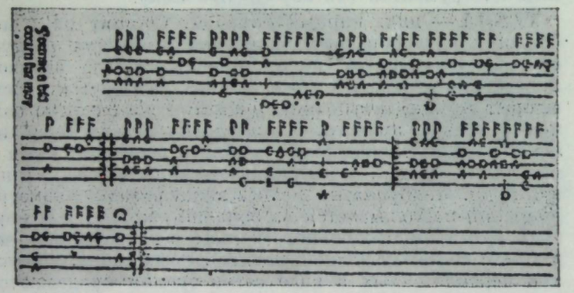


и он проник в Индию с мусульманскими завоевателями, другие предполагают, что Т.— исконно инд. инструмент, т. к. идентичные его изображения сохранились в Индии на древних рельефах. Существует неск. стилей исполнения на Т., названия к-рым даются по назв. городов, где они культивируются (лакхнау-бадж, пураб-ка-бадж, дилли-ка-бадж и др.). Среди совр. исполнителей — Низамуддин Хан, Устад Алла Ракха, Никхиль Гхош, Канаи Датт и др.

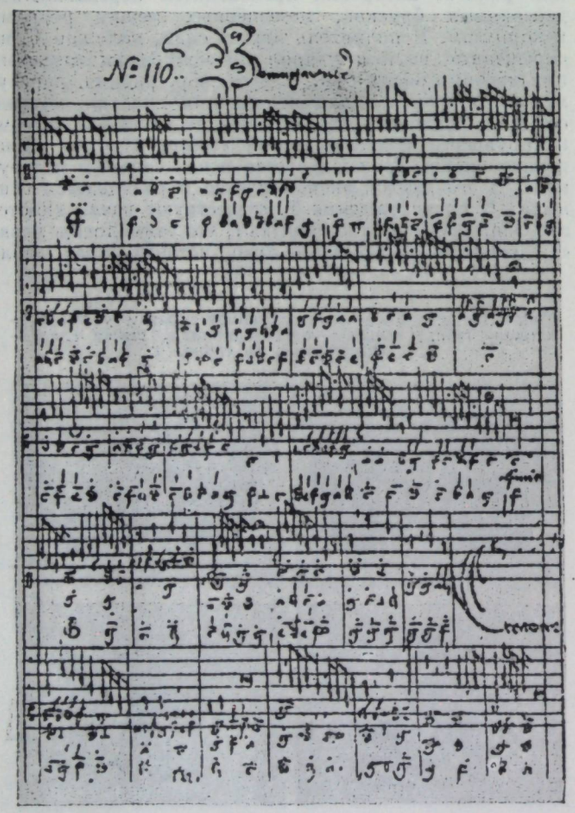
Лит.: Popley H. A., The music of India, Calcutta, 1921, ²1950, p. 121; Gosvami O., The story of Indian music, Bombay, 1957, p. 171, 309; Krishnaswami S., Musical instruments of India, New Delhi, 1971, p. 43; Ray S., Music of Eastern India, Calcutta, 1973, p. 96, 105, 109, 147—55, 181; Deva Ch.B., Musical instruments of India, Calcutta, 1978, p. 78, 81.

Е. М. Гороховик.

ТАБУЛАТУ́РА (от лат. tabula — доска, таблица; итал. intavolatura, франц. tablature, нем. Tabulatur). 1) Устаревшая буквенная или цифровая система записи сольной инстр. музыки, применявшаяся в 14—18 вв. Т. использовалась при записи сочинений для органа, клавесина (фп.), лютни, арфы, виолы да гамба, виолы да браччо и др. инструментов. Существовали разл. виды Т.: итальянская, испанская, французская, немецкая. Правила и формы Т. зависели от техники игры на инструментах; напр., знаки лютневой Т. определяли не сами звуки, а лады, возле к-рых прижимались струны при извлечении нужных звуков; т. о. у инструментов, отличавшихся по строю, эти знаки обозначали разл. звуки. Более или менее общим для всех Т. было обозначение ритма посредством особых знаков, помещавшихся над буквами или цифрами: точка — brevis, вертикальная черта — semibrevis, черта с хвостиком (𝅗𝅥) — minima, черта с двойным хвостиком (♩) — semiminima, с тройным хвостиком (♪) — fusa, с четверным хвостиком (𝅘𝅥𝅯) — semifusa. Эти же знаки над горизонтальной чертой обозначали паузы. При последовании неск. коротких звуков одинаковой длительности в 16 в. стали применять вместо отд. знаков с хвостиками общую горизонтальную линию — вязку, прототип совр. «рёбер».



Французская лютневая табулатура.



Старая немецкая органная табулатура.

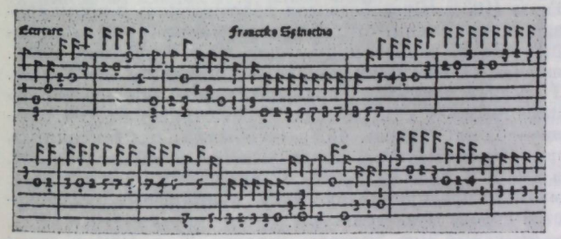


Немецкая лютневая табулатура.

Характерной особенностью органной Т. являлось буквенное обозначение звуков. Иногда, помимо букв, использовались горизонтальные черты, соответствующие определённым голосам многогол. ткани. В старой нем. органной Т., применявшейся приблизительно с 1-й четв. 14 в. (см. Robertsbridge Codex, находящийся в Лондоне в Брит. музее) по нач. 16 в., буквенное обозначение

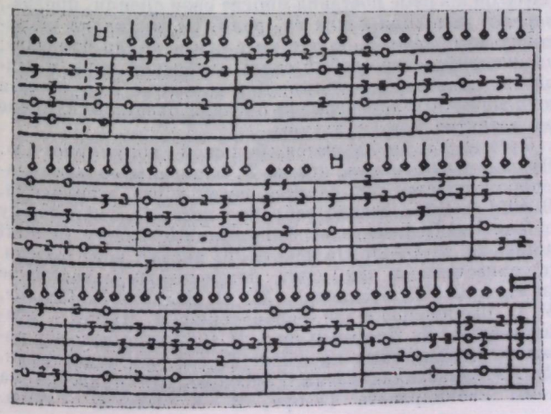
соответствовало нижним голосам, а мензуральные ноты — верхним голосам. К сер. 15 в. относятся рукописные табулатуры А. Илеборга (1448) и К. Паумана (1452), принципы к-рых подробно описаны в «Buxheimer Orgelbuch» (ок. 1460). Первые печатные Т. появились в нач. 16 в. В 1571 лейпцигским органистом Н. Аммербахом издана новая нем. органная Т., применявшаяся примерно в 1550—1700; звуки в ней обозначались буквами, а знаки ритма размещались над буквами. Простота изложения облегчала чтение Т. Первый вид испан. органной Т. установил теоретик Х. Бермудо; он поместил звуки от C до a² на линиях, отвечавших отд. голосам, и соответственно обозначил их цифрами. В более поздних испан. органных Т. белые клавиши (от f до e¹) обозначались цифрами (от 1 до 7), в др. октавах применялись дополнит. знаки. В Италии, Франции и Англии в 17 в. при нотировании музыки для клавишных инструментов использовались Т., включавшие две линейные системы,— для правой и левой рук. В итал. и испан. лютневой Т. шести струнам соответствовали шесть линий, на к-рых цифрами обозначались лады. Для обозначения ритма в испан. Т. использовались знаки мензуральной нотации, стоявшие над линиями, в итал. Т.— только штили и хвостики к ним, равные по количеству соответств. длительностям. Верхним струнам в этих Т. отвечали нижние линейки, и наоборот. Последовательный ряд звуков на данной струне обозначался цифрами: 0 (открытая струна), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X, Ẋ, Ẍ. В отличие от указанных Т., во франц. лютневой Т. использовались преим. пять линий (верхним струнам соответствовали верхние линии); шестая, добавочная линия в случаях её применения помещалась внизу системы. Звуки обозначались след. буквами: A (открытая струна), a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l.

Нем. лютневая Т. предположительно является более ранним видом по сравнению с вышеупомянутыми; она была предназначена для 5-струнной лютни (более поздние Т.— для 6-струнной лютни). Эта Т. не имела линий, вся запись состояла из букв, цифр, а также штилей с хвостиками, обозначавшими ритм.



Итальянская лютневая табулатура.

Испанская лютневая табулатура.



В числе сохранившихся рукописей и печатных экземпляров сочинений, записанных органной и лютневой Т., известны след. органные Т.: A. Schlick, «Tabulaturen etlicher Lobgesang», Mainz, 1512; рукописные табулатурные книги Х. Коттера (б-ка ун-та в Базеле), рукописная табулатурная книга И. Бухнера (б-ка ун-та в Базеле и Центр. б-ка в Цюрихе) и др. Издания в новой нем. органной Т. осуществили B. Schmidt dem Älteren (1577), I. Paix (1583), B. Schmidt dem Jüngeren (1607), J. Woltz (1607) и др. Известны рукописи лютневой табулатуры П. Фабрициуса (Мюнхен, Гос. б-ка), В. Галилеи (Флоренция, Нац. б-ка), Б. Амербаха (Базель, б-ка ун-та) и др. Издания лютневой Т.: H. Judenkünig, «Eine schöne künstliche Unterweisung», 1523; Francesco da Milano, «Intavolatura di liuto» (1536, 1546, 1547); H. Gerle, «Musica Teusch» (Nürnberg, 1532); «Ein newes sehr künstlich Lautenbuch» (Nürnberg, 1552) и др.

2) Правила, относящиеся к форме и содержанию муз.-поэтич. иск-ва мейстерзингеров и сложившиеся к кон. 15 в.; объединил эти правила Адам Пушман (ок. 1600). Составленный им свод правил назывался Т. Пение мейстерзингеров было строго одноголосным и не допускало инстр. сопровождения. Нек-рые принципы Т. мейстерзингеров воспроизведены Р. Вагнером во фрагментах оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», связанных со спецификой их исполнит. иск-ва. См. *Мензуральная нотация*, *Орган*, *Лютня*, *Мейстерзингер*.

Слово «Т.» использовалось и в др. значениях: так, напр., С. Шейдт издал «Tabulatura nova» — сб. произв. и упражнения для органа; Н. П. Дилецкий применял его в значении записной книжки.

Лит.: Wolf J., Handbuch der Notationskunde, Tl 1—2, Lpz., 1913—19; его же, Die Tonschriften, Breslau, 1924; Schrade L., Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik..., Münster, 1928; Apel W., The notation of polyphonic music, Cambridge, 1942, ⁵1961; Moe L. H., Dance music in printed Italian lute tablatures from 1507 to 1611, Harvard, 1956 (Diss.); Boetticher W., Les oeuvres de Roland de Lassus mises en tablature de luth, в кн.: Le luth et sa musique, P., 1958; Dorfmüller K., La tablature de luth allemande..., там же; Zöbeley H. R., Die Musik des Buxheimer Orgelbuches, Tutzing, 1964.

В. А. Вахромеев.

ТАВАСТШЕРНА (Tawaststjerna) Эрик Вернер (р. 10 X 1916, Миккели, Финляндия) — фин. музыковед, пианист и муз.-обществ. деятель. Учился игре на фп. у И. Ханникайнена (1934—37) и К. Берихарда (1937—44) в Хельсинкской консерватории (ныне Муз. академия им. Я. Сибелиуса), историю музыки изучал в Хельсинкском ун-те, брал уроки у Х. Лейграфа в Стокгольме; совершенствовался у Г. Г. Нейгауза (1946) в Моск. консерватории и у А. Корто (1947) в «Эколь нормаль» в Париже. Дебютировал как пианист в Хельсинки в 1943, концертировал в 40-е гг. в городах скандинав. стран, затем в Вене, Москве и др. европ. муз. центрах. С 1957 муз. критик ведущей фин. газ. «Helsingin Sanomat». С 1960 преподаёт историю музыки в Хельсинкском ун-те. С кон. 60-х гг. читает лекции в ряде муз.-уч. заведений разл. стран Европы и в США. С 1968 президент Фин. об-ва музыковедов, с 1971 пред. учёного совета Муз. академии им. Я. Сибелиуса. Работы Т., одного из крупнейших исследователей жизни и творчества Я. Сибелиуса, отличаются точностью биографич. данных (многие факты установлены им на основе семейного архива композитора и приводятся впервые). Т. поддерживает тесные связи с сов. музыкантами, опубликовал в фин. муз. периодике статьи о Д. Д. Шостаковиче и С. С. Прокофьеве. Был чл. жюри на 4-м и 5-м международных конкурсах им. П. И. Чайковского в Москве (1970, 1974).

Сын Т.— Эрик Т. (р. 8 VI 1951, Хельсинки) — пианист. Получил муз. образование в Москве, Вене и Нью-Йорке. С нач. 70-х гг. концертирует.

Соч.: Sibeliuksen pianosävellykset, Hels., 1955 (то же на англ. яз.— The Pianoforte compositions of Sibelius, Hels., 1957); Shostakovitsh soittaa, «Uusi musiikkilehti», 1956, № 7; Prokofjevin jäljillä, там же, 1956, № 8; Sibelius et la vie musicale finlandaise, «La revue Française de l'Elite européenne», 1956, p. 60—66; Jean Sibelius, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovitsh, в отчёте премиального фонда Вихури: Wihurin kansainvälisten palkintojen rahasto, Tapanila, 1959, p. 9—16; Sergei Prokofjevin ooppera Sota ja rauha, Hels., 1960; Sibeliuksen pianosävellykset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina, Hels., 1960; Aperçus sur les compositeurs actuels, в сб.: La Finlande hier et aujourd'hui, Porvoo—Hels., 1962, p. 258—65; Jean Sibelius, v. 1—3, Hels., 1965—72; Sibelius möte med Debussy i London 1909, в ежегоднике: Suomen musiikin vuosikirja, 1967—68, p. 31—39; Möten med Sjostakovitsj, «Nutida musik», 1975/76, № 1.

Лит.: Kokkonen J., E. Tawaststjernan väitöskirja, в ежегоднике: Suomen musiikin vuosikirja, 1959—60, p. 85—86; Salmenhaara E., Jyväskylän kongressi, там же, 1964—65, p. 114—120; Suhonen P., Vuosisadanvaihteen ihmiskuva — Erik Tavaststjerna biografina, там же, 1967—68, p. 109—112; Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10 X 1976, Hels., 1976 (юбилейный сб. к 60-летию Т.— под ред. E. Salmenhaara).

М. А. Сальберг-Вачнадзе.

ТАВЛЯК, таблак (от араб. *табла*),— тадж. и узб. ударный инструмент. Род *литавры* с керамич. (иногда точёным деревянным) корпусом (высота 350—400 *мм*). Широкая сторона затянута мембраной (диаметр 180—200 *мм*), узкая сторона — ножка с круглым сквозным отверстием. При игре Т. держат горизонтально на левом колене, ножкой слегка назад. Звук извлекают, ударяя или скользя пальцами обеих рук по мембране. Ближе к краю звучание высокое и звонкое, ближе к центру — низкое и глухое. Перед игрой мембрану нагревают. Т.— гл. обр. ансамблевый инструмент. Применяется в монодич. ансамблях с *рубобом*, *танбуром*, *чангом*, *нагорой* и др., используется также для сольного сопровождения танцев.

Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 165, 173. *И. А. Мациевский.*

ТАВРИЗИАН Микаэл Арсеньевич [14(27) V 1907, Баку — 17 X 1957, Ереван] — сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1956). Деп. Верх. Совета СССР 4-го созыва. В 1923—26 учился в Бакинской консерватории по классу скрипки; окончил Ленингр. консерваторию по классам альта (1932) и дирижирования (у А. В. Гаука, 1934). С 1926 работал альтистом в симф. оркестрах и оперных т-рах Ленинграда. С 1934 артист оркестра и дирижёр Груз. т-ра оперы и балета. С 1935 дирижёр, с 1938 гл. дирижёр, с 1946 худ. рук. Арм. т-ра оперы и балета, где дирижировал мн. операми зап.-европ., арм. и сов. композиторов, в т. ч. первыми пост.: «Тапарникос» Айвазяна (1938), «Лусабацин» (1938) и «Героиня» (1950; Гос. пр. СССР, 1951) Степаняна, «Ануш» (1939) и «Давид-Бек» (1956) Тиграняна, «Аршак II» Чухаджяна (1945; Гос. пр. СССР, 1946), подготовил к пост. «Арцваберд» Бабаева (1957). В 1948 дирижировал спектаклями «Риголетто» и «Иоланта» в Большом т-ре. Выступал как симф. дирижёр. Деятельность Т. сыграла большую роль в развитии арм. сов. оперного иск-ва.



Лит.: Ханджян А., Микаел Тавризян, Ер., 1957 (на арм. яз.). *Р. А. Атаян.*

ТАГОР Рабиндранат (Тхакур Робиндронатх) [6 (по др. данным, 7) V 1861, Калькутта — 7 VIII 1941, Шантиникетон, близ Болпура; по др. данным — Калькутта] — инд. писатель, философ, музыкант, живописец, обществ. деятель. Род. в семье просветителя, деятеля нац. движения Дебендранатха Т. (1817—1905). Учился в Калькутте, затем в Лондонском ун-те (1878—80), где занимался лит-рой и музыкой. Большое влияние на формирование эстетич. взглядов Т. оказала интеллектуальная и артистич. атмосфера в семье — дом Т. часто посещали крупнейшие инд. музыканты, писателем и музыкантом был его брат Джотириндранатх Т.

Т. создал св. 2000 песен на собств. и канонизированные религ. тексты, а также на традиц. тексты баулов (в юношеском возрасте выступал под псевд. Бхану Синха). Песни «Джанаганамана» («Душа народа») и «Амар шонар Бангла» («Моя золотая Бенгалия») стали впоследствии гимнами Индии и Бангладеша. Автор одной из популярнейших в Индии песен «Банде матарам». Песни Т. представляют собой своеобразный синтез черт сев.-инд. классич. музыки (таких стилей, как таппа, тхумри, дхрупад) и традиционной музыки Бенгалии (характерных для неё стилей и форм — киртан, бхаджан, бхатиали); в структуре многих из них заметно влияние образцов европ. муз. классики. Произв. Т. отличаются простотой и доступностью муз. языка, поэтичностью текста, во многом приближаясь к стилю «деши». В его песнях присутствуют и элементы классич. раг и тала, системы к-рых он обогатил новыми разновидностями. Т. считают создателем таких составных раг, как Бхайрава-Бхайрави, Дарбари-Тоди-Бхайрави, а также новых видов тала — Навами, Рупакда и др. Песенное творчество Т. настолько своеобразно, что существует как отд. вид под назв. «Рабиндра сангит» (песни Рабиндраната). Среди крупнейших совр. исполнителей песен Т.— Ч. Чаттерджи, Д. Мукерджи, К. Банерджи, С. Митра. Т. принадлежит ок. 20 произв. для муз. т-ра. Большую популярность приобрела его первая муз. драма с песнями и танцами — «Вальмики Пратибха» («Гений Вальмики», 1881, совм. с Дж. Тагором); широко известны также «Кал Маритайя» (1882) и одна из последних — «Чандалика» (1933). Среди др. муз. драм — «Майер Кхела» (1888), «Васанта» (1923), «Прабахини» (1925), «Ритуранта» (1927), «Навин» (1931), «Шампочан» (1931), «Сраван Гата» (1934). Способствовал возрождению и популяризации разл. танц. стилей (напр., «манипури»), старинных религ. танцев и др., оказывал поддержку танц. школам (в частности, школе У. Шанкара). В 30-е гг. Т. создал танц.-муз. драмы, ставшие вскоре широко известными,— «Читрангада» (пост. также на сов. сцене — балет «Читра», 1960, Куйбышев) и «Чандалика», последнее произв. этого жанра — «Шьяма» (соч. в 1940). В ряде муз. драм Т. впервые в практике инд. музыки предпринял попытку претворения особенностей европ. муз. культуры.

Активный муз. деятель, педагог, Т. в 1901 в своём поместье Шантиникетон основал школу, преобразованную в 1918 в ун-т Вишва Бхарати, где обучают живописи, музыке и др. При ун-те Т. создал Театр-студию. Здесь он впервые поставил многие свои сценич. произв., нередко исполняя в них гл. роли. Осуществлял постановку муз. драм Т. также ун-т в «Кала бхавана»; сложившийся там особый стиль актёрской игры и танца наз. шантиникетонским. Деятельность Т. в области инд. музыки и хореографии оказала огромное влияние на развитие нац. культуры.

Произв. Т. пользуются большой популярностью. Лучшие песни и муз. драмы Т. записаны на граммпластинки; имеется ряд записей песен в его исполнении. В 1961 в Дели издано собрание песен Т. («Anthology of one hundred songs of Rabindranath Tagore in staff notation», v. 1—2). На тексты Т. писали вок. произв. (с оркестром и фп.) мн. композиторы — советские (в т. ч. С. Н. Василенко, М. М. Ипполитов-Иванов, М. О. Штейнберг) и зап.-европейские (Д. Мийо, К. Шимановский, Л. Яначек и др.). В 1962 выпущен сб. романсов, написанных на стихи Т. сов. композиторами. С. А. Баласанян создал Рапсодию для оркестра на темы Рабиндраната Тагора, В. А. Власов — симф.

сюиту (с чтецом) «Читая Тагора». Т. был большим другом Сов. Союза; после поездки в СССР (1930) вышли его «Письма о России» («Рашияр читхи», 1931). Ему принадлежит ок. 100 статей, касающихся разл. областей обществ. и культурной жизни. В 1913 за книгу стихов «Гитанджали» («Жертвенные песни») Т. удостоен Нобелевской пр. В 1961 во всём мире отмечалось столетие со дня рождения Т.; в Калькутте создан ун-т «Рабиндра бхаван» и открыт музей («Дом Тагора»).

Лит.: Синявер Л., Поэт, музыкант, художник. (К столетию со дня рождения Р. Тагора), «СМ», 1961, № 5; Рабиндранат Тагор, 1861—1961, [Сб.], М., 1961; Thompson E. J., R. Tagore, L.— N. Y., 1921; R. Tagore, Calcutta — L.— N. Y., 1921, ²1928; Bake A. A., Indian music and R. Tagore, L., 1932; Sykès M., R. Tagore, Bombay — L.— N. Y., 1943, ²1944; Roy T., Outlines of Tagore's music, в сб.: Festschrift J. Schmidt-Görg, Bonn, 1957; Rabindranath Tagore, 1861—1961. A centenary volume, Delhi, 1961; Wolff H. C., R. Tagore und die Musik, в сб.: Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg, 1962; Kripalini K., R. Tagore, a biography, L., 1962; Bose F., R. Tagore und die moderne indische Musik, в кн.: Festschrift für W. Wiora, Kassel, 1967; Ray L., Rabindranath and music, «Journal of the Indian Musicological Society», 1972, № 3. *Е. М. Гороховик.*

ТАГОР Суриндро Мохун (Раджа Сориндрамохана Тхакура) (1840, Калькутта — 28 VI 1914, там же) — индийский муз. учёный. Изучал сев.-инд. музыку (его учителями были Лухми Прасад и Кшетра Мохун Госвами), позже — европейскую. В 1871 основал Бенгальское муз. об-во, в 1881 — Бенгальскую академию музыки, президентом к-рой был до конца жизни. Т. принадлежит заслуга совершенствования инд. системы нотации; используя несколько разл. принципов, создал новую, наиболее универсальную для своего времени систему. Был большим знатоком инструментария вост. культур; по заданию мн. музеев собирал коллекции инструментов в разных странах Азии; лучшая его коллекция находится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Автор крупных трудов (ок. 60) по разл. вопросам североиндийской, в частности бенгальской, музыки, написанных на бенгали и англ. яз.

Соч. (изданы в Калькутте): Jantra Khettra deepica, or A treatise on «citara», 1872; Hindu music, 1874; Yantra Kosha, or A treasury of the musical instruments of ancient and modern India..., 1875; Elementary rules for the Hindoo musical notation..., 1875; Hindu music from various authors, 1875, ²t. 1—2, 1882; 6 principal Rāgas, 1876; Short notices of Hindu musical instruments, 1877; A Few specimens of Indian songs, 1879; The 8 principal Rāgas of the Hindus, 1880; The 5 principal musicians of the Hindus, or A brief exposition of the essential elements of Hindu music, 1881; The musical scales of the Hindus with remarks on the applicability of harmony to Hindu music, 1884; The 22 musical srutis of the Hindus, 1886; Universal history of music, 1896.

Лит.: Chrysander F., Über Tagore's «Hindu music», «Allgemeine musikalische Zeitung», 1879, № 14; его же, Über die altindische Opfermusik, «VfMw», 1885, № 1. *Е. М. Гороховик.*

ТАДЖИКСКАЯ МУЗЫКА. Истоки тадж. муз. культуры уходят в глубь веков. Об этом свидетельствуют археологич. и лит. памятники, иск-во вост. миниатюры, а также дошедшие до нас трактаты по музыке. Сохранились воспевающие мифич. героев гимны из лит. памятника «Авесты» (7—5 вв. до н. э.), настенные росписи Пенджикента (7—8 вв.) и терракотовые фигурки музыкантов из Самарканда, а также изображения на серебряных блюдах и чашах, свидетельствующие о музыкальности народов древнего Согда, Бактрии, Уструшаны. Самые ранние из них относятся к 3—2 вв. до н. э. На каменном фризе из Айртама (близ Термеза, 1—2 вв. н. э.) изображён инстр. ансамбль. О муз. инструментах и месте музыки в жизни ср.-век. общества дают представление миниатюры из старинных рукописей 14—16 вв. На одной из иллюстраций к «Шахнаме» воссоздан эпизод игры придв. музыканта Барбада перед Хосровом и Ширин. На миниатюре из списка «Искандернаме» Ахмади (1522—23) показан ансамбль флейтиста и дойриста, сопровождающий танец девушки с кастаньетами.

Т. м. одноголосна. Она развивалась как иск-во устной традиции в двух руслах — народном и профессиональном. Бытуют сольное вок. исполнительство



Оркестр народных инструментов Таджикского радио и телевидения.

и исполнительство с аккомпанементом одного инструмента либо инстр. ансамбля (гл. обр. унисонное звучание). Для Т. м. характерны диатонич. лады, звукоряды к-рых совпадают со звукорядами натуральных ладов. Лад с увеличенной секундой между II и III ступенями особенно распространён на Памире и в Кулябской обл. Опорным остовом мелодии являются I — IV — V ступени, неопорные звуки подвергаются альтерации. Широко применяются разл. мелизмы — форшлаг, глиссандо, а также приём нола́, к-рый заключается в опевании одного звука другими, не имеющими точной высоты. Мелодика нар. песни охватывает диапазон от терции до октавы. Увеличение диапазона происходит за счёт опевания крайних звуков и сцепления тетра, пента- и гексахордов. Наибольшим диапазоном и развёрнутой мелодией обладают песни Сев. Таджикистана, близкие по характеру и ладоинтонационному строю к нар. классич. песенности. Распространение получили песни со структурой типа a-b-c-b. В песнях с развёрнутой мелодикой, относящихся к лирич. жанру, схема принимает вид: a-b-c-b-d-b. Каждое построение имеет своё наименование: а — даромад (начало или завязка мелодии), b — бозгуй (повторение), с — миёнаавдж (срединная кульминация), d — авдж (собственно кульминация). При этом мелодии в построениях b, с и d — варианты напева в построении а; варьирование состоит в изменении регистра, лада, в увеличении или уменьшении диапазона.

Богата и многообразна метроритмика нар. музыки, во многом определяющая интонац. разнообразие напева. Самый распространённый размер в муз. фольклоре — $^6/_8$, из др. размеров наиболее употребительны $^7/_8$, $^2/_4$, $^3/_8$. Характерны небольшие 2-частные циклы, в которых 1-я часть — песенная, 2-я (уфар) — песенно-танцевальная. Оба раздела объединяются интонац. общностью мелодии при метроритмич. различии. Встречаются и песни, состоящие из 3 контрастных разделов: медленное импровизац. вступление, основная напевная часть и уфар, причём песенные разделы имеют размеры $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^4/_4$, а уфар — $^6/_8$, $^7/_8$. Применяются также размеры $^5/_4$, $^5/_8$, $^7/_4$, $^3/_4 + ^3/_8$ и т. д. Для Памира характерен ритм $^9/_8$ ($^3/_8 + ^2/_8 + ^3/_8$). Каждый из этих размеров представляет собой особую метроритмическую формулу, идущую от усулей (ритмов) дойры.

Нар. музыку условно делят на три стиля — сёверный [Ленинабадская обл.; к сев. стилю приближается муз. культура Бухары и Самарканда (Узб. ССР), имеющая в то же время свои характерные черты], центральный (Гиссар, Куляб, Гарм) и памирский (Горно-Бадахшанская АО). Нар. музыка включает эпические, трудовые, обрядовые (календарные, свадебные, похоронные и др.), лирич. песни, а также инстр. пьесы. Нар.-героич. поэтич. эпос «Гуругли» пронизан высокой гражданственностью. В его мелодике, развёртывающейся в диа-

пазоне кварты-квинты, повествоват.-речитативные эпизоды чередуются с песенными. Образы героев, а также содержание отд. сцен (сражение воинов, картины свадебного веселья) часто раскрываются в определ. напевах-лейтмотивах. Исполняется «Гуругли» в специфич. горловой манере пения сдавленным звуком. Во время молотьбы, медленно погоняя волов на току, земледелец-дехканин пел печальную, распевную песню майда (др. назв. х у п - х у п). Форма майда складывается из отдельных, порой тематически не связанных между собой лирич. байтов (двустиший), многообразных по содержанию. Диапазон напева ограничен пределами чистых кварты или квинты, с минорным наклонением лада. Обычно напев состоит из одного построения с подвижно-импровизац. метроритмич. тканью. В напеве применяется приём нола. Среди календарных песен, сопровождающих обряд зазывания и прихода весны (гулгардони, бойчечак, сайри гули лола, наврузи), нек-рые сохранились в детской песенной традиции. Напев б о й ч е ч а к — декламац. склада, основан на секундовой попевке. В кульминациях-концовках, падающих на слово «бойчечак», появляются интонации выкрика — условно нисходящая сектовая попевка. В сев. р-нах Таджикистана ещё недавно существовал обряд с а й р и г у л и л о л а (т. н. праздник тюльпанов) — мужчинами исполнялись хор. унисонные песни антифонного склада (н а к ш и) — н а к ш и к а л о н (большой накш), н а к ш и м и ё н а (средний накш) и н а к ш и х у р д (малый накш). Эти накши поются и во время «свадебного поезда». Отголоском древнего представления об умирающем и воскресающем божестве поля являются песни жанра м а н д о г («Я горюю») и «Аллохи Дарвози». Др. тип обрядовых песен — семейно-бытовые (по случаю рождения ребёнка, свадебные, похоронные). Свадебные песни вплетались в «сценарий» обрядов бритья головы жениха (песня «Устои ланги сартарош» — «Хромой мастер-парикмахер»), в др. р-нах — мытья головы и заплетания кос новобрачной, сопровождали «свадебный поезд» молодых (разл. накши, жен. песни ё р - ё р, на Памире — ш а о м а д и др.), свадебное пиршество (танцевальные, лирико-любовные). На жен. половине дома пелись м у х а м м а с ы (байты), лирич. песни, сопровождаемые танцами под аккомпанемент дойры. Среди похоронных песен — с а д р (др. назв.— д ж а х р, с а м а х; на Памире — ф а л а к), песни-плачи и причитания о в о з а н д о з и, г и р ь я, м а р с и я. Напевам этого жанра свойственно обилие нисходящих секунд. Самый распространённый жанр в вок. музыке — лирич. песня, отличающаяся мелодич. распевностью, использованием авджей. Её главная тема — лирико-любовная. Разновидность лирич. песенности — жанр б а й т а. Его муз. структура тесно связана с поэтической: метроритмика напева импульсивно-импровизац. склада, отсутствие развёрнутой мелодич. линии «компенсируется» обилием мелизматич. нюансов. Завершается каждый байт характерной концовкой с возгласами «ояи» или «ой» и др. Родственны ему р у б о и ё т, фалаки (Кулябская обл., Памир). Заметное место занимают песни женщин (на Памире д а р г и л а к и б у л б у л и к), в т. ч. колыбельные (а л а, на Памире — л а л а й и к). Популярны л а п а р ы (б а д е х а) — песни-диалоги юноши и девушки с любовной, шуточной или остросатирич. тематикой. Шуточная песня, сопровождаемая танцем м о ш о б а, бытует в кишлаке Дарх (Сев. Таджикистан). В нач. 20 в. возникают песни г а р и б и (чужбинные), связанные с уходом в города на заработки. В них поётся о тяжком и долгом пути, о разлуке с родным кишлаком, семейным очагом, о невзгодах и одиночестве. Окт. революция 1917 оказала большое влияние на нар. песнетворчество. На популярные напевы, в т. ч. русские, иранские, азербайджанские и др., исполнялись тексты нового содержания, в т. ч. стихи поэтов С. Айни, А. Лахути, М. Рахими. На собраниях и митингах звучали «Марши хуррият» — «Марш свободы» (сл. С. Айни, на мелодию «Марсельезы»), «Интернационал» (в переводах на тадж. яз. М. Рахими и А. Лахути), песни А. Лахути «Сипохи сурх» — «Красная Армия» (на мелодию «Белая армия, чёрный барон»), «Мо коргарзодагонем» — «Мы — дети рабочих» (на мелодию «Смело, товарищи, в ногу!»), «Дар кишлоки мо» — «В нашем кишлаке» (на мелодию «Кирпичики»), «Духтари комбинат» — «Девушка с комбината» (на мелодию азерб. нар. песни). Рождались нар. песни с маршевыми ритмами, энергичными квартовыми интонациями, чёткой гармонич. основой — «Пролетарий Бухары», «Песня о Ленине», «Красноармейцы» и др.

Среди нар. инструментов: кашгарский рубаб, танбур (плектор ные); струнный смычковый гиджак; струнные щипковые — дутор, думбрак; духовые — най, карнай, сурнай, кушнай; чанг (цимбалообразный; чанг язычково-щипковый — женский); ударные — таблак, нагора, дойра, кайрок (каменные кастаньеты), занг (бубенчики); на Памире — сетор, панчтор, бланзиком (струнные щипковые), даф (ударный), тутык (духовой). В совр. нар. музицировании применяются аккордеон, мандолина, тар.

Тадж. проф. музыка устной традиции (традиционная музыка) выросла на основе нар. творчества, в постоянном с ним взаимовлиянии и является гор. культурой. Наибольшего расцвета она достигла в крупных центрах Ср. Азии и Хорасана — Герате, Бухаре, Самарканде. Существовали разл. объединения (своеобразные цехи) музыкантов-профессионалов (созанда, мавригихоны, макомисты). Представителями созанда были в основном женщины. Синкретич. иск-во созанда сочетало в себе изящные танцы и яркое мелодич. пение. В репертуар входили песни «Уланг», «Ёр-ёре хамдам ёре» («Милая всегда со мной»), «Юсуфи джамолаки ман» («Милая, ты прекрасна»), «Болои Хисор рафта буди» («Ты был в горах Гиссара»), «Хай нозанин» («О, прекрасная»). Одним из центр. номеров был танец «з а н г». Видные исполнительницы созанда кон. 19 — нач. 20 вв.— Майда, Тилло, Тувои Урус, Михали Каркиги, Кундал, Губур, Ношпоти. Иск-во певцов-мавригихонов по стилю родственно муз. культуре иранцев. Один из ярких представителей мавригихонов 1-й пол. 20 в.— Бакоджон Саадуллоев. В вок. культуре таджиков сложились нац. манеры пения: и ш к а м и (брюшное), б и н и г и (носовое) и г у л у г и (горловое).

Вершина классич. муз. иск-ва тадж. и узб. народов — шашмаком (одно из разветвлений в системе макомата на Востоке в целом; см. *Маком*) — 6 макомов, объединённых в единый цикл. «Дувоздахмаком» («12 макомов») был распространён у народов Ср. Азии в 11—18 вв. Шашмаком сформировался в Бухаре в 18 в., включает макомы «Бузрук» («Бузург»), «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох» и «Прок», содержащих по два осн. раздела — инстр. м у ш к и л о т и вок. н а с р. Инстр. раздел состоит из частей т а с н и ф, т а р д ж и, г а р д у н, м у х а м м а с, с а к и л ь. Но в каждом макоме их мелодич. преломление различно. Определяющей является инстр. часть таснифа, её интонационно-мелодич. материал используется и в вок. разделах. В каждой части инстр. раздела макома наличествуют мелодич. построения — х о н а (тематич. зерно) и б о з г у й (повторяющаяся часть мелодии), к-рые играют решающую роль в формообразовании. Вок. раздел макомов состоит из ш у ' б а, объединяющихся в две группы. Первая включает с а р а х б о р, т а л к и н, н а с р, вторая — т а л к и н ч а, к а ш к а р ч а, с о к и н о ш у ' б а — н а м у д ы — определ. мелодич. построения (Н а м у д и У з з о л, Н а м у д и Н а в о, Н а м у д и Б а ё т). Нек-рые намуды используются как авджи

(Н а м у д и У ш ш о к) — кульминац. построения, значительные по своей выразительности и протяжённости. Наиболее распространены авджи т у р к, з е б о п а р и, м у х а й я р. Осн. муз. инструментами, участвующими в исполнении шашмакома, являются танбур и дойра, используются ансамбли нар. инструментов. Настройка танбура определяет ладовую основу каждого макома. Основополагающим моментом в макомах и в традиц. музыке вообще являются усули, находящиеся в тесной связи с размером стиха классич. поэзии (а р у з). В шашмакоме используются газели поэтов-классиков: Рудаки, Хафиза, Хилоли, Джами, Зебуниссо, Мушфики, Бедиля, а также узб. поэтов Навои, Фузули, Машраба и др. Тарона часто исполняют на нар. тексты.

Проф. традиц. творчество развивалось как бесписьменное иск-во. Однако рукописные источники свидетельствуют о существовании на Востоке нотной письменности (а д в о р). В 10—13 вв. использовалась *табулатура* для записи инстр. музыки. *Хорезмская табулатура* была создана Пехлеван Нияз Мирзабаши Камилом в кон. 19 в.

Богатые традиции существуют и в исполнительской сфере. Среди выдающихся исполнителей-инструменталистов и певцов: исполнитель на барбаде Абдуллаббас Бахтиёр (9—10 вв.), флейтист Зилзили Рози (10—11 вв.), певица Ситти Заррин (11 в.), инструменталисты Кульмухаммад Уди (15 в.), Хасани Балабони (15 в.), Ахмади Гиджаки (15 в.), Али Кучак Танбури (15 в.), Хасани Наи (15 в.), дутаристы Ходжа Махмуд бин Исхак Шахоби и Юсуф Мавлуди Дутори (16 в.), певец и чангист Дарвеш Али Чанги (17 в.), певец-шашмакомист Борухи Калхоти Самарканди (19 в.) — учитель выдающегося певца Ходжа Абдулазиза Самарканди, шашмакомисты Ота Гиёс и Ота Джалол, певец, знаток классич. музыки из Ходжента Содирхон Бобошарифов (кон. 19 — нач. 20 вв.); шашмакомисты — Домулло Халим Ибадов и Леви Бабаханов, Ф. Шахобов, Ш. Сахибов, Ф. Файзуллаев и др. (20 в.). Среди совр. исполнителей — Б. Исхакова, А. Бобокулов. Шашмаком записан в совр. нотации Б. Файзуллаевым, Ш. Сахибовым, Ф. Шахобовым (1950—67).

Обширные сведения о муз. культуре таджиков содержат многочисл. трактаты по музыке. Ко времени образования на территории Ср. Азии гос-ва Саманидов относятся труды выдающихся учёных Бл. Востока и Ср. Азии — «Большой трактат о музыке» («Китоб-ул-мусики-ал-кабир») аль-Фараби (9—10 вв.), «Книга знания» («Донишнома»), «Трактат о музыке» («Рисола фи-л-мусики») Ибн Сины (10—11 вв.). Аль-Фараби первым назвал терции консонансами, а Ибн Сина показал путь перехода от пифагоровых терций к терциям чистого строя. В 13 в. музыкант и теоретик Сафи-уддин Абд-аль-Мумин Урмави создал труды «Книга о благородстве» («Рисолат-уи-шарафия») и «Книга о кругах» («Китоб-ал-адвор»), ставшие важной вехой в развитии теории музыки. Ценные комментарии о развитии муз. науки предшествующих поколений содержат энциклопедии «Жемчужина короны [служащая] для блеска порфиры» («Дуррат-ут-тадж-лигуррат-иддибадж») аш-Ширази (13—14 вв.) и «Драгоценности наук...» («Нафоис ул-фунун фи-ароис ил-уйун») аль-Амули (14 в.). Абдуррахман Джами — выдающийся тадж. поэт и мыслитель 15 в.— создатель известного «Трактата о музыке» («Рисолаи мусики»). Тогда же были созданы «Научные и практические правила [каноны] музыки» («Конуни илми ва амалии мусики») Зайнуллабиддина Хусейни, «Собрание мелодий» («Джамеъ ул-алхон») Ходжа Абдулкадира. В этих трактатах исследовались звук, его акустич. свойства, расшифровывались понятия интервала (бу'д), ритма (ика), ритмич. фигур (усуль), мелодии (лахн), звукоряда (джам), лада (джинс, парда, маком), изучалось влияние музыки на душевное состояние человека. Ценные сведения о муз. жизни содержат труды дидактического («Кабуснаме» Унсуралмаали Кайкавуса, 11 в.) и историко-мемуарного характера («Удивительные события» Зайниддина Васифи, 15—16 вв., и «Бабу-наме» Захириддина Бабура, 15—16 вв.). В муз.-теоретич. работах 16—18 вв. приводятся историч. и муз.-этнографич. данные, в т. ч. и сведения о макомах. К наиболее значительным из них относятся труды Кавкаби Бухорои (16 в.). Дарвеш Али Чанги (17 в.) в «Трактате о музыке» приводит список знаменитых музыкантов-теоретиков, исполнителей, педагогов и меценатов. Большое значение придавали музыке поэты, к-рые часто были также певцами и музыкантами-исполнителями. Основоположник тадж. классич. поэзии Рудаки (9—10 вв.) играл на мн. муз. инструментах, исполнителем макома «Хусравони» был поэт Абутолиб Тохир ибн Мухаммад ал-Хусравони (10 в.). Изобретение разл. муз. инструментов приписывают поэтам. Так, утверждается, что один из первых тадж. поэтов Абухафси Сугди (8 в.) создал инструмент мусикор (род флейты), Ибн Сина (по др. источникам — Абухафси Сугди) — шохруд (дух. инструмент), Рудаки изобрёл руд (струн. инструмент), Хусрав Дехлеви (13—14 вв.) — сато (струн. смычковый инструмент). Поэты были также авторами многих вок. произв. Джами сочинял накши; песни Амира Хусрава Дехлеви получили популярность в Сев. и Центр. Индии. Поэты 19 в. Абдулкадир Ходжа Савдо и Ахмад Махмуд Дониш исполняли шашмаком.

Установление Сов. власти в Таджикистане явилось новой вехой в развитии муз. культуры. Параллельно с нац. традициями монодич. иск-ва рождаются жанры многогол. музыки, появляются муз. драма, опера, балет, произв. для симф. оркестра. Создаются муз. уч. заведения: Муз. техникум в Ленинабаде (1929), Художеств. комбинат (школа) в Душанбе (1934), где воспитывались художники, музыканты и танцоры (с 1937— муз.-балетная школа). Наряду с изучением тадж. нар. и классич. музыки было введено обучение европ. муз. грамоте. Важную роль в этом процессе сыграли музыканты и педагоги — Н. Н. Миронов, А. М. Листопадов, Н. Н. Руднев, С. А. Баласанян, А. С. Ленский, С. Ю. Урбах, В. Шарф, Д. С. Айрапетянц, Г. Бахор, Х. Назаров, М. Калантаров, А. Ардобус, Л. Г. Кауфман, П. С. Мирошниченко, Е. А. Прокофьев-Ивашкин, Э. П. Будкевич и др. В 1929 в Душанбе открылся драм. театр, из состава к-рого в 1934 выделилась муз. труппа, ставящая муз. драмы (см. *Таджикский театр оперы и балета*). Одна из значительных пост.— «Восе» Баласаняна по пьесе Г. Абдулло (1937) — построена на нар. мелодиях. Большим событием стало муз. представление «Лола» Баласаняна и Урбаха (1939) на тексты Лахути.

В 1939 состоялась премьера первой тадж. оперы «Шуриши Восе» («Восстание Восе») Баласаняна (либр. А. Дехоти и М. Турсун-заде), отразившей историч. события 1885 в Бальджуане. В 1941 показан первый тадж. балет «Ду гуль» («Две розы») Ленского — о жизни народа в период борьбы с басмачеством. Музыка балета основана на фольклорном материале и носит дивертисментный характер. В 1938 создана Тадж. филармония, в к-рую вошли оркестр нар. инструментов (1937), ансамбль рубабистов (1940), ансамбль песни и танца (1940), памирские этнографический и детский ансамбли (1940). Организованы н.-и. (фольклорный) кабинет музыки (1938), Союз композиторов Тадж. ССР (1940).

В годы Великой Отечеств. войны композиторы создали произв., отразившие борьбу сов. народа с фашизмом. В их числе — муз. комедия «Розия» Баласаняна и З. Шахиди, муз. драма «Песня гнева» Баласаняна (обе пост. в 1942), песни З. Шахиди, Ф. Салиева, Ш. Бобокалонова, Н. Пулатова. Событием в муз. жиз-

ни явилась постановка в Хорогском обл. т-ре муз. спектакля «Золотой кишлак» И. О. Рогальского (1944) по пьесе М. Миршакара; эта муз. драма стала первым многогол. произв., созданным на основе памирского фольклора. В 1946 создан Гос. гимн Тадж. ССР (сл. А. Лахути, музыка С. А. Юдакова). 2-я пол. 40-х и 50-е гг. знаменательны появлением ряда значит. сценич. произв.: опер «Тахир и Зухра» (1944; здесь и далее даты пост.) и «Невеста» (1946) Ленского, «Бахтиёр и Ниссо» Баласаняна (1954), балетов «Лейли и Меджнун» Баласаняна (1947), «Дильбар» Ленского (1954), «Голубой ковёр» Вольберга (1958). Историко-героич. оперу «Пулат и Гульру» (1957) по одноим. роману Р. Джалила создал Ш. Сайфиддинов. Появляются произв. для симф. оркестра: Таджикская рапсодия Ф. Салиева (1947), Праздничная увертюра А. Хамдамова (1958), симф. поэма «Памяти Рудаки» Я. Сабзанова (1958), его же концерт для фп. с оркестром (1955). К этому же периоду относится создание соч. вок.-симф. жанров. Среди них — кантаты «Цвети, Таджикистан» Сайфиддинова (1954), «К партии» Дж. Ахунова (1960), «Слава партии» Сабзанова (1956).

В 60-е — нач. 70-х гг. в творчестве композиторов возникает стремление к обогащению муз. языка совр. средствами выразительности, к поиску глубинных фольклорных пластов. В опере и балете характерно обращение к социально значительной тематике. Таковы оперы: «Бозгашт» («Возвращение») Сабзанова (1967), «Лаънаткардан халк» («Проклятый народом») Д. Дустмухаммедова (1973), а также «Хосият» Ленского (пост. 1964) о совр. женщине. Лирич. оперу «Комде и Мадан» (1960) по поэме классика 17 в. Бедиля создал З. Шахиди, комич. оперу из колхозной жизни «Знатный жених» — С. Ю. Урбах (на рус. яз., 1964). Историческому прошлому таджиков посвящена опера «Шерак» С. Хамраева (1970). В операх «Рудаки» (1976) и «Айни» (1978) Сайфиддинова воскрешаются образы поэтов-классиков. Первую тадж. детскую оперу написал Дустмухаммедов — «Хонаи Заргушбиби» («Дом старой зайчихи», 1978). В 1967 появляется первая телеопера — «Парасту» А. Одинаева. Обращаются композиторы и к жанру оперетты («Девушка из Душанбе» З. Шахиди, 1967; «Живая вода» Г. С. Александрова, 1975). Балеты «Горная легенда» (1964) на сказочный сюжет и «Сын Родины» (1967) о событиях воен. лет и дружбе народов написал Ю. Г. Тер-Осипов. Балет «Золотая лань» Г. С. Александрова (1968) адресован детям. По сатирич. повести С. Айни «Марги судхур» («Смерть ростовщика») создан одноим. балет (1978) Т. Шахиди. Композиторы отдают дань и традиц. нац. жанру муз. драмы («Комде и Мадан» З. Шахиди, «Дили озурда» — «Разбитое сердце» А. Хамдамова и др.). В области кантатно-ораториального жанра наиболее значит. произв. являются кантата «Вечно живой» Дустмухаммедова (1970), посв. В. И. Ленину, оратория «Огни Нурека» Сабзанова (1970). В кон. 60-х гг. появляются вок.-симф. поэмы (новый для Т. м. жанр): «Осторожно, Сталинград» (сл. В. А. Урина, 1967), «Рохи Макбара» («Дорога к Мавзолею», сл. М. Турсун-заде, 1969) Сайфиддинова. Дустмухаммедов написал песню-памфлет «Сукути корзор» («После боя», сл. М. Бахти, 1968), вок.-симф. сочинение лирич. плана «Рабби ман» («Мой бог», сл. Омара Хайяма, 1968), поэму «Посвящение матери» (для голоса, чтеца и оркестра, сл. Г. Мирзо, М. Фархата, А. Шукухи, Г. Сулеймановой, 1973). Песню-кантату «Слава партии» создал Сабзанов (1962). Симфонии написали А. Одинаев (1964), Г. С. Александров (3 симфонии, в т. ч. № 2 — «Письмо в 30-й век», 1970), Тер-Осипов (4 симфонии), А. Ядгаров («Таджикистан», 1969), М. Атоев («Борьба», 1971), Ю. Мамедов (симфония для струнных и ударных, 1970), А. Салиев (3 симфонии), Д. Дустмухаммедов (2 симфонии), Т. Шахиди (2 симфонии), Ф. Бахор (2 симфонии), К. Яхьяев (симфония «Памяти Т. Лолаева», 1976). Популярным становится жанр симф. поэмы: «Золотой кишлак» Сайфиддинова (1962), «Ленин на Памире» Одинаева (1965), «1917 год» (1967) и «Симфония макомов» (1976) З. Шахиди, «Память сердца» А. Салиева (1970). К жанру симф. миниатюры относятся «Симфоническая картинка» (1971) и «Маком-каприччио» (1972) Т. Шахиди и получившая большую известность «Мараканда» Бахора (1970). Ряд композиторов пишет концерты для инструмента и симф. оркестра (Х. Абдуллаев, Т. Яхьяев, Д. Дустмухаммедов, А. Ядгаров, Е. Лобенко, М. Атоев), камерно-инстр. музыку (Бахор, А. Салиев, Т. Пулоди, З. Зульфикаров, З. Миршакар, Х. Абдуллаев, Л. Бирнов, М. С. Муравин, А. Ф. Яковлев, М. А. Цветаев). Создаются соч., в к-рых солирующими являются нар. нац. инструменты: «Фалак» Одинаева (1974) для думбрака с симф. оркестром (вариант для рубаба с оркестром нар. инструментов). Достигнуты успехи в жанре романса. На тексты классиков тадж. поэзии написаны «Зи сузи сина» — «Горе души» З. Шахиди (сл. Хилоли), «Дили ман» — «Моё сердце» Хамдамова (сл. А. Лахути), романсы Сайфиддинова, Сабзанова, Х. Абдуллаева, Ш. Сахибова, Ф. Шахобова и др. Большое место в творчестве тадж. композиторов занимают песня, музыка для кино и драм. театра, эстр. музыка.

Состоялись Декады тадж. иск-ва в Москве (1941, 1957) и др. городах Сов. Союза. В Тадж. ССР проводятся декады иск-ва, многочисл. конкурсы и фестивали.

Среди муз. деятелей Таджикистана: дирижёры — нар. арт. Тадж. ССР И. Абдуллаев, А. Камалов, Ф. Салиев, А. С. Хамдамов, засл. деят. иск-в Тадж. ССР Э. Д. Айрапетянц; Л. Г. Кауфман, Л. Я. Левин, И. Ф. Ковалёв, М. Мадьяров, Л. Яновицкий, Б. Миробов, А. Ниёзмамадов; хор. дирижёры — засл. арт. Тадж. ССР Х. Муллокандов, З. В. Трохина, П. Мирошниченко, Т. Ш. Сахибов, А. Милёхин; режиссёры — нар. арт. СССР Г. Валамат-заде; Р. А. Корох, Ш. Низамов; певцы — нар. арт. СССР Т. Фазылова, А. Бабакулов, Х. Мавлянова, Дж. Муродов, Л. Кабирова; нар. арт. Тадж. ССР Р. Галибова, Р. Толмасов, Б. Маматкулов, О. Сабзалиева, Х. Таиров, А. Муллокандов, З. Нозимов, Н. Рахматова, Ш. Мулладжанова, М. Ибрагимова, М. Бокиева, С. Бандишоева, Б. Ниёзов, Б. Исхакова; нар. хафизы — Х. Ризо, М. Баходуров, О. Хашимов, Ш. Джураев, Н. Курбанасейнов, Ф. Джуробов, Н. Одинаев, Н. Тоштемуров, Б. Файзуллаев, Ф. Шахобов, Ш. Сахибов, Н. Раупова; исполнители на нар. инструментах — нар. арт. СССР Г. Гуломалиев, нар. арт. Тадж. ССР А. Алаев, Н. Шоулов, засл. деят. иск-в Тадж. ССР М. Муминов, засл. арт. Тадж. ССР У. Толмасов, Т. Ульмасов, М. Махмудов, Я. Бободустов, Я. Алаев, Б. Хабибов.

В Тадж. ССР функционируют (1980): Тадж. т-р оперы и балета (Душанбе), Респ. т-р муз. комедии им. А. С. Пушкина (Ленинабад), Обл. т-р муз. комедии им. А. Рудаки (Хорог, Горно-Бадахшанская АО), муз.-драм. т-ры (Куляб, Канибадам), Узб. муз.-драм. т-р (Нау); филармония, при ней — симф. оркестр (1965), ансамбль рубабистов (1940), три ансамбля песни и танца; струн. квартет (1978); при Комитете радио и телевидения — оркестр нар. инструментов, ансамбль шашмакомистов (1964), эстр. ансамбль «Гульшан» (1966) и др.; сектор истории иск-в Ин-та истории им. А. Донниша АН Тадж. ССР (1953); кабинет музыки при Доме нар. творчества; Союз композиторов Тадж. ССР; Ин-т иск-в им. М. Турсун-заде (1973, в 1967—73 ф-т иск-в при Пед. ин-те, Душанбе), муз. отделение Пед. уч-ща, 2 муз. уч-ща (Душанбе, Ленинабад), 2 респ. спец. муз. школы (Душанбе), 58 муз. школ, в т. ч. детская хор. студия (1977, Душанбе), 4 вечерние.

Лит.: Миронов Н., Музыка таджиков, Сталинабад, 1932; Ленский А., Таджикская ССР, М., 1954 (в серии: Музыкальная культура союзных республик); Беляев В., Музыкальная культура Таджикистана, в его кн.: Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1, М., 1962; Даскер О. Л., Музыкальная культура таджиков Каратегина и Дарваза, в сб.: Искусство таджикского народа, вып. 3, Душанбе, 1965; Караматов Ф., Раджабов И., Шашмаком [Вступ. ст.], в кн.: Шашмаком, [запись Ю. Раджаби], т. 1, Бузрук, Таш., 1966; Вызго Т. С., Музыкальные инструменты и их отражение в миниатюрах рукописей XIV — начала XVI века, «Общественные науки в Узбекистане», 1969, № 8—9; Вызго Т. С., Рашидова Д., Музыкально-теоретическое наследие великих среднеазиатских мыслителей, в сб.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, вып. 2, Таш., 1969; История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; Вызго Иванова И., О сравнительно-историческом изучении музыкального фольклора Средней Азии и Казахстана, в сб.: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза, Л., 1972; её же, Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана, Л.— М., 1974; Таджикова З., Свадебные песни таджиков, в кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М., 1972; Музыкальная жизнь Советского Таджикистана, вып. 1—2, Душ., 1974—75; Караматов Ф., Нурджанов Н., Музыкальное искусство Памира, М., 1978.

З. М. Таджикова.

ТАДЖИКСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА (Таджикский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. С. Айни) — ведущий муз. театр Тадж. ССР. Создан в Душанбе в 1940 на базе Тадж. муз. т-ра (осн. в 1936). В труппу вошли певцы Х. Ахмедов, А. Бабаева, М. Бахор, Р. Галибова, А. Муллокандов, Х. Таиров, Б. Тураев, Т. Фазылова, танцовщики А. Азимова, С. Бахор, Г. Валамат-заде, О. Исомова, А. Исхакова, М. Кабилов, У. Рабимов и др. В 1941 т-р участвовал в Декаде тадж. иск-ва в Москве, показав первые тадж. оперы «Восстание Восе» Баласаняна, «Кузнец Кова» Баласаняна и Бобокалонова, балет «Две розы» Ленского, а также муз. представление «Лола» Баласаняна и Урбаха. В том же году т-р награждён орденом Ленина, в 1971 т-ру присвоено звание академического. Среди пост.: нац. оперы — «Тахир и Зухра» Ленского (1944), «Бахтиор и Ниссо» Баласаняна (1954), «Пулат и Гульру» (1957), «Рудаки» (1976), «Айни» (1978) Сайфиддинова, «Комде и Мадан» З. Шахиди (1960), «Возвращение» Сабзанова (1967), «Шерак» Хамраева (1970), «Проклятый народом» Дустмухаммедова (1973); балеты — «Лейли и Меджнун» Баласаняна (1947; Гос. пр. СССР, 1949; 3-я ред. 1970), «Дильбар» Ленского (1954), «Голубой ковёр» Вольберга (1958), «Горная легенда» (1964), «Сын родины» (1967), «Малыш и Карлсон» (1977) Тер-Осипова, «Любовь и меч» («Тимур Малик») Ашрафи (1972), «Смерть ростовщика» Т. Шахиди (1978) и др. С 1944 т-р ставит также рус. и зап.-европ. классику, произв. сов. композиторов др. республик; в его репертуаре — оперы (исполняются на рус. яз.) «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Князь Игорь», «Царская невеста», «Запорожец за Дунаем», «Кармен», «Риголетто», «Аида», «Отелло», «Паяцы», «Тоска»; «Кето и Котэ» Долидзе, «Семья Тараса» и др., балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Бахчисарайский фонтан», «Золушка», «Тропою грома» и др. В репертуаре т-ра также классич. и сов. оперетты — «Цыганский барон», «Летучая мышь» И. Штрауса, «Сильва», «Марица» Кальмана, «Севастопольский вальс» Листова и др. После 1954 труппа пополнилась тадж. артистами, окончившими вок. классы нац. отделения Моск. консерватории и Ленингр. хореографич. уч-ще. Художеств. развитию т-ра способствовали работавшие в разное время дирижёры — Э. Д. Айрапетянц, Д. Э. Далгат, Л. Г. Кауфман, Л. Я. Левин; режиссёры — А. Н. Бакалейников, Р. А. Корох, А. А. Макаровский, Б. М. Мартов, Ш. Низомов, В. Я. Рейнбах, С. Саидмурадов; балетмейстеры — Г. Валамат-заде, К. Я. Голейзовский, А. И. Проценко, Л. А. Серебровская, художники — З. Сабиров, Р. Сафаров, В. С. Суслов, В. И. Фуфыгин, Е. Г. Чемодуров. В труппе т-ра (1979): певцы — нар. арт. СССР А. Бабакулов, Л. Кабирова, Х. Мавлянова, нар. арт. Тадж. ССР Р. Толмасов, засл. арт. Тадж. ССР Х. Ахмедов, М. Алаев, Н. С. Карасёва, О. Сабзалиева, Н. И. Свешникова; солисты балета — нар. арт. СССР М. А. Сабирова, нар. арт. Тадж. ССР Б. Исаева, М. А. Бурханов, засл. арт. Тадж. ССР С. Азаматова, В. Н. Кормилин, Ш. Турдыева, С. Узакова, К. Холов; дирижёры — нар. артист Тадж. ССР И. Абдуллаев, Л. А. Яновицкий, хормейстер — засл. арт. Тадж. ССР Х. М. Муллокан-



Сцена из балета «Дильбар» А. С. Ленского. 1956.



Сцена из музыкального представления «Лола» С. А. Баласаняна и С. Ю. Урбаха. Душанбе. 1941.

Сцена из оперы «Комде и Мадан» З. Шахиди. 1960.



дов, гл. балетмейстер — засл. деят. иск-в Башк. АССР В. Х. Пяри, гл. художник — Г. Г. Мирзаханов.

Лит.: Нурджанов Н., Таджикский театр, М., 1968.
Н. Х. Нурджанов.

ТАИЛА́НДСКАЯ МУ́ЗЫКА, сиамская музыка,— древнее иск-во, сложившееся под влиянием инд. и кит. культур, а также во взаимодействии с музыкой Кампучии, Лаоса и Бирмы. В силу историч. условий развития Таиланда большое воздействие на его культуру, в т. ч. музыку, оказали кхмерские традиции. Пестрота этнич. состава обусловила существование разл. региональных муз. культур.

В Таиланде, как и во мн. странах Юго-Вост. Азии, трудно провести грань между традиционной и т. н. классич. музыкой. Мастерство музыкантов-непрофессионалов очень высоко. Подлинная виртуозность отличает игру ансамблей деревенских музыкантов. В наиболее нетронутом виде традиц. музыка сохранилась в деревнях р-на Чиангмай.

У народов Таиланда распространён тип историч. баллад (часто героич. содержания) фонгсы. Песни этого жанра отличаются продолжительностью, пение перемежается развёрнутыми инстр. интерлюдиями. Мелодии песен — речитативного характера — тесно связаны со структурными закономерностями текста. Манера пения характеризуется своеобразной вибрацией на выдержанных звуках и обильной мелизматикой. Жанр хат лыон («чередующиеся песни») включает свадебные песни куан ланг.

Разнообразен муз. инструментарий Таиланда. Среди струнных — 2-струнные скрипки кит. происхождения саудуонг и сауо (используются как сольные инструменты и в ансамблях), 3-струнные скрипки саусамсай (корпус из скорлупы кокосового ореха треугольной формы), 3-струнная лютня сёунг, цитра кхим (кит. происхождения), тьакау (напоминает гитару больших размеров; играют на этом инструменте преим. женщины). Духовые — поперечная флейта кхлый, гобой (с 8 отверстиями) пинай, инструмент типа волынки кхен. Ударные — ксилофоны ранад ёк и ранад тхум, пластинчатый металлофон ранад ёк лёк, гонги, в т. ч. вонг най и вонг лёк, барабаны тхон, рамана (маленькие, с одной мембраной), кхлонг кхёк (продолговатый, 2-сторонний; малайского происхождения), кхлонг тхад (бочкообразный; кит. происхождения), тапхон (горизонтальный, 2-сторонний, во время игры помещается на спец. подставку; по-видимому, инд. происхождения), тарелочки чинг, большие тарелки чхап.

В Таиланде популярны инстр. ансамбли, неизменно участвующие в нар. празднествах, придв. церемониях, театр. представлениях, они сопровождают также нек-рые религ. буддистские обряды, исполняют танц. и развлекат. музыку. Широко распространён ансамбль классич. типа — пипхат. Существует ряд его разновидностей. По составу и манере исполнения пипхат аналогичен кхмерскому пин-пеату, лаосскому пипхату и бирманскому саин ваин. Он включает 1—2 пиная, ксилофоны ранад ёк и ранад тхум, гонги вонг най и вонг лёк, барабаны кхлонг тхад и тапхон, тарелочки чинг (выполняют роль метронома). Иногда добавляется также ранад ёк лёк. В классич. репертуаре пипхата — сложные развёрнутые композиции, строящиеся на своеобразном взаимодействии инструментов ансамбля. Из коротких мотивных образований сплетаются бесконечные мелодич. линии (поручены ксилофонам и гонгам), развивающиеся в параллельном или противоположном движении равными метрич. длительностями, в оживлённом темпе. Барабаны выполняют функцию «пунктуации», подчёркивая осн. ритмич. формулы и окончания фраз. Нередко используется приём двойного ускорения темпа. Ладовой основой композиций является традиц. кхмерская гептатоника, представляющая собой 7-ступенный звукоряд с приблизительно равными интервалами между ступенями. Пьеса часто начинается сольными пассажами пиная, богато орнаментированными (иногда пинай вступает только во 2-й части композиции). Осн. разделы произв. связываются речитативными интерлюдиями в свободном метре (виртуозные пассажи на пинае, ксилофоне, гонге вонг най).

Известен также ансамбль традиционного типа — круанг сай (на северо-востоке Таиланда популярен ансамбль вонг кхен, на севере — вонг писо, на юге — вонг шатри) и смешанного типа — мохори (своеобразная комбинация инструментов, входящих в пипхат и круанг сай).

В совр. Таиланде всё чаще встречаются ансамбли смешанного состава, куда входят нац. струнные инструменты, а также инструменты европ. происхождения (скрипка, кларнет, вибрафоны и т. д.). Это породило тенденцию к трансформации традиц. звукоряда в равномерно-темперированный, в результате чего музыка во многом теряет присущее ей своеобразие.

Существ. место отводилось музыке в придв. быту. При дворе правителей Сиама обязательными были муз. ансамбли, к-рые играли в дни торжеств, во время приёмов гостей и др. церемоний. К музыкантам относились с почтением, среди членов королевской фамилии было немало хороших исполнителей на различных инструментах (известна легенда о короле Раме II, виртуозе на скрипке сау сам сай, который отменил налоги с плантаций, где росли кокосовые орехи треугольной формы).

С далёких времён одним из любимых нар. развлечений были песенно-поэтич. состязания хан кхуонг. Девушки, стоящие на помосте, поют попеременно с юношами, находящимися около него. Юноша, ответивший девушке достаточно поэтично и находчиво, поднимается на ступень лестницы, ведущей на помост. Подобные песни-ухаживания обычно сопровождает старинный тайский инстр. ансамбль круанг сай тхай дёум, по составу и стилю исполнения сходный с сев.-лаосскими ансамблями, играющими на свадьбах. Для этого ансамбля типично своеобразное тембровое сочетание флейты кхлый и гобоя пинай, мелодические линии которых причудливо переплетаются. Поддерживают их скрипки сау дуонг и сау о, цитры кхим, барабаны тхон, рамана (звучат всегда в паре) и кхлонг кхёк.

Большой популярностью в Таиланде пользуются всевозможные театр. представления, в к-рых музыке принадлежит одна из ведущих ролей. Обязат. участником спектаклей любимого в народе кукольного т-ра кхамнхак (один из видов т-ра теней; разыгрываются преим. сюжеты из тайской версии «Рамаяны» — «Рамакиян») является ансамбль, включающий небольшой цилиндрический барабан, на котором играют пальцами, ксилофон и гонг (гонг иногда заменяется тарелочками, а ксилофон — кхеном). Текст от автора, произносимый кукольником, исполняется в характере речитатива.

Спектакли т-ра масок — кхон, являющиеся в сущности пантомимой, насыщены музыкой. Партия ведущего — это своеобразная речитация под музыку. Большое место отведено хору, поющему песни. Всё действие (в основном также эпизоды из «Рамакиян») сопровождается игрой ансамбля, состоящего из дух. и удар. нац. инструментов. Ударные определяют ритм движения актёров. Перерывы между сценами заполняются танцами, к-рые некогда представляли собой самостоят. сценич. форму рабам, по-видимому, кхмерского происхождения. Немаловажна роль музыки и в спектаклях лаккхон (разновидность т-ра масок; в т-ре кхон все роли исполняют мужчины, в лаккхон — только женщины). Здесь танец является не вставным номером, а осн. элементом спектакля. Сюжеты, заимствованные гл. обр. из преданий и героич. сказаний кхонтан, а также из буддийских джатак (повестей), включают и нек-рые эпизоды из «Пнао» (сиамская переработка яванского эпоса «Панджи»), с к-рым связаны своеобразные муз. традиции. В театр. представлении лакэ (традиц. т-р малайского происхождения, одна из древнейших форм т-ра масок), широко популярном среди сельского населения и поныне, на всём протяжении спектакля звучит музыка. Непрерывно чередуются речитативы, песни, танцы, к-рым аккомпанирует инстр. ансамбль пипхат.

Значит. пласт культуры Таиланда составляет культовая музыка. Многие буддийские церемониалы и обряды (буддизм юж. ветви — хинаяна — является гос. религией Таиланда; малайцы, обитающие на юге страны, исповедуют ислам, в сев. р-нах нек-рое распространение получило христианство) сопровождаются муз. ансамблями. В произнесении молитв большое значение имеет речитация. Один из видов религ. музыки — пласатвай — распространён в р-не Чиангмай (в монастыре ват Нантарам и др.). Ритуальный ансамбль, принимающий участие в религ. процессиях, состоит обычно из 3 лютней сёунг, флейты кхлый, скрипки сау о, тарелок чхап и чинг, барабана. Муз. композиции пласат вай представляют собой калейдоскопич. сплетения из множества мотивных образований. Они отличаются ладовой устойчивостью, сдержанным темпом. Мелодич. линию ведут сёунги, кхлый, сау о, ударные подчёркивают метрич. акценты. В этих композициях заметно влияние кит. музыки.

На Т. м. оказала определ. воздействие европ. культура. Первые торговые миссии из Европы проникли в Таиланд в 17 в. (голландцы, затем — англичане). Позднее на Таиланд претендовали Испания, Португалия, Франция. В 19 в. Таиланд попеременно зависел от Великобритании и Франции, позднее — Японии. Влияние европ. муз. традиций стало ощущаться к кон. 19 в. Появились европ. муз. инструменты, со временем вытеснившие из ансамблей нек-рые нац. инструменты. Был создан придв. дух. бэнд, открылись частные муз. школы европ. типа.

Значит. социальным явлением стало песенное движение «музыка для жизни», распространившееся вслед за гос. переворотом 1932 и установлением в Таиланде конституционной монархии. Эти песни, использующие традиц. мелодии, исполнялись с совр. актуальными текстами (социальная критика, политич. сатира и др.). Пропагандистами их явились ансамбли «Каммачон» («Рабочие»), «Караван» и др. В репертуаре этих ансамблей большое место занимают произв., посв. пролетариату и крестьянству. Стремясь к контакту с аудиторией, участники ансамблей поют на диалектах тех местностей, где они выступают. В инстр. сопровождение наряду с бамбуковыми флейтами, кхенами и др. нац. инструментами включены совр. гитары, барабаны, используется электронная аппаратура. Выступления таких коллективов неоднократно запрещались реакц. режимами Таиланда.

С сер. 50-х гг. обнаруживаются тенденции к подъёму нац. культуры, к возрождению и развитию самобытных жанров, стилей, форм. Большую работу проводит Департамент изящных иск-в. Он руководит деятельностью художеств. коллективов, объединяет ряд ансамблей классич. музыки (Пипхат Дюкдамбан, Пипхат Кхруенг Най и др.), хоры, Художеств. оркестр (симфонический, малого состава, организован в 60-х гг., руководитель — амер. дирижёр Дж. де Прист; в репертуаре — гл. обр. произв. зап.-европ. классики) и Нац. ансамбль Таиланда, завоевавший известность и за рубежом (выступал в СССР в 1976). Танц. группа ансамбля исполняет танцы классич. стиля («Соенг Катип Кхао», «Кипари», «Си Нуан» и др.), инстр. группа — это традиц. ансамбль пипхат. В концертах ансамбля участвуют ведущий (ему поручены речитативы) и неск. певцов (исполняют песни классич. стиля). Департамент изящных иск-в организует концерты нац. и заруб. музыки, наиболее значительные из них проходят в помещении Нац. т-ра в Бангкоке.

Всё большее внимание уделяется муз. образованию. Созданы ф-ты иск-в при ун-те Силпакорн, Чулалонгкорнском, Касетсартском и др. ун-тах, муз. дисциплины преподаются в ряде колледжей, в т. ч. буддийских. Изучением нац. муз. культуры занимаются ун-ты, а также Таиландское об-во (быв. Сиамское, осн. в 1904).

Среди совр. таиландских музыкантов — композиторы Монтри Трамоте, принц Нарис (пишут музыку в традиц. стиле, аранжируют традиц. нар.-проф. произв.), певицы У. Сукантхамалан, Т. Айлин, Ч. Дурьябханд, исполнители на пинае Т. Конглаитонг, Н. Таймин и др.

Муз. коллективы и специалисты в области нац. музыки участвуют в междунар. фестивалях, конференциях, симпозиумах. Большое значение имел проведённый в 1976 в Бангкоке Фестиваль музыки и танцев Азии, на к-ром выступили лучшие музыканты и танцоры ряда азиатских стран.

Лит.: Stumpf C., Tonsysteme und Musik der Siamesen, в кн.: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Lpz., 1903; Phra Chen Duriyanga, Thai music, Bangkok, 1948, ²1954; Yupho Dh., Thai musical instruments, Bangkok, 1960; Hamburger L., Fragmented society. The structure of Thai music, «Sociologus», 1967, v. 17, № 1; Moore S., Thai songs in ⁷/₄ meter, «Ethnomusicology», 1969, v. 13, № 2; Morton D., The traditional music of Thailand, Berk., 1976.

Дж. К. Михайлов, Е. В. Васильченко.

ТАЙЕР (Thayer) Александер Уилок — см. *Тейер* А. У.

ТАЙФЕ́Р (Tailleferre) Жермен (р. 19 IV 1892, Парк-Сен-Мор, близ Парижа) — франц. композитор. В 1915 окончила Парижскую консерваторию, где занималась у Ж. Коссада (контрапункт), Г. Форе и Ш. Видора (композиция), позднее консультировалась у М. Равеля (инструментовка) и Ш. Кеклена. Большое влияние на стиль Т. оказали творчество В. А. Моцарта и музыка композиторов-импрессионистов. С 1920 входила в «*Шестёрку*», выступала в концертах группы. Принимала участие в создании первого совместного сочинения «Шестёрки» — балета-пантомимы «Новобрачные Эйфелевой башни» (Париж, 1921), для к-рого написала «Кадриль» и «Вальс телеграмм». В 1937 в содружестве с композиторами, примкнувшими к антифашистскому Нар. фронту, участвовала в создании массового спектакля «Свобода» (по пьесе М. Ростана; для Всемирной выставки в Париже). В 1942 эмигрировала в США, в послевоенные годы переехала в Сен-Тропезе (Франция). Т. принадлежат произв. разл. жанров; большое место в её творчестве занимают концерты для разл. инструментов и для голоса с оркестром, а также сценич. произв. (большинство к-рых из-за слабых либретто и посредственных постановок не имели успеха). Т. обладает ярким мелодическим даром, её музыка изящна, и в то же время отмечена «дерзкими» новаторскими устремлениями «Шестёрки» (особенно в первый период творчества).

Соч.: оперы — Жил-был кораблик (Il était un petit navire; опера-буффа, 1930 и 1951, «Опера комик», Париж), комич. оперы Боливарский моряк (Le marin du Bolivar, 1937, на Всемирной выставке, Париж), Рассудительный дурак (Le Fou sensé, 1951), Ароматы (Parfums, 1951, Монте-Карло), лирич. опера Маленькая русалочка (Le petit Sirène, 1958) и др.; балеты — Продавец птиц (Le marchand d'oiseaux, 1923, пост. Шведского балета, Париж), Чудеса Парижа (Paris-Magie, 1949, «Опера комик»), Паризиана (Parisiana, 1955, Копенгаген); Кантата о Нарциссе (La Cantate du Narcisse; для солиста, хора и орк., на сл. П. Валери, 1937, исп. на Радио); для орк. — увертюра (1932), пастораль (для камерного орк., 1920); для инструмента с орк. — концерты для фп. (1924), для скр. (1936), для арфы (1926), концертино для флейты и фп. (1953), баллада для фп. (1919) и др.; камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. и фп. (1921, 1951), Колыбельная для скр. и фп., струн. квартет (1918), Образы (Images) для фп., флейты, кларнета, челесты и струн. квартета (1918); пьесы для фп.; для 2 фп.— Игры на воздухе (Jeux de plein air, 1917); соната для арфы со-

ло (1957); для голоса с орк.—концерты (для баритона, 1956, для сопрано, 1957), 6 франц. песен 15 и 16 вв. (1930, исп. в Льеже на Междунар. фестивале совр. музыки); concerto grosso для 2 фп. и двойного вок. квартета (1934); песни и романсы на слова франц. поэтов, музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, ²1970; Jourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., [1955] (рус. пер.— Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, М., 1966, с. 181—89); Dumesnil R., Histoire de la musique des origines à nos jours, v. 5 — La première moitié du XX siècle, P., 1960 (рус. пер. фрагмента — Дюмениль Р., Современные французские композиторы группы «Шести», Л., 1964, с. 117—18); Chamfray Cl., Hommage à G. Tailleferre, «Le Courrier musical de France», 1972, № 39.

А. Т. Тевосян.

ТАКТ (нем. Takt, от лат. tactus — прикосновение) — с 17 в. осн. единица метра в музыке, отрезок муз. произведения, начинающийся с сильного метрич. акцента. В нотном письме Т. выделяются стоящими перед этими акцентами вертикальными линиями — тактовыми чертами. Исторически Т. происходит от сопровождающих нар. музыку плясового характера равномерных ударов, промежутки между к-рыми близки междуударным интервалам нормального пульса, с наибольшей точностью оцениваемым по величине непосредственным восприятием. В мензуральной музыке такое примитивное «отбивание Т.» давало естеств. меру нотных длительностей (лат. mensura, отсюда итал. misura и франц. mesure, означающие Т.). В ars antiqua этой мере соответствовала longa; позднее в связи с введением в полифонич. музыку более мелких нотных длительностей, абсолютная величина к-рых увеличивалась, роль единицы измерения переходит к brevis; в 16 в., когда входит в употребление термин tactus, он приравнивается к нормальной величине semibrevis. Т. к. увеличения и уменьшения («пропорции») могли изменять длительность нот по сравнению с их нормальной величиной (integer valor), то наряду с Т. alla semibreve существовали Т. alla breve (вследствие уменьшения вдвое brevis приравнивалась к нормальной величине semibrevis) и alla minima (при увеличении вдвое). В 17 в., когда формируется Т. в совр. смысле, semibrevis, ставшая «целой нотой», остаётся единицей, соответствующей величине нормального Т.; дальнейшее увеличение её длительности, однако, связано с растягиванием самого Т., к-рый теряет значение определ. меры времени. Новый Т. обычно делится более слабыми ударениями на доли (в типичном случае на 4) или счётные времена (нем. Zählzeiten), в среднем приблизительно соответствующие по длительности мензуральным Т., но б. ч. обозначаемые как четверти целой ноты (= semiminima).

Превращение Т. из счётной единицы в группу счётных единиц (Gruppentakt, по терминологии Г. Шюнемана) и смена мензуральной нотации современной ознаменовали возникновение новой ритмики, что было связано с отделением музыки от смежных иск-в, развитием инстр. музыки и инстр. сопровождения в вок. музыке и коренным изменением муз. языка. Ср.-век. полифонич. мышление уступило место аккордовому, что нашло внеш. выражение в записи произв. в виде партитуры, вытеснившей в 17 в. старый способ записи отд. голосами, и в возникновении в том же 17 в. непрерывного аккомпанемента — basso continuo. В этом аккомпанементе наглядно обнаруживается характерное для новой музыки двойное членение; наряду с мелодич. членением появляется членение на отрезки, заполненные определ. гармонией, к-рые начинаются на сильных моментах, часто совпадающих с окончаниями частей мелодии. Эти акценты регулирует новый муз. метр — Т., к-рый не расчленяет музыку, а, подобно непрерывному басу, сочленяет её. Означающая метрич. границу тактовая черта (спорадически встречающаяся в орг. табулатурах с 14 в., но вошедшая во всеобщее употребление в 17 в.) указывает не остановку или паузу (как граница стиховой строки), а только метрич. акцент (т. е. нормальное место акцента, с к-рым, как и в стихах акцентного типа, реальный акцент может не совпадать). В отличие от всех видов стихового метра (как связанных с музыкой, так и отделённых от неё акцентных размеров, где число ударений всегда служит для определения меры стиха или строки), в специфически муз. метре норма относится только к акцентуации и не определяет величину фраз и периодов. Но метрич. акцентуация в музыке сложнее, чем в стихах: вместо простого противопоставления метрически ударных (сильных) и неударных (слабых) слогов Т. образуется последовательностью ударений, различных по силе. В 4-дольном Т. на 1-й доле стоит сильное ударение, на 3-й — относительно сильное, на 2-й и 4-й — слабые. Такая последовательность ударений может восприниматься независимо от того, действительно ли равны условно принимаемые за равные тактовые доли, или же это равенство нарушается всевозможными агогич. отклонениями, ускорениями, замедлениями, ферматами и т. п. Различия между долями выражаются не столько в абсолютной громкости, сколько в направлении её изменений: для сильных долей характерно преимуществ. сильное начало с последующим снижением громкости, для слабых долей — наоборот, возрастание громкости (и напряжения).

Акцентная схема Т.— это норма, с к-рой реальная акцентуация должна быть соотнесена, но к-рая может не реализоваться в звучании. Сохранению этой схемы в представлении способствует её простота, в частности чётное деление нотных величин. В основанной на соотношениях длительностей мензуральной ритмике предпочитаются сопоставления неравных величин (1 : 2), и поэтому бо́льшие нотные величины в их «совершенном» виде равны 3 меньшим. Растущее значение «несовершенного» деления нот на 2 равные части (начиная с 14 в.) позволяет считать эту эпоху переходной от ритмики модальной (см. *Модус*), или мензуральной в чистом виде, к тактовой, где все осн. нотные длительности образуются делением целой ноты на половинные, четверти, восьмые, шестнадцатые и т. д. «Квадратное» 4-дольное строение, при к-ром четверти определяют темп музыки, характеризует осн. вид Т., «обычный размер» (англ. common time), обозначение к-рого (C) в мензуральной нотации указывало tempus imperfectum (brevis = 2 semibreves, в отличие от ○, обозначавшего tempus perfectum) и prolatio minor (отсутствие точки, в отличие от ⊙ и ☾, указывало, что semibrevis равна 2, а не 3 minimae). Вертикальная черта через обозначение размера (¢), указывавшая на сокращение всех длительностей вдвое и приравнивавшая brevis к нормальной величине semibrevis, стала обозначать Т. alla breve, в к-ром при 4-дольном делении тактовой единицей стала 𝅗𝅥, а не ♩. Такая тактовая единица является осн. признаком не только «большого alla breve» (²/₂), но и гораздо чаще встречающегося «малого alla breve» (²/₄), т. е. 2-дольного Т., длительность к-рого равна уже не brevis, а целой ноте (как в размере C). Обозначения др. размеров Т. в виде дробей осн. размера также происходят от мензуральных обозначений пропорций, к-рые, однако, совершенно изменили своё значение. В мензуральной нотации пропорции меняют длительность нот, не изменяя величины Т.— единицы измерения времени; ³/₂, напр., означает, что 3 ноты равны по длительности двум таким же нотам нормальной величины (в совр. нотации это обозначается триолью — 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 = 𝅗𝅥𝅗𝅥 с той разницей, что мензуральное обозначение не имеет отношения к акцентуации и не выделяет 1-ю ноту группы в качестве сильной). Тактовое обозначение ³/₂ по сравнению с Т. ²/₂ (¢) не меняет значения нотных длительностей, но увеличивает Т. в полтора раза.

Как правило, в дроби, обозначающей размер Т., числитель указывает число долей, а знаменатель их нотную величину, но из этого правила имеются существ. исключения. По числу долей обычно различают Т. простые с одним сильным временем (2- и 3-дольные) и сложные, состоящие из двух или более простых, с гл. акцентом (сильным временем) в первом из них и второстепенными (относительно сильные времена) в остальных. Если эти части равны, Т. наз. симметричным (сложным — в более узком смысле), если неравны — несимметричным или смешанным. К сложным (симметрич.) Т. относят 4-, 6-, 9- и 12-дольные, к смешанным — 5-, 7-дольные и т. п. В этой классификации знаменатель тактового обозначения вообще не принимается во внимание, напр. к 3-дольным размерам причисляют Т. ³/₁, ³/₂, ³/₄, ³/₈, ³/₁₆. Различие, очевидно, заключается не в длительности тактовой доли (у Л. Бетховена за медленной частью в размере ³/₈ может следовать быстрая часть в размере ³/₄, где целый Т. короче восьмой предыдущего темпа), а в её весомости (чем мельче ноты, тем более лёгкими они представляются). В 18 в. выбор нотной величины для тактовой доли обычно ограничивался четвертью (tempo ordinario) и половинной (tempo alla breve); в обозначениях размера со знаменателем 8 числитель всегда делился на 3 (³/₈, ⁶/₈, ⁹/₈, ¹²/₈) и указывал не число осн. долей, определяющих темп, а их внутр. деление на 3 (вместо нормального чётного деления). Двудольность Т. ⁶/₈ ясно выступает в сопоставлениях (одновременных или последовательных) с Т. ²/₄: при сохранении того же темпа обычно ♩. = ♩; ⁹/₈ и ¹²/₈ — это 3- и 4-дольный Т. (в классич. музыке число долей в Т. не превышает 4). В размере ³/₈ часто весь Т. (подобно мензуральному Т.) выступает в качестве темповой единицы и, т. о., он должен быть признан однодольным (на 3 его дирижируют, как правило, в медленных темпах, в к-рых дирижёрские жесты соответствуют не осн. долям, а их подразделениям). Те же числители при знаменателе 4 могут указывать трольное деление в tempo alla breve: ⁶/₄ — это б. ч. не сложный Т., а простой 2-дольный, трольный вариант ¢. ³/₄ может быть как 3-дольным, так и однодольным: у Л. Бетховена в скорых темпах 1-й случай представлен в фуге из сонаты ор. 106 (♩ = 144), 2-й — в скерцо симфоний (𝅗𝅥. = от 96 до 132). Равенство Т. ³/₄ и ¢ в скерцо 3-й и 9-й симфоний Бетховена (𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 = 116) показывает, что Т. ¢ также иногда мог пониматься как однодольный. Таким же образом применил обозначение ¢ А. П. Бородин во II части 2-й симфонии; в партитуре под ред. Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова оно заменено на ¹/₁. Однодольные и др. простые Т. часто группируются в «Т. высшего порядка» (иногда на это указывают ремарки композитора, напр. «ritmo a tre battute» в скерцо из 9-й симфонии Бетховена; см. ст. *Темп*).

В романтич. эпоху выбор нотных величин для тактовых долей становится разнообразнее. В последних сонатах Бетховена обозначения ¹²/₁₆ и ⁹/₁₆ указывают, что тактовой долей становится ♪., а ⁶/₁₆ и ¹²/₃₂ во 2-м случае указывают, что в 3-дольном Т., где доли восьмые, трольное деление сменяется чётным (такое же изменение внутридолевой пульсации в 4-дольном Т. может быть обозначено как ⁶/₈ после ¹²/₈, напр. в «Прелюдах» Листа). Увеличивающееся разнообразие относится и к числу долей, к-рое уже не ограничивается четырьмя. ⁶/₄ может стать настоящим сложным Т., состоящим как из двух 3-дольных частей, так и из трёх 2-дольных (с относительно сильными 3-й и 5-й долями; такие Т. встречаются у Ф. Листа, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского). Появляются также смешанные (несимметрич.) размеры: ⁵/₄ (трольный вариант — ¹⁵/₈, напр. в «Празднествах» Дебюсси), ⁷/₄ и др. Но в тактовой метрике, для к-рой характерно деление на равные части, смешанные размеры — явление редкое. Иногда одиночные несимметрич. Т. вкраплены среди симметричных как их расширение или сокращение. Б. ч. смешанные Т. представляют собой объединение 2 Т. (достаточно сравнить ⁷/₄ в «Данте-симфонии» Листа и чередование ³/₄ и C в его же «Фауст-симфонии»). Т. о., смешанные Т. тяготеют к превращению во фразы, для к-рых тактовая черта служит обозначением границ, а не сильных долей. Такое деление на Т. часто применяется при записи в тактовой системе музыки, принадлежащей иным ритмич. системам, напр. рус. нар. песни («народные Т.» Сокальского), в темах, заимствованных композиторами из фольклора или стилизованных под него (⁵/₄ у М. И. Глинки, ¹¹/₄ у Н. А. Римского-Корсакова, ⁹/₈ ♩.♩.♩.♩. и ♩♩♩♩♩. у него же в «Сказании о невидимом граде Китеже» и т. п.). Такие Т.-фразы могут быть по числу долей равны обычным простым или сложным симметрич. Т. (напр., ²/₄ в финале 2-й симфонии Чайковского). За пределами рус. музыки примером может служить прелюдия Шопена c-moll, где каждый Т. есть фраза, в к-рой 1-я четверть не может рассматриваться как сильное время, а 3-я — как относительно сильное время.

Лит.: Агарков О., Об адекватности восприятия музыкального метра, в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970; Харлап М. Г., Тактовая система в музыкальной ритмике, в сб.: Проблемы музыкального ритма, М., 1978; Chybiński A., Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kappelmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik, «SIMG», 1908—1909, Jahrg. 10, H. 3; Schünemann G., Geschichte des Dirigierens, Lpz., 1913; см. также лит. при ст. *Метр, Метрика.*

М. Г. Харлап.

ТАКТАКИШВИ́ЛИ Отар Васильевич (р. 27 VII 1924, Тбилиси) — сов. композитор и обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1974). Чл. КПСС с 1951. Чл. ЦК КП Грузии (с 1963). Министр культуры Груз. ССР (с 1965). Деп. Верх. Совета СССР 4—6-го созывов, деп. Верх. Совета Груз. ССР 6—9-го созывов. В 1947 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции у С. В. Бархударяна. В 1947—52 концертмейстер и дирижёр, в 1952—56 худ. рук. Гос. хоровой капеллы Груз. ССР. С 1947 преподаватель хоровой лит-ры и рук. хора, с 1959 преподаватель полифонии и инструментовки в Тбилисской консерватории (с 1966 профессор, в 1962—65 ректор). Секретарь СК СССР (с 1957). Чл. Президиума Междунар. муз. совета при ЮНЕСКО. Гос. пр. СССР (1951, 1952, 1967).



Т.— один из выдающихся мастеров груз. сов. музыки. Одинаково значительны его симф., оперные и кантатно-ораториальные сочинения, в к-рых отражены актуальные проблемы современности. В своём творчестве Т. опирается на традиции классич. рус. и груз. музыки, на достижения совр. музыки, мастерски использует муз. фольклор Грузии. К лучшим произв. Т. относятся оперы «Миндия» и «Похищение луны», ораторий «По следам Руставели», «Николоз Бараташвили», симфонии, кантата «Гурийские песни» (для симф. оркестра и вок. ансамбля), концерт для скрипки с оркестром. Автор музыки Гос. гимна Груз. ССР (1945, утверждён в 1946). Выступает в качестве дирижёра собств. сочинений (с 1952).

Соч.: оперы — Миндия (по мотивам поэзии Важа Пшавела, 1961, Груз. т-р оперы и балета), телеопера Награда (1964, Груз. телевидение), 3 новеллы (по рассказам М. Джавахишвили «Два приговора», «Солдат» и по стихам Г. Табидзе, 1967, там же; нов. ред. 1972, 3-я новелла под назв. Чикори написана заново, Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко), Похищение луны (по роману К. Гамсахурдия, 1977, Большой т-р), Ухажёр (1978, Груз. т-р муз. комедии); для солистов, хора и орк.— оратории Живой очаг (сл. С. Чиковани, 1964; 2-я ред. 1970), По следам Руставели (величальные песнопения, сл. И. Абашидзе, 1964, Гос. пр. СССР, 1967), Николоз Бараташвили (сл. Н. Бараташвили, 1970), кантаты Защитникам Кавказиони (сл. Чиковани, Абашидзе, народные, 1958), Гурийские песни (слова народные, 1971), Любовные песни (слова народные и М. Поцхишвили, 1975), сюита Мегрельские песни (слова народные, обр. нар. песен, 1972), вок.-симф. поэма Скала и ру-

чей (сл. Важа Пшавела, 1962); для орк.— 2 симфонии (1949, Гос. пр. СССР, 1951; 1953), симф. поэма Мцыри (1956), юмореска для камерного орк. (1963), увертюры и др.; для инструмента с орк. — концерты для фп. (1951, Гос. пр. СССР, 1952; 1974 — Горные напевы), для скр. (1976), для влч. (1948, 1977), концертино для юношества (для фп., 1973), концертино для скр. и малого симф. орк. (1956); соната для флейты и фп. (1960); для фп.— сюиты Родные картинки, Народные инструменты (1975); хоры; романсы, вок. циклы на слова Важа Пшавела и Г. Табидзе (1959), С. Чиковани (1962), А. С. Пушкина (1963); музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. «Зимняя сказка» Шекспира (1958, Моск. Художественный т-р), «Царь Эдип» Софокла (1959, Тбилисский т-р им. Руставели), «Антигона» Софокла (Укр. драм. т-р им. Франко, Киев); музыка к кинофильмам.

Лит.: Полякова Л., О. Тактакишвили, М., 1956, [2]1979; её же, «Три жизни», «СМ», 1973, № 3; Цулукидзе А., Творческий путь О. Тактакишвили, в сб.: Советская музыка, М., 1956; его же, Пути развития симфонизма, в сб.: Грузинская музыкальная культура, М., 1957; Леденев Р., «Похищение луны» в Большом театре, «СМ», 1977, № 9.

Э. П. Месхишвили.

ТАКТАКИШВИ́ЛИ Шалва Михайлович [14(27) VIII 1900, с. Квемохвити — 18 VII 1965, Тбилиси] — сов. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1941). В детстве учился игре на скрипке. Один из организаторов «Общества молодых музыкантов Грузии» (1922). В 1928 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции у С. В. Бархударяна. Работал в оперном и симф. оркестрах и в разл. камерных ансамблях. В 1936—38 дирижёр и руководитель хор. ансамбля Груз. радиокомитета, в 1938—39 худ. рук. Ансамбля красноармейской песни и пляски Закавказского воен. округа; с 1952 дирижёр Гос. капеллы Груз. ССР. С 1928 преподавал муз.-теоретич. предметы в разл. муз. уч. заведениях Грузии. Один из основателей (1929), директор и преподаватель муз. уч-ща в Батуми. С 1937 вёл оперный класс в Тбилисской консерватории (с 1941 профессор).

Т. принадлежит заметная роль в становлении груз. сов. музыки. Он — автор ряда первых груз. произв. на сов. темы, в т. ч. оперы «Депутат», балета «Малтаква» (об осушении Колхидской низменности), симф. поэмы «1905 год» (где использованы революц. песни), первого груз. струн. квартета.

Соч.: детские оперы — Мир цветов (1922), Первое мая (1924), Осень (1925), Рассвет (пост. 1926), оперы — Депутат (1939, Груз. т-р оперы и балета), Отарова вдова (1942); балет Малтаква (1937, там же); для орк.— симфониетта (1954), поэма 1905 год (1931), 2 Торжественные увертюры (1933, посв. Красной Армии; 1944); концерт для влч. с оркестром (1932); марши для дух. орк. (1941, 1942, 1944, 1952); камерно-инстр. ансамбли—соната (1952) и Альбом для детей (1943) для скр. и фп., 2 фп. трио (1944, 1946), 2 струн. квартета (1931, 1933); для фп.— Картинки природы (1943), Альбом для детей (1944), Вариации (1954) и др.; хоры; романсы и песни, в т. ч. на сл. А. С. Пушкина, А. Церетели, И. Чавчавадзе, совр. груз. поэтов, обр. нар. песен для орк.

Лит.: Дзидзадзе Е., Камерная инструментальная музыка, в кн.: Грузинская музыкальная культура, М., 1957; Хучуа П., Советская опера и балет, там же.

Э. П. Месхишвили.

ТА́ЛА — принцип метроритмич. организации в индийской классич. музыке, основанный на неоднократном повторении определённого ритмич. цикла (аварта). Т. классич. инд. музыки представляет собой высоко организованную систему, отличаясь этим от ритмич. организации традиц. музыки, иногда обозначаемой тем же термином. Два слога этого термина, как полагают нек-рые инд. учёные, берут начало от двух понятий: «та» происходит от Тандава — космич. танца Шивы, «ла» — от Лашья, танца жен. ипостаси Шивы, символизирующей созидат. начало. В композициях классич. музыки наличие Т. так же обязательно, как и *рага*. На этих принципах и основано развёртывание любой композиции классич. типа в обеих традициях инд. музыки: хиндустани и карнатской.

Т. функционально связан со звучанием удар. инструментов: таблы, мриданга, пакхаваджа и др. Участие удар. инструмента, сопровождающего вок. или инстр. исполнение, а также выступающего в качестве солирующего, обязательно для композиции классич. типа. Звуки, составляющие вок. или инстр. линии, могут совпадать (сама) или не совпадать (вишама) с осн. метрич. долями. Вишама бывает 2 видов: в случае, когда звуки мелодич. линии опережают осн. метрич. доли, вишама носит назв. атита, а когда следуют за ними — анагата.

Минимальной временно́й единицей в инд. музыке считается кшана. Критерий определения её длительности скорее образный, чем научный: по традиции кшана — время, к-рое требуется для того, чтобы пронзить булавкой 100 лепестков лотоса, сложенных вместе. Осн. временно́й единицей является матра (или акшара в карнатской традиции). Она, как полагают инд. музыканты, равна 16 384 кшана. Продолжительность временно́й единицы служит критерием для определения темпа (лайя). Чем больше длительность матра, тем медленнее темп, и наоборот. В инд. муз. практике находят применение 3 осн. лайя: виламбит (виламба) — медленный темп, мадхья — умеренный, друта — быстрый. Разл. градации темпов обозначаются следующим образом: ати виламбита — очень медленный темп, ати друта — очень быстрый. Лайя также не представляет собой абсолютной величины: она связана с индивидуальным ощущением музыканта и зависит от его темперамента. Наиболее естественным считается метрич. пульсация матра, совпадающая с биением человеческого сердца. Существует также определ. закономерность в соотношении темповых градаций, более ярко выраженная в карнатской музыке, но получившая распространение и в нек-рых стилях традиции хиндустани. Она заключается в последовательном удвоении темпов; при этом мадхья в 2 раза быстрее, чем виламбит, а друта, в свою очередь, в 2 раза быстрее мадхья.

Осн. временна́я единица (матра) делится на более мелкие части — гати (или надаи в карнатской традиции). В этом случае одна матра носит назв. анудрут, $^1/_2$ матры — трути, $^1/_4$ — кала, $^1/_8$ — нимеша. В свою очередь, матра (или акшара) организуется в ритмич. ячейки (анга), имеющие свои названия. Так, напр., первая анга, друта, содержит 2 матра. Вторая анга, лагу, может заключать в себе 3, 4, 5, 7 или 9 матра; в этом случае она приобретает дополнит. наименование: тишра лагу содержит 3 матра, чатушра лагу — 4, кханда лагу — 5, мишра лагу — 7 и санкирна лагу — 9. Др. учёные, придерживаясь иной группировки матра в анга, предлагают следующую схему: анудрут — 1 матра, друт — 2 матра, лагу — 4, гуру — 8, плута — 12, какапада — 16. Соответственно количеству матра, заключённых в анга, Т., состоящие из одинакового количества метрич. единиц, могут быть организованы по-разному. Так, напр., южноинд. Т. джампа и матья имеют по 10 матра, но первый организован как 7 + 1 + 2, а второй — 4 + 2 + 4. Существуют ещё более тонкие различия, определяемые терминами «гати» или «надаи». Так, североинд. тритал и тилвада тал, оба включающие по 16 единиц, имеют каждый по 4 анга и организованы как 4 + 4 + 4 + 4 = 16 матра; в этом случае различия между ними устанавливаются путём тонкого ритмич. варьирования внутри анга (разнообразие акцентов, асимметрия ритмич. рисунков и т. д.).

Сочетания разл. анга образуют временно́й цикл или круг (аварта или авритти), к-рый затем неизменно повторяется с сохранением осн. структурных закономерностей. Одной из гл. закономерностей является система тали-кали-сам, распространённая как в классич., так и в традиц. музыке. Она подразумевает наличие и постоянное фиксирование точек высшего напряжения в метроритмич. цикле (аварта). 1-я точка носит назв. сам; это важнейшая и наиболее акцентированная доля аварта, открывающая цикл и завершающая его; 2-я опорная точка, к-рая, однако, не всегда

присутствует, помещается обычно в середине аварта и носит назв. кали (или визу в карнатской традиции). Местоположение сам и кали в аварта стандартизовано в обеих традициях инд. музыки, хотя между исследователями существуют нек-рые разногласия, напр. в случае с тритал относительно того, на какие доли аварта приходятся сам и кали. Эта система служит основой, на к-рой впоследствии разворачивается целый ряд ритмич. вариаций в партии солиста и исполнителя на ударных, неизменно возвращающихся к сам. Система тали-кали-сам более характерна для традиции хиндустани, в то время как музыканты карнатской традиции обычно осуществляют метроритмич. контраст, сопровождая исполнение хлопаньем в ладоши или движениями рук, имеющими определённое семантич. и мнемонич. значение.

Важной особенностью Т. является мнемонич. обозначение каждой доли в пределах аварта: в североинд. музыке это называется бол, в карнатской — соллу. Разл. способы игры на удар. инструментах отмечаются в записи разными слогами. Подобное «ритмич. сольфеджио» при обучении игре на удар. инструментах помогает музыканту запомнить и структуру данного Т., и способ его «произнесения» на инструменте. Так, напр., джаптал выражается следующим образом:

Дхи на | Дхи дхи на | Ти на | Дхи дхи на |
2 + 3 + 2 + 3 = 10 матра.

Последовательность болов носит название тека; тека любого Т. известна и исполнителям, и слушателям. В начале композиции исполнитель на удар. инструменте «произносит» тека осн. Т., экспонируя его, а затем уже развёртывает ритмич. вариации.

Упоминание о Т. можно найти уже в древних трактатах. Напр., Бхаратой в «Натьяшастре» описаны 22 вида Т., Шарнгадева в «Сангитаратнакара» упоминает 120 разновидностей Т. В 20 в. в практике обеих традиций находится ок. 15 видов Т. Самыми популярными в карнатской музыке являются ади Т. (8 матра), джампа Т. (10), рупака (6), разновидности чапу, а в традиции хиндустани — дадра (6), чаутал (12), дхамар (14), рупак (7), джаптал (10), эктал (12), джумра (14), тритал (16), тилвада (16).

Т. в обеих традициях классифицируется на 5 групп (джати) согласно количеству матра в аварта, а также структуре анга. Напр., в класс каташра входят тритал (16), тилвада (16), чаутала (12); в тишра — дадра (6), кемта (6), друт-эктала (12); в кханда — джаптал (10), пушту (5); в мишра — дипчанди (14), рупак (7), тивра (7), а все остальные Т., содержащие 11, 13 или 15 матра,— в санкирна.

Система Т., так же как и рага, заключает в себе глубокий этич. смысл. Каждый стандартизированный тип Т. является выразителем того или иного состояния. Т. дадра и кемта связаны с выражением романтич. и жизнерадостных настроений; именно эти Т. используются в т. н. «лёгкой» классич. инд. музыке. Чаутала и дхамар Т. создают вира раса (чувства силы и превосходства), а тритала выражает шанта раса — чувства умиротворённости и спокойствия.

Лит.: Daniélou A., Northern Indian music, v. 1—2, Calcutta — L., 1949—54; Ghosh N., Fundamentals of rāga and tāla, with a new system of notation, Bombay, 1968; Deva B. Ch., Indian music, [New Delhi, 1974].

Е. М. Гороховик.

ТА́ЛИХ (Talich) Вацлав (28 V 1883, Кромержиж — 16 III 1961, Бероун) — чеш. дирижёр и скрипач. Нар. арт. ЧССР (1957). Учился у отца, хормейстера и муз. педагога Яна Т. В 1903 окончил Пражскую консерваторию по классу скрипки у О. Шевчика. Был концертмейстером первых скрипок Берлинского филармонич. оркестра (под рук. А. Никиша), позднее — оперного т-ра в Одессе (1904—05). Здесь дебютировал как дирижёр симф. оркестра (1904). В 1905—06 преподавал игру на скрипке в муз. уч-ще РМО и играл в квартете (1-я скрипка) в Тбилиси. В 1907—08 дирижёр орк. об-ва в Праге, в 1908—12 — оркестра Словенской филармонии, в 1911—12 — также оперного т-ра в Любляне, в 1912—15 гл. дирижёр оперного т-ра в Пльзени. Одноврем. (1910—11) совершенствовался в игре на скрипке у Х. Зитта, в композиции — у М. Регера и в дирижировании — у А. Никиша в Лейпциге и у дирижёра А. Виньи в Милане. В годы 1-й мировой войны 1914—18 концертировал как скрипач. В 1919—31 и 1934—41 гл. дирижёр оркестра Чеш. филармонии в Праге; в 1931—34 — симф. оркестра в Стокгольме, к-рый под его руководством стал одним из лучших в Европе; в 1928 был избран чл. стокгольмской Корол. академии музыки. Профессор по классу дирижирования в Пражской консерватории (1932—45), Академии музыки (1946—48) и Высшей муз. школе в Братиславе (1949—52). Воспитал мн. видных чеш. дирижёров (К. Анчерл, З. Фольпрехт, Я. Кромбгольц, И. Крейчи, Л. Словак и др.). Гастролировал во мн. странах Европы, в т. ч. в СССР (в 1930-е гг.), завоевав мировую известность. В 1922 основал хор при Чеш. филармонии. Был одним из инициаторов организации муз. фестивалей «Пражская весна». В 1935—45 гл. дирижёр Нац. т-ра в Праге, в 1949—52 — оркестра основанной им Слов. филармонии в Братиславе, в 1952—54 снова гл. дирижёр оркестра Чеш. филармонии. Прекратил выступления в 1956, поселился в Бероуне. Своей дирижёрской деятельностью (длилась св. 50 лет) Т. внёс ценный вклад в дело пропаганды чеш. музыки; исполнял также соч. В. А. Моцарта, Л. Бетховена, П. И. Чайковского, Г. Малера и др. Т.-дирижёру свойственны теплота и непосредственность чувства, глубина трактовок, артистизм при виртуозной дирижёрской технике. Его исполнение отличалось высокой эмоциональностью, гибкими и свободными темпами. Т. посвятили свои произведения Й. Сук, В. Новак и др. чеш. композиторы.

Лит.: Талих Вацлав, в кн.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969; Veselý R., Dějiny Českoj Filharmonij, Praha, 1935; Václav Talich, Praha, 1943; Pospíšil V., Václav Talich, Praha, 1961; Bílek Z., Talich, osobnosť vychovávajúca, «SH», 1963, ročník 7, № 5; Václav Talich. Dokument života a díla, red. H. Masaryková, Praha, 1967.

Г. Я. Юдин.

ТАЛЛА́Т-КЯЛПША́ Юозас Антано (Иосиф Антонович) [20 XII 1888 (1 I 1889), дер. Калнуяй, ныне Расейнского р-на Литов. ССР — 5 II 1949, Вильнюс] — сов. композитор, дирижёр, педагог и муз.-обществ. деятель. Засл. деят. иск-в Литов. ССР (1945). В 1916 окончил Петрогр. консерваторию; муз.-теоретич. предметы и композицию изучал под рук. Я. Я. Витола, А. К. Лядова и М. О. Штейнберга. После установления в Литве Сов. власти (1918) Т.-К. стал членом муз. коллегии при Нар. комиссариате просвещения. Был одним из основателей (1920) и постоянным дирижёром Оперного т-ра в Каунасе (с 1925 — Гос. т-р, с 1948 — Литов. т-р оперы и балета в Вильнюсе). С 1920 преподавал в Муз. уч-ще, с 1933 — в Каунасской консерватории (с 1948 профессор), руководил оперной студией. С 1948 пред. правления СК Литвы и чл. правления СК СССР. Широкой известностью в Литве пользуются песни Т.-К.; ему принадлежат записи литов. и белорус. нар. песен (св. 700).

Соч.: опера Вильманте (Дочь старшины, 1938, неоконч.); кантата (1947; Гос. пр. СССР, 1948); для орк.— увертюра на темы литов. нар. песен (1945), симф. пьеса Грустная песня (1931), марш Не сдадимся! (1940); сюита для квартета деревянных дух. инструментов на темы нар. песен (1946); для фп.— Сказка, прелюдии, фуга, скерцо, тема с вариациями, 4 парафразы на тему литов. нар. песни, литов. нар. танцы; хоры, песни, обработки нар. песен, музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Гаудримас Ю., Музыкальная культура Советской Литвы, Л., 1961; его же, Из истории литовской музыки, т. 2, Л., 1972; его же, Композиторы и музыковеды Советской Литвы, Вильнюс, 1978.

Ю. Гаудримас.

ТА́ЛЛИН — столица Эст. ССР, промышленный и культурный центр. 430 тыс. жит. (1979). Самые ран-

ние дошедшие до нас сведения о муз. жизни Т. (церк. музыка) относятся к 13 в. В 14 в. при церквах создавались школы для будущих священников, где большое внимание уделялось пению. Получили распространение григорианские хоралы (рукописные сб-ки). Светскую музыку исполняли в основном бродячие музыканты (ряндмуузикуд), часто посещавшие Т.— один из торг. центров Сев. Европы. В 15 в. мн. музыканты объединялись в цехи; в связи с тем что в домах богатых горожан всё чаще устраивались разл. празднества (балы, праздники майского графа и др.), в Т. был осн. т. н. привилегированный статус гор. музыкантов-профессионалов (сохранялся до 1836), мн. из них приглашались из др. городов для участия в театр. постановках, концертах, богослужениях (напр., в капелле Ратуши разрешалось иметь 4—6 музыкантов). В 1710, во время Северной войны (1700—21), Т. был включён в состав Российской империи и стал центром Ревельской (с 1783 — Эстляндской) губ. Стабилизировалась культурная жизнь города. В нач. 18 в. в имениях помещиков создавались крепостные оркестры. В 1784 А. Ф. Котебу организовал в Т. любительский т-р, где ставились пьесы с эст. песнями и танцами (в т. ч. оперетта «Отцовская надежда» Хёршельмана и Коцебу, 1788). В этот период участились гастроли разл. оперных трупп (в 1797 в Т. были показаны оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», а также неск. зингшпилей, в т. ч. «Красная шапочка» Диттерсдорфа). В домах горожан силами любителей проводились вечера камерной музыки. В нач. 19 в. появляются первые хор. коллективы, любительские оркестры, повышается уровень муз. образования. Большое значение для развития нац. муз. культуры Эстонии имело осн. в 1865 в Т. певч. об-во «Эстония», к-рое уже в 1880 провело здесь 3-й всеобщий *певческий праздник* (1-й и 2-й проходили в Тарту). Активизации муз. жизни города в сер. 19 в. во многом способствовала деятельность композитора, органиста и педагога И. А. Хагена, к-рому принадлежат и первые муз. учебники на эст. яз.— «Учебник нот» (1841), «Учебник игры на органе» (1861) и др. В кон. 19 в. под упр. композитора и хор. дирижёра К. Тюрну в Т. были исполнены «Страсти по Матфею» и месса h-moll И. С. Баха, «Missa Solemnis» Бетховена, «Немецкий реквием» Брамса и Реквием Верди.

Особое место в муз. жизни Т. занимает органная музыка. Первые сведения об органах в Т. встречаются в документах 1422; известно, что при пожаре в 1433 погибли все церк. органы города. К сер. 15 в. в домах богатых горожан появились маленькие органы (*позитивы*), что способствовало распространению бытового музицирования. В нек-рых документах 1502 упоминается мастер органов доминиканский монах Петер. В 1588 в церкви Олевисте был установлен орган с 38 регистрами. Большие органы были построены и в церквах Нигулисте (1639) и Пюхавайму (1670). В 17—18 вв. в Т. работал К. Бусбецкий — ученик Д. Букстехуде. С кон. 18 в. на гастроли приезжали известные органисты-виртуозы — Г. Й. Фоглер (1787), И. В. Геслер (1792), И. Ц. Таутгэ (1812) и др. В 19 в. органы (большинство из них построено местными мастерами) были уже во всех церквах Т. и во мн. школах. В нач. 20 в. успешно работала органная фирма А. Теркмана.

Издавна таллинские мастера изготавливали фп.; в кон. 18 в. свои инструменты рекламировали И. Гребнер и М. Нейдхард, в 19 в.— Х. Х. Фалк и Т. Софа, а в нач. 20 в.— фирма Крэман — Олбрей, позже — К. Саар, Э. Хийс и др.

В 1906 в Т. при об-ве «Эстония» был создан нац. проф. муз. т-р (см. *Эстонский театр оперы и балета*), в труппу к-рого вошли певцы О. Микк-Крулль, А. Сяллик, Х. Эйнер, Б. Хансен, дирижёр Р. Кулль, ставшие основоположниками нац. оперы. В 1907 т-р пост. оперетту С. Джонса «Гейша», в 1908 — оперу Ф. Флотова «Алессандро Страделла». Со дня основания т-ра начал свою деятельность театр. оркестр, к-рый в 1907—10 в составе 40 чел. давал также концерты под упр. О. Хермана. В 1913 оперная, балетная и драм. труппы получили новое театр. здание «Эстония», что явилось значит. событием в муз. жизни города. В конц. зале «Эстония» (с большим органом эст. фирмы «Теркман») регулярно проходили симф. и камерные концерты. В 1910 на 7-м всеобщем певч. празднике впервые были проведены большие концерты симф. и ораториальной музыки, программа к-рых состояла в основном из произв. эст. композиторов (А. Лемба, А. Капп, Р. Тобиас, М. Хярма). Начиная с сезона 1915/16 в Т. систематически проводились симф. концерты под рук. дирижёра Р. Кулля. В сезоне 1916/17 состоялось 118 концертов, из них 11 симфонических, остальные — т. н. народные (устраивались по воскресеньям, в репертуаре — популярные произв. мировой классики); в сезоне 1919/20 — 62 концерта, из них 28 симфонических.

В нач. 20 в. в Т. появляются рабочие хоры и дух. оркестры (в т. ч. об-в «Валвая» и «Пандорин», оркестр рабочих фабрики А. М. Лютера и рабочий хор железнодорожных ф-к); в их репертуар входили и революц. песни («Марсельеза», «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка»).

После установления Сов. власти в Т. [26 окт. (8 нояб.) 1917] активизируется деятельность рабочих коллективов, издаются революц. песни, создаётся отделение Всеросс. об-ва оркестрантов, проводятся массовые концерты-митинги, в т. ч. в нар. доме «Олеви». Активное развитие муз. жизни города было прервано вторжением в Эстонию войск интервентов (февр.— ноябрь 1918) и установлением бурж. республики, что привело к изоляции эст. культуры от России. В период бурж. диктатуры муз. иск-во развивалось благодаря усилиям прогрессивных деятелей культуры. В 1919 в Т. было создано Высшее муз. уч-ще (с 1923 — консерватория), первыми педагогами к-рого были выпускники Петерб. и Моск. консерваторий; в их числе — композитор, органист и хор. дирижёр М. Людиг (первый директор Таллинской консерватории), а также пианист и композитор А. Г. Лемба и комп. А. Й. Капп. В 20—30-е гг. консерваторию окончили такие видные впоследствии музыканты, как композиторы Э. Аав, Э. Арро, Э. Капп, Г. Эрнесакс, органист Х. Леппурм, певцы Т. Кууск, Э. Маазик и др. Основанный в 1921 Союз эст. певцов (Союз эст. певч. хоров) сосредоточил внимание на деятельности хоров и дух. оркестров, под его руководством проводились и очередные певч. праздники в Т. (1923, 1928, 1933, 1938). Любительские хоры в этот период достигли высокого художеств. уровня. С 1924 союз издавал (ежемесячно) муз. журн. «Muusikaleht». В 1923 в Т. открылся Муз. музей (ныне Музей т-ра и музыки). Конц. жизнью руководил отдел музыки об-ва «Эстония». В 1924 осн. Эст. акад. об-во композиторов, к-рое занималось пропагандой камерной музыки. Значит. роль играли создаваемые с 1927 объединения рабочей музыки; основанное в 1929 таллинское «Об-во рабочей музыки» («Töölismuusika Selts») устраивало т. н. народные концерты симф. и духовой музыки. В 1930 в Т. был создан эст. «Союз рабочей музыки» («Töölismuusika Liit»), к-рый объединял рабочие муз. коллективы Эстонии.

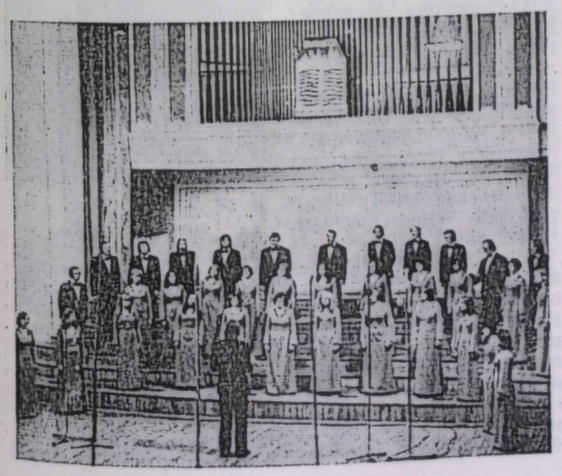
Значит. роль в пропаганде муз. культуры сыграло Таллинское муз. радиовещание (с 1926). На Радио работали симф. оркестр и камерные ансамбли. С 1928 для исполнения крупных симф. произв. оркестр радиовещания объединялся с оркестром т-ра «Эстония». В этот период оркестром часто дирижировали гастролёры Г. Абендрот, В. Бердяев, А. К. Глазунов, А. Коутс, Н. А. Малько, И. Ф. Стравинский и др. В Т. на гастроли приезжали С. С. Прокофьев, Д. Ф. Ойстрах, В. В. Барсова, А. В. Неждановa, Л. В. Собинов и др. Ведущим эст. композитором и педагогом в Т. был А. Капп,

во многом способствовавший развитию муз. жизни в 20—40-е гг. Событием стала пост. в т-ре «Эстония» в 1928 первой эст. оперы «Викерцы» («Викинги») Э. Аава. Здесь же в кон. 30-х гг. пост. произв. сов. композиторов — опера «Тихий Дон» и балет «Красный мак». В Т. состоялась премьера первой эст. сов. оперы «Огни мщения» Э. Каппа (1945).

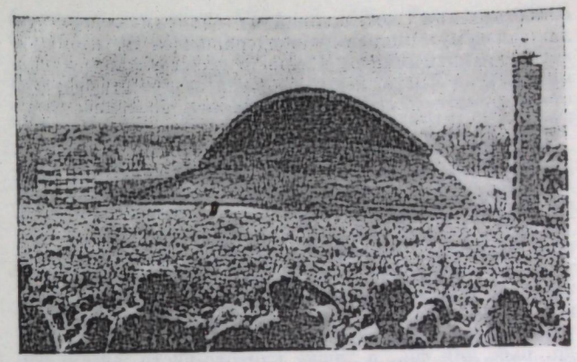
С восстановлением Сов. власти в Эстонии (21 июня 1940) начались реорганизация муз. жизни Т., становление социалистич. муз. культуры города. Создаются Гос. филармония, Союз композиторов Эстонии, Дом нар. творчества; государственными становятся консерватория, т-р «Эстония»; начинает издаваться ежемесячный журн. «Театр и музыка». Это интенсивное развитие было прервано Великой Отечеств. войной 1941—45. Эвакуированные в Ярославль мн. эст., в т. ч. таллинские, композиторы и музыканты объединились в «Эстонские гос. художеств. ансамбли» (1942) — были созданы муж. и смешанный хоры, симф. и эстр. оркестры, квинтет духовых инструментов.

С 1944 в освобождённом от оккупации Т. определился быстрый подъём муз.-культурной жизни. Возобновляет работу симф. оркестр радио (с 1975 — Гос. симф. оркестр Эст. ССР); на базе муж. хора (осн. в Ярославле) Г. Эрнесакс в 1944 организовал при филармонии первый эст. проф. муж. хор (с 1952 — Гос. акад. муж. хор Эст. ССР). Создаются муз. коллективы — смешанный хор (1945), эстр. оркестр (1946) (ныне коллективы Эст. телевидения и радио). При консерватории по инициативе В. Алумяэ осн. струн. квартет.

Очагом оперной и балетной культуры стал Гос. т-р Эст. ССР «Эстония». В 1949 от него отделилась драм. труппа; с 1950 — академический. Муз. спектакли ставятся и в Т-ре юного зрителя (осн. в 1965). Центр.конц. организацией Т. является Филармония Эст. ССР, к-рая устраивает симф. и камерные концерты, авторские концерты композиторов, выступления солистов — певцов и инструменталистов, широко популяризирует нац. муз. культуру, обеспечивает в Т. гастроли крупнейших сов. и заруб. мастеров муз. иск-ва, что во многом способствует оживлению муз. жизни города. Активную конц. деятельность ведут Таллинский камерный оркестр (с 1961), Таллинский камерный хор (с 1962), камерные ансамбли филармонии — 2 струн. квартета, трио, Квинтет дух. инструментов им. Я. Тамма, а также эстр. ансамбль «Лайне» (с 1965). Концерты проходят гл. обр. в конц. зале «Эстония» и зале Ратуши. Мн. муз. коллективы Т. с успехом выступают в разл. городах



Камерный хор «Эллерхэйн». Таллин.



Певческий юбилейный праздник в Таллине. 1969.

Эстонии и др. республик Сов. Союза. Большую работу по пропаганде муз. произв. ведут Эст. радио и телевидение (с 1955). Осн. в 1941 Союз композиторов Эстонии на 1 янв. 1978 насчитывал 72 чел., из них 67 — в Т.

Центр муз. образования — Таллинская консерватория. В 1944 в Т. осн. Муз. уч-ще (с 1976 — имени Г. Отса), в 1961 — средняя муз. школа; имеются 2 детские муз. школы. В Т. работают Студия грамзаписи и завод компакткассет (с 1971) фирмы «Мелодия», изд-во «Ээсти Раамат» и эст. отделение Муз. фонда СССР, Таллинская фп. фабрика (осн. в 1951; её конц. и кабинетные рояли «Эстония» получили междунар. признание).

Широкий размах приобрела музыкально-художеств. самодеятельность; создаются многочисл. хоры, эстр. оркестры, вок. ансамбли. Лучшие из них активно участвуют в муз.-конц. жизни города. Особое распространение получила хор. песня. Начиная с 1947 в Т. каждые 5 лет продолжают проводиться всеобщие певч. праздники, в 1969 состоялся юбилейный (в дни праздника устраиваются вечера нар. творчества, на открытых эстрадах ставятся муз. спектакли, оперы). С 1972 в Т. дважды в течение 5 лет проходят всесоюзные фестивали хоров, с 1967 — респ. конкурсы исполнителей (вокалистов и инструменталистов).

Лит.: Музыка Советской Эстонии, Тал., 1956; Вахтера А., Эстонская ССР, М., 1957 (серия — Музыкальная культура союзных республик); Ройзман Л., Органная культура Эстонии, М., 1960; Бруис Д. В., Таллин сегодня и завтра, Тал., 1964; История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; Saha H., Muusikaelust vanas Tallinnas, Tal., 1972.

А. Хиргесоо.

ТАЛЬБЕРГ (Thalberg) Зигизмунд (8 I 1812, Женева — 27 IV 1871, Позиллипо, близ Неаполя) — австр. пианист. Учился у З. Зехтера (композиция) и И. Гуммеля (фп.) в Вене. С 1830 концертировал в странах Европы, в т. ч. в России (1839).



Игра отличалась элегантностью, певучестью тона, иск-вом legato (к-рое у него высоко ценил Ф. Лист), блестящей техникой (вслед за Пэриш-Альварсом и Ф. Поллини, он до Листа применял нек-рые ещё не утвердившиеся в пианизме приёмы — распределение мелодии между большими пальцами обеих рук и др.). Г. Гейне считал Т. одним из 3 величайших пианистов мира (наряду с Ф. Шопеном и Ф. Листом). Известен гл. обр. в связи с т. н. «войной тальбергианцев и листианцев», начавшейся после концертов Т. в Париже в 1836. Статьи Листа «О сочинениях Тальберга» и Ф. Ж. Фетиса «Тальберг и Лист» вызвали споры, особенно разгоревшиеся после выступления Т. и Листа в одном концерте в Париже в 1837. Эти споры привели к эстетич. дискуссии. Она была осн. на проти-

вопоставлении возглавляемому Т. салонному, «услаждающему» пианизму (поддерживался Фетисом) нового, драматического, идейно содержательного исполнит. иск-ва Листа, к-рый одержал историч. победу (его сторонники — Г. Берлиоз, Ф. Шопен, Г. Гейне, А. Н. Серов, В. В. Стасов и др.).

Сохранили ценность методич. указания Т. о способах извлечения певучего звука (из предисловия к сб. «Искусство пения, применённое к фортепиано» — «L'art du chant appliqué au piano», 4 серии транскрипций, 1830). Т.— автор концерта для фп. с оркестром, «Большой фантазии», сонаты, 15 этюдов, 15 вальсов, 9 ноктюрнов, 9 романсов, 2 каприсов, 35 фантазий (в т. ч. на темы опер «Монтекки и Капулетти» Беллини, «Гугеноты» Мейербера, «Моисей» Россини, «Дон Жуан» Моцарта, «Немая из Портичи» Обера, «Цампа» Герольда) и др. пьес для фп., а также камерно-инстр. ансамблей, романсов. Пользовавшиеся популярностью во 2-й пол. 19 в. фантазии на оперные темы и транскрипции, так же как и оригинальные фп. пьесы и др. соч. Т. салонного характера, утратили своё значение.

Лит.: Гейне Г., Варианты и добавления. О французской сцене, Полн. собр. соч., т. 6, М.—Л., 1936, с. 422—34; его же, Лютеция, там же, т. 9, М.—Л., 1936, с. 150, 245; Серова А., Избр. статьи, т. 1—2, М.—Л., 1950—57; Алексеев А., История фортепианного искусства, ч. 2, М., 1967; Стасов В., Статьи о музыке, в 5 выпусках, вып. 1, М., 1974; Шуман Р., О музыке и музыкантах. Собр. статей, пер. с нем., т. 2А—2Б, М., 1978—79; Liszt F., Thalbergs Grande Fantaisie op. 22 und Caprices op. 15 und 19, «Revue et gazette musicale de Paris», 1837, 16 juillet; см. также кн.: Gesammelte Schriften, Bd 2, Lpz., 1881 (рус. пер.— Избр. статьи, М., 1959, с. 76—78); Schumann R., Gesammelte Schriften, Bd 1—2, Lpz., 1854, [2] 1914; Loesser A., Men, women and pianos, N. Y., 1954; Casella A., Il pianoforte, Mil., 1956; Schonberg H. C., The great pianists, N. Y., 1963; Chapin V., Giants of the keyboard, Wash.— Phil.— N. Y., 1967; Rapin E., Histoire du piano et des pianistes, Bologna, 1969. См. также лит. при ст. *Лист*. *Г. М. Коган.*

ТАЛЬЯН Шара Мкртычевич [16 (28) VII 1893, Тбилиси — 7 XI 1965, Ереван] — сов. певец (тенор, затем баритон) и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Арм. ССР (1939). Деп. Верх. Совета Арм. ССР 1-го и 2-го созывов.



Сын ашуга Джамали. Учиться пению начал у композиторов Г. Сюни и С. Меликяна в духовной семинарии Нерсесян (Тбилиси). В 1912 дал первый самостоят. концерт в Тбилиси, в том же году в Александрополе (ныне Ленинакан) исполнил роль Саро в первой пост. оперы «Ануш» Тиграняна. В 1916—18 учился в Петерб. консерватории у С. И. Габеля, затем работал в разл. оперных и опереточных труппах в городах Закавказья. С 1930 жил в Ереване. Т.— один из организаторов и рук. Ленинаканской оперной труппы (с участием А. Б. Даниэлян, Л. Н. Исецкого, А. Ш. Мелик-Пашаева, 1924), организатор и солист ансамбля «Армянские ашуги» (1927—32), один из организаторов *Армянского театра оперы и балета*, а также Арм. т-ра муз. комедии (1942), организатор (1938) и рук. (в 1938—41) Ансамбля арм. гусанской песни (впоследствии им. Саят-Новы). В 1933—54 солист Арм. т-ра оперы и балета. Т. обладал широким по диапазону, мощным и красивым голосом. В своём иск-ве сочетал тонкое понимание исполнит. стиля арм. нар. и ашуго-гусанской песни с европ. вок. культурой. Среди исполненных им в Ленинакане партий — Фауст, Хозе, Синодал; на сцене Арм. т-ра оперы и балета — Татул, Шейх и Ашуг («Алмаст» Спендиарова), Саро, Моси («Ануш» Тиграняна), Давид-бек («Давид-бек» Тиграняна), Аршак («Аршак II» Чухаджяна; Гос. пр. СССР, 1946), Кёр-оглы («Кёр-оглы» У. Гаджибекова), Киазо («Даисн» Палиашвили). Выступал как конц. певец с исполнением романсов и песен рус., сов. и западноевроп. композиторов. Т. был крупным знатоком, исполнителем и пропагандистом древнегусанской и ашугской музыки. Составитель и редактор (совм. с М. Агаяном) сб. песен Саят-Новы (запись мелодий составителей, 1946, [2]доп. изд. 1963) и Дживани (1955). Автор статей по арм. нар. и ашугской музыке. Автор воспоминаний «События, лица, думы» (Ер., 1973, на арм. яз.).

Р. Атаян.

ТАЛЬЯНКА (искажение слова «итальянка») — обобщённое нар. название вятских, вологодских, бологоевских и новоржевских видов рус. *гармони*. В кон. 19 в. эти виды гармони в Центр. России стали именовать Т., вероятно, из-за сходства с инструментами, на к-рых играли уличные бродячие иностр. музыканты (гл. обр. итальянцы, в народе — «тальянцы»). Назв. «Т.» утвердилось благодаря популярности песен, частушек, лирич. стихов, в к-рых воспевалась эта гармоника. Т. имели клавиатуры, содержащие 1—5 рядов клавиш (вятская — 1 ряд, вологодская — 1—2 ряда, бологоевская и новоржевская — в основном 3—5 рядов). Тембр Т. сочный, т. н. объёмный — у Т. звучали одновремен. 2, иногда 3 (бологоевская, новоржевская), 4 и 5 голосов (вятская, вологодская), настроенных в разных октавах (верхний ряд также в дуодецциму). Часто внутри инструмента помещалось спец. акустич. шумовое устройство, усиливавшее звучание. При сжатии и разжиме мехов каждой клавише у бологоевской и новоржевской отвечали разные звуки, у вятской и вологодской — одинаковые. Строй — натуральный мажор; каждый след. ряд многорядной клавиатуры давал звуки в смежной тональности (по кварто-квинтовому кругу). Аккомпанемент: тоника — субдоминанта — доминанта. В нач. 20 в. стали изготовляться Т. с дополнит. параллельным минорным аккордом.

Лит.: Мирек А. М., Справочник по гармоникам, [М.], 1968, с. 48, 58; его же, «...И звучит гармоника», М., 1973.

А. М. Мирек.

ТАМА́ньО (Tamagno) Франческо (28 XII 1850, Турин — 31 VIII 1905, Варесе) — итал. певец (тенор). Пению обучался у К. Педротти, капельмейстера турецкого т-ра «Реджо», куда был принят первоначально как хорист, а затем в качестве компримарио (дублёра); здесь в 1870 дебютировал в опере «Полиевкт» Доницетти. В 1874 солист т-ра «Беллини» в Палермо. Выступал во мн. городах Италии (Ровиго, Венеция, Флоренция, Рим, Турин, Неаполь), в 1877 — в миланском т-ре «Ла Скала» (в партии Васко да Гама в «Африканке» Мейербера). С огромным успехом гастролировал в Барселоне, Буэнос-Айресе, Лисабоне, Рио-де-Жанейро, Мадриде, Нью-Йорке («Метрополитен-опера»), Лондоне, Монте-Карло, Мюнхене, Париже, а также в Москве (1894) и Петербурге (1895—96). В 1904 оставил сцену.



Ф. Таманьо в роли Отелло.

Т. вошёл в историю оперного т-ра как один из лучших теноров. Обладал голосом красивого прозрачного светлого тембра, феноменальным по силе звука, звонким и в то же время лёгким верхним регистром и плотными, насыщенного звучания нотами в среднем и нижнем регистрах, могучим дыханием, безупречной дикцией. Его виртуозное вок. мастерство сочеталось со сценич. талантом, выразительностью пластики и мимики, ярким темпераментом. Был блестящим исполнителем героико-драм. теноровых партий в операх

Дж. Верди, особенно близких его творч. индивидуальности. Лучшее создание певца — образ Отелло (первый исполнитель; 1887, «Ла Скала»; Т. готовил партию под рук. Верди). Среди партий: Арнольд («Вильгельм Телль» Россини), Эдгар, Дженнаро («Лючия ди Ламмермур», «Лукреция Борджа»), Ричард, Эрнани, Дон Карлос, Радамес, Габриэле Адорно, Манрико («Бал-маскарад», «Эрнани», «Дон Карлос», «Аида», «Симон Бокканегра», «Трубадур» Верди), Энцо («Джоконда» Понкьелли), Васко да Гама, Роберт, Рауль, Иоанн Лейденский («Африканка», «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Пророк»). В конце оперной карьеры Т. выступил и в первых веристских операх: «Сельская честь» Масканьи, «Медичи» Леонкавалло, «Андре Шенье» Джордано и др. В 1903 были записаны на пластинку (для фирмы «Gramophone Typewriter») неск. оперных арий в исполнении Т.

Лит.: Litvinne F., Ma vie et mon art, P., 1933 (рус. пер.— Литвин Ф., Моя жизнь и мое искусство, Л., 1967, с. 53); Corsi M., Tamagno il più grande fenomeno canoro dell'Ottocento, Mil., 1937; Lancellotti A., Tamagno, в его кн.: Le voci d'oro, Roma, 1942; Tegani U., Cantanti di una volta, Mil., 1945; Della Corte A., L'interpretazione musicale e gli interpreti, [Torino, 1951]; Gara Fr., F. Tamagno, «La Scala», 1954, № 50—51; Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955 (рус. пер.— Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972, с. 151—54); Candida F., Il grande romantico, «La Scala», 1957, № 87.

С. М. Грищенко.

ТАМА́РА (наст. фам.— Митина-Буйницкая) Наталия Ивановна (1873 — 2 III 1934, Ленинград) — рус. певица (меццо-сопрано) и артистка оперетты. Крестьянка по происхождению, пела в хорах, прославилась как исполнительница старинных рус. и т. н. *цыганских романсов* («Уголок», «Посидим мы вечерком»). Работала в т-рах Петрограда («Буфф», «Пассаж», Троицкий т-р, Т-р комич. оперы под рук. Марджанова, 1917—21).

Выдающаяся артистка оперетты, Т. обладала огромным артистизмом. Её декламация и пение отличались большой выразительностью, природным благородством, душевной теплотой и лиричностью. Партии в операх — Перикола и Елена («Перикола» и «Прекрасная Елена» Оффенбаха), Ганна Главари («Весёлая вдова» Легара), Сильва («Сильва» Кальмана), Алиса («Принцесса долларов» Фалля) и др. Среди партий, созданных в драм. т-рах,— Саломея («Саломея» Уайльда).

Лит.: Ростовцев М. А., Страницы жизни, [Л.], 1939; Яронг Г. М., О любимом жанре, М., 1960, [2] 1963; Монахов Н. Ф., Повесть о жизни, Л.—М., 1961; К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, Тб., 1966.

В. И. Зарубин.

ТАМА́РА ХАНУ́М (псевд.; наст. фам. и имя — Петросян Тамара Артёмовна) [р. 16 (29) III 1906, пос. Горчаково, ныне Фергана] — сов. певица и танцовщица. Нар. арт. СССР (1956). Чл. КПСС с 1941.



Впервые выступила на сцене в 1919. Артистич. деятельность совмещала с большой агитац. работой, принимала активное участие в движении за раскрепощение женщин-мусульманок. В 1925 окончила Центр. театр. техникум (Москва). В 1923—28 солистка конц. труппы М. Кари-Якубова (впоследствии Гос. концертно-этнографич. ансамбля, Ташкент). В 1928—34 выступала в муз. т-рах Коканда, Андижана, Самарканда и др. С 1936 солистка Узб. гос. филармонии, в 1941—69 художественный руководитель и солистка муз. ансамбля.

Вок. и танц. иск-во Т. Х. глубоко национально. В её программах «Песни и танцы народов СССР» и «Песни и танцы народов мира» более 500 песен на 86 языках. В числе первых демонстрировала узб. иск-во за рубежом (Париж, 1925). Участница 1-го Всемирного фестиваля нар. танца (Лондон, 1935). Гос. пр. СССР (1941). Гастролирует за рубежом.

Лит.: Широкий Ю., Тамара Ханум, Л.—М., 1941; Авдеева Л., Народная артистка Союза ССР Тамара Ханум, М., 1959; её же, 70 лет со дня рождения Т. А. Ханум, в кн.: Ежегодник памятных музыкальных дат и событий, 1976 г., М., 1975; Широкая О., Тамара Ханум, Таш., 1973.

Ч. Р. Насырова.

ТАМА́РКИНА Роза Владимировна (23 III 1920, Киев — 5 VIII 1950, Москва) — сов. пианистка. Училась игре на фп. в детском отделении Киевской консерватории у Н. М. Гольденберг (1928—32), в особой детской группе (1932—35) при Моск. консерватории и в консерватории, к-рую окончила в 1940 по классу фп. у А. Б. Гольденвейзера, занималась в аспирантуре под его рук. (1941) и под рук. К. Н. Игумнова (1943—45). 2-я пр. на 3-м Междунар. конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве (1937). С 1937 много концертировала. С 1946 преподавала в Моск. консерватории. Высокоодарённая пианистка, Т. обладала виртуозной техникой, артистич. темпераментом, художеств. вкусом. Её игра отличалась хорошим звуком, естественностью выражения и изяществом.

Лит.: [Некролог], «Советское искусство», 1950, 8 авг.; Гольденвейзер А., Памяти ученицы, «СМ», 1950, № 10; Зак Я., Роза Тамаркина, там же.

Г. М. Коган.

ТАМА́ША (дословно — развлечение, театральное представление) — один из наиболее популярных видов инд. муз.-танц. представлений. Распространён в штате Махараштра.

Зарождение Т. индийские исследователи относят к 17 в., когда маратхи вели многолетние войны против монг. правителей. К этому времени относятся первые сведения о представлениях Т., устраивавшихся в инд. деревнях для развлечения воинов-маратхов. Спектакль строился по принципу чередования вок.-танц. номеров, исполнявшихся деревенскими певицами-танцовщицами. Единств. роль, закреплённая за актёром-мужчиной,— деревенский шут, развлекающий зрителей грубыми, порой непристойными шутками. Песни Т. задушевны и мелодичны. В отличие от песен классич. инд. вок. стилей, они лишены философской рассудочности, усложнённой орнаментальности. Широкая мелодия подвижна и эмоциональна. Тематика песен чрезвычайно разнообразна, однако в 17 в. в соответствии со вкусами специфич. аудитории господствовали песни, прославляющие воинскую доблесть, силу, радости любви. По мере развития Т. её песни всё реже выходили из круга любовной темы. С окончанием военных действий, в новых историч. условиях характер Т. претерпел эволюцию: намечается тяготение к традиц. мотивам мифотворчества (в первую очередь, кришнаистским), к бытовому сюжету, получавшему в основном комедийную интерпретацию. К числу важных нововведений этого периода относятся и развёрнутые прозаич. песни-диалоги, включавшиеся в ткань представления, и трансформация образа шута, ставшего главным персонажем.

Иск-во Т. 18—19 вв. смогло отразить важные явления обществ. жизни Махараштры. Повысилось и значение Т., расширился круг зрителей. Новый импульс развитию Т. дал рост нац.-освободит. борьбы индийцев. Нар. песни, призывающие к единению усилий всего населения Индии в борьбе за свободу, получили через Т. широкий доступ к инд. зрителю. Успех этих представлений не смог не стимулировать стремление проф. композиторов и драматургов Махараштры использовать традиц. форму нар. зрелища для пропаганды идей нац.-освободит. борьбы. В 1943 маратхский драматург Аннабхау Сатхе на основе нар. мелодий впервые создал Т., вызванные к жизни политич. борьбой инд. трудящихся,— «Акалечи гошт» («Испытание умственных способностей») и «Бекаядешир» («Незаконный»). Зародившаяся в политич. битвах инд. трудящихся, Т. не теряет значения и поныне.

Помимо совр. формы Т., в Индии существуют труппы проф. актёров, дающие представления, во многом сходные с самыми ранними её образцами. Одна из них — «Сангит Бари» (музыкально-танцевальная труппа). В 70-е гг. в штате Махараштра функционировало 400 таких коллективов; каждая из трупп, в к-рую обычно входят члены одной семьи, состоит из 10 певиц-танцовщиц и небольшого оркестра (ударный — дхолак, портативный орган, род инд. кларнета). Доминирует сольная любовная песня (лавани). «Сангит Бари» включает в программу также дуэты и трио (исполняются в унисон).

Наибольшей популярностью пользуется труппа «Арья бхушан тиэтр» (г. Пуна). Среди исполнителей: Банирас Кхиде, Дешпанде, сёстры Витха, Кесар и Манорама.

Лит.: Бабкина М. П. и Потабенко С. И., Народный театр Индии, М., 1964; Gargi B., Folk theater of India, Wash., 1966. *М. П. Котовская.*

ТА́МБЕРГ Эйно Мартинович (р. 27 V 1930, Таллин) — сов. композитор. Нар. арт. Эст. ССР (1975). В 1953 окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции у Э. Каппа. С 1968 преподаёт там же (с 1977 доцент), с 1978 зав. кафедрой композиции.

Соч.: оперы — Железный дом (Raudne kodu, 1965, Эст. т-р оперы и балета; Гос. пр. Эст. ССР, 1967), Сирано де Бержерак (1976, там же); балеты — Балет-симфония (1959, Шверин, ГДР), Мальчик и бабочка (Poiss ja liblikas, 1963, Эст. т-р оперы и балета), Иоанна одержимая (Joanna tentata, 1970, там же); сценич. Лунная оратория (Kuupaiste oratoorium, 1962, т-р «Ванемуйне»); для солистов, хора и орк.—оратория За свободу народа (Rahva vabaduse eest, сл. К. Сювалеп, 1953), кантата Фанфары победы (Võidufanfaarid, сл. У. Лахт, 1975); поэма Песнь Африке (Laul Aafrikale, для муж. хора и ударных, сл. Л. Микайа, 1961); для орк.— симфония (1978), concerto grosso (1956), Симфонические танцы (1957), токката (1967); концерт для трубы с орк. (1972); камерно-инстр. ансамбли — Рондо для скр. и фп. (1961), 5 пьес для гобоя и фп. (1970), Прелюдия и метаморфоза для скр., валторны и фп. (1970), струн. квартет (1958), квинтет для духовых (1975); для фп.— сонатина (1955), 17 пьес для детей (1960), Лёгкие пьесы и этюды (1968), партита (1971); для голоса и фп.— 5 романсов на сл. Ш. Петёфи (1955), 5 детских песен (1962), 7 детских песен (1965), 6 детских песен в старинных ладах (1968), 9 детских песен (1976); эстр. песни; музыка к спектаклям драм. т-ров, в т. ч. к пьесе «Эдип-царь» Софокла; музыка к кинофильмам (св. 20), в т. ч. «История Андреса Лапетеуса» («Andres Lapeteuse juhtum», 1965).

Лит.: Туйск О., Эйно Тамберг, М., 1961; Kuusk P., Eino Tamberg, в кн.: Kuus eesti tänase muusika loojat, Tallinn, 1970. *А. В. Хиравесоо.*

ТА́МБЕРЛИК (Tamberlick) Энрико (16 III 1820, Рим — 13 III 1889, Париж) — итал. певец (тенор). Пению обучался у К. Церилли в Риме, затем у Дж. Гульельми в Неаполе. Совершенствовался у П. де Абеллы. В 1837 впервые выступил в концерте в Риме (в квартете из оперы «Пуритане» Беллини на сцене т-ра «Ардженти́на»). В 1838 принимал участие в спектаклях Римской филармонич. академии («Вильгельм Телль» Россини и «Лукреция Борджа» Доницетти; т-р «Аполло»). Дебютировал в 1841 (под фам. своей матери — Даниэли) в опере «Капулети и Монтекки» Беллини (т-р «Дель Фондо», Неаполь). В 1841—44 пел в т-ре «Сан-Карло» (Неаполь). С 1845 с огромным успехом гастролировал в Мадриде, Барселоне, Лондоне («Ковент-Гарден»), Буэнос-Айресе, Париже («Театр Итальен»), в городах Португалии и США. В 1850—63 пел также в Итал. опере в Петербурге, в 1870 — в Москве. В 1862 в Петербурге исполнил партию Альваро на премьере оперы «Сила судьбы» Верди. После гастрольного турне по Испании (1881—82) оставил сцену.

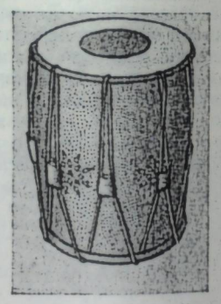
Один из крупнейших итал. певцов 19 в., Т. обладал голосом красивого, тёплого тембра, необычайной силы, с блестящим верхним регистром (брал высокое грудное cis^2). Исполнение Т. отличали совершенство вок. техники, глубокая драм. выразительность. Партии: Оттавио («Дон Жуан»), Отелло, Арнольд («Отелло», «Вильгельм Телль» Россини), Артур Тальбот, Поллион («Пуритане», «Норма» Беллини), Дженнаро, Полиевкт, Эрнесто («Лукреция Борджа», «Полиевкт», «Дон Паскуале» Доницетти), Альваро, Манрико, Ричард, Эрнани, Герцог («Сила судьбы», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Эрнани», «Риголетто»), Мазаньелло («Немая из Портичи» Обера), Иоанн Лейденский, Роберт, Раул, Васко да Гама («Пророк», «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Африканка»), Лионель («Марта» Флотова), Фауст и др.

Лит.: Тамберлик, «Иллюстрация», 1859, 21 мая; [Отзывы петерб. газет об Э. Тамберлике], «Русские ведомости», 1870, 20 окт.; Тамберлик в Мадриде, «Новое время», 1875, 24 янв.; [Scudo P.], Critique et littérature musicales, 1—2 sér., P., 1856—59; его же, Tamberlick à Paris, «Revue étrangères», 1859, t. 106, № 13; Panofka E., Voci e cantanti, Firenze, 1871; Piccini G. (Jarro), Attori, cantanti, concertisti, acrobati, Firenze, 1898; Bellincioni G., Io e il palcoscenico, Mil., 1920; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Teganti. Cantanti di una volta, Mil., 1945; Rosenthal H., Two centuries of opera at Covent Garden, L., 1958; Shaw G. B., London music. 1888—1889, N. Y., 1961; Pleasants H., The great singers, L., 1967. *С. М. Грищенко.*

ТАМБУРИ́Н (франц. tambourin). 1) Род барабана небольшого диаметра в форме вытянутого цилиндра (высота больше 1 *м*) с 2 кожаными мембранами. Появился ок. 11 в. в Провансе (Франция); отсюда его второе назв.— провансальский барабан (франц. tambour de Provence или tambourin provençal, итал. tamburo di Provenza, испан. tamboril, нем. provenzalische Trommel, Tabor). В лит-ре 11 в. упоминаются музыканты, одноврем. играющие на Т. и маленькой т. и. одноручной флейте (прованс. galoubet, нем. Einhandflöte, см. *Пифферо*). Т. сохранился в нар. муз. практике Юж. Франции. Ныне — гл. обр. орк. инструмент. Существуют 2 разновидности — Т. без струн, со звуком неопредел. высоты и Т. со звуком определ. высоты, имеющий струны, проходящие поверх мембраны и настроенные в квинту; изменяя натяжение струн, меняют высоту звука такого Т. В отличие от малого барабана, звук Т. благодаря удлинённому корпусу инструмента («ка́длу») обладает более глухим тембром, что используется композиторами для придания звучанию специфич. оттенка; Т. со



Музыкант с тамбурином и одноручной флейтой.



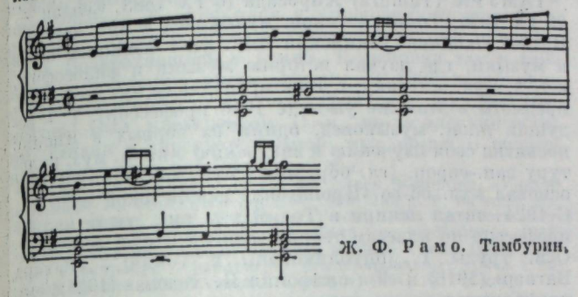
Тамбурин, применявшийся в качестве военного инструмента в средневековой Европе.

звуком неопредел. высоты (без струн) включён в фарандолу 2-й сюиты из музыки Ж. Бизе к драме «Арлезианка», в IX ч. симфонии «Турангалила» О. Мессиана. Условное подражание характерному звучанию Т. используется в вок. и инстр. музыке («Китайский тамбурин» для скрипки и фп. Ф. Крейслера; «Я слышу тамбурина звон» для смешанного хора a cappella К. Дебюсси).

2) Встречающееся в лит-ре назв. (неточное) *бубна* (франц. tambour de Basque, итал. tamburo, tamburello basco, англ. tambourine, timbrel, нем. Tamburin и Schellentrommel).

3) Оживлённый танец провансальского происхождения в двудольном метре ($^2/_2$, $^2/_4$). Его назв. связано с использованием Т. в качестве сопровождающего инструмента. Мелодия Т. звучала на фоне повторяющихся в басу звуков (тоники или доминанты, а также квинты на I ступени лада). За первым, мажорным Т. следовали второй — минорный и повторение мажорного. Наи-

большее распространение Т. получил в 18 в. во Франции, однако он претерпел здесь значит. изменения. В 17—18 вв. танец нередко вводился в оперы (А. Кампра, Ж. Ф. Рамо, А. Гретри); франц. композиторы создали ряд инструментальных Т. (напр., в сонатах для скрипки с basso continuo Ж. М. Леклера Старшего). Большую известность получил Т. для клавесина Рамо:



Ж. Ф. Рамо. Тамбурин.

Изредка встречается в совр. сочинениях неоклассич. ориентации (Э. Патлаенко, «Ренессанс-сюита» для камерного оркестра).

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 3, М., 1956, с. 103—10. *Л. М. Бутир, Т. С. Кюрегян.*

ТАМБУРИ́НИ (Tamburini) Антонио (28 III 1800, Фаэнца — 9 XI 1876, Ницца) — итал. певец (баритон). Отец Т.— валторнист, трубач и кларнетист — в детстве обучал его игре на валторне. С 9 лет Т. начал заниматься пением у А. Росси (в этот период был хористом в т-ре и церкви), позднее учился у Б. Азиоли, А. Бони и Б. Озиди. В 1818 вступил в странствующую театр. труппу, дебютировал в Ченто в опере «Графиня с Зелёного холма» Дженерали. Выступление в Пьяченце в опере «Итальянка в Алжире» Россини принесло Т. первый большой успех. Быстро завоевав признание, он в 1820—26 пел на оперных сценах мн. крупных городов Италии (Неаполь, Ливорно, Турин, Милан, Триест, Рим, Венеция, Палермо), в 1822 — впервые в миланском т-ре «Ла Скала». С триумфальным успехом гастролировал в Вене, Лондоне, Париже, Петербурге (Итал. опера, в сезонах 1843/44 — 1851/52) и Москве (1849—52). В 1855 оставил сцену, однако в последующие годы (вплоть до 1869) изредка выступал в спектаклях («Севильский цирюльник», Ницца, 1860) и концертах (напр., в Генуе в 1860 и Париже в 1869).

Один из выдающихся итал. мастеров *бельканто*, Т. занимал ведущее положение среди баритонов 1-й пол. 19 в., подобно Дж. Б. Рубини и Л. Лаблашу среди теноров и басов. Обладал голосом обширного диапазона (2 октавы), особой наполненности и силы звучания, кристально-прозрачного тембра. Его пение отличалось необычайной лёгкостью, колоратурной виртуозностью, безупречным чувством стиля. Т. был идеальным исполнителем баритональных партий в итал. романтич. операх. С одинаковым успехом создавал как глубоко драматические, так и ярко комедийные образы: Ассур, Фернандо, Дандини, Фигаро («Семирамида», «Сорока-воровка», «Золушка», «Севильский цирюльник» Россини), Марино Фальеро, Белькоре («Марино Фальеро», «Любовный напиток» Доницетти), Родольфо («Сомнамбула» Беллини). Был первым исполнителем специально для него написанных партий Вальдебурга, Ричарда Форта («Чужестранка», «Пуритане» Беллини), Малатесты («Дон Паскуале» Доницетти). Особую славу принесло Т. создание образа моцартовского Дон Жуана, послужившего классич. образцом для последующих исполнителей этой партии.

Лит.: Высочайший рескрипт, [о награждении Т. в Москве], «Ведомости Московской городской полиции», 1852, 19 февр.; Музыкальные известия [о Т. в Москве], там же, 1856, 6 марта; [Некролог], «Голос», 1876, 3 нояб.; [Некролог], «Театральная газета», 1876, 9 нояб.; Escudier L. e M., Etudes biographiques sur les chanteurs contemporains, P., 1840; Biez J. de, Tamburini et la musique italienne, P., 1877; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Gelli-Ferraris H., A. Tamburini nel ricordo di una nipote, Livorno, 1934; Bellini V., Epistolario, a cura di L. Cambi, [Mil., 1943]; Della Corte A., L'interpretazione musicale e gli interpreti, Torino, 1957; Rósenthal H., Two centuries of Opera at Covent Garden, L., 1958; Pleasants H., The great singers, L., 1967. *С. М. Грищенко.*

ТАМБУРМАЖО́Р (франц. tambour-major, от tambour — барабан и major, здесь — старший или главный) — первоначально гл. барабанщик в полку, позднее — руководитель (наряду с капельмейстером) музыкантского хора (воен. оркестра) на марше; занимался также обучением оркестрантов. Должность Т. была учреждена во франц. армии в 1651, в рус. армии введена в 1815 (упразднена в 1865 в армейских, в 1881 в гвардейских полках). Т. выбирался из унтер-офицеров (как правило, высокого роста), ему полагалось особое обмундирование: металлич. галуны с кисточками на груди, эполеты и галуны (в гвардии — золотые, в армии — серебряные), каска с красным султаном и тесак с серебряным темляком. В правой руке — тамбурмажорский жезл (булава, трость) с золотым набалдашником, перевитый тесьмой с большими кистями; с его помощью Т. отдавал разл. команды оркестру.

В Сов. Армии должности Т. не существует. Тамбурмажорский жезл используется врем. дирижёром или специально подготовленным музыкантом при управлении большими или сводными оркестрами в строю и на марше (напр., во время торжеств. парадов на Красной площади).

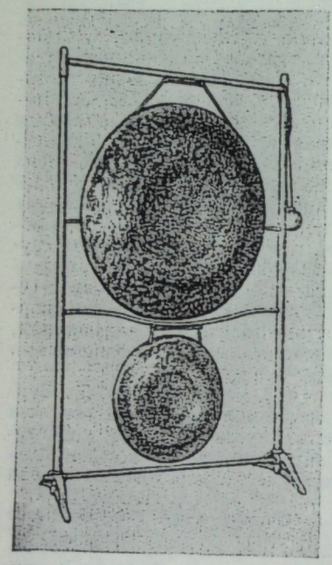
Лит.: Baggers J., Le tambour, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire... fondateur A. Lavignac, pt. 2, [v. 3], P., 1927, p. 1695—702. *А. Т. Тевосян.*

ТА́МПЕРЕ Херберт Тохверович (1 II 1909, Ранну, Тартуский р-н — 19 I 1975, там же) — сов. фольклорист и музыковед. Кандидат филологич. наук (1962). Засл. арт. Эст. ССР (1969). В 1933 окончил Тартуский ун-т (ф-т фольклористики, этнографии, археологии и эст. яз.). В 1928—45 работал ассистентом в архиве эст. нар. поэзии (Eesti Rahvaluule Arhiiv); в 1946—51 и 1967—75 читал курс муз. фольклора в Таллинской консерватории (с 1974 профессор), в 1952—66 — спец. фольклористики в Тартуском ун-те. Одновременно был зав. отделом муз. фольклора в Лит. музее АН Эст. ССР в Тарту. Организатор и участник мн. фольклорных экспедиций в Эстонии. Автор более 100 науч. работ по вопросам эст. муз. фольклора, а также муз. наследия др. народов. Выступал с докладами на всесоюзных и междунар. науч. конференциях. Чл. финских об-в «Калеваласелура» (1960) и «Суомалаис-угрилайсен Сеура» (1963). Гос. пр. Эст. ССР (1959).

Соч.: Eesti rahvaviiside antoloogia, Tartu, 1935; Vana Kannel. Kuusalu vanad rahvalaulud, Tallinn, 1938; Vana Kannel. Karksi vanad rahvalaulud, Tartu, 1941; Eesti rahvalaule viisidega, t. 1—5, Tallinn, 1956—65; Die Erforschung der Volksmusik in der Estnischen SSR, «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», 1967, Bd 13, H. 2 и др.

ТАМТА́М, там-там (термин, осн. на звукоподражании, заимствован из языков народов Индии; франц. и итал. tam-tam, нем. Tam-Tam) — ударный инструмент. С древнейших времён использовался в качестве ритуального инструмента в храмах стран юго-вост. Азии. Имеет форму плоского, несколько выпуклого в центре диска 600—1500 *мм* в диаметре (чаще ок. 1000 *мм*), 8—10 *мм* толщиной, иногда со слегка загнутыми краями. Изготовляется из спец. сплавов, в к-рые входят серебро, сурьма, медь и др.; благодаря многократной горячей проковке структура металла многослойна. При игре Т. из-за его значит. тяжести подвешивают к стойке или прочной раме (станку); звук извлекают ударами (по краю или в центр Т.) большой колотушки с шаровидным войлочным или др. наконечником (от материала к-рого зависит окраска звука). Т. издаёт неопределённой высоты низкий, мощно рокочущий звук «колокольного» оттенка; он несколько нарастает после удара и

медленно затухает. Партия Т. notируется на 1 линейке («нитке»). Звучание Т. может быть разл. мощности и оттенков окраски — от воздушно-лёгкого до мрачного, зловещего (симф. поэмы «Что слышно на горе» Листа, 1856; «Смерть и просветление» Штрауса, 1889; 6-я симфония Чайковского, 1893). Проводя с нажимом по краю Т. дерев. палочками от малого барабана или металлическими от треугольника, получают своеобразное скрежещущее подобие глиссандо; прикасаясь лёгкой палочкой к поверхности звучащего после удара Т., можно получить эффект *тремоло*.



Т. впервые введён в состав симф. оркестра в последней четв. 18 в. («Траурный марш на смерть Мирабо» Ф. Ж. Госсека, 1791; опера «Ромео и Джульетта» Штейбельта, 1793). В рус. орк. музыке Т. впервые применил О. А. Козловский («Реквием» на смерть С. А. Потёмкина, 1798; музыка к трагедии В. А. Озерова «Фингал», 1805). Звучность Т. привлекала оперных композиторов периода романтизма, применявших его гл. обр. в изобразит. целях (Г. Спонтини, В. Беллини, Дж. Мейербер и др.). Со 2-й пол. 19 в. Т. получил широкое распространение в симф. музыке («Данте-симфония», 1857, симф. поэмы Ф. Листа; симфония «Манфред», 1885, фантазия «Франческа да Римини», 1878, балеты и др. соч. П. И. Чайковского; симф. картина «Садко», 1867, симфония «Антар», 1868, нов. ред. 1897, Н. А. Римского-Корсакова; 1-я симфония, 1888, Г. Малера; кантата «Весна», 1902, «Колокола», 1913, Симфонические танцы, 1940, С. В. Рахманинова). Разнообразно применяли Т. композиторы И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Б. Мартину, О. Мессиан. В этнографической литературе Т. называют также деревянный африканский барабан.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 3, М., 1956, с. 272; Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, М., 1962; Дмитриев Г., Ударные инструменты, М., 1973, с. 66—68; Панаиотова А., Ударные инструменты в современных оркестрах, М., 1973, с. 81—84; Piston W., Orchestration, N. Y., 1955; Kunitz H., Instrumentenbuch, Wiesbaden, 1961.

Ю. А. Фортунатов.

ТАМУ́Р, пандур,— дагестанский струн. щипковый инструмент. Распространён с древности у аварцев, даргинцев и кумыков, живущих в Нагорном и Среднем Дагестане. Имеет узкий длинный совкообразный долблёный корпус, заканчивающийся внизу двузубцем или трезубцем, и шейку с 5—6 ладами (шейка и корпус изготовляются из одного куска липового дерева); дека сосновая с группой мелких резонаторных отверстий. Общая длина ок. 900 *мм*. Струн две. Струны старинных Т. скручивались из конского волоса, у совр. инструментов — жильные. Строй обычно квартовый: a — d^1, диапазон: a — d^2. Звук извлекается бряцанием при быстром движении кисти правой руки. Звучит тихо, напоминает по тембру груз. *чонгури*. На Т. гл. обр. аккомпанируют пению — на верхней струне дублируется вок. мелодия, на нижней извлекается бурдонный звук; играют на нём мужчины, иногда сопровождая пение движениями. Вытесняется более мощным по звучанию инструментом того же типа *агач-кумузом*.

Лит.: Гасанов Г., Дагестанская музыка, в сб.: Дагестанский альманах, [Пятигорск], 1937; Ханукаев Х., Изокин М., Дагестанская народная музыка, Махачкала, 1948; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, 2 1975, с. 147.

М. А. Коркмасов.

ТАМУ́РА (Tamura) Хиросада (6 IX 1883, Сендай — 29 IX 1934, Токио) — япон. музыковед и муз. эстетик. В 1907 окончил Токийский имп. ун-т изящных иск-в и музыки, где изучал историю музыки и философию, в т. ч. муз. эстетику; с 1909 преподавал муз.-теоретич. предметы в этом же ун-те (с 1916 профессор). Т.— ведущий япон. музыковед, одним из первых в Японии посвятил себя изучению и внедрению в япон. муз. культуру зап.-европ. (гл. обр. нем.) муз. традиций. В 1911 основал муз. об-во «Пропаганда европейской музыки». С 1924 читал лекции в Токийском имп. ун-те (с 1927 профессор по классам теории музыки и муз. эстетики). Осн. труды Т. (опубликованы в Токио) — «Рихард Вагнер» (1916) и «9-я симфония Бетховена» (1924); ему принадлежат также перевод на япон. яз. (1924) известного труда Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» («Vom Musikalisch-Schönen», 1910) и комментарии к нему.

Дж. К. Михайлов.

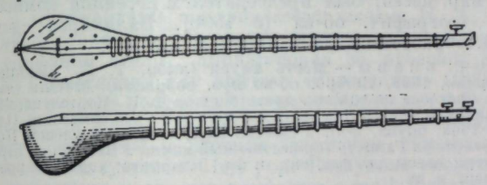
ТАНА́БЕ (Tanabe) Хисао (р. 16 VIII 1883, Токио) — япон. музыковед, муз. акустик. Учился игре на скрипке у придв. музыканта О. Тадамото, затем в Имп. высшей школе музыки и изобразит. иск-в (1903—05) в Токио. Изучал частным образом муз.-теоретич. предметы и композицию под рук. Н. Пери, одноврем. был студентом физич. ф-та Токийского ун-та. Прошёл курс аспирантуры (1907—09). Занимался исследованиями в области акустики и психологии муз. творчества, а также форм классич. *японской музыки* (нагаута, екёку и др.). С 1907 работал в Ин-те по изучению япон. нац. музыки (рук. С. Танака). Преподавал муз. предметы в театр. студии (рук. Д. Фудзидзава) и в Школе вост. музыки, а также физику и математику в гимназии в Токио. С 1910 состоял членом н.-и. отделения Имп. высшей школы музыки. С 1914 читал лекции по истории музыки в ун-те г. Сендай. Освоил игру на японских инструментах — сё (губной орган), гакусо (вид *кото*), гакубива (род *бивы*) и др., входивших в придв. имп. оркестр; был также знатоком классич. придв. вок. музыки (кагура-ута и др. видов) и старинных придв. танцев бугаку. С 1919 преподавал историю музыки и муз. психологию придв. оркестрантам. С 1923 профессор ун-та Кокугаку, с 1929 — Имп. ун-та изящных иск-в и музыки, с 1934 — Имп. высшей школы музыки в Токио. Выезжал в науч. командировки в Центр. Китай, Корею, на о. Сахалин и др. дальневост. острова, изучал местную музыку (написал работу «Танец и песня государства на островах», 1927). В 1927 основал Об-во новой япон. музыки. С 1943 до глубокой старости был президентом Япон. об-ва по изучению музыки Вост. Азии (написал «Трактат о музыке Востока», 1929), состоял чл. и почётным чл. ряда др. япон. муз. об-в. Крупнейший специалист по старинной и совр. япон. музыке, Т.— основоположник япон. музыковед. науки, учитель мн. ведущих совр. япон. музыковедов. Его осн. труды (изд. в Токио) — «О восточной муэыке» (1927), «История восточной музыки» (1930), «Очерки развития японской музыки» (1935), «Музыка в Японии» (1947), «История происхождения сямисэна» (1963), «Японские музыкальные инструменты» (1964), «Японская музыка» (1966), «История азиатской музыки» (1970). Т. принадлежит также ряд работ в области муз. акустики, исследования о роли музыки в жизни совр. человека, о её осн. принципах, о музыковедении, о тональных системах и др. *Дж. К. Михайлов.*

ТАНА́КА (Tanaka) Сёхэй (май 1862, Авадзисима — 16 X 1945, Тиба, близ Токио) — япон. муз. акустик.

Окончил физич. ф-т Токийского имп. ун-та (1882). Изучал акустику под рук. Г. Гельмгольца в Берлине (с 1884), где в 1890 защитил дисс. «Исследования в области чистого строя». На основании своей системы в 1889 сконструировал гармониум с чистым строем, к-рый Г. фон Бюлов назвал «энгармониум», в 1893 — орган с чистым строем (построен фирмой «Валькер»; не сохранился), к-рый имел 20 клавиш в октаве и 36 труб. В этих инструментах Т. стремился к упрощению техники исполнения. Однако практич. применения они не получили. Возвратившись в Токио, Т. основал там в 1899 Ин-т по изучению япон. музыки. В 1930 возобновил изыскания в области чистого строя разл. муз. инструментов. Был президентом Н.-и. ин-та электричества им. Танаки и директором Япон. муз. об-ва. В последние годы жизни работал в г. Тиба.

Соч.: Studien im Gebiete der reinen Stimmung, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», 1890, Jahrg. 6; на япон. яз.: Мелодии чистого строя на скрипке, Токио, 1933; Сущность настройки тонов в индийской музыке, «Tôyô Ongaku Kenkyû», 1939, № 3; Основы гармонизации японской музыки, Токио, 1941; К вопросу о настройке 8 равномерно темперированных тонов в сиамской музыке, «Tôyô Ongaku Kenkyû», 1951, № 9 и др.

ТАНБУ́Р (араб., курд., узб., тадж.), тэмбур (уйгур.), тамбура и тампур (инд.), тенпур (перс.),— струн. щипковый инструмент. Т. называют также таром (инструмент не имеет ничего общего с арм. и азерб. *таром;* на перс. и др. языках народов Азии

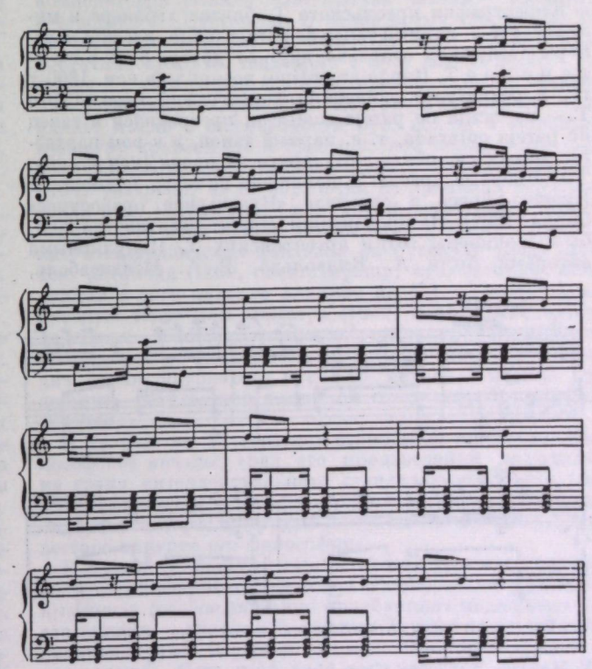


тар — струна; отсюда назв. разновидностей: *дутар* — 2-струнный, *ситар* — 3-струнный, чартар — 4-струнный, панчтар — 5-струнный, шаштар — 6-струнный). Нар. и проф. Т. всех видов — род *лютни* с длинной шейкой и грушевидным резонатором (дл. 900 — 2000 *мм*). Струны тонкие латунные или стальные, корпус долблёный из тутового дерева, дека деревянная. Осн. разновидность Т.— 3-струнный (1-я струна мелодическая, 2-я и 3-я — бурдонные или резонирующие). Число струн может увеличиваться до 16 за счёт удвоений, утроений и т. д. Настройка квартоквинтовая. Навязные ладки (16, 17, 18 и более) образуют специфич. темперацию с акустич. делениями менее чем $^1/_2$ тона. Звук извлекают плектром (на ситаре иногда смычком). При игре инструмент держат на груди, слегка наклонив в сторону. Используется Т. при исполнении макамов, макомов, мукамов, а также раг (в стиле хиндустани) как аккомпанирующий пению соло и в монодич. ансамбле с др. струнными (*гиджак, рубоб, чанг* и др.), духовыми (най) и ударными (*табла*, дойра и др.). Т.— ведущий инструмент в совр. узб. и тадж. оркестре нар. инструментов.

Лит.: Беляев В., Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933; Кароматов Ф., Узбекская инструментальная музыка, Таш., 1972, с. 135—40, 218—52; Behn F., Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter, «ZfMw», 1918/19, Jahrg. 1, H. 2; Geiringer K., Der Instrumentenname «Quinterne», «AfMw», 1924, Jahrg. 6, H. 2; Husmann H., Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur, B., 1961, S. 213; Stauder W., Zur Frühgeschichte der Laute, в кн.: Festschrift H. Osthoff, Tutzing, 1961; Anoyanakis F., Ein byzantinisches Musikinstrument, «Acta musicologica», 1965, Bd 37, Fasc. 3/4.

Ю. И. Шейкин.

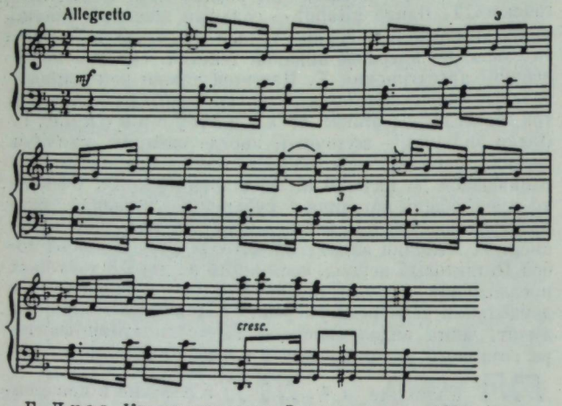
ТА́НГО (испан. tango; вероятно, слово афр. происхождения, хотя музыка и хореография танца, распространившегося в нач. 20 в. по всему миру под назв. «аргентинское Т.»,— креольские). Первые упоминания о Т. в Лат. Америке относятся к кон. 18 — нач. 19 вв., когда этим словом обозначали негр. праздник с танцами и пением, а также место, где он проходил. В Испании в 1-й пол. 19 в. у андалусийских цыган Т. называли любой праздник с танцами. В то же время в Андалусии было известно (не позднее сер. 19 в.) «цыганское» Т. (tango gitano) — сольный женский танец, принадлежавший к группе танцев *фламенко* и, следовательно, не имевший никакой генетич. связи с позднейшим аргентинским Т. Известен также как парный бальный танец, в истории развития к-рого различаются три последоват. этапа: 1) андалусийское Т. (tango andaluz) — шуточная, иногда сатирич. уличная песенка, популярная в 1850—80-х гг. в Севилье и сохранявшаяся до нач. 20 в. Андалусийское Т., очевидно, имеет общий источник с кубинской *хабанерой*, распространившейся в Испании около сер. 19 в. под назв. амер. Т. Мелодии андалусийского Т. представляют собой 16-тактовый период, состоящий из двух 8-тактовых предложений (соответственно куплету и рефрену), в двудольном размере и умеренно подвижном темпе. Отличит. черта андалусийского Т.— остинатная фактура гитарного аккомпанемента с постоянным ритмом $^2/_4$ ♫♫ в куплете и $^2/_4$ ♫♫ ♫ в рефрене и неизменным гармонич. контуром с чередованием T и D в мажоре:



Андалусийское танго «Хозяйка дома». 1880-е гг.

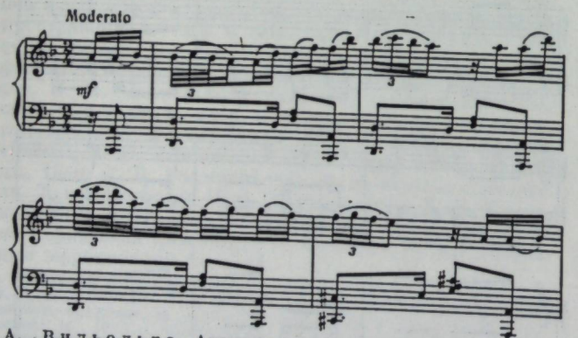
В кон. 1870 или нач. 1880-х гг. андалусийское Т. распространилось в Аргентине, где к тому времени были очень популярны две мелодически и особенно ритмически схожие между собой (хотя и разного происхождения) и одноврем. близкие андалусийскому Т. песенно-хореографич. формы: кубинская хабанера и аргентинская *милонга*. 2) креольское Т. (tango criollo) — вначале песня, а в кон. 1880 — нач. 1890-х гг.— танец. Креольское Т. возникло в 1880-х гг. от смешения мелодич. и ритмич. элементов кубинской хабанеры и аргент. милонга. Оно взяло от андалусийского Т. и хабанеры остинатную ритмоформулу аккомпанемента и двухчастную структуру периода, а от милонги — более острый ритм с синкопами на сильных долях. Исполнялось в сопровождении аккордеона, мандолины

или маленьких уличных оркестров, состоявших из гитары, скрипки, арфы и флейты.



Г. Диес. Креольское танго «Эль портеньито». 1880-е гг.

Хореография креольского Т. близка хабанере и милонге, это — парный танец de pareja suelta, в к-ром партнёры танцевали отдельно друг от друга. 3) Аргентинское Т. (tango argentino) возникло в кон. 1890-х гг. в результате изменения хореографии креольского Т.— из танца de pareja suelta он превратился в танец de pareja enlazada, т. е. парный танец, в к-ром партнёры движутся, обняв друг друга за плечи (как в совр. Т.). Впервые аргент. Т. появилось на театр. подмостках Буэнос-Айреса в сарсуэле «Креольское правосудие» Сорна (1897). На протяжении первого десятилетия 20 в. были сочинены сотни аргентинских Т. Популярными авторами были А. Вильольдо, Р. А. Мендисабаль,



А. Вильольдо. Аргентинское танго «Эль чокло». 1903.

Х.Мальо, Д. Санта-Крус Уилсон, Э. П. Дельфино, позднее — Х. Сандерс, Э. Донато, Х. Матос Родригес (автор известного Т. «Кумпарсита»). Т. исполняли спец. оркестры в кафе, ресторанах, кинотеатрах и танцзалах, а также на улицах — уличные «дуэты» и «трио» музыкантов (обычно в составе аккордеона, концертины и бандонеона). Параллельно с Т.-танцем возникла самостоят. форма Т.-песня (tango-canción). В 1910 один из аргент. композиторов—пропагандистов этого танца Э. Саборидо привёз музыку и хореографию аргент. Т. в Париж. Усовершенствованное парижскими хореографами аргент. Т. вскоре распространилось во всём мире.

Лит.: Пичугин П., Танго и его история, «СМ», 1962, № 2; Lima N., El tango argentino de salón. Método de baile teórico práctico, B. Aires, 1916; Rossi V., Cosas de negros. Los orijenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense, Córdoba (Argentina), 1926; Teisseire L., El tango. Un poco de historia, в сб.: Musica y arte, B. Aires, diciembre, 1933; Bates H., Bates L. J., La historia del tango, B. Aires, 1936; Vega C., El tango argentino, в его кн.: Danzas y canciones argentinas, B. Aires, 1936, p. 231—74; его же, La coreografía del tango, в его кн.: El origen de las danzas folklóricas, B. Aires, 1956, p. 193—204; его же, Las especies homónimas y afinas de «La origenes del tango argentino», «Revista musical chilena», 1967, № 101; Carella T., El tango. Mito y escencia, [B. Aires, 1954]; Villaroel L. F., Tango, folklore de Buenos Aires, B. Aires, 1957; Tallón J. S., El tango en sus etapas de música prohibida, B. Aires, 1959; Ferrer H. A., El tango. Su historia y evolución, B. Aires, 1960; Sierra L. A., Historia de la orquesta típica. El tango en su evolución instrumental, B. Aires, 1960; Gesualdo V., El tango, в его кн.: Historia de la musica en la Argentina, t. 3, B. Aires, 1961, p. 903—927.

ТАНЕ́ЕВ Александр Сергеевич [5 (17) I 1850, Петербург — 7 II 1918, там же] — рус. композитор и муз.-обществ. деятель. Троюродный племянник С. И. Танеева. Отец Т.— Сергей Александрович Т. (1821—1889), действит. тайный советник, управляющий царской канцелярией, увлекался музыкой, был автором ряда муз. произв. (среди них — Adagio и фуга для оркестра, струн. квартет, хоры, романсы, в т. ч. «Узник» на сл. М. Ю. Лермонтова); мать Т.— пианистка, ученица А. Л. Гензельта. Окончив Петерб. ун-т, Т. служил при дворе, был управляющим царской канцелярией. Муз. теорией и композицией занимался под рук. Ф. Рейхеля в Дрездене, совершенствовался у Н. А. Римского-Корсакова, пользовался советами М. А. Балакирева. Ему принадлежат произв. разных жанров, в т. ч. 2 оперы. Принимал участие в собрании рус. нар. песен, был председателем песенной комиссии Рус. географич. об-ва (с 1900). Балакирев сделал конц. обработки двух вальсов Т. для фп.

Соч.: оперы — Месть амура (либр. Т. Л. Щепкиной-Куперник, 1899, Петерб. об-во муз. собраний), Метель (либр. В. Я. Светлова по одноим. драм. сценам Д. Н. Цертелева, 1916, Мариинский т-р, Петроград); для орк.— 3 симфонии (1890, 1903, 1908; опубл. 2-я), 2 сюиты, симф. картина Алёша Попович, увертюра Гамлет, Торжественный марш, 2 мазурки; 3 струн. квартета; пьесы для фп., скр. и фп., кларнета; хоры a cappella, романсы и др.

Лит.: Празднование 25-летнего юбилея А. С. Танеева, «РМГ», 1913, № 20—21; Некролог, там же, 1918, № 7—8; Бернандт Г., С. И. Танеев, М.—Л., 1950, с. 12—13.

ТАНЕ́ЕВ Сергей Иванович [13 (25) XI 1856, Владимир — 6 (19) VI 1915, Дюдьково, близ Звенигорода Московской обл.; похоронен в Москве] — рус. композитор, педагог, пианист, учёный, муз.-обществ. деятель. Род. в дворянской семье.



Отец — Иван Ильич Т. был магистром словесности, музыкантом-любителем, автором неск. лит. произведений и муз. пьес. С 5 лет Т. обучался игре на фп. В 1866 поступил в открывшуюся в том же году Моск. консерваторию, к-рую окончил в 1875 по классам фп. у Н. Г. Рубинштейна и композиции у П. И. Чайковского (с золотой медалью). Соч. консерваторских лет (в т. ч. 1-я симфония e-moll, 1874) отмечены большим влиянием Чайковского, но уже в них ясны черты индивидуального композиторского стиля Т. Расширению кругозора Т. способствовали поездки за границу (1875, 1876—77, 1880), в т. ч. длит. пребывание в Париже, где он знакомился с живописью импрессионистов, общался с И. С. Тургеневым, Г. Флобером, Э. Золя, Ш. Гуно, К. Сен-Сансом и др.

В 1878 началась многолетняя работа Т. в Моск. консерватории, где он преподавал муз.-теоретич. предметы (гармония, инструментовка; с 1881 профессор); в 1881—88 вёл также класс фп. В 1883 Т. вошёл в состав Комитета профессоров по управлению консерваторией, в 1885—89 был её директором. В 1883—88 вёл класс свободного сочинения (композиции), позже (до 1905) — спец. теоретич. курсы: контрапункт и фуга (полифония), муз. форма (с 1897). Т. разработал уч. программы курсов гармонии, инструментовки, полифонии, муз. формы и композиции. В 80-х гг. приступил к исследованию контрапункта строгого стиля (посв. этой работе ми. годы). Большое внимание Т. уделял изучению нар. муз. творчества: записал от А. А. Гатцука и обработал 27 укр. песен; совершил путешествие в Сванетию (летом 1885), где сделал записи песен и инстр. наигрышей народов Сев. Кавказа. Статья Т. «О музыке горских татар» (1885), написанная на основе личных наблюдений,— первое историко-теоретич. исследование фольклора Кавказа. Среди соч. 80-х гг. выделяется кантата «Иоанн Дамаскин» (сл. из одноим. поэмы А. К. Толстого; посв. памяти Н. Г. Рубинштейна, 1884). В эти же годы Т. выступил первым исполнителем всех крупных фп. соч. Чайковского, с к-рым его связывала многолетняя дружба. После смерти Чайковского Т. завершил, оркестровал, отредактировал и исполнил ряд его произведений. Большое значение для Т. имело сближение с Л. Н. Толстым и его окружением (лето 1895 и 1896 Т. провёл в Ясной Поляне, в следующие годы неоднократно бывал здесь и в моск. доме Толстых). Произв. 90-х гг.— опера «Орестея» (замысел относится к 1882, активный период работы 1887—94), симфония c-moll (1896—98, хронологически 4-я, по изданию 1-я) знаменовали полную зрелость композиторского творчества Т.

К сер. 90-х гг. складываются дружеств. отношения Т. с музыкантами *петербургской школы*. Н. А. Римский-Корсаков высоко оценил музыку оперы «Орестея» и симфонии c-moll, дирижировал за рубежом рядом соч. Т., посвятил ему кантату «Свитезянка» (1897); Т. в свою очередь посвятил Римскому-Корсакову 1-й струн. квинтет (в финале использованы 2 темы из «Садко»). Творч. интересы и личные симпатии связывали Т. с А. К. Глазуновым. Под упр. Глазунова впервые была исполнена посв. ему симфония c-moll; Глазунов отмечал глубокое положит. влияние на него эстетич. взглядов, творч. и науч. установок Т., назвал его «мировым учителем»; он посв. Т. свою 5-ю симфонию (1895). Немаловажным для Т. было знакомство и сближение с М. П. Беляевым: начиная со 2-го струн. квартета ор. 5 до фп. квинтета ор. 20 соч. Т. издавались фирмой Беляева; мн. произв. Т. были исполнены (зачастую впервые) в *«Русских симфонических концертах»*, «Русских квартетных вечерах» и на собраниях *Петербургского общества камерной музыки*, к деятельности к-рых имел непосредств. отношение Беляев (нек-рые концерты целиком посв. творчеству Т.).

Прогрессивные обществ. позиции Т. ярко проявились в период Революции 1905—07. Он первым подписал декларацию передовых музыкантов Москвы с требованиями коренных обществ.-политич. реформ, свободы творчества (газ. «Наши дни», 1905, 3 февраля). Т. откликнулся открытым письмом в газ. «Русь» на увольнение из Петерб. консерватории Римского-Корсакова, поддержавшего бастовавших учащихся. В 1905 обострились отношения Т. с директором Моск. консерватории В. И. Сафоновым и руководством Рус. муз. об-ва (разногласия носили принципиальный характер и были связаны с содержанием и формами обучения в консерватории, с имевшими место нарушениями законности, а также противоположностью позиций в оценке студенч. движения). Это привело к демонстративному уходу Т. из консерватории. Римский-Корсаков и А. К. Лядов выразили через газету сочувствие Т., а также восхищение его талантом как музыканта и педагога. Несмотря на просьбы профессоров и учащихся, Т. не вернулся в консерваторию, однако продолжал заниматься с учениками частным образом (всегда безвозмездно). Т. остался в центре муз. жизни Москвы: был одним из основателей и педагогов Нар. консерватории (1906), учредителей и активных членов об-ва *«Музыкально-теоретическая библиотека»* (1908), участвовал в работе *Музыкально-этнографической комиссии*, был постоянным консультантом *Московской симфонической капеллы*, *Кружка любителей русской музыки*, *«Музыкальных выставок»* и др. конц. орг-ций и коллективов.

Интенсивно творчество последнего десятилетия жизни Т. В эти годы создано одно из крупнейших его произв.— «По прочтении псалма» (1912—14). В 1909 вышел в свет капитальный труд Т.— «Подвижной контрапункт строгого письма» (посв. памяти Г. А. Лароша). Вновь активизировалась также деятельность Т. как пианиста. Он концертировал (исполнял фп. партии в своих камерных ансамблях) в Москве, Петербурге, а также с «Чешским квартетом» — в городах Австрии, Германии и Чехии (1908, 1911). Посетив во время конц. поездки Зальцбург и изучив рукописные материалы Дома-музея В. А. Моцарта, Т. написал статью «Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте» (1914). С кон. 90-х гг. Т. работал над «Учением о каноне» (эта работа, как и нек-рые др., осталась незавершённой).

Т.— один из крупнейших рус. композиторов кон. 19 — нач. 20 вв. В его музыке нашли претворение традиции М. И. Глинки, Чайковского, а также И. С. Баха, композиторов *венской классической школы* — Моцарта и особенно Л. Бетховена. В то же время творчество Т. по тематике, жанрам, особенностям муз. языка предвосхитило существ. тенденции в муз. иск-ве 20 в.

Для Т. характерно единство идейно-эстетич. воззрений и творческой практики. Историзм художеств. сознания, мысль о включённости рус. иск-ва в мировую культуру привели его к идее «русской полифонии» (необходимость для рус. музыки пройти этап контрапунктич. развития, т. е. обработки по правилам строгого стиля нац. материала — нар. песен, культовых песнопений). Эта идея нашла воплощение в таких произв., как «Нидерландская фантазия на русскую тему» для вок. ансамбля (1880, посв. Ларошу, муз.-историч. концепции к-рого оказали влияние на Т.), «Увертюра на русскую тему» для оркестра (1882) и др. Выполнение подобных экспериментальных работ способствовало обогащению мастерства Т., выработке широкого мелодич. стиля, идущего от рус. нар. мелоса. Высоких художеств. результатов достиг он в кантате «Иоанн Дамаскин».

В творчестве Т. ведущим становится проблемно-философское начало: «ряд его произведений находится на грани интеллектуального становления музыки как философии» (Б. В. Асафьев). На протяжении мн. лет он питал интерес к трудам Б. Спинозы и испытал известное влияние его философии.

В музыке Т. богатый духовный мир человека, драматизм переживаний отражаются обобщённо, в сдержанных тонах (особое значение приобретают медленные части циклов — adagio). Т. избегал бурных, непосредств. эмоциональных порывов (отсюда известный аскетизм муз. языка). Осн. идеи ряда соч. крупных форм (обеих кантат, оперы «Орестея», хора «Восход солнца», 6-го струн. квартета, фп. квартета, фп. квинтета и др.) — апофеоз света, торжество разума, утверждение добра и справедливости. В жанрах, связанных со словом, эта идея конкретизируется в моральном, этическом плане. Такая направленность творчества перекликается с нравств. исканиями в рус. лит-ре того времени.

Существенной и актуальной для отечеств. муз. культуры была органичная ассимиляция Т. классич. стиля. Струн. ансамбли нач. 80-х гг., в к-рых Т. ориентировался на стиль венских классиков, обогатили интонац. базу его музыки. Как и для ряда композиторов 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. (И. Брамс, С. Франк, позже В. д'Энди, М. Регер), для Т. характерно сочетание стилевых черт романтизма и классицизма. Возрождение Т. классич. традиции в рус. музыке, как справедливо отмечал В. Г. Каратыгин, явилось продолжением и развитием

одной из линий творч. наследия Глинки. Сам Т. видел источники дальнейшего прогресса иск-ва в нар. творчестве («прочно только то, что корнями своими гнездится в народе») и в лучших достижениях мировой культуры. Однако творчество Т. связано с муз. фольклором опосредованно, цитаты нар.-песенного материала в его соч. сравнительно редки (финал симфонии e-moll, «Увертюра на русскую тему» и др.). О связи с нар. музыкой свидетельствует проникновение куплетных форм в ряд его соч., гл. обр. хоровых («Иоанн Дамаскин», хоры a cappella).

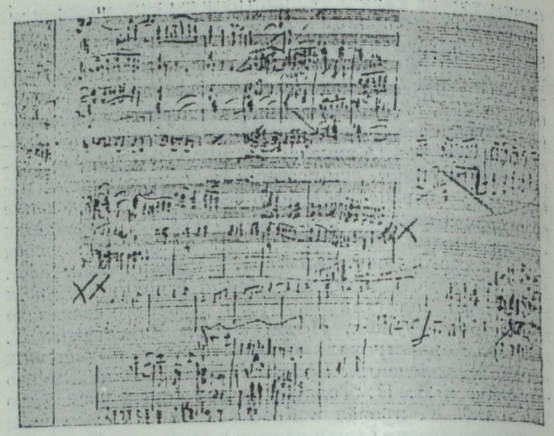
Т. переосмыслил муз. содержание нек-рых жанров в рус. музыке. Он — первый рус. композитор, в творчестве к-рого камерно-инстр. произв. имеют ведущее, стилеобразующее значение. Им создано ок. 20 соч. этого жанра (трио, квартеты, квинтеты), среди к-рых до 1906 преобладали струн. квартеты, позже — ансамбли с фп. Лучшие ансамбли (струн. квартеты a-moll и B-dur, фп. квартет E-dur, фп. квинтет g-moll) с большой полнотой отражают идейно-муз. концепции Т. и являются вершинными достижениями камерно-инстр. жанра рус. музыки своего времени.

Широко представленные в наследии Т. хоры a cappella возродили на новой основе одну из коренных традиций отечеств. муз. культуры 17—18 вв., почти забытую во 2-й пол. 19 в. Для камерных вок. соч. Т. характерно уменьшение роли любовной лирики (в области тематики), большое внимание теме природы, ослабление жанрово-бытовых черт; в самом муз. языке — претворение закономерностей инстр. музыки; усиление значения фп. партии (начиная с ор. 26 Т. называл свои вок. пьесы «стихотворениями для голоса с фп.»).

В творчестве Т. берёт начало жанр лирико-философской кантаты в рус. музыке. Интерес композитора к нравственно-философской проблематике, к обобщающим концепциям нашёл выражение в кантатах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» (сл. А. С. Хомякова). Кантата «Иоанн Дамаскин» — одно из вдохновенных лирич. созданий Т. В её основу положен др.-рус. напев «Со святыми упокой». Глубина содержания, обращение к вечным темам жизни и смерти, гуманистич. их трактовка, художеств. достоинства (симфонизм, полифонич. мастерство) — таковы отличит. особенности этой кантаты, своего рода «русского реквиема». Во второй кантате нашли воплощение композиторские достижения Т. в области разл. исполнительских средств и жанров: симфоническом, хоровом, вок.-ансамблевом. Это монументальное произв. привлекает возвышенностью чувств, поэтичностью, мастерством (в частности, совершенством полифонич. письма — сложные формы хор. фуги).

Своё слово сказал Т. и в области оперного жанра. Его единств. опера-трилогия «Орестея» (либр. А. А. Венкстерна по Эсхилу) — уникальный в рус. муз. культуре опыт претворения антич. сюжета, воплощённого в величавых, пластически строгих муз. образах. В опере прослеживается традиция лирич. муз. трагедий К. В. Глюка, к-рая сочетается здесь с ораториальностью.

Сложные масштабные концепции композитор воплощал в крупных циклич. формах (прежде всего, сонатной). Осн. принципом объединения частей в произв. зрелого периода творчества служит монотематизм. Особое значение Т. придавал интонац. единству цикла — традиция, восходящая к классич. музыке и обогащённая опытом композиторов-романтиков, симфонизма Чайковского. Впервые с художеств. убедительностью и полнотой этот муз.-драматургич. принцип воплощён в симфонии c-moll — монументальном произв. философского плана, проникнутом драм. пафосом. В этой симфонии, являющейся вершиной симф. творчества Т., получают законченное выражение характерные для композитора методы трактовки крупной инстр. формы (при-



С. И. Танеев. Симфония c-moll. Страница черновой партитуры.

ёмы монотематич. объединения всего произв., а также разл. разделов внутри каждой части; непрерывность развития, достигаемая за счёт насыщения муз. ткани полифонич. элементами). На том же принципе монотематизма осн. камерно-инстр. ансамбли ор. 11,13,14, 16, 19, 20, 30, «Концертная сюита» для скрипки с оркестром, обе кантаты и др.

В произв. Т. особое значение приобрела полифония как метод развития муз. материала, как мощное формообразующее средство. Обращение Т. к полифонии всегда обусловлено художеств. задачей. Полифонич. формы в его произв. сочетаются с вариационностью (пример вариац. трактовки вертикально-подвижного контрапункта — 1-я часть кантаты «Иоанн Дамаскин»).

Особое значение приобрела у него *фуга*, к-рая встречается как самостоят. произв. или часть цикла (Прелюдия и фуга для фп. ор. 29; финал кантаты «Иоанн Дамаскин»; № 3, 4, 9 из кантаты «По прочтении псалма»), в составе сонатной формы (финалы квинтета ор. 16, квартета ор. 20 и др.) или вариационных циклов (квинтет ор. 14, «Концертная сюита» для скрипки с оркестром и др.; Largo из квинтета — полифонич. вариации). В соч. Т. большое место занимает контрастная полифония. Из рус. композиторов только Т. обращался к самым сложным полифонич. формам (двойные, тройные фуги и т. п.).

Тематизм Т., питаясь из разл. источников, органически их синтезирует: лаконичные темы-тезисы баховского типа, широкое мелодич. развитие, близкое Чайковскому; мелодика Т. вобрала также интонации бытовой музыки. Для муз. тем зрелого периода творчества характерны потенциальная способность к развитию и полифонич. сочетанию с др. темами этого же произв., «инструментальность», насыщенность напряжённо звучащими интервалами (тритон, ум. терция, ум. септима), протяжённость, свобода от квадратности (что часто связано с полифонич. развитием). Фактура произв. складывается из сплетения самостоят. мелодич. голосов, образующих единое целое.

Гармония для Т.— это не заранее обдуманная последовательность аккордов, а результат созвучия, переплетения неск. мелодич. линий. Гармонич. язык Т. впитал достижения позднего муз. романтизма. Особое значение имеют логика тонального развития, убедительность модуляц. планов.

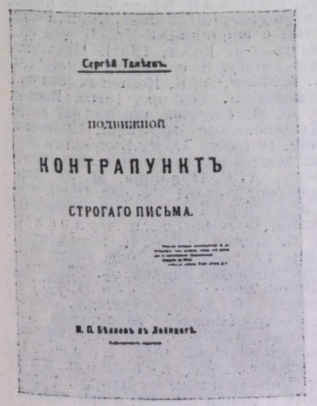
Творчество Т. отличается глубиной и содержательностью, мастерством тематич. и полифонич. развития, стройностью и законченностью формы. Однако чрезмерное увлечение сложными полифонич. комбинациями,

преклонение перед «чистыми» законами муз. логики приводили в ряде произв. к рассудочности, рационализму. Музыка Т. не обладает широкой доступностью. Печать сдержанного интеллектуализма, лежащая на нек-рых его соч., подчас затрудняет их восприятие.

Как учёный Т. внёс огромный вклад в развитие муз. теории. Своё внимание он сосредоточил на изучении *строгого стиля*. В области муз. теории его достижения имеют мировое значение. «Подвижной контрапункт строгого письма» (1889—1906, изд. 1909) — новаторское исследование, с исчерпывающей полнотой раскрывающее виды подвижного контрапункта. В теоретич. музыковедении впервые были приведены в стройную систему принципы вертикально-, горизонтально- и вдвойне-подвижного контрапункта; Т. ввёл важнейшее определение показателя вертикального передвижения. «Учение о каноне» (кон. 90-х — 1915) — это продолжение теории подвижного контрапункта, созданной Т. Для Т. характерен целостный подход к муз. произв., он выявляет связь между муз. тематизмом и формой, формообразующее значение полифонии, гармонии (теория модуляц. плана).

Т.— один из крупнейших пианистов своего времени. Его репертуар свидетельствует о просветит. направленности исполнит. деятельности: отсутствие виртуозных пьес «салонного» типа (для 70—80-х гг. это не типичное явление), исполнение (часто впервые) высокохудожеств. произв. (Т. был одним из лучших интерпретаторов 4-го концерта для фп. с оркестром и сонат Бетховена), пропаганда новых соч. рус. композиторов, прежде всего Чайковского, а также А. С. Аренского. В игре Т. современники отмечали высокую сдержательность, глубокое проникновение в авторский замысел, раскрытие стиля и муз. закономерностей произв., яркий темперамент, технич. совершенство. Т. был выдающимся ансамблистом, выступал с Л. С. Ауэром, Г. Венявским, А. В. Вержбиловичем, А. Зенкра, исполняя фп. партии в соч. Бетховена, Чайковского, а также собственных. Иногда он играл в фп. дуэтах с А. И. Зилоти, П. А. Пабстом (это — один из первых значит. ансамблей такого рода в России). Т. концертировал сравнительно редко, особенно в последние годы жизни, но его выступления всегда вызывали большой художеств. резонанс. Артистич. опыт Т. имел особое значение для сложившейся впоследствии традиции исполнения фп. соч. Чайковского.

В области фп. педагогики Т. был непосредств. преемником и продолжателем Н.Г. Рубинштейна. Среди учеников Т.— А. Н. Корещенко, Н. М. Мазурина, М. И. Унтилова. Роль его в формировании моск. пианистич. школы не исчерпывается преподават. деятельностью. Велико было воздействие пианизма Т. на обучавшихся в его теоретич. классах композиторов, на создававшиеся ими фп. сочинения.



С. И. Танеев. «Подвижной контрапункт строгого письма». 1909. Титульный лист.

Т. внёс ценный вклад в дело проф. муз. образования. Его педагогич. деятельность имела два осн. направления: преподавание обязат. теоретич. предметов у исполнителей и воспитание в муз.-теоретич. классах композиторов. Опираясь на педагогич. опыт Чайковского, он обогатил содержание и методику курсов гармонии и инструментовки. В классе сочинения, добиваясь от ученика прочного владения композиторской техникой, Т. в то же время не сковывал его индивидуальности. Основополагающей установкой Т. было требование высокого уровня муз.-теоретич. подготовки учащихся всех специальностей. Ценнейший вклад внёс Т. в методику преподавания курсов контрапункта и фуги (полифонии) и муз. формы, где его достижения как педагога и учёного неразрывны. Т. обеспечил теоретич. курсы научно-методич. пособиями, проделал важную работу по установлению наиболее целесообразного соотношения и последовательности предметов муз.-теоретич. цикла и композиции. Т. связывал овладение муз.-теоретич. дисциплинами с уровнем композиторского мастерства. Мастерство «получило у него значение, превышающее границы узко-ремесленно-технической работы [...] и содержало в себе, наряду с практическими данными о том, как воплощать и строить музыку, логические исследования элементов музыки как мышления» (Б. В. Асафьев). Т. создал композиторскую школу, а также воспитал мн. музыковедов, дирижёров, педагогов. Среди его уч-ков — С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, С.М. Ляпунов, З.П. Палиашвили, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, А. Н. Александров, К. С. Сараджев, И. А. Сац, В. А. Булычев, Г. Э. Конюс, Б. Л. Яворский, Ю. Д. Энгель, Н. М. Ладухин.

Будучи директором Моск. консерватории, Т. ставил и решал важнейшие задачи муз. образования. Его многообразная педагогич. деятельность способствовала росту рус. муз. культуры.

В целом творчество Т.— важный этап в истории рус. музыки. Многие черты муз. мышления и стиля Т. были развиты не только его учениками, но нашли претворение в творчестве композиторов последующих десятилетий—Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, Д. Д. Шостаковича.

Основные даты жизни и деятельности

1856.— 13 XI. В г. Владимире в семье чиновника Губернской палаты Ивана Ильича Т. и его жены Варвары Павловны (урожд. Протопоповой) род. младший сын Сергей.

1861.— Занятия игрой на фп. под рук. М. А. Миропольской (позже — В. И. Полянской).

1864 или 1865.— Переезд семьи в Москву.

1866.— IX. Поступление в только что открывшуюся Моск. консерваторию; занятия на младшем отделении (до 1869; классы фп., элементарной теории и сольфеджио) у Э. Л. Лангера.

1869—75. Занятия в классах гармонии — у П. И. Чайковского, фп.— у Н. Г. Рубинштейна, контрапункта, фуги и формы — у Н. А. Губерта, инструментовки и свободного сочинения — у П. И. Чайковского.

1874.— Первое публичное выступление как пианиста на муз. вечере в доме кн. Голицына.

1875.— 17 I. Исп. Т. 1-го концерта для фп. с оркестром Брамса (впервые в России; дир. Н. Г. Рубинштейн).— 19 I. Рецензия Чайковского в газ. «Русские ведомости» (высокая оценка игры Т.) — Окончание Моск. консерватории (выпускная работа по композиции — увертюра d-moll для оркестра).—VI—VII. Первая поездка за границу (Греция, Италия, Франция, Швейцария) совм. с Н. Г. Рубинштейном.— 21 XI. Исп. Т. 1-го концерта для фп. с оркестром Чайковского (впервые в Москве; дир. Н. Г. Рубинштейн).— 30 XI. Рецензия Чайковского в газ. «Русские ведомости» (высокая оценка).

1875—76.— Конц. выступления Т. в ряде городов России (сольные и в ансамбле с Л. С. Ауэром).— Знакомство и встречи с А. Г. Рубинштейном, Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи и др. петерб. музыкантами.

1876.— Лето. Пребывание в с. Селище Орловской губ. в семье Масловых, в доме к-рых собиралось высокообразованное общество; участие (до 90-х гг.) в рукописном юмористич. журн. «Захолустье», выпускаемом Масловыми (помещены романсы, вок. ансамбли, фп. пьесы).

1876 X — 1877 VI.— Пребывание в Париже. Общение с И. С. Тургеневым, М. Е. Салтыковым-Щедриным, Ш. Гуно, К. Сен-Сансом, С. Франком, Г. Форе, В. д'Энди, Г. Флобером, Э. Золя, И. Тэном, П. Виардо-Гарсиа и др.

1877.— Замысел оперы «Ефраим» (либр. К. С. Шиловского, материалы не сохранились).

1877—78.— Конц. выступления Т. (сольные, с оркестром под упр. Н. Г. Рубинштейна, в ансамбле с Г. Венявским) в Москве и Риге.

1878.— III. Сольные концерты Т. (в программе произв. И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа) в Риге, Митаве (ныне Елгава), Дерпте (ныне Тарту).— X. Начало педагогич. работы в Моск. консерватории (классы гармонии, инструментовки).— 21 XII. Первое публичное исп. соч. Т. (хор «Венеция ночью») в концерте Рус. хор. об-ва в Москве.

1879.— Участие в подготовке первого исп. оперы «Евгений Онегин» силами учащихся Моск. консерватории.

1880.— 8 VI. Исп. на торжествах по случаю открытия памятника А. С. Пушкину в Москве кантаты Т. «Я памятник себе воздвиг»— VI—VIII. Пребывание во Франции.

1881.— 30 V. Избрание Т. на должность профессора Моск. консерватории (класс фп., до 1888).— 7 XI. Выступление Т. в симф. концерте под упр. А. Г. Рубинштейна (4-й концерт Бетховена).— Выход в свет первых изданных соч. Т.— 3 хоров для муж. голосов.

1882.— 18 V. Первое исп. Т. 2-го концерта для фп. с оркестром Чайковского (дир. А. Г. Рубинштейн, Москва) — 13 VI. Первое исп. «Увертюры на русскую тему» Т. (под упр. автора, Москва).— X—XI. Участие в первом исп. в Москве и Петербурге трио «Памяти великого художника» Чайковского.

1883.— II. Избрание Т. в состав Комитета профессоров по управлению консерваторией (до 1885).

1884.— 11 III. Первое исп. кантаты «Иоанн Дамаскин» (под упр. автора, в концерте, посв. памяти Н. Г. Рубинштейна).— Замысел оперы «Овечий источник» (по драме Лопе де Вега; сохранилось либр.).

1885.— 26 I. Первое исп. 3-й симфонии d-moll (под упр. автора) — V. Исп. Т. на торжествах по случаю открытия памятника М. И. Глинке в Смоленске «Русской фантазии» для фп. с оркестром Направника (дир. М. А. Балакирев).— Знакомство в Смоленске с А. К. Глазуновым.— 30 V. Избрание Т. на пост директора Моск. консерватории.— VII—VIII. Участие Т. (совм. с И. И. Иванюковым и М. М. Ковалевским) в экспедиции в Сванетию (сделаны записи и описания песен и инстр. наигрышей народов Кавказа).— XII. Выступления Т. в камерных концертах с А. Зенкра, Л. С. Ауэром, К. Ю. Давыдовым (Москва).

1886.— Исп. учащимися Моск. консерватории под упр. Т. ораторий Г. Ф. Генделя «Самсон» (5 III) и «Израиль в Египте» (7 XII).

1887.— 4 и 6 XII. Исп. учащимися консерватории под упр. Т. 1-го акта оперы «Дон Жуан».— Начало систематич. работы над оперой «Орестея».

1888.— 6,8,12 IV. Исп. учащимися консерватории под упр. Т. оперы «Свадьба Фигаро».

1889.—30 V. Отказ от должности директора Моск. консерватории.— Осень. Начало систематич. работы над трудом «Подвижной контрапункт строгого письма».—15 X. Избрание Т. действит. чл. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии.— 28 X. Первое исп. увертюры «Орестея» (под упр. Чайковского).

1890.— 11 II. Исп. А. И. Зилоти и Т. концерта для 2 фп. Es-dur Моцарта с каденциями Т. (дир. В. И. Сафонов, Москва).— 10 III. Исп. Т. 5-го концерта для фп. с оркестром Бетховена (дир. М. М. Ипполитов-Иванов, Москва).

1891.— 30 XI. Исп. Т. 25-го концерта для фп. с оркестром C-dur Моцарта (впервые в России, дир. Сафонов).

1893.— III. Показ руководству Мариинского т-ра, в т. ч. Э. Ф. Направнику, оперы «Орестея».— 25 X. Смерть П. И. Чайковского.— XII. Инструментовка дуэта «Ромео и Джульетта» Чайковского.

1895.— 7 I. Первое исп. Т. 3-го концерта для фп. с оркестром Чайковского (дир. Направник, Петербург) — Лето. Пребывание в Ясной Поляне у Л. Н. Толстого, знакомство с А. П. Чеховым, худ. Н. А. Касаткиным.— 17 X. Премьера оперы «Орестея» (Мариинский т-р, Петербург).

1896.— 8 II. Первое исп. Т. Andante и финала для фп. с оркестром Чайковского (инструментованы Т.; дир. Ф. М. Блуменфельд, Петербург).— Лето. Пребывание с няней П. В. Чижовой в Ясной Поляне.— Начало изд. соч. Т. изд-вом М. П. Беляева (2-й струн. квартет).

1897.— IX. Начало деятельности Т. в комиссии нар. музыки при Об-ве любителей естествознания, антропологии и этнографии.— 11. X. Исполнение Чешским квартетом в Москве 2-го струн. квартета.

1898.— 21 III. Первое исп. 4-й симфонии (по изданию — 1-я; дир. Глазунов, Петербург).

1898—1902.— Исп. ряда произв. Т. за рубежом (увертюры «Орестея»— в Бирмингеме, антракта из «Орестеи» — в Брюсселе, 1-го струн. квартета — в Гейдельберге, хора «Восход солнца», 2-го струн. квартета — в Нью-Йорке).

1900.— IX—X. Первое исполнение Чешским квартетом 4-го струн. квартета (Рига—Берлин).

1903.— IX. Поездка в Германию, встречи с А. Никишем.

1904.— IX. Исп. 4-й симфонии в Нью-Йорке.— Замысел оперы «Портрет» по Н. В. Гоголю (материалы не сохранились).

1905.— 11 I. Подписание Т. декларации передовых музыкантов Москвы с требованием демократич. свобод.— 16 I. Исп. Т. «Концертной фантазии» для фп. с оркестром Чайковского (дир. С. В. Рахманинов, Москва).— 3 IX. Уход Т. из Моск. консерватории.— Обращение художеств. совета консерватории к Т. с просьбой вернуться.— 18 X. Написание Т. приветствия музыкантов деятелям революции (первым подписался под ним).— 15 XI. Избрание Т. почётным чл. Моск. филармоническ. об-ва.— Присуждение Т. Глинкинской пр. за увертюру «Орестея».

1906.— Весна. Участие Т. в организации Нар. консерватории.— Присуждение Т. Глинкинской пр. за 4-ю симфонию c-moll.

1907.— 8 и 14 XI. Первое исп. фп. квартета (с участием автора; Москва и Петербург).— Присуждение Т. Глинкинской пр. за фп. квартет.

1908.— II III. Конц. выступления Т. в Ярославле, Харькове, Казани.— 9 IV. Избрание Т. почётным чл. Петерб. об-ва камерной музыки.— 26 XI — 14 XII. Концерты в Берлине, Вене, Праге, посв. камерно-инстр. творчеству Т. (Чешский квартет и автор).— Участие Т. в организации об-ва «Муз.-теоретич. библиотека».— Присуждение Т. Глинкинской пр. за фп. трио.

1909.— 12 XI. Избрание Т. почётным чл. Петерб. отделения Рус. муз. об-ва.

1910.— Присуждение Т. Глинкинской пр. за «Концертную сюиту» для скрипки с оркестром.

1911.— XI—XII. Исполнение фп. квинтета в Берлине, Дюссельдорфе, Франкфурте-на-Майне, Лейпциге и др. (в осн. с участием автора).— Исп. ряда произв. Т. в Праге.— XII. Пребывание Т. в Зальцбурге, изучение материалов Дома-музея Моцарта.

1912.—13 X. Избрание Т. почётным чл. об-ва «Муз.-теоретич. библиотека».— Включение Т. в состав комиссии по подготовке издания Собр. критич. статей Г. А. Ларош.— Присуждение Т. Глинкинской пр. за фп. квинтет.

1913.—27 I. Избрание Т. почётным чл. Моск. отделения Рус. муз. об-ва.— 18, 19 и 21 XI. Цикл концертов, посв. камерно-инстр. творчеству Т. (организован Кусевицким, Москва).

1914.— 20 IV. Концерт Об-ва камерной музыки, посв. творчеству Т.

1915.—24 I. Исп.· 4-й симфонии в концерте Рус. муз. об-ва (дир. Глазунов, Петроград) — 26 I. Последнее выступление Т. (концерт Об-ва распространения камерной музыки, посв. творчеству Т.; исп. фп. трио, фп. квинтет, а также романсы).— Первое исп. кантаты «По прочтении псалма» (дир. Кусевицкий) в Петрограде (11 III) и Москве (1 IV).— 14 IV. Смерть А. Н. Скрябина, на похоронах к-рого Т. простудился. —2 VI. Отъезд в Дюдьково в период временного улучшения здоровья.— 6 VI. Смерть Т. в Дюдьково.— 10 VI. Похороны на кладбище Донского монастыря в Москве (в 1937 останки Т. перенесены на Новодевичье кладбище).

Соч.: опера Орестея (без ор., 1894, пост. 1895, Мариинский т-р, Петербург); кантаты — Слава Н. Г. Рубинштейну (сл. И. В. Самарина, для солистов, хора и орк., без ор., 1874), Я памятник себе воздвиг (сл. А. С. Пушкина, для хора и орк., без ор., 1880), Иоанн Дамаскин (сл. А. К. Толстого, для хора и орк., ор. 1, 1884), По прочтении псалма (сл. А. С. Хомякова, для солистов, хора и орк., ор. 36, 1915); для орк.— симфонии (1-я, e-moll, без ор., 1874; 2-я, B-dur, без ор., 1877—78, не оконч., завершена В. М. Блоком, 1974; 3-я, d-moll, без ор., 1884; 4-я, c-moll, ор. 12, 1898), увертюры (g-moll, без ор., 1874; d-moll, без ор., 1875; Увертюра на русскую тему, без ор., 1882; Орестея, ор. 6, 1889), Adagio C-dur (без ор., 1874); для инструмента с орк.— концерт для фп. Es-dur (1-я ч., без ор., 1875—76, завершён П. А. Ламмом, 1957), Канцона для кларнета (со струн. орк., без ор., 1883), Концертная сюита для скр. (ор. 28, 1909); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. a-moll (без ор., 1911), трио (для скр., альта и влч. D-dur, без ор., 1880, и h-moll, без ор., 1913; для 2 скр. и альта, D-dur, ор. 21, 1907; фортепьянное, D-dur, ор. 22, 1908; для скр., альта и тенор-виолы, Es-dur, ор. 31, 1911), струн. квартеты (Es-dur, без ор., 1880; C-dur, без ор., 1883; A-dur, без ор., 1883; d-moll, без ор., 1886, во 2-й ред.— 3-й, ор. 7, 1896; 1-й, b-moll, ор. 4, 1890; 2-й, C-dur, ор. 5, 1895; 4-й, a-moll, ор. 11, 1899; 5-й, A-dur, ор. 13, 1903; 6-й, B-dur, ор. 19, 1905; G-dur, без ор., 1905), фп. квартет E-dur (ор. 20, 1906), квинтеты (1-й струн.—для 2 скр., альта и 2 влч., G-dur, ор. 14, 1901; 2-й струн.— для 2 скр., 2 альтов и влч., C-dur, ор. 16, 1904; фортепьянный, g-moll, ор. 30, 1911), Andante для 2 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 фаготов и 2 валторн (без ор., 1883); для фп.— соната Es-dur (1-я ч., без ор., 1873—74), 5 скерцо (es-moll, d-moll, C-dur, F-dur, g-moll; без ор., 1874—75), тема с вариациями c-moll (без ор., 1874), 3 прелюдии (сохранилась 1-я, F-dur, 1891), Прелюдия и фуга gis-moll (ор. 29, 1910); хоры a cappella (св. 40), в т. ч. 3 для муж. гол., сл. А. А. Фета, А. В. Кольцова (без ор., 1877, 1880), Нидерландская фантазия (без ор., 1880), Восход солнца и Из края в край (сл. Ф. И. Тютчева, ор. 8, 1897 и ор. 10, 1899), 2 на сл. А. С. Хомякова (ор. 15, 1900), 12 на сл. Я. П. Полонского (ор. 27, 1909), 16 на сл. К. Д. Бальмонта (ор. 35, 1913); камерно-вок. ансамбли с фп. (св. 10)— дуэты на сл. В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Тютчева, Фета, терцет (ор. 25, 1881, 2-я ред. 1908); камерно-вок. ансамбли a cappella (св. 10) — терцеты на сл. Г. Р. Державина, Пушкина, Тютчева; для голоса с фп.— 10 романсов на сл. П. Б. Шелли (в пер. К. Бальмонта), А. К. Толстого, Фета и др. (ор. 17, разные гг., изд. 1905), Имортели (10 стихотворений из сб. переводов Эллиса, ор. 26, 1908), 4, 5 и 7 стихотворений, сл. Полонского (ор. 32, 33 и 34, 1911—1912), романсы (на сл. Жуковского, А. А. Курсинского, собственные); обр. нар. песен — русская и 27 украинских народных песен (запись и обработка, 1880-е гг.), 8 малорусских песен из собр. Н. А. Янчука (гармонизация, 1912); доработка, редакция, инструментовка, перелож. для фп. произв. др. авторов — 3-й концерт для фп. с орк. и Экспромт (доработка), Andante и финал для фп. с орк. и вок. дуэт Ромео и Джульетта (доработка и инструментовка), романсы (в т. ч. «Ни слова, о друг мой», «Страшная минута») и вок. ансамбли (инструментовка) Чайковского (1890-е гг.), баллада «Лесной царь...» и кантата «Гимн искусству» Аренского, балет «Щелкунчик» и опера «Иоланта» Чайковского и др. (клавираусцуги), перелож. для фп. в 4 руки симфоний — Аренского (1-я), Глазунова (5-я), Чайковского (4-я, 5-я).

Лит. соч.: О музыке горских татар, в очерке: Иванюков И. и Ковалевский М., У подошвы Эльбруса, «Вестник Европы», 1886, кн. 1, то же, в сб.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946, Сб. статей и материалов к 90-летию со дня рождения, под ред. Вл. Протопопова, М.—Л., 1947; Московская консерватория и её управление, «Русские ведомости», 1905, 4 марта; Назревшие вопросы наших консерваторий, «РМГ», 1905, № 11; По поводу постановления дирекции Имп. русского музыкального общества от 19 марта 1905 [об увольнении Н. А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории], «Русь», 1905, 11 апр.; [Заявление о выходе из состава профессоров Моск. консерватории], «Русские ведомости», 1905, 4 сент.; [Ответ на письмо профессоров и преподавателей Моск. консерватории], там же, 1905, 8 окт.; [Ответ на адрес учащихся Моск. консерватории], там же, 1905, 12 окт.; [Отказ от участия в концертах С. А. Кусевицкого], там же, 1910, 15 сент.; Подвижной контрапункт строгого письма, [Лейпциг, 1909], [2] под ред. С. С. Богатырёва, М., 1959; Из «Дневников» С. И. Танеева, в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, М., 1924 [за 1896 г.] и в сб.: Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни, М.—Л., 1925 [за 1895 г.]; Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozarts eigenhändig geschriebenen Übungen mit den Unterweisungen durch seinen Vater im strengen Kontrapunkt und reinen Satz (41 Blätter Querformat gebunden). Verfasst von S. I. Tanejew, Salzburg, 1914 (рус. пер.— Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте, в сб.: Памяти Сергея Ивановича Танеева..., М.—Л., 1947); [Анализ модуляций в сонатах Бетховена], в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927, с. 191—204; Учение о каноне (кн. подготовлена и изд. В. М. Беляевым), М., 1929; Из консерваторских лекций, «СМ», 1953, № 1; Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы Баха, в кн.: С. И. Танеев. Из научного наследия, сост. и ред. Ф. Арзаманов и Л. Корабельникова, М., 1967; Тезисы лекции о двойной фуге, там же; Фрагмент из варианта Вступления к книге «Подвижной контрапункт строгого письма», там же; Учебные программы музыкально-теоретических курсов, там же; Отзыв о музыкальных инструментах А. А. Эрарского, в ст.: Корабельникова Л., Забытое имя, «МЖ», 1971, № 21.

Письма. [Письма к Е. О. Гунсту], в ст.: Гунст Евг., Из воспоминаний и переписки с С. И. Танеевым, «Музыка», 1915, 31 окт., 21 ноября; Из письма С. И. Танеева к А. М. Аврамову, там же, 21 ноября; Чайковский М., Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, М., [1916], то же в кн.: Чайковский П. И. и Танеев С. И. Письма, М., 1951; Неопубликованное письмо С. И. Танеева [к Л. В. Николаеву], «СМ», 1936, № 6; Письма С. И. Танеева к Н. Н. Амани, там же, 1940, № 7; Из писем к А. Н. Скрябину, в сб.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940, М.—Л., 1940; Из архива К. Н. Игумнова. [Письмо к К. Н. Игумнову], «СМ», 1946, № 1; Переписка С. И. Танеева с М. А. Дейша-Сионицкой, в сб.: Памяти С. И. Танеева..., М.—Л., 1947; Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам [к Н. Н. Амани, А. В. Станчинскому], в сб.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952; Переписка С. И. Танеева с Н. А. Римским-Корсаковым, Н. Н. Римской-Корсаковой, А. Н. Римским-Корсаковым, там же; Переписка С. И. Танеева с А. С. Аренским, там же; Письма С. И. Танеева к А. Б. Гольденвейзеру, там же; Новые материалы о С. Танееве. [Из письма к В. Л. Метцлю, письмо к Д. С. Шору], «СМ», 1955, № 7; Письма С. И. Танеева к К. Гофману, в кн.: Гинзбург Л., Гануш Виган и Чешский квартет, М., 1955; Новые материалы С. Танеева. [Письмо к В. В. Пасхалову], «СМ», 1959, № 9; Письма С. И. Танеева к П. Н. Ренчицкому, в сб.: Из архивов русских музыкантов, М., 1962; [Письмо к А. В. Оссовскому], в сб.: Театр и музыка. Документы и материалы, М.—Л., 1963.

Лит.: Чайковский П. И., Шестой и седьмой концерты Русского музыкального общества, «Русские ведомости», 1875, 19 янв.; его же, Музыкальная хроника, (Первая квартетная серия...), там же, 1875, 29 окт.; его же, Русское музыкальное общество ... [об исполнении Т. концерта Чайковского], там же, 1875, 30 ноября; см. также в кн.: Чайковский П. И., Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898,[2] под назв.: Музыкально-критические статьи, М., 1953; [**] [Кюи Ц. А.], Музыкальная и театральная жизнь Москвы, «Литературные прибавления к журн. «Музыкальный свет», 1875, № 4; см. также в кн.: Кюи Ц. А., Избранные статьи, Л., 1952; Ларош Г. А., Музыкальные очерки, «Голос», 1876, 28 янв.; его же, «Орестейя», музыкальная трилогия, слова Венкстерна, музыка С. И. Танеева, «Новости и биржевая газета», 1895, 20 окт.; см. также в кн.: Ларош Г. А., Избранные статьи, вып. 3—4, Л., 1976—77; Старый музыкант [Кругликов С. Н.], Первые три симфонические собрания... «Современные известия», 1881, 29 дек.; его же, 7-е симфоническое собрание Русского музыкального общества, там же, 1882, 18 дек.; его же, Концерт в Большом зале благородного собрания, «Голос Москвы», 1909, 4 апр.; К-ин Н. [Кашкин Н. Д.], Театр и музыка, [О концерте под управлением Чайковского], «Русские ведомости», 1887, 15 ноября; его же, «Орестейя» на сцене Мариинского театра..., там же, 1895, 24 окт.; его же, С. И. Танеев, «Русское слово», 1913, 22 сент.; его же, С. И. Танеев, «Музыка», 1915, 31 окт.; его же, Воспоминания о С. И. Танееве, там же, 1916, 13 и 20 февр.; его же, Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория, «Музыкальный современник», 1916, № 8, то же, в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966; Ф. Ник. [Финдейзен Н. Ф.], С. И. Танеев и его музыкальная трилогия «Орестея», «РМГ», 1900, № 47, 52; Ю. Э. [Энгель Ю. Д.], По поводу ухода С. И. Танеева, «Русские ведомости», 1905, 7 сент.; его же, Танеев, Рахманинов, Скрябин, там же, 1910, 30 ноября; его же, Смерть С. И. Танеева, «Русские ведомости», 1915, 7 июня; его же, Памяти С. И. Танеева ..., там же, 1915, 13 июня, то же, в сб.: Памяти С. И. Танеева ..., М.—Л., 1947; его же, С. И. Танеев, «Русская иллюстрация», 1915, 21 июня; его же, С. И. Танеев как учитель, «Музыкальный современник», 1916, № 8; см. также в кн.: Энгель Ю. Д., Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке, М., 1971; Кругликов С., Музыкальный дневник [Об исполнении симфонии c-moll], «Голос Москвы», 1909, 4 апр.; Пасхалов В., Подвижной контрапункт строгого письма, «Музыка и жизнь», 1910, № 1; его же, Подвижной контрапункт строгого письма. Книга С. И. Танеева, «Музыкальный современник», 1915, № 1; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Петроградские куранты. 3. О последнем (6) симфоническом концерте ИРМО, «Музыка», 1915, 31 янв.; его же, Три смерти, там же, 1915, 29 авг.; его же, Глинка, [М.], 1947, гл. VI; см. также его кн.: Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, перезид. под назв.: Русская музыка XIX и начало XX века, Л., 1968,[2] 1979; также кн.: Асафьев Б. В., Избранные труды, т. 2, М., 1954; Римский-Корсаков А., Памяти умерших, «Музыкальный современник», 1915, № 1; Линаев И. Е., С. И. Танеев. (Биографический набросок и характеристика), «РМГ» 1915, № 12—13, то же, в кн.: С. И. Танеев. Жизнь. Деятельность. Музыкальные произведения. Список сочинений, Саратов, 1915; Кар. [Каратыгин В. Г.], Памяти С. И. Танеева, «Театр и искусство», 1915, № 24; его же, Памяти С. И. Танеева, «Музыкальный современник», 1916, № 8, см. также в кн.: Каратыгин В. Г., Избранные статьи, М.—Л., 1965; Сахновский Юрий, С. И. Танеев, «Русское слово», 1915, 7 июня; Александрова-Левенсон А. Н., Памяти С. И. Танеева, «Сибирская жизнь», 1915, 17 июня; её же, Памяти С. И. Танеева, «РМГ», 1915, № 27—28; Гунст Евг., Памяти С. И. Танеева, «Рампа и жизнь», 1915, 14 июня; его же, С. И. Танеев — камерный композитор, «РМГ», 1915, № 12—13; Бернштейн Н., С. И. Танеев и П. И. Чайковский, «Петроградские ведомости», 1915, 9 июня; Рахманинов С., С. И. Танеев, «Русские ведомости», 1915, 16 июня; см. также в кн.: Рахманинов С. В., Литературное наследие, т. 1, М., 1978; Брауде Евг., Памяти Сергея Ивановича Танеева, «Аполлон», 1915, № 6—7; его же, А. Н. Скрябин и С. И. Танеев, «Столица и усадьба», 1915, № 40—41; Беляев В., Памяти Сергея Ивановича Танеева, «Музыка», 1915, 31 окт.; Сараджев К., Сергей Иванович Танеев. Листки воспоминаний, «Музыка», 1915, 21 ноября, то же, в кн.: Сараджев К. С., Статьи, воспоминания, М., 1962; Эйгес К., Две потери русской музыки, «Русская мысль», 1915, кн. XII, раздел XX; Гречанинова А., Из воспоминаний о С. И. Танееве, «Музыкальный современник», 1916, № 1; А. К. [Конт-ев А. П.], Памяти С. И. Танеева, «Биржевые ведомости», 1916, 6 июня; Брюсова Н., Музыкальное творчество С. И. Танеева, «Музыкальный современник», 1916, кн. 8; Генника Рост., Из консерваторских воспоминаний, «РМГ», 1916, № 47; С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. Труды Гос. ин-та муз. науки. История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 2, М.—Л., 1925; Яковлев В., С. И. Танеев. Его муз. жизнь. Труды Гос. Академии худ. наук, Музыкальная секция, вып. 2, М., 1927; Луначарский А. В., Танеев и Скрябин, в его кн.: Вопросы социологии музыки, М., 1927, то же, в его кн.: В мире музыки, М., 1971; Сабанеев Л., С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни, Париж, 1930; Мазель Л. и Рыжкин И., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 2, М.—Л., 1939; Бернандт Гр., Основной принцип эстетических воззрений С. И. Танеева, «СМ», 1939, № 6; его же, Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики, там же, 1940, № 7; его же, С. И. Танеев, М.—Л., 1950; его же, Мудрый художник, «МЖ», 1959, № 13; его же, Черты личности, «СМ», 1977, № 8; Громан-Соловцов А. А., Сергей Иванович Танеев, М., 1940; Протопопов Вл., О тематизме и мелодике С. И. Танеева, «СМ», 1940, № 7; его же, Некоторые вопросы музыкального стиля С. И. Танеева, там же, 1947, № 5; его же, Танеев и народная песня, «МЖ», 1959, № 5; его же, История полифонии в её важнейших явлениях, [вып. 1] — Русская классическая и советская музыка, М., 1962; Скребков С. С., Полифонический анализ, М.—Л., 1940; Танеев и русская опера..., сб. статей под ред. И. Ф. Болза, М., 1946; Памяти Сергея Ивановича Танеева, Сб. статей и материалов, М.—Л., 1947; Котлер Н., Русская полифония и Танеев, «СМ», 1947; № 5; Алексеева А., Русские пианисты, М.—Л., 1948; Яворский Б., Из воспоминаний о С. И. Танееве, «СМ», 1948, № 3; Толстой С. Л., Сергей Иванович Танеев, в кн.: Очерки былого, М., 1949, [2] Тула, 1968; С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1— Переписка и воспоминания, М., 1952; Глиэр Р. М., Воспоминания о С. Танееве, «СМ», 1955, № 7, то же, в кн.: Р. М. Глиэр. Статьи, воспоминания, материалы, т. 1, [Л.], 1965; Арзама-

нов Ф., Заветы С. Танеева, «СМ», 1956, № 11; его же, С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм, М., 1963; Хентова С., С. Танеев — пианист, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, сб. 2, М., 1958; Кремлев Ю. А., Русская мысль о музыке, т. 2—3, Л., 1958—60; Альшванг А. А., Заметки С. И. Танеева на полях клавира «Пиковой дамы», в его кн.: П. И. Чайковский, М., 1959,[2] 1967; Аракелов Х., Танеев и грузинская музыкальная культура, «СМ», 1959, № 9; Корабельникова Л., Новые материалы о С. Танееве, там же; её же, Танеев о воспитании композиторов, там же, 1960, № 9; её же, На заре критической деятельности. Асафьев о Танееве, «МЖ», 1969, № 15; её же, С. И. Танеев в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования, М., 1974; её же, Заметки о творчестве, «СМ», 1977, № 8; Раабен Л., С. И. Танеев, в его кн.: Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961; Александров А. Н., Из воспоминаний о Танееве, «СМ», 1963, № 5, 8, 1965, № 6; Гартман Ф., Воспоминания о С. И. Танееве, там же, 1965, № 6; Савоскина Г., Работа Танеева над Вторым квартетом, в сб.: Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации, М.—Л., 1966; её же, Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева, в сб.: Страницы истории русской музыки, [Л.], 1973; Хопрова Т. А., Сергей Иванович Танеев. Краткий очерк жизни и творчества, Л., 1968; Сорокин В., Замечательная дружба, «Наука и жизнь», 1969, № 4; Попов С. В., О хоровом творчестве С. И. Танеева, в кн.: Русская хоровая музыка. Очерки, вып. 2, М., 1969; Стравинский И., Из петербургских воспоминаний, «СМ», 1970, № 7; Из «Записных книжек» М. С. Керзиной, там же, 1971, № 12; Бажанов Н., Танеев, М., 1971; Прокофьев С., Автобиография, М., 1973; Блок В., Незавершенная симфония Танеева, «СМ», 1974, № 4; Юденич Н. Н., К вопросу о выразительности и некоторых стилевых чертах инструментальной музыки С. И. Танеева, в кн.: Сборник статей по музыкальному искусству, Минск, 1976; Михайленко А., О принципах строения фуг Танеева, в кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3, [М.], 1977; Шевлягина В., Музыкально-просветительская деятельность С. И. Танеева в первой Народной консерватории в России, в сб.: Музыкальное воспитание в школе, вып. 13, М., 1978; Steckert K., Tanějev: Podvižnoj kontrapunkt strogavo pisma, «Hudební revue», 1910, № 9; Štěpánek V., Jubileum Sergeje Ivanoviče Tanějeva, «Hudební rozhledy», 1955, № 10. *Л. З. Корабельникова.*

ТАНЕЦ (польск. taniec, от нем. Tanz) — вид иск-ва, основанный на выразительности ритмич. движения и пластики человеческого тела. Т. организован в пространстве и времени в единую композицию; танц. образ тесно связан с музыкой, а также с костюмом, к-рый обусловливает характер движения и манеру исполнения. Возникновение Т. относится к глубокой древности, когда движение было непосредств. выражением сильных эмоций, чаще положительных (охваченный ликованием человек пускается в пляс; бьющая через край радость жизни, ощущение здоровья, наслаждение бытием выливаются в энергичные движения). Во многих случаях коллективный Т. усиливает совместно переживаемое чувство как самих участников, так и зрителей. Изначальная функция Т.— выражение эмоц. напряжения через слаженные движения. В Т. и в отношении общества к Т. выражаются характер времени, дух эпохи. Почерпнутые из трудовых и др. жизненных процессов движения первобытных танцоров постепенно автономизировались и обобщались; Т. вычленялся из первоначально синкретичного иск-ва, приобретая устойчивые формы. Т.— одно из проявлений нар. творчества; в Т. каждого народа накапливались свои традиции, кристаллизовались хореографич. язык, пластич. выразительность и соотношение с музыкой. В Т. движения определены заранее, в отличие от пляски, к-рая импровизируется. Существует деление Т. на «показываемые» (сценические и культовые) и бытовые. Среди бытовых со временем определились различия между Т. крестьянским и городским, а из последних выделились придворные, бальные, салонные. На этой основе в свою очередь развился европ. балет. В балете различают т. н. классич. Т. и характерный Т. (франц. danse de caractère или danse caractéristique — танец в характере, в обкразе) — балетный вариант нар. нац. Т. Эта классификация европ. Т. остаётся действительной и для современности, хотя сами Т. (бальные, балетные) значительно эволюционируют или заменяются новыми. Независимо от европейских тысячелетиями существуют разл. Т. в странах Азии и Востока (напр., 4 основные школы инд. классич. Т.: бхарат натьям, катхакали, катхак, манипури). Одна из особенностей вост. Т.— тонко разработанный язык жестов, танц. эквивалент словесной речи, иллюстрирующий иногда содержание сопровождающей Т. песни. В совр. проф. хореографии утвердился новый жанр — сценич. нар. Т., к-рый был показан впервые Ансамблем нар. танца СССР (1937). На основе его опыта во всех республиках Сов. Союза, а также во многих странах мира созданы любительские и проф. ансамбли и коллективы нар. сценич. Т. Оказал влияние на развитие муз. жанров и инструментария. См. также *Балет*, *Танцевальная музыка*.

Лит.: Худеков С. Н., История танцев, ч. 1—4, СПБ, 1913—18; Ваганова А. Я., Основы классического танца, Л., 1934,[4] 1963; Ивановский Н. П., Бальный танец XVI—XIX вв., Л.—М., 1948; Ткаченко Т. С., Народный танец, М., 1954; Васильева-Рождественская М., Историко-бытовой танец, М., 1963; Добровольская Г., Танец. Пантомима. Балет, Л., 1975; Королева Э. А., Ранние формы танца, Киш., 1977; Sachs K., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Magriel P. D., A bibliography of dancing, N. Y., 1936, [2]1941; Otto W. E., Menschengestalt und Tanz, Münch., [1956]; «Soziale Wirklichkeit», Bd 4 — Der Tanz in der modernen Gesellschaft, Hamb., 1958; Gargi B., Theater und Tanz in Indien, B., 1960 (рус. пер.— Гарги Б., Театр и танец Индии, М., 1963); Sheets M., The phenomenology of dance, Madison—Milwaukee, 1966; Hambly W. D., Tribal dancing and social development, Brooklyn, 1974; Lange R., The nature of dance ..., L., 1975; Cayou D. K., Modern jazz dance, L., 1976. *Т. С. Кюрегян.*

ТАНЗАНИЙСКАЯ МУЗЫКА. Т. м. сочетает разнообразные творч. и исполнит. традиции многочисл. народностей (относящихся гл. обр. к восточным банту) и племён, населяющих Танзанию. Музыке принадлежит большая роль в жизни танзанийских общин, она связана со многими повседневными обычаями и корнями уходит в глубь веков. Музыка сопровождает трудовые процессы, праздничные церемонии, религ. обряды, ритуал инициации («посвящение» в мужчины или женщины). Иск-во танзанийцев, как и многих др. афр. народов, синкретично: обычно танец сочетается с пением (преим. хоровым) и инстр. аккомпанементом (в основном барабаны, к к-рым иногда присоединяются и др. инструменты). Бытуют как смешанные, так и раздельные (только для женщин или мужчин) танцы. Общины имеют свои танц. «клубы». Напр., у народа ваньяса они существуют в каждой деревне. Своеобразны и самобытны муз. традиции ми. народностей. У народов вагого, васукума, гвали, бондей, пангва и др. напевы основаны на пентатонике; наиболее распространённый метр $^4/_4$. Интересна многогол. музыка, представленная гл. обр. хор. пением народа вагого. Во время исполнения активно взаимодействуют ведущий, солист и хор; голоса хора то образуют полифонич. ткань (порой хор делится на 4 самостоят. группы), то дублируют (в кварту или квинту) осн. мелодию. Пение сопровождается барабанами (у вагого на них играют женщины), иногда флейтами, трубами, трещотками и свистками. Тематика сочинений большей частью связана с социальными проблемами, реже — лирическая. У народов нинцо и мсуньюнхо существуют сложные, содержащие много условностей правила сочинения и исп. хор. песен (в отношении расположения муж. и жен. частей хора, гокетной техники пения). Исполнители должны обладать отличной памятью, т. к. сочинения нинцо обычно длинные, разучиваются «с голоса» (музыка бытует лишь в устной традиции). В обязанности руководителя таких хор. групп входят сочинение очередного напева и подбор ансамбля (причём строго соблюдается условие принадлежности каждого певца к данной деревне, чтобы новая песня не прозвучала в др. деревне раньше). «Клубы» нинцо создаются в основном для развлечения и отдыха, но их члены участвуют также в фестивалях, обществ. акциях (свадьба, похороны и др.).

Развитые традиции отличают музыку народа васукума, у к-рого существуют разл. муз. общины — Бафуму, Багалу и др. Каждая из общин имеет свои об-

ряды, татуировку, маски, костюмы, песни и танцы. Песни состоят из длинных фраз, могут закончиться на любом звуке. В церемониалах васукума зачастую используют барабаны. Спец. барабаны лугайа возвещают о смерти вождя (когда его тело предаётся земле, инструменты кладутся набок), барабаны итемело — о вхождении в полномочия нового вождя (этот церемониал сопровождается также воен. песнями и танцами).

Песни каждой народности отличаются друг от друга ладовой окраской, структурой, способами изложения. Для народов чага и ваньятуру характерны смешанные хоры (мелодии поются в октаву). Их песни строятся по принципу: запев (вопрос) — ответ (ритмически более организован, сопровождается хлопками). У гвали, бондей и пангва фразы запева и ответа довольно длинные. В песнях маконде ответ служит продолжением запева, у мба и нгиндо они почти не отличаются друг от друга, у ваньирамба запев всегда короче ответа. Для песен нгиндо типичны 7-ступенный звукоряд, размер $^3/_4$, диапазон не шире октавы, причём песня может окончиться (как и у васукума) на любой ступени. В хорах масаи часть исполнителей попеременно с солистом ведут мелодич. линию, другие создают выдержанный фон, своего рода остинато. У нгуу нек-рые песни, в т. ч. так наз. сейяло, поются параллельными терциями или секундами. Хор. песни вахехе отличает богатый выбор интервалов в дублировке (лад 7-ступенный). Песни ваньянсу и ваньирамба часто сопровождаются трубами (бамбуковыми или из тыкв). В хор. песнях лугуру мелодич. линия обычно поручена двум голосам (второй голос дублирует её в терцию, кварту, сексту и даже септиму). Зачастую пение сопровождается флейтовыми ансамблями — мбета. Выразительно пение сандаве (мигрировали из Юж. Африки и говорят на койсанских яз.). Они широко применяют фальцет, переходы из одного регистра в другой, напоминающие австр. йодль, пение с закрытым ртом, шёпот; в качестве аккомпанирующего инструмента обычно используется цитра.

У многих народов Танзании выразительны обряды, совершаемые во время похорон, напр. ритуал «Фика я нгомо» у самбаа, связанный с культом предков (совершается через день или через 4 дня после смерти одного из членов общины и продолжается до 4 часов), похоронный обряд у ваньякьюса и др. Своеобразен ритуал, посвящённый полнолунию. Для проведения религ. церемоний и празднеств у ряда народов, в т. ч. сонджо, в центре деревни имеется спец. площадка, где выступают хор. группы, танцоры.

Богат муз. инструментарий Танзании (ещё в кон. 19 в. англ. музыковед П. Кольман составил подробное описание группы инструментов, распространённых у вашаши). Струнные варьируются от примитивного земляного лука (бубумзинга) и простейшего инструмента типа лука с резонатором из тыквы, по струне к-рого ударяют небольшой палочкой (у ватенде он наз. итоно, у васукума — идоно), до зезе — смычкового инструмента типа скрипки, имеющего 2 (настройка в малую терцию) или 4 струны. Зезе обычно сопровождает пение. Этот инструмент широко бытует по всей Танзании. Из щипковых известны 8-струн. цитра литунгу (на севере страны), 8-струн. цитра с резонатором — энанга (на северо-западе), разл. виды простейших лир и арф.

В группе дух. инструментов выделяется прежде всего семейство труб — барагуму, изготовляющихся из рогов антилопы и домашних животных (в прошлом применялись в разл. церемониях, ныне используются для аккомпанемента танцам и песням; иногда — в ансамбле из 3—5 инструментов). Имеются также трубы: деревянные — мбута, из тыкв — танинга (у ваньясанзу), металлические (у вазарамо). В прибрежных р-нах Танзании часто встречается инструмент араб. происхождения с двойным язычком и широким конич. раструбом — наумари (зумари). Своеобразны инструменты лиланди и липененга. В корпус лиланди, сделанный из соединённых между собой тыкв (меньших в верхней части и более широких в нижней), вливается немного воды. Звук, извлекаемый вдуванием воздуха в корпус (игра на лиланди требует больших физич. усилий),— низкий, воспринимается как нечто мистическое. Необычен способ игры на липененге: в корпус (также из тыквы) не просто вдувают воздух, а поют, при этом звук сильно модифицируется. Широко известны флейты — бамбуковые и тростниковые (филимби), свистки, к-рые иногда объединяются в ансамбли (используется принцип гокета). На западе Танзании у бахайя распространены ансамбли духовых — икондере (включают до 5—6 музыкантов), исполняющие в сопровождении барабанов сложную многогол. музыку.

Среди ударных важнейшее место занимают барабаны (нгома), различающиеся своими функциями и техникой исполнения. Барабаны являлись средством передачи информации, а также непременным участником церемониалов (барабаны вождя), ныне возросла их чисто музыкальная роль. Встречается набор барабанов разной настройки (у вазарамо), на к-рых играет группа исполнителей или виртуоз (напр., знаменитый слепой барабанщик Моррис Миньюньюса, играющий на 12—15 барабанах одновременно). Распространены также ксилофоны разных размеров и строев, на деревянной раме, в виде коробки или на ремнях (у вазарамо и нгони название этого инструмента *маримба;* у ваньякьюса — лимба кубва, или мангоронгондо; у вавера — мангувила). Вазарамо предпочитают дуэты ксилофонистов: один играет на маримба я куанза (инструмент с 9 пластинками), другой — на маримба я кугенкизья (10 пластинок; строй, близкий к пентатонике). Исполнители добиваются большого ритмич., гармонич. и полифонич. многообразия. Среди ксилофонистов-виртуозов выделяется А. Омари (как и Миньюньюса, неоднократно выступал за рубежом). Часто встречается мбира (или маримба я мконо; иногда исследователи называют этот инструмент ручным пианино), к-рая состоит из деревянной основы с укреплёнными на ней металлич. язычками и подвижной рейкой «ладов». Разновидности мбира больших размеров способны воспроизводить от 34 до 45 звуков. У вагого мбира нередко сопровождает пение. Применяются также металлич. колокольчики (нджуга), жестянки (мадебе), деревянные и металлич. гонги, инструменты типа маракаса (маньянга), представляющие собой полую тыкву, наполненную сухими зёрнами, трещотки из тростника — кайамба (или киндже-кетули) и бета (у вангони).

Т. м. складывалась, испытывая последовательно влияния (различные по значению и интенсивности) др. афр. культур, греко-романской цивилизации, сирийского, инд. и араб. муз. иск-ва (в музыке Танзании до сих пор существует стиль, в значит. мере сохранивший признаки араб. муз. культуры и носящий назв. «таараб»). С приходом колонизаторов существ. влияние на муз. жизнь стало оказывать миссионерство, насаждавшее церк. музыку зап. типа. В гор. традиции хор. пения обнаруживается сильное влияние зап. образцов церк. музыки. Поныне существует Школа церк. музыки (лютеранская; в р-не озера Виктория), представители англиканской церкви ведут муз. занятия в Теологич. колледже. В 1956 католич. священник С. Мбунга создал гими «Миса Баба йету» (текст — на языке суахили), получивший распространение в юж. части страны. Музыка гимна, несмотря на заметное влияние Запада, воспринимается ми. слушателями как африканская (этим гимном начинает ежедневные передачи для стран Вост. и Центр. Африки радио Ватикана).

С влиянием зап. муз. культуры связано также распространение бэндов (лучший из них — бэнд полиции), а также форм т. н. популярной музыки (группа Патрика и др.).

После образования Объединённой Республики Танзании (1964) в стране началось интенсивное строительство культурной жизни. Развитию нац. иск-ва, в т. ч. музыкального, уделяется всё большее внимание. Активно действует Секция музыки и т-ра Мин-ва по делам культуры и молодёжи Танзании. Входящие в неё специалисты по муз. фольклору К. Дж. Нсибу, Р. Мселева, Р. Масимби занимаются собиранием и обработкой традиц. музыки, созданием коллекции нац. муз. инструментов. В 1963 осн. Нац. фольклорный ансамбль (выступал во мн. странах мира). Деятельность ансамбля отражает политику правительства Танзании в области иск-ва, поощряющего обмен этнич. и культурными ценностями между народностями страны.

Большое значение придаётся муз. образованию. Муз. предметы включены в программы начальных школ, для учителей музыки проводятся ежегодные семинары. Музыкантов-профессионалов готовят ф-т иск-в, музыки и т-ра Дар-эс-Саламского ун-та (сектор музыки возглавляет комп. и фольклорист Э. Макала; среди дисциплин — элементарная теория музыки, обязательное фп., курс игры на ксилофоне и др.), колледж иск-в в Чангомбе (руководитель муз. отдела — композитор, пианист и кларнетист Д. Мбилиньи), консерватория в Дар-эс-Саламе (студенты обучаются теории музыки и игре на фп., скрипке, виолончели, кларнете, гитаре). Изданы первые муз. учебники (на суахили). В школах организуются оркестры и хоры, создан студенч. оркестр при консерватории, принимающий участие в концертах, устраиваемых Муз. об-вом Дар-эс-Салама. Появляются и полусамодеят. рабочие (хор Магомени, хор текстильщиков Урафики) и студенческие (хор юридич. ф-та Дар-эс-Саламского ун-та) коллективы, исполняющие традиц. песни на совр. тексты. Для этих хоров характерна динамичная манера исполнения (запевают, как правило, женщины). Радио и телевидение Танзании расширяет передачи, связанные с традиц. музыкой страны.

Совр. музыку Т. (в основном хор. песни) создают комп. Э. Макала (совершенствовался в Лондоне), Л. Филлипо (учился в США), Мшоми, Майягила, Шита, Маконгоро, Мвинамила.

Лит.: Kollmann K. P., The victoria Nyanza, L., 1899; Veule K., Native life in East Africa, L., 1909; Cory H., Some East African native songs, «Tanganyika Notes and Records», 1937, № 4; его же, The Ntemi; the traditional rites... of a Sukuma chief, L., 1951; его же, African figurines: their ceremonial use in puberty rites in Tanganyika, L., 1956; его же, Sambaa initiation rites for boys, «Tanganyika Notes and Records», 1963, № 58, 59; Tracey H., Recording tour of Tanganyika, там же, 1952, № 32, p. 43—49; Johnson E. von, African harvest dance (Turu), там же, 1954, № 37; Wilson M., Rituals of kinship among the Nyakyusa, L., 1957; Weman H., African music and the church in Africa, Uppsala, 1960; Brandel R., The music of Central Africa, The Hague, 1961; Gulliver P., Dancing clubs of Nyasa, «Tanganyika Notes and Records», 1962, № 58; Gray R. F., The sonjo of Tanganyika, L., 1963; Tenraa W. F. E. R., Sandawe musical and other sound producting instruments, «Tanganyika Notes and Records», 1963, № 60; Mbunga Stephen B. G., Church law and Bantu music, Schoneck-Beckenried (Switzerland), 1963; Gaskin L. J. P., A select bibliography of music in Africa, L., 1965; Nketia K., Multi-part organization in the music of the Gogo of Tanzania, «Journal of the International Folk Music Council», 1967, v. 19.

Дж. К. Михайлов.

ТАНСЕН Миан (имена до принятия мусульманства — Рамтану, Танна Мишра) (нач. 16 в., Бехат, близ г. Гвалияр — после 1595, Гвалияр) — инд. музыкант, поэт и муз. учёный. Род. в семье музыканта Макаранда Панди, принадлежавшего к касте брахманов. Исследователи предполагают, что с 10-летнего возраста Т. в течение 10 лет был учеником известного музыканта Свами Харидаса из Вриндабана. Творч. деятельность Т. неразрывно связана с придв. иск-вом; нек-рое время он был музыкантом при дворе в Гвалияре, куда переселился, выполняя волю мусульм. святого Мухаммеда Гуса. Согласно нек-рым данным, здесь он женился на одной из наперсниц его покровительницы Махарани Мриданайяни (вдова раджи Мансинга) — Хуссейни, исповедовавшей ислам, и сам также перешёл в мусульманство. Затем долгие годы был музыкантом при дворе махараджи Рамачандры Багела в Реве. Слава о его иск-ве, распространившаяся за пределы Ревы, достигла двора императора Акбара, и т. ок. 1592 поселился в Агре, где стал одной из т. н. девяти жемчужин имп. двора. Т. имел многочисл. учеников и последователей. Последние годы жизни провёл в Гвалияре.

Т. вошёл в историю муз. иск-ва Индии как классик сев.-инд. музыки. Наряду со Свами Харидасом, Т. известен как выдающийся дхрупадийя — исполнитель вок. композиций в сев.-инд. стиле дхрупад; внёс много нового в практику их исполнения. О необычайном мастерстве Т. сложено множество легенд; согласно им, музыкант мог исполнением соответствующей раги вызвать грозу или пожар, обратить день в ночь и наоборот. Экспериментируя в области синтеза элементов инд. и арабо-иранской муз. культуры, он обогатил нац. музыку новым типом мелодий, создал такие новые раги, как Мийян-ки Тоди, Мийян-ки Малхар, Мийян-ки Саранг, Дарбари Канди и др. Нек-рые исследователи отмечают, что Т. впервые ввёл в муз. практику звук комала гандхара (es) и обе разновидности звука нишада (h, b). Композиции Т. пользуются популярностью и поныне. Т. известен также как автор муз.-теоретич. трактатов «Шри Ганеш Штотра», «Сангит Сар» и «Рага Мала». В годовщину смерти Т. (10 марта) к его могиле стекаются тысячи людей со всей Индии, чтобы почтить его память. Многие музыканты страны музицируют в традициях Т.

Лит.: Gangoly O., Rāgas and rāginīs, Bombay, 1948; Birendra Kishore Roy Chaudhury, Tansen. School of music, «The Journal of the Music Academy», Madras, 1961, v. 32; его же, Mian Tansen am Hofe Akbars, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1966, Jahrg. 8, № 2; Chandra V., Tansen, «Indian Music Journal», 1964, v. 4; Danielou A., Inde du Nord, P., 1966; «Indian Music Journal», 1967, v. 4 (биографич. заметка в приложении); Chaitanya Deva B., Indian music, New Delhi, 1974.

Б. Ю. Тихомиров.

ТАНСМАН (Tansman) Александер (р. 12 VI 1897, Лодзь) — польский композитор, дирижёр и пианист (живёт за рубежом). Учился у В. Гавроньского и К. Лютекга (фп.), у Н. Подкаминера (гармония, контрапункт) в Лодзи (1902—14), затем у П. Рытеля (композиция) и Г. Мельцера в Варшаве, где одновременно изучал право в ун-те (с 1914). Ранние произв. Т.— фантазия для скрипки и фп. и соната для фп. получили в 1919 1-ю и 2-ю пр. на 1-м конкурсе композиторов в Варшаве. В том же году Т. выехал в Вену, ок. 1920 поселился в Париже (в 1941—46 жил в Лос-Анджелесе). Выступал как пианист и дирижёр (в т. ч. с собств. соч.) в муз. центрах Европы, в США, Канаде, а также в странах Африки и Дальнего Востока, на Филиппинах и Гавайских о-вах. Один из популярных в 30—40-х гг. польских композиторов за рубежом. В произв. раннего периода творчества прослеживаются нац. традиции (влияние соч. Ф. Шопена, К. Шимановского, а также польского муз. фольклора), позднее на него оказала воздействие музыка М. Равеля, И. Ф. Стравинского (раннего периода творчества), членов «*Шестёрки*», особенно А. Онеггера.

Для зрелого периода творчества Т. характерны синтез особенностей музыки различных франц. композиторов, оставшихся вне влияния А. Шёнберга и его последователей, яркая инструментовка, красочная гармония (часто применял политональность), а также использование элементов джаза. В нек-рых произв. Т. сочетает приёмы политональной музыки и *атональной музыки* с мелодикой польского фольклора, использует традиц. польские танц. формы (мазурка). В 60—70-е гг. обратился к религ. тематике. Автор инструктивных фп. сочинений, в т. ч. пьес для детей и для юношества (46 и 34 пьесы — 2 сб-ка по 4 тетради). Т. принадлежат статьи в журн. «Muzyka».

Соч.: оперы — Курдская ночь (La Nuit kurde, лирич. драма, 1927, Парижское радио), Золотое руно (La Toison d'or, комич. опера, 1938, исп. 1947, Парижское радио), Присяга (Le Serment, по О. Бальзаку 1953; 1955, Брюссель), Савватей Левий, джемессия (Sabbataï Lèvi, le faux Messie, лирич. «фреска», 1961, Париж), Бобольский соловей (Le Rossignol de Boboli, 1965, фестиваль, Ницца); балеты — Секстет (Sextuor, 1 д., 1923, Берлин), Люмьеры (1928), Большой город (La Grande ville, 1932, Кёльн), Старьё (Bric-à-brac, соч. 1936; 1956, Лион), Король, который играет с огнём (Le Roi qui jouait le fou, 1947), Новое платье короля (Les habits neufs du roi, 1 д., по Х. К. Андерсену, 1959, Венеция), Воскресение (Résurrection, по Л. Н. Толстому, 1962, Ницца); для солиста, хора и орк.— оратория Пророк Исайя (Isaïe, le Prophète, 1951), псалм (1961); для орк.— 8 симфоний (1917, 1926, 1931, 1939, 1943; 6-я, In memoriam, с хором, 1945; 1947, 1955), симфониетта (1924), увертюра (1926), Триптих для струн. орк. (1930), концерт (1954), 4 польских танца (1931), Еврейская рапсодия (Rapsodie hébraïque, для камерного орк., 1937), Польская рапсодия (Rapsodi polonaise, 1941), сюита Барокко (Suite baroque, 1958), 6 этюдов (1943, 2-я ред. 1961), 4 «эссе» (1968), Посвящение Эразму Ротердамскому (Hommage à Erasme de Rotterdam, 1969), Памяти И. Стравинского (In memoriam I. Stravinsky, 1972) и др. пьесы, камерная симфония (1960) и Диптих (1969) для камерного орк.; для инструмента с орк.— концерты (2 для фп.— 1925, 1926, 2-й посв. Ч. Чаплину; для скр., 1937; для альта, 1936; для влч., 1962; для кларнета, 1955; гитары, 1946), концертино (для фп., 1935; для гитары, 1959; флейты, 1968; фантазия для фп. 1935); камерно-инстр. ансамбли — фантазия для скр. и фп. (1920), 2 фп. трио (1916, 1937), 2 струн. трио (1926, 1937), трио для духовых (1959), 8 струн. квартетов (1922—55), квинтет для флейты, скр., альта, влч. и арфы (1954), струн. секстет (1940), секстет для духовых (1937); для хора с орк.— 5 поэм, пролог и кантата (для хора девочек, 1956), псалмы по Экклезиасту; для фп.— 5 сонат, сонатины, сюиты, 24 интермеццо, польские танцы, 11 интерлюдий (1955) и др. пьесы; пьесы для гитары; песни, в т. ч. цикл 8 японских мелодий (Huit mélodies japanaises, на франц. и польск. яз.) и др.; музыка для т-ра и кино.

Лит. соч.: O mej tworczości artystycznej, «Muzyka», 1926, № 5; Igor Stravinsky, P., 1948; Muzyka jest jak drzewo-mówi, «Przekrój», 1978, 16 lipca.

Лит.: Petit R., Alexandre Tansman, «RMz», 1929, № 4; Biegański K., A. Tansman — kompozytor, pianista i dyrygenti, «RMz», 1960, № 10—11; Kaczyński T., Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem, «RMz», 1967, № 11, 12; Chamfray C., A. Tansman, «Le courrier musical de France», 1967, № 17 (биография и список соч.).

З. Лисса.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА — в общем смысле муз. элемент иск-ва хореографии, музыка для сопровождения *танцев* (бальных, ритуальных, сценических и др.), а также производная от неё категория муз. произв., не предназначенных для танцев и имеющих самостоят. художеств. ценность; в узком, более употребит. смысле — лёгкая музыка, сопровождающая популярные бытовые танцы. Организующая функция Т. м. определяет её наиболее общие внеш. признаки: доминирующее положение метроритмич. начала; использование характерных ритмич. моделей, чёткость каденсовых формул; господствующая роль метроритмики обусловливает преобладание в Т. м. инстр. жанров (хотя не исключает и пение). Из всех отраслей муз. иск-ва Т. м. и *песня* наиболее непосредственно связаны с бытом и подвержены влиянию моды. Поэтому в образном содержании Т. м. преломляются стандарты вкуса и эстетич. нормы каждой эпохи; в экспрессии Т. м. отражаются облик людей данного времени и манера их поведения: сдержанно-высокомерная *паванa*, гордый *полонез*, развинченный *твист* и др.

Большинство исследователей считают, что песня, танец и их звуковое сопровождение (на базе к-рых сформировалась собственно Т. м.) первоначально и долгое время существовали в синкретич. форме, как единое иск-во. Осн. черты этой прамузыки с относит. достоверностью реконструируются историч. лингвистикой, занимающейся «археологией» языков (напр., очевидный отзвук той отдалённой эпохи — определение танца и музыки одним и тем же словом в языке индейского племени ботокудов; «петь» и «играть руками» были словами-синонимами в др.-егип. яз.), и этнографией, изучающей народы, культура к-рых осталась на первобытном уровне. Одним из осн. элементов танца и Т. м. является *ритм*. Чувство ритма имеет природное, биологич. происхождение (дыхание, биение сердца), оно усиливается в трудовых процессах (напр., многократно повторяющиеся движения при выделке шкур и т. п.). Ритмичный шум, производимый равномерными движениями людей (напр., топот),— первооснова Т. м. Координации совместных движений помогали ритмич. акценты — вскрики, возгласы, эмоционально освежающие монотонные действия и постепенно развившиеся в пение. Поэтому изначальная Т. м.— вокальная, а первые и самые необходимые муз. инструменты — простейшие ударные. Напр., исследования быта аборигенов Австралии показали, что их Т. м., в высотном отношении почти хаотическая, ритмически определённа, в ней выделяются нек-рые ритмич. формулы, служащие моделями для импровизации, причём сами ритмич. рисунки имеют внешние прообразы, поскольку связаны с изобразительностью (напр., подражание прыжкам кенгуру).

Все имеющиеся источники — мифы, эпос, изображения и данные археологии свидетельствуют о широком распространении танцев и Т. м. во все времена, в т. ч. в странах Древнего мира. Записи древней музыки отсутствуют. Однако связанная с культом Т. м. стран Востока, Африки, Америки и поныне питается живыми традициями тысячелетней давности (напр., старейшая школа инд. классич. танца бхарат натьям, достигшая расцвета уже во 2-м тыс. до н. э., благодаря институту храмовых танцовщиц сохранилась в неприкосновенности) и даёт представление о танцах ушедших эпох. В др.-вост. цивилизациях танцу и музыке принадлежала большая обществ. и идеологич. роль. Много упоминаний о танцах содержится в Библии (напр., в сказаниях о царе Давиде, к-рый «скакаше и плясаше»). Как и музыка, танец нередко получал космогонич. трактовку (напр., по др.-инд. преданиям мир был создан богом Шивой во время космич. танца), глубокое философское осмысление (в Др. Индии танец рассматривался как раскрытие сущности вещей). С др. стороны, танец и Т. м. во все времена были средоточием эмоциональности и эротики; любовь — одна из гл. тем танцев всех народов. Однако в высокоцивилизованных странах (напр., в Индии) это не вступает в противоречие с высокой этикой танц. иск-ва, поскольку чувственное начало, согласно бытующим философским концепциям, есть форма выявления духовной сути. Высокой этикой обладал танец в Др. Греции, где назначение танца видели в совершенствовании, облагораживании человека. Уже с древнейших времён (напр., у ацтеков и инков) различалась Т. м. народная и профессиональная — дворцовая (церемониальная, театрализованная) и храмовая. Для исполнения Т. м. требовались музыканты высокого проф. уровня (они обычно воспитывались с детства, получая профессию по наследству). Напр., в инд. школе классич. танца катхак музыкант фактически руководит движением танца, меняя его темп и ритм; мастерство танцовщицы определяется её умением точно следовать за музыкой.

В ср.-век. Европе, а также на Руси христианская мораль не признавала танца и Т. м.; христианство видело в них форму выражения низменных сторон человеческой натуры, «бесовское наваждение». Однако танец не был уничтожен: несмотря на запреты, он продолжал жить как в народе, так и в аристократич. кругах. Благодатным временем для его расцвета была эпоха Возрождения; гуманистич. природа Ренессанса выявлялась, в частности, в широчайшем признании танца.

Первые сохранившиеся записи Т. м. относятся к позднему средневековью (13 в.). Они, как правило, одноголосны, хотя среди историков музыки (Х. Риман и др.) существует мнение, что в реальном исполнении дошедшие до нас мелодии служили лишь своеобразным cantus firmus, на основе к-рого импровизировались сопровождающие голоса. Ранние записи многогол. Т. м. относятся преим. к 15—16 вв. К ним принадлежали принятые в то время танцы, называемые choreae (лат., от греч. χορεῖαι — хороводные пляски), saltationes

conviviales (лат.— пиршественные, застольные танцы), Gesellschaftstänze (нем.—общественные танцы), ballroom-dances, ballo, baile (англ., итал., испан.— бальные танцы), danses du salon (франц.— салонные танцы). Возникновение и распространение (до сер. 20 в.) наиболее популярных из них в Европе можно представить по след. таблице:

12—14 вв.	15 в.	16 в.	17 в.	18 в.	19 в.	1900 г.	1914 г.	1945 г.
	бранль		ригодон		канкан	регтайм		ча-ча-ча
эстампи	гальярда		менуэт		галоп	кэк-уок		твист
	бас-данс		гавот				блюз	конга
		павана	англез		лансье	танго		халли-галли
	сальтарелло		экосез			бостон		липси
		тордьон	контданс				фокстрот	
		пассамеццо	кадриль				румба	
		хофтанц	бурре	мазурка			чарльстон	мамбо
		вольта	канари	полонез			самба	
		пассакалья		лендлер		пасодобль		рок-н-ролл
		чакона			вальс			
		аллеманда	паспье		полька		уанстеп-тустеп	
		куранта			краковяк			шейк
		жига		котильон				сиртаки
			сарабанда					

История Т. м. тесно соприкасается с развитием инструментария. Именно с танцем в первую очередь связано возникновение отд. инструментов и инстр. ансамблей. Не случайно, напр., значит. часть дошедшего до нас лютневого репертуара составляют танц. пьесы. Для исполнения Т. м. создавались спец. ансамбли, подчас весьма внушит. размеров: др.-егип. оркестр, сопровождавший пек-рые танц. церемонии, насчитывал до 150 исполнителей (это согласуется с общей монументальностью егип. иск-ва), в Др. Риме танц. пантомима также шла в сопровождении оркестра грандиозных размеров (для достижения особой помпезности, присущей иск-ву римлян). В древней Т. м. использовались все виды инструментов — духовые, струнные, ударные. Увлечение тембровой стороной, характерное для вост. музыки, вызвало к жизни множество разновидностей инструментов, особенно в группе ударных. Выполненные из разл. материала ударные нередко объединялись в самостоят. оркестры без участия др. инструментов (напр., индонез. *гамелан*). Для оркестров удар. инструментов, особенно африканских, при отсутствии строго фиксированной звуковысотности характерна полиритмия. Т. м. отличаются ритмич. изобретательностью и красочностью — тембровой и ладовой. Чрезвычайно разнообразная в ладовом отношении (пентатоника в *китайской музыке*, особые лады в *индийской музыке* и т. д.) афр. и вост. Т. м. активно культивирует мелодич., нередко микротоновую орнаментику, к-рая также часто импровизируется, как и ритмич. узоры. В одноголосии и в импровизационности на основе традиц. моделей (а потому и в отсутствии индивидуального авторства) заключается важное отличие вост. Т. м. от той, к-рая значительно позже развилась на Западе — многоголосной и, в принципе, фиксируемой. Поныне Т. м. оперативно использует новейшие достижения в области инструментостроения (напр., электроинструменты), электроусилит. техники. При этом сама специфика определ. инстр. звучания оказывает непосредств. воздействие на муз. облик танца и подчас нерасторжимо сливается с его выразительностью (трудно представить венский вальс без тембра струнных, фокстрот 20-х гг.— без звучания кларнета и саксофона, а новейшие танцы — вне динамич. уровня, достигающего болевого порога).

Многогол. Т. м. по природе своей гомофонна. Гармонич. взаимодействие голосов, усиленное метрич. периодичностью, помогает согласованности движений в танце. Полифония, с её текучестью, размытостью каденсов, метрич. нечёткостью в принципе не соответствует организующему назначению Т. м. Закономерно, что европ. гомофония формировалась в числе прочего в танцах (уже в 15—16 вв. и даже раньше в Т. м. встречались многочисл. гомофонные образцы). Ритм, выдвинутый в Т. м. на первый план, взаимодействуя с др. элементами муз. языка, повлиял на формирование её композиц. особенностей. Так, повторение ритмич. фигур обусловливает членение музыки на одинаковые по длине мотивы. Чёткость мотивного строения стимулирует соответствующую определённость гармонии (её регулярную смену). Мотивная и гармонич. равномерность диктует ясность муз. формы, в основе к-рой, как правило, квадратность. (Широко понимаемая периодичность — в ритме, мелодии, гармонии, форме — возводится европ. муз. сознанием в ранг основополагающего закона Т. м.) Поскольку внутри разделов формы муз. материал обычно однороден (каждый раздел по своему назначению аналогичен предыдущему, излагает тему, но не развивает её или развивает в огранич. масштабах), контраст — на основе взаимодополнения — выражается в соотношении целых разделов: каждый из них привносит то, что отсутствовало или было слабо выражено в предыдущем. Структура разделов (ясная, расчленённая, подчёркнутая точными каденсами) обычно соответствует малым формам (период, простая 2-, 3-частная) или, в более ранних образцах Т. м., приближается к ним. (Неоднократно отмечалось, что именно в танцах кристаллизовались малые формы европ. классич. музыки; уже в Т. м. 15—16 вв. темы нередко излагались в форме, подобной периоду.) Число разделов в формах Т. м. определяется практич. потребностью, т. е. продолжительностью танца. Поэтому зачастую танц. формы представляют собой «цепи», состоящие из теоретически неогранич. количества звеньев. Та же необходимость большей протяжённости заставляет повторять темы. Буквальным отражением этого принципа является одна из ранних фиксированных форм европ. Т. м.— эстампи, или дукция, к-рая складывается из многих тем, данных с несколько изменённым повторением: aa_1, bb_1, cc_1 и т. д. С пек-рыми

отступлениями (напр., с повторением темы не сразу, а на расстоянии) идея «нанизывания» тем ощущается и в др. танц. формах 13—16 вв., напр. в таких танц. хор. песнях, как рондо́ (муз. схема: abaaabab), *вireле* или её итал. разновидность ballata (abbáa), *баллада* (aabc) и др. Позже сопоставление тем осуществляется по принципу *ро́ндо* (где обычная для Т. м. повторность приобретает характер регулярного возвращения осн. темы) или широко распространённой сложной 3-частной формы (ведущей происхождение, по-видимому, от Т. м.), а также др. сложных составных форм. Традиция многотемности поддерживается также обычаем объединять небольшие танц. пьесы в циклы, нередко с интродукцией и кодой. Обилие повторений способствовало развитию в Т. м. варьирования, к-рое в равной мере присуще музыке профессиональной (напр., *пассакалья*, *чакона*) и народной (где плясовые напевы представляют собой краткие мелодии, многократно повторяемые с варьированием, напр. «Камаринская» Глинки). Перечисленные особенности сохраняют значение в Т. м. и поныне. Происходящие в Т. м. изменения затрагивают прежде всего ритм (с течением времени всё более острый и нервный), отчасти гармонию (быстро усложняющуюся) и мелодику, форма же (строение, структура) обладает заметной инерцией: менуэт и кэк-уок при полной стилистич. разнородности укладываются в схему сложной 3-частной формы. Определ. стандартность Т. м., объективно вытекающая из её прикладного назначения, выражается гл. обр. в форме. В 20 в. стандартизация усиливается под воздействием т. н. массовой культуры, обширной областью к-рой стала Т. м. Значит. элемент импровизационности, вновь внесённый в Т. м. из *джаза* и призванный сообщить ей свежесть и непосредственность, нередко приводит к противоположному результату. Импровизационность, осуществляемая в большинстве случаев на основе устоявшихся, отработанных приёмов (а в худших образцах — шаблонов), на практике оборачивается необязательным, случайным наполнением принятых схем, т. е. нивелировкой муз. содержания. В 20 в., с появлением средств массовой информации, Т. м. стала наиболее распространённым и популярным видом муз. иск-ва. Лучшие образцы совр. Т. м., часто связанные с фольклором, обладают несомненной выразительностью и способны влиять на «высокие» муз. жанры, что подтверждается, напр., интересом мн. композиторов 20 в. к джазовой танцевальности (К. Дебюсси, М. Равель, И. Ф. Стравинский и др.). В Т. м. находят отражение умонастроения людей, в т. ч. имеющие отчётливо социальную окраску. Так, тенденциозная эксплуатация непосредств. эмоциональности танца открывает широкие возможности для насаждения в Т. м. популярной в определ. кругах заруб. молодёжи идеи «бунта против культуры». Коммерческая Т. м., заштамповывая и тиражируя находки высокого иск-ва, переводит их, обесценивая, в область банального.

Т. м., оказывая большое влияние на разл. нетанцевальные жанры, в то же время усложнялась их достижениями. Понятие «танцевальность» заключается в наделении жанров Т. м. самостоят. художеств. значением, а также в привнесении эмоц. выразительности танц. движения в нетанцевальную музыку путём воспроизведения мелодико-ритмич. элементов или метроритмич. организации Т. м. (нередко вне отчётливой жанровой принадлежности, напр. кода финала 5-й симфонии Бетховена). Границы понятий танцевальности и Т. м. относительны; т. н. идеализированные танцы (напр., вальсы, мазурки Ф. Шопена) представляют область, где эти понятия совмещаются, переходят одно в другое. Самостоят. муз. ценностью обладает уже сюита 16 в., где оформляется определяющий для всей последующей европ. проф. музыки принцип единства при контрасте (темповый и ритмич. контраст пьес, построенных на одной теме: павана — гальярда). Образное и языковое усложнение, дифференциация композиции целого характеризуют сюиту 17 — нач. 18 вв. Отсюда танцевальность проникает в новые серьёзные жанры, среди к-рых наиболее важна sonata da camera. У Г. Ф. Генделя и И. С. Баха танцевальность — жизненный нерв тематизма многих, даже самых сложных жанров и форм (напр., прелюдия f-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира», фуга из сонаты a-moll для скрипки соло, финалы Бранденбургских концертов, Gloria № 4 в мессе h-moll Баха). Танцевальность, интернациональная по происхождению, может быть названа стихией музыки венских симфонистов; танц. темы — изящные (сицилиана у В. А. Моцарта) или простонародно-грубоватые (у Й. Гайдна; Л. Бетховена, напр., в 1-м эпизоде финального рондо сонаты № 21 «Аврора») — могут служить основанием любой части цикла (напр., «апофеоз танца» — 7-я симфония Бетховена). Средоточие танцевальности в симфонии — менуэт — является точкой приложения композиторского мастерства во всём, что касается полифонии (квинтет c-moll Моцарта, К.-V. 406,— двойной канон в обращении), сложной формы (квартет Es-dur Моцарта, К.-V. 428,— начальный период с чертами сонатной экспозиции; соната A-dur Гайдна, написанная в 1773,— начальный раздел, где 2-я часть является ракоходом 1-й), метрич. организации (квартет ор. 54 № 1 Гайдна — пятитактовая основа членения). Драматизация менуэта (симфония g-moll Моцарта, К.-V. 550) предвосхищает пылкую романтич. поэмность; с др. стороны, через менуэт танцевальность открывает для себя новую перспективную область — скерцо. В 19 в. танцевальность развивается под общим знаком романтич. поэтизации как в жанре миниатюры, так и в произв. крупных форм. Своего рода символом лирич. тенденций романтизма стал вальс (шире — вальсовость: 5-дольная 2-я часть 6-й симфонии Чайковского). Распространённый со времён Ф. Шуберта как инстр. миниатюра, он становится достоянием романса («Средь шумного бала» Чайковского) и оперы («Травиата» Верди), проникает в симф. цикл («Фантастическая симфония» Берлиоза, «Струнная серенада» и 5-я симфония Чайковского), ассимилирует романтич. программность («Мефисто-вальс» Листа).

Интерес к локальному колориту вызвал широкое распространение нац. танцев (мазурка, полонез — у Шопена, халлинг — у Э. Грига, фуриант, полька — у Б. Сметаны). Т. м.— одно из существ. условий возникновения и развития нац. симфонизма («Камаринская» Глинки, «Славянские танцы» Дворжака, а позже — произв. сов. композиторов, напр. «Симфонические танцы» Ривилиса). В 19 в. расширяется образная сфера музыки, связанной с танцевальностью, к-рой становятся доступными романтич. ирония («Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта» Шумана), гротеск (финал «Фантастической симфонии» Берлиоза), фантастика (увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона) и т. д. С др. стороны, непосредств. использование нар. танц. ритмов делает музыку отчётливо жанровой, а её язык — демократичным и доступным даже при большой гармонич. и полифонич. сложности («Кармен» и музыка к драме «Арлезианка» Бизе, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» Бородина, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского). Характерное для 19 в. сближение симф. музыки с танцевальностью шло разными путями. Традиция венского классицизма живо ощущается в соч. М. И. Глинки (напр., неквадратность «Вальса-фантазии», виртуозные контрапунктич. сочетания в «Полонезе» и «Краковяке» из оперы «Иван Сусанин»), к-рый сделал обычным для рус. композиторов применение симф. техники к балетной музыке (П. И. Чайковский, А. К. Глазунов). В 20 в. Т. м. и танцевальность получают необычайное распространение и универсальное применение. В музыке А. Н. Скрябина выделяется чистая, идеальная танцевальность, к-рую композитор ощущает

скорее как полётность — образ, постоянно присутствующий в сочинениях среднего и позднего периодов (главные партии 4-й и 5-й сонат, финал 3-й симфонии, Quasi valse ор. 47 и др.); уровня изысканности достигает неуловимо-изящная танцевальность у К. Дебюсси («Танцы» для арфы и струн. оркестра). За редким исключением (А. Веберн) мастера 20 в. видели в танцевальности средство выражения самых разнообразных состояний и идей: глубокая человеческая трагедия (2-я часть «Симфонических танцев» Рахманинова), зловещая карикатура (2-я и 3-я части 8-й симфонии Шостаковича, полька из 3-го акта оперы «Воццек» Берга), идиллич. мир детства (2-я часть 3-й симфонии Малера) и др. В 20 в. балет становится одним из ведущих жанров муз. иск-ва, многие открытия совр. музыки сделаны именно в его рамках (И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев). Народная и бытовая Т. м. всегда были источником обновления муз. языка; резкое усиление метроритмич. начала в музыке 20 в. сделало эту зависимость особенно очевидной: «регтаймы» и «Чёрный концерт» Стравинского, элегантный фокстрот Чайника и Чашечки из оперы «Дитя и волшебство» Равеля. Применение к фольклорной танцевальности выразит. средств новой музыки даёт разнохарактерные и обычно высокие художеств. результаты («Испанская рапсодия» Равеля, «Carmina burana» Орфа, мн. соч. Б. Бартока, балет «Гаянэ» и др. произв. А. И. Хачатуряна; при кажущейся парадоксальности убедительно сочетание ритмов нар. танцев с техникой додекафонии в 3-й симфонии К. Караева, в «Шести картинах» для фп. Бабаджаняна). Распространённое в 20 в. обращение к старинным танцам (гавот, ригодон, менуэт у Прокофьева, павана у Равеля) стало стилистич. нормой неоклассицизма (бранль, сарабанда, гальярда в балете «Агон» Стравинского, сицилиана в соч. А. Казеллы и др.).

См. также статьи *Балет*, *Танец*.

Лит.: Друскин М., Очерки по истории танцевальной музыки, Л., 1936; Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1—2, М.—Л., 1941, т. 2, ч. 1—2, М., 1953—59; Яворский Б., Сюиты Баха для клавира, М.—Л., 1947; Попова Т., Музыкальные жанры и формы, М., 1954; Ефименкова Б., Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней, М., 1962; Михайлов Дж., Кобищанов Ю., Удивительный мир африканской музыки, в кн.: Африка еще не открыта, М., 1967; Путилов Б. Н., Песни южных морей, М., 1978; Сущенко М. В., Некоторые проблемы социологического изучения популярной музыки в США, в сб.: Критика современной буржуазной социологии искусства, М., 1978; Grosse E., Die Anfänge der Kunst, Freiburg und Lpz., 1894 (рус. пер.— Гроссе Э., Происхождение искусства, М., 1899); Wallaschek R., Anfänge der Tonkunst, Lpz., 1903; Nettl P., Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, «StMw», 1921, H. 8; его же, The story of dance music, N. Y., 1947; его же, Mozart und der Tanz, Z.—Stuttg., 1960; его же, Tanz und Tanzmusik, Freiburg in Br., 1962; его же, The dance in classical music, N. Y., 1963,² L., 1964; Sonner R., Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz, Lpz., 1930; Heinitz W., Structurprobleme in primitiver Musik, Hamb., 1931; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Long E. B. and McKee M., A bibliography of music for the dance, [s. l.], 1936; Gombosi O., About dance and dance music in the late middle ages, «MQ», 1941, Jahrg. 27, № 3; Maraffi D., Spiritualita della musica e della danza, Mil., 1944; Wood M., Some historical dances, L., 1952; Ferand E. T., Die Improvisation, Köln, 1956, ²1961; Nettl B., Music in primitive culture, Camb., 1956; Kinkeldey O., Dance tunes of the XV century, в кн.: Instrumental music, Camb., 1959; Brandel R., The music of Central Africa, Hague, 1961; Machabey A., La musique de danse, P., 1966; Meylan R., L'énigme de la musique des basses danses du 15e siècle, Bern, 1968; Markowska E., Forma galiardy, «Muzyka», 1971, № 4.

Т. С. Кюрегян.

ТАНЧ (Tanç) Чингиз (р. 10 IV 1933, Стамбул) — турецкий композитор. В детстве обучался игре на скрипке. В 1957 окончил Анкарскую гос. консерваторию по классу композиции у А. А. Сайгуна. Совершенствовался в муз. колледже «Гилдохолл» в Лондоне у С. Комптона (композиция). С 1960 преподаватель (муз.-теоретич. дисциплины) Анкарской гос. консерватории, несколько позже стал также зав. редакцией зац. музыки Турецкого радио и телевидения. С 70-х гг. преподаёт в Стамбульской гос. консерватории. Среди его сочинений — опера «Отчаянный Думрул» (1975), орк. произв., в т. ч. симф. поэма «Впечатления» (1960), дивертисмент (1964), 2 сюиты (для струн. оркестра, 1960; для камерного оркестра, 1961), «Ассоциации» (1973), «Синтез 1» (1976), «Эхо» (1977); «Музыка для духовых инструментов» (1968); «Мечта 1» (1962) и «Мечта 2» (1967) для фп., «Причитания» для хора с оркестром (1957), обработки нар. песен, в т. ч. 4 нар. песни для хора a cappella (1958).

З. Рустам-заде.

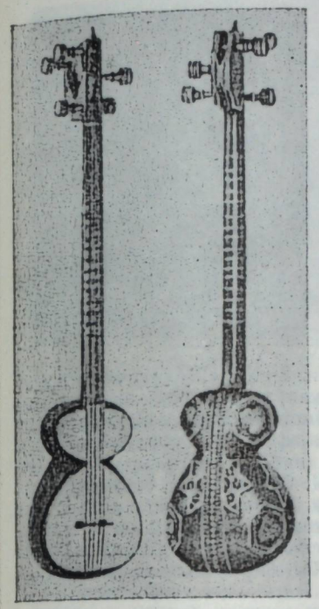
ТАПЁР (франц. tapeur, от taper — хлопать, стучать, играть на удар. инструментах, играть слишком громко, бренчать на рояле). 1) Музыкант, преим. пианист, играющий за плату на танц. вечерах и балах, в танцклассах, гимнастич. залах и др. Характерные особенности исполнит. манеры Т. определены прикладным, не художеств. характером исполняемой музыки. 2) В переносном смысле — механично играющий пианист. 3) Пианист-иллюстратор, сопровождающий немые фильмы. Первоначально игра Т. была скорее компонентом демонстрации (в т. ч. заглушала шум работающего киноаппарата), а не содержания фильма. По мере эволюции кинематографа функции Т. усложнялись и трансформировались. Киноиллюстратор должен был владеть иск-вом импровизации, обладать умением расположить муз. материал соответственно стилистич. и психологич. характеристике кинодействия. В больших кинотеатрах Т. нередко играл в сопровождении инстр. ансамбля или с оркестром под упр. кинодирижёра. С целью подготовки киноиллюстраторов (Т.) создавались спец. курсы, напр. Гос. курсы киномузыки по подготовке пианистов, киноиллюстраторов и орк. компиляторов (1927, Москва); издавались спец. «Кинотеки» — сб-ки небольших пьес, пригодных для иллюстрации определ. фрагментов фильма. Впоследствии эти пьесы, число к-рых во всём мире достигло неск. тысяч, были каталогизированы в соответствии с эпизодами, к-рые они иллюстрировали. Для синхронизации исполнения киноиллюстратора (и кинодирижёра) были сконструированы синопьютир и муз. хронометр (ритмоном, 1926) — аппарат, в к-ром в определённом (регулируемом) темпе движется партитура либо ритмич. или мелодич. строчка исполняемой музыки.

С развитием звукозаписи, появлением звукового кино (1928) и распространением в быту звуковоспроизводящей аппаратуры (фонограф, патефон, граммофон и др.) профессия Т. почти исчезла.

Лит.: Н. С., Музыка в кинотеатре, «Советский экран», 1925, № 12; Бугославский С., Массман В., Музыка и кино ... Принципы и методы киномузыки. Опыт киномузыкальной композиции, М., 1926; Шостакович Д., О музыке к «Новому Вавилону», «Советский экран», 1929, № 11; Первые московские государственные курсы киномузыки по подготовке пианистов, киноиллюстраторов и оркестровых компиляторов, в кн.: Киносправочник, М.—Л., 1929, с. 343—45; Zamecnik J. S., Sam fox moving picture music. Volumes of piano music for silent film accompanists, N. Y., 1913; Trystan L., Kino i muzyka, «Kinema», 1922, № 24; Erdmann H., Becce D., Brav L., Allgemeines Handbuch der Film-Musik, B.-Lichterfelde—Lpz., 1927 (рус. пер.— Эрдман Г., Бечче Д., Брав Л., Музыка фильма. Пособие по киномузыке, М., 1930); London K., Film music, L., 1936 (рус. пер.— Лондон К., Музыка фильма, М.—Л., 1937, с. 23—54); Manvell R., The film and the public, Harmondsworth, 1955 (рус. пер.— Мэнвелл Р., Кино и зритель, М., 1957, гл.: Музыка и немые фильмы, с. 45—48); Lissa Z., Estetyka muzyki filmowej, Kr., 1964 (рус. пер.— Лисса З., Эстетика киномузыки, М., 1970, с. 33—35); Kracauer S., Theory of film, N. Y.— Oxf., 1965 (рус. пер.— Кракауэр З., Природа фильма, М., 1974, с. 189—90).

А. Т. Тевосян.

ТАР. 1) Азерб., иран., арм., даг. (чóгур, чýгур), груз. (тáри) струн. щипковый инструмент. Имеет 8-образный корпус в виде 2 чаш из тутового дерева, затянутых заменяющей деку мембраной из животного пузыря или рыбьей кожи, длинную шейку и головку из орехового дерева. На грифе — 22 основных навязных лада и 2—3 дополнительных камышовых, наклеенных у корпуса. Осн. лады фиксируются вставными деревянными колышками, находящимися в спец. желобке шейки. Старинный 4—6-струн. Т. имел нетемперированный 19-ступенный звукоряд, включающий мелкие (менее полутона) интервалы; звук извлекался роговым плектром. Совр. Т.— 11-струнные (число струн увеличилось благодаря хорным удвоениям); басовые (гл. обр. бурдонные) одинарные струны находятся в центре, мелодические — парные, основные и дополнительные (последние используются только в кадансах), расположены по краям. Парные струны имеют постоянную настройку, одинарные — переменную (в зависимости от жанра и лада исполняемой пьесы, в т. ч. в *макомах*). Наиболее распространённая (одна из 13) настройка: c^1, c^1; g, g; c^1; c; g; g^1, g^1; c^2, c^2; диапазон: c — a^2. Наигрыши на Т., как правило, представляют собой мелодию, исполняемую обычно на 2 струнах в унисон (иногда на одной; тогда 2-я становится резонирующей) и опирающуюся на эпизодически включаемые аккорды. Нижний регистр Т.— густой, насыщенный, бархатистого тембра, верхний — звонкого, серебристого. Т.— исключительно виртуозный инструмент, используется как сольный, в ансамблях (с *кеманчой* и дафом) и оркестрах нар. инструментов для исполнения мугамов, танц. и песенных мелодий. 2) Араб. круглый *бубен* с металлич. дисками на обруче.



Лит.: Абдуллаева С., Народные музыкальные инструменты Азербайджана, Баку, 1972; Орханбэйли О., Тар тэдрисинин методикасы, Баку, 1976; Еолян И., Очерки арабской музыки, М., 1977; Sachs C., Reallexikon der Musikinstrumente..., B., 1913, ²Hildesheim, 1962; Marcuse S., Musical instruments, Brux., 1967.

В. Садыкова.

ТАРАКАНОВ Михаил Евгеньевич (р. 20 II 1928, Ростов-на-Дону) — сов. музыковед. Доктор искусствоведения (1971). В 1952 окончил теоретич. отделение теоретико-композиторского ф-та Моск. консерватории (у С. С. Скребкова). В 1955—60 преподавал гармонию в Моск. консерватории, с 1960 мл. науч. сотрудник, с 1971 ст. науч. сотрудник Всесоюзного ин-та искусствознания. Автор исследований по теоретич. проблемам сов. музыки, вопросам совр. заруб. и сов. муз. т-ра, крупных монографий, посв. творчеству С. С. Прокофьева и А. Берга.

Соч.: Вернуться на путь народности, «СМ», 1950, № 12; Проблема конфликта в симфонической музыке, там же, 1954, № 10; О программности в музыке, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 1, М., 1954; О выражении конфликтов в инструментальной музыке, там же, т. 2, М., 1956; Шестая симфония Н. Я. Мясковского, «СМ», 1956, № 7; О симфонизме Н. Мясковского, там же, 1961, № 4; Неотложные проблемы, там же, 1961, № 10; Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева, в сб.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки, М., 1963; Если подвергнуть анализу, «СМ», 1965, № 6; Новые образы, новые средства, там же, 1966, № 1, 2; Музыкальной критике — конец?! (Лирические размышления), там же, 1967, № 3; Талант в развитии, там же, 1967, № 10; Стиль симфоний Прокофьева, М., 1968; Новая жизнь старой формы, «СМ», 1968, № 6; Новое свидетельство таланта, там же, 1968, № 10; Заметки о новом сочинении, там же, 1971, № 7; Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка, в кн.: С. С. Прокофьев. Статьи и исследования, М., 1972; Новая тональность в музыке XX века, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972; Проблема лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве (три очерка), в сб.: Музыкальный современник, вып. 1, М., 1973; Быть или не быть «Гамлету» в балете?, «СМ», 1973, № 5; На пути к взаимопониманию, там же, 1975, № 4; Возрождение жанра. (О концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б. Тищенко), в сб.: Музыка России, вып. 1, М., 1976; Музыкальный театр Альбана Берга, М., 1976; Вариантное развитие в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока, в сб.: Бела Барток, М., 1977; Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина», в сб.: Музыкальный современник, вып. 2, М., 1977; Поэма Гоголя на оперной сцене, «СМ», 1977, № 10.

Л. Б. Римский.

ТАРАКАНОВ Николай Михайлович [19 (31) XII 1898, Елизаветград, ныне Кировоград — 21 IX 1976, Киев] — сов. хор. дирижёр. Нар. арт. УССР (1960). В 1926 окончил Киевский муз.-драм. ин-т им. Н. В. Лысенко. С 1924 ассистент хормейстера, с 1930 хормейстер Укр. т-ра оперы и балета. С 1932 гл. хормейстер Харьковского, в 1934—41 — Украинского, в 1954—63 — Донецкого т-ров оперы и балета; в 1964—66 дирижёр и гл. хормейстер Одесского т-ра оперы и балета. Формированию исполнит. иск-ва Т. во многом способствовало его сотрудничество с такими видными дирижёрами, как А. М. Пазовский, В. А. Драгишников, В. В. Бердяев, А. И. Орлов. Исполнение хоров под упр. Т. отличалось чистотой интонации, выразительностью, стилистич. точностью интерпретации, тонким ощущением сценич. действия; наиболее ярко эти качества проявились в операх «Снегурочка», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин», «Запорожец за Дунаем», «Наталка Полтавка». Хормейстер первых постановок мн. опер, в т. ч. «Тарас Бульба» Лысенко (в ред. Б. Н. Лятошинского, 1937), «Щорс» («Полководец») Лятошинского (1938), «В бурю» (1939); «Перекоп» Мейтуса, Тица, Рыбальченко (1939), «Вулкан» Юцевича (1963).

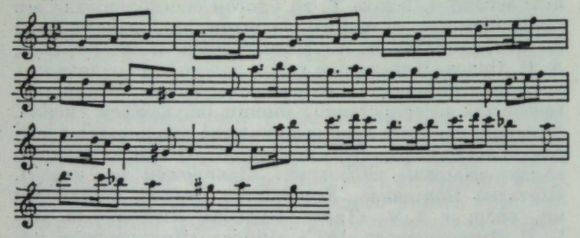
Л. Н. Венедиктов.

ТАРАНОВ Глеб Павлович [р. 2(15) VI 1904, Киев] — сов. композитор, дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1957). Доктор искусствоведения (1944). По композиции первоначально занимался у М. М. Чернова (1917—19) и Р. М. Глиэра (1920—23). В 1918—19 учился в Петрогр. консерватории по классу скрипки, в 1920—24 — в Киевской консерватории, где в 1923—25 занимался у Б. Н. Лятошинского (композиция), у Ф. М. Блуменфельда и Н. А. Малько (дирижирование). В 1925 окончил Муз.-драм. ин-т им. Н. В. Лысенко (в связи с переводом в этот ин-т в нач. 1925 дирижёрского и композиторского ф-тов консерватории). В 1925—1941 и с 1944 преподаёт в Киевской консерватории (с 1939 профессор, в 1945—74 зав. кафедрой инструментовки), в 1941—50 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1944 зав. кафедрой инструментовки). Зам. пред. правления СК Украины (1956—68). Творчество Т. разнообразно по жанрам, ведущее место в нём занимает симф. музыка. Большинство произв. Т. программны, отмечены актуальностью содержания, гражданственностью тематики. Т. принадлежат редакция и оркестровка оперы Н. Н. Аркаса «Катерина» (1956).

Соч.: оперы — Ледовое побоище (Александр Невский, либретто Б. П. Таранова, Русский оперный театр им. Свердлова в Ташкенте, 1943; 2-я редакция, 1979); для орк.— 9 симфоний (1943; 1947; для орк. нар. инструментов, 1949; 1957; Антифашистская, по повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», 1963; Памяти С. С. Прокофьева, для камерного струн. орк., 1964; Героическая, к 50-летию Окт. революции, 1967; Шушенская, к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 1969; Знамя Победы, к 30-летию Дня Победы, 1974), 5 сюит (Украинская, 1950; Алтайская, 1955; 1961, 1964, 1968), поэмы: Давид Гурамишвили (1953), Огни на Ангаре (1958), Три монумента (Саласпилс, Хатынь, Брест; 1971), скерцо-поэмы Первый космический (к полёту Ю. А. Гагарина, 1961), Новый экспресс (в честь строителей Байкало-Амурской магистрали, 1977), увертюра Памятная (1965); concerto grosso Памяти Г. Ф. Генделя (для флейты, англ. рожка, фагота и струн. орк., 1936; 2-я ред., 1976); концерт с орк. для балалайки и бандуры (1954); камерно-инстр. ансамбли — 2 струн. квартета (1929, 1945), квинтет для духовых (1959), Патетический секстет для струнных и фп. (памяти Зои Космодемьянской, 1945); произв. для фп., скр., альта, арфы; для голоса с орк.— сюита из 6 укр. песен для меццо-сопрано и баса (1937); хоры; романсы на сл. А. А. Блока, Т. Г. Шевченко, М. Ю. Лермонтова и др.

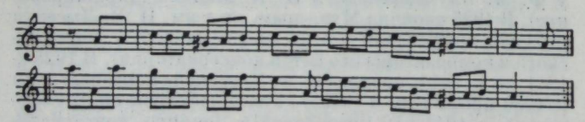
Лит. соч.: Курс чтения партитур, М.—Л., 1939.
Лит.: Сабинина М., Успех украинского мастера, «СМ», 1958, № 6; Михайлов М., Гліб Павлович Таранов, Київ, 1963; Мірошниченко С., Гліб Таранов, Київ, 1976.
Н. В. Попова.

ТАРАНТЕ́ЛЛА (итал. tarantella) — итал. танец в быстром темпе (размеры $^3/_8$, $^6/_8$, $^{12}/_8$), живой и страстный по характеру. С историей Т. связано много легенд. Начиная с 15 в. в течение 2 столетий Т. считалась единств. средством излечения «тарантизма» — безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула (название насекомого, так же как и танца, производит от названия южноитал. города Таранто). В связи с этим в 16 в. по Италии странствовали спец. оркестры, под игру к-рых танцевали больные тарантизмом. Музыка Т. обычно импровизировалась; для неё характерно длительное развёртывание мелодии с большими расширениями и каденсовыми дополнениями. В основе Т. часто лежали какой-либо один мотив или ритмич. фигура



Мелодия народной тарантеллы (запись С. Стораче, опубл. в 1753).

в ранних образцах — и в двудольном метре), многократное повторение к-рых оказывало завораживающее, «гипнотическое» действие на слушателей и танцующих. Хореография Т. отличалась экстатичностью — самозабвенный танец мог продолжаться неск. часов; муз. сопровождение танца исполнялось флейтой, кастаньетами, бубном и нек-рыми др. удар. инструментами, иногда с участием голоса.



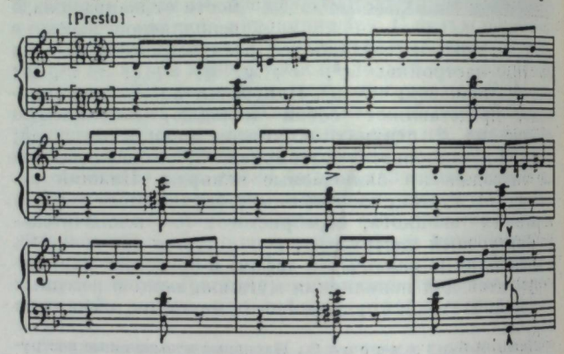
Тарантелла из собрания Ф. К. Сида. Испания. 1787.

Со временем Т. стала обычным танцем (одиночным или парным), хотя и сохранила свой неистовый характер. Как один из самых примечат. танцев Италии, Т. описана многими путешественниками 18—20 вв., среди к-рых А. Л. Ж. де Сталь, И. В. Гёте. Р. М. Рильке писал в письме от 20 февр. 1907: «Что за танец: будто выдуманный сатирами и нимфами, древний — и воспрянувший и вновь открытый, окутанный правоспоминаниями; коварство, и дикость, и вино, мужчины снова с козлиными копытами и девы из свиты Артемиды» (Rilke R. M., Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907, Lpz., 1930, S. 187). В нек-рых операх и балетах 19 в. (Ф. Лахнер, Л. и Ф. Риччи, Э. Вольф-Феррари и др.) Т. получает сценич. воплощение (наиболее известен балет Ж. Коралли «La Tarentule», пост. в 1839 в Париже и Лондоне). Нац. характерность и темпераментная ритмика Т. привлекли к ней внимание зап.-европ. (см., напр., финал сонаты для фп. ор. 70 Вебера, № 45 из «Песен без слов» и финал «Итальянской симфонии» Мендельсона, тему гл. партии 1-й части симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Тарантеллу» ор. 43 Шопена, тарантеллу из цикла «Венеция и Неаполь» Листа, вок. тарантеллы Дж. Россини и Ж. Бизе) и рус. (см., напр., «Тарантеллу» для фп. Глинки, 4-ю часть сюиты для 2 фп. ор. 17 Рахманинова,



Неаполитанская тарантелла.

1-ю вариацию в Па-де-де из 2-го д. «Щелкунчика» и одну из тем «Итальянского каприччио» Чайковского, 1-ю вариацию из 3-го д. «Раймонды» Глазунова) композиторов. Т. создавались и как эффектные виртуозные пьесы в духе Perpetuum mobile (напр., Т. для скрипки Н. Паганини, Г. Венявского, П. Сарасате, К. Шимановского, С. И. Танеева). К жанру Т. неоднократно обращались композиторы 20 в. (осн. тема «Празднеств» из «Ноктюрнов» Дебюсси; балетная сюита ор. 130 Регера; «Серенада» для фп., фагота, трубы, скрипки и виолончели ор.



Ф. Лист. Тарантелла из цикла «Венеция и Неаполь».

46 Казеллы; «Отклонения на тему» для фп. с оркестром ор. 21 Бриттена; «Грабёж» из балета «Блудный сын» и Т. из «Детской музыки» ор. 65 Прокофьева), иногда — с целью воссоздания местного колорита и времени действия (напр., № 22— Народный танец из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева). В ряде случаев Т. оказывалась объектом искусной стилизации, в т. ч. в рамках неоклассицизма (напр., 4-я часть «Пульчинеллы» и 2-я часть сюиты для малого оркестра Стравинского, 2-я часть скрипичной сонаты in E Хиндемита).

Лит.: Engel C., Musical myths and facts, v. 2, L., 1876; Hecker J. F. C., Die Tanzwuth, B., 1932; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Nettl P., The story of dance music, [N. Y., 1947]; Schneider M., La danza de espadas y la tarantela, Barcelona, 1948; Penna R., La tarantella Napoletana, Napoli, 1963.
Т. С. Кюрегян.

ТАРА́Ф (рум. taraf, от тур. taraf — группа людей) — молд. и рум. нар. оркестр. Известны с нач. 16 в., широкое распространение получили с 18 в., как в деревенском, так и гор. быту. В состав старинных Т., обычно создававшихся *лэутарами* (3—7, позже 12—18 музыкантов), входили скрипка, кобза, цимбалы, най, барабан, затем и контрабас, виолончель; нек-рые Т. включают также трубу, тромбон и др. инструменты. Т. играли на свадьбах, нар. гуляньях, вечеринках, балах, на разл. праздествах, исполняя песенные и танц. мелодии, нар. пьесы типа конц. фантазии, а также аккомпанируя певцам. Как правило, видные лэутары имели свои Т. Сти-



Тараф лэутара Г. Мурги. Нач. 20 в.

лю Т. свойственны ярко выраженная импровизационность и разнообразие колористич. эффектов. Обычным приёмом является проведение активно развивающейся, богато расцвеченной мелодич. линии на фоне нижнего выдержанного звука в более низком регистре; этот звук в народе наз. хангу или исон.

Т. пользовались известностью и за пределами Молдавии и Румынии. В 20-х гг. 19 в. славился Т. «домашних музыкантов» кишинёвского боярина Варфоломея, игрой к-рого восхищался А. С. Пушкин.

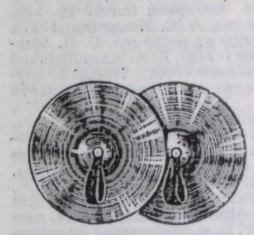
В Молд. ССР Т. широко распространены в кружках художеств. самодеятельности, уч. заведениях, конц. орг-циях. Большой популярностью пользуется засл. коллектив Молд. филармонии «Флуераш», являющийся совр. разновидностью Т.

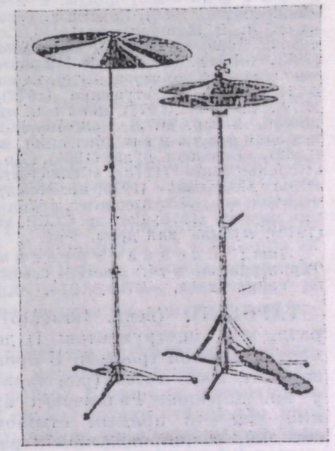
Лит.: Котляров Б., О скрипичной культуре в Молдавии, Кишинэу, 1955; его же, Лэутарий молдовень ши арта лор, Кишинэу, 1966; его же, О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства, в сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР, М., 1973; Bobulescu C., Lăutarii noştri, Buc., 1922; Alexandru T., Instrumentele muzicale ale poporului romîn, Buc., 1956; Cosma V., Figuri de lăutari, Buc., 1960.
Б. Я. Котляров.

ТАРДЖА́Н (Tarcan) Бюлент (р. 23 VIII 1914, Стамбул) — турецкий композитор. С 9 лет обучался игре на скрипке у К. Бергера. Учился в Анкарском, затем Измирском лицеях. С 1931 занимался одноврем. на медицинском ф-те Стамбульского ун-та (окончил в 1937) и в Стамбульской муниципальной консерватории (класс скрипки), где среди его учителей были Дж. Р. Рей (гармония), А. Сайгун (контрапункт, композиция, оркестровка). В годы учёбы создал свои первые муз. произв., в т. ч. три песни, посвящённые Измиру, фп. трио, «Молодёжный марш» для оркестра, а также орк. сюиту «Лейла и Меджнун» (вначале для камерного, затем для большого симф. оркестра). Известный врач, профессор кафедры нейрохирургии Стамбульского ун-та, Т. в то же время один из ведущих представителей совр. турецкой композиторской школы. В своём творчестве особое внимание уделяет инстр. музыке.

Соч.: балеты — Женщина с кинжалом (1968), Отчаянный Думрул (1976); для орк.— Балетная сюита (1954), сюита (1960), Классические вариации на турецкую народную песню (1972); концерты с орк.— для фп. (1942), для скр. (1958; 2-я ред. 1969); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. и фп. (1937, 1944), Интродукция, пассакалья и фуга для скр. и влч. (1961), концертный дуэт для скр. и влч. (1967); сюита для фп. (1957); Десять песен для голоса с фп. (1964) и др.
З. Рустам-Заде.

ТАРЕ́ЛКИ (итал. piatti, cinelli; нем. Becken; англ. cymbals; франц. cymbales, от греч. κύμβαλον—кимвал) — ударный муз. инструмент. Представляет собой 2 металлич. диска, выкованные из спец. сплава. Существуют Т. разной величины — малые (25—35 *см* в диаметре), средние (37,5—45 *см*), большие (47,5—60 *см*) и разной толщины — тонкие, средние, толстые. Эти различия отражаются на характере звучания. Играют на Т., ударяя одну о другую встречным скользящим движением; различают т. н. открытый удар, при к-ром Т. остаются свободно звучащими, и закрытый, при к-ром края Т. после удара исполнитель прижимает к плечам (приём piatti a 2). Широко применяются также удары по подвешенным на ремнях или закреплённым на стойках Т. разл. палочками (деревянными барабанными, литавровыми, с резиновыми головками, металлическими от треугольника) или т. н. метёлочками из тонкой стальной проволоки. Т., ударяемые друг о друга, дают яркую, «блестящую» звучность в f — ff и звенящую в pp. Звучание подвешенной Т. органичнее сочетается с орк. звучностью, характер его зависит от места удара — в край, в половину радиуса или в выпуклость в центре Т. (в «купол»). Лучшие по звуку орк. Т.— т. н. турецкие, с характерным серебристым звоном. Известны также кит. Т. (piatti cinesi), отличающиеся большими размерами (30—60 *см*), более низким, «тягучим» звуком, обладающие сильной шумовой волной; при игре их держат за высокие фигурные «чашечки» (округлые выступы в центре). Кит. Т. применяются гл. обр. в колористич. целях — в балете «Чудесный мандарин» Бартока, в «Турангалила-симфонии» Мессиана (наряду с турецкими). В 19 в. в дух. оркестрах (иногда и в симфонических) одну из Т. прикрепляли к большому барабану,





что давало возможность играть на обоих инструментах одному исполнителю. В джазе и эстр. оркестрах играют на тонких тарелочках, а также на толстых, подвешенных на кронштейнах или спец. подставках. Обычно в джазовую ударную установку входят 3—4 подвесные Т. разл. размеров, а также педальная Т., т. н. чарльстон (итал. и франц. charleston, англ. hi-hat), — устройство, снабжённое 2 тарелками, одна из к-рых ударяет о другую при нажатии педали. Партия Т. нотируется на одной линейке («нитке») обычными нотами или крестиками со штилем вверх (игра палочками) или со штилем вниз (для педальной Т.).

Т. были известны уже в Др. Египте и Др. Индии, пользовались распространением в Турции и странах Дальнего Востока. В страны Европы проникли в ср. века, затем вышли из употребления и появились вновь в 18 в. вместе с *«янычарской музыкой»*. В симф. оркестр введены К. В. Глюком (хор скифов из «Ифигении в Тавриде», 1779), встречаются в соч. Й. Гайдна, Л. Бетховена. В 19 в. Т. стали применяться в оркестрах любого состава. Их широко использовали М. И. Глинка, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Р. Вагнер, Р. Штраус, К. Дебюсси, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 3, М., 1956, с. 244—71; Дмитриев Г., Ударные инструменты: трактовка и современное состояние, М., 1973, с. 62—66; Пананотов А., Ударные инструменты в современных оркестрах, М., 1973, с. 70—81; Sachs C., Geist und Werden der Musikinstrumente, B., 1929; Kunitz H., Die Instrumentation, Bd 10, Lpz., 1960; Reed H. O., Leach J. T., Scoring for percussion and the instruments of the percussion section, Pren-

tice-Hall, [1969]; Peinkofer K., Tannigel F., Handbook of percussion instruments, L.—N. Y., 1976.
Ю. А. Фортунатов.

ТАРИВЕРДИ́ЕВ Микаэл Леонович (р. 15 VIII 1931, Тбилиси) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1979). В 1957 окончил Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных (Москва) по классу композиции у А.И. Хачатуряна. Осн. сфера творч. деятельности Т.— камерная музыка, муз. т-р, музыка к кинофильмам. В песенном творчестве композитор стремится к обобщению приёмов камерной и совр. эстр. музыки (напр., романсы на сл. М. И. Цветаевой из фильма «Ирония судьбы, или С лёгким паром!», песня из вок. цикла на сл. Э. Хемингуэя в переводе А. А. Вознесенского «Единственная любовь моя»). Широкую популярность приобрела музыка к ряду фильмов, её отличают свежесть выразит. средств, важная функция в общей драматургии кинофильма. Композитор также экспериментирует в области оперного жанра. Пр. Ленинского комсомола (1977).

Соч.: оперы — Кто ты? (по роману В. П. Аксёнова «Пора, мой друг, пора»; 1968, силами студентов ГИТИСа, Москва; 1971, Муз.-драм. т-р, Каунас), Граф Калиостро (по мотивам произв. А. Н. Толстого, 1978); балеты — Тень (1966), Поэма о счастье (1972), Девушка и смерть (по М. Горькому, 1975); для орк.— увертюра К звёздам (1958); для ф-п.— цикл Новеллетты (1958); концерт для голоса с орк. (1957); для голоса с ф-п. — вок. циклы, в т. ч. Акварели (слова ср.-век. япон. поэтов, 1956), Грустные песни (сл. А. С. Исаакяна, 1957), на сл. В. В. Маяковского (1958), Следы на песке (сл. С. И. Кирсанова, 1960), на сл. Л. И. Мартынова (1960), Б. А. Ахмадулиной (1961, 2-я ред. 1964), М. М. Малишевского (1964), Прощай, оружие (сл. Э. Хемингуэя, 1970), на сл. А. А. Вознесенского (1970 и 1978), Е. А. Евтушенко (1972), М. И. Цветаевой (1975), М. А. Светлова (1977), цикл вок. миниатюр (слова ср.-век. инд. поэтов, в пер. М. Л. Салганика, 1979); музыка к кино- и телефильмам (более 60), в т. ч. «Мой младший брат» (1962), «Большая руда» (1964), «До свиданья, мальчики» (1964), «Король-олень» (1970), «Семнадцать мгновений весны» (1973), «Ольга Сергеевна» (1975; пр. Междунар. фестиваля музыки для телефильмов, Лос-Анджелес, 1976), «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1976; Гос. пр. СССР, 1977), «Старомодная комедия» (1979); музыка для драм. т-ра.

Лит.: Васина-Гроссман В., О песнях Микаэла Таривердиева, в сб.: Мастера советской песни, М., 1977; Микаэл Таривердиев, «МЖ», 1978, № 18. *М. М. Яковлев.*

ТА́РОГАТО (венг. tárogató) — венг. название двух разл. муз. инструментов: 1) деревянный дух. инструмент с двойной тростью. В прошлом представлял собой вариант вост. *гобоя* (род *зурны*). Был распространён у мн. народов. Различают: арабско-персидско-турецкий тип — с прямым стволом; монг. вариант — со стволом, расширяющимся к раструбу, к-рый делается из жести и прикрепляется к корпусу под прямым углом; инд. вариант — с прямым корпусом и конич. раструбом из бронзы. Т. арабско-персидско-турецкого типа проник в Европу в 13 в., по-видимому, через Испанию; особенно прочно вошёл в муз. культуру Венгрии. Возможно, был заимствован венграми у турок (в пользу этого говорит старинное венг. название Т. töröksíp, означающее — турецкая дудка, свисток). В 16—18 вв. служил сигнальным и ратным инструментом, использовался также на свадьбах и в похоронных процессиях; в кавалерии и в домашнем музицировании применялся в сочетании с барабаном. Имел прямой деревянный корпус с игровыми отверстиями без клапанов, заканчивающийся раструбом. Звук Т. был пронзительным и резким (это важно для воен. инструмента). Получил широкое распространение в войнах куруцев под руководством Ференца Ракоци II (1703—11), после разгрома этого антигабсбургского нац.-освободит. движения был надолго запрещён, оставаясь символом свободы венг. народа. Вновь появился в сер. 19 в., во время борьбы за освобождение страны от господства Габсбургов. Нотированной музыки, исполнявшейся на старинном Т., не сохранилось.

2) Инструмент типа совр. *кларнета*, с одинарной тростью, но с конич. каналом; поэтому ближе к семейству *саксофонов*. Т. этого типа неоднократно подвергался усовершенствованиям, изменялся и его внеш. вид.



Исполнитель на тарогато.

Первые изменения в конструкцию внёс в 1859 инстр. мастер из Буды (имя неизв.). В кон. 19 в. мастер В. Й. Шунда придал старинному Т. совр. форму — прямого сопранового саксофона с клапанами. Первые экземпляры были изготовлены в 1895 на его будапештской фабрике (Т. часто называют «Шунда-Т.»). От кларнета отличается гл. обр. конич. формой корпуса, позволяющей при передувании расширять диапазон только до октавы (а не до дуодецимы, как у кларнета). Инструмент Шунды демонстрировался в 1900 на Междунар. выставке в Париже. Современный хроматический Т. имеет 6—16 боковых отверстий с клапанами (диапазон: h — c^3). Существуют 3 разновидности Т.— в строе B, Es и As. Распространение получила только разновидность в строе B (также у румын). Звучание напоминает *английский рожок*. Регистры сильно различаются как по силе звучания, так и по тембру — в нижнем Т. звучит сильно, металлически, в верхнем — мягко, «жалобно». Поэтому Т. не стал ансамблевым инструментом; даже в цыганских оркестрах встречается редко и только в качестве солирующего инструмента. Впервые в симфоническом оркестре Т. использовал венг. комп. К. Тери (опера «Сватошлук», 1839). Г. Малер, дирижируя оркестром будапештского Оперного театра, применил Т. вместо англ. рожка для исполнения пастушеского наигрыша в 3-м д. оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Позднее это повторил Х. Рихтер (в Байрёйте). И. Штраус-сын написал для Т. соло в увертюре к оперетте «Цыганский барон» (1885). В 20 в. Т. использовал А. Мольнар («Музыка куруцев» для 4 тарогато и камерного оркестра, 1936). В Нац. консерватории в Будапеште создан класс Т.; существует учебник игры на Т. (Х. Хикиш, «Теоретическое и практическое руководство по тарогато» — «Elméleti és gyakorlati tárogató iskola», Bdpst, 1901). В качестве нар. инструмента Т. известен также в Румынии (торогато — torogată) и Югославии (тарого). В 40-е гг. встречался у деревенских и гор. любителей музыки, исполнявших простые популярные нар. венг. мелодии. В 50-х гг. вышел из употребления.

Лит.: Fáy I. G., Néhány szó a tárogatóról, Bdpst, 1853, ²1859; Schunda V., A cimbalom története, Bdpst, 1907; Haraszti E., A tárogató. Daliás idők muzsikája, Bdpst, 1918; Réthai-Prikkel M., A tárogató-síp, «Magyar Nyelvőr», 1918, № 1—2; Lajtha L., A tárogató vándorutja Perzsiából Európába, «Magyarország», Bdpst, 1923, 22 julius; A tárogatóról, «Zenei Szemle», 1928, k. 12, № 34; Welsh H., The tárogató: its history and details. The Leading note, 1929; Legány D., A magyar zene krónikája, Bdpst, 1962; Sárosi B., Die Volksinstrumente Ungarns, в кн.: Handbuch der europäischen Volksinstrumente, hrsg. von E. Emsheimer und E. Stockmann, Lpz., 1967, S. 82, 86; его же, Zenei any anyelvünk, Bdpst, 1973; его же, Zigeunermusik, [Bdpst, 1977]. *Ш. Э. Каллош.*

ТА́РРЕГА ЭШЕ́А (Tárrega Eixea) Франсиско (21 XI 1852, Вильяреаль, Кастельон — 15 XII 1909, Барселона) — испан. гитарист, композитор, педагог. Учился игре на гитаре у гитариста-самоучки М. Гонсалеса, затем окончил Мадридскую консерваторию по классам фп. и композиции (учителя неизвестны). С 1882 жил в Барселоне. Гастролировал в Испании и др. зап.-европ. странах (до 1906; прекратил выступления из-за паралича правой руки). Выдающийся гитарист-виртуоз, музыкант высокой культуры, Т. Э. был основателем совр. испан. гитарной школы; в творч. деятельности сочетал многовековые традиции нар. музыкантов и достижения испан. мастеров гитарного иск-ва кон. 18 — нач. 19 вв. (Ф. Сор, Д. Агуадо и др.). Расширил технич. и колористич. возможности гитары не только как виртуоз-исполнитель, но и как автор транскрипций и оригинальных сочинений для этого инструмента, ставших основой гитарного репертуара современных ему и позднейших мастеров. Среди лучших произв. Т. Э.— «Воспоминания об Альгамбре» («Recuerdos de la Alhambra»), «Арабское каприччо» («Capricho árabe»), «Мавританский танец» («Danza mora»), «Альборада», «Арагонская хота» («Jota aragonesa») с вариациями, танцы («Танго», «Малагенья» и др.), прелюдии, этюды. В собств. гитарных транскрипциях Т. Э. исполнял произв. И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шопена, И. Альбениса. Творч. принципы Т. Э. развивали его многочисл. ученики, среди них — М. Льобет, Д. Фортеа, а также Э. Пухоль Вилларруби, написавший книгу о Т. Э. («Tarrega», Lisboa, 1960) и «Школу игры на 6-струнной гитаре», основанную на технич. принципах Т. Э. Его иск-во оказало влияние и на совр. мастеров, в т. ч. на А. Сеговию, постоянно исполняющего его произв. (имеется грампластинка с записью исполнения Сеговией 9 пьес Т. Э.). Соотечественники чтут память Т. Э.— на его родине ему поставлен памятник; одна из улиц Барселоны носит его имя.

Лит.: «La Guitarra», Buenos Aires, 1923, № 1; Gibert V. M. de, En el XXV aniversario de la muerte de Francisco Tarrega, «Revista musical catalana», Barcelona, 1935.
М. А. Вайсборд.

ТАРТАКО́В Иоаким Викторович (1860, Одесса — 23 I 1923, Петроград) — сов. певец (лирико-драм. баритон). Засл. арт. Республики (1923). В 1881 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у К. Эверарди. Пел в оперных труппах Киева, Одессы и др. городов. В 1882—84 и 1894—1923 солист, с 1909 также гл. режиссёр Мариинского т-ра (ныне Ленингр. т-р оперы и балета). Мягкий, бархатистый тембр, гибкость и выразительность голоса, яркие сценич. данные и прекрасная артистич. внешность Т. обеспечили ему большой успех и популярность. Оперный репертуар Т. насчитывал св. 100 партий. Среди них — Онегин, Мазепа; Томский и Елецкий («Пиковая дама» Чайковского), Демон; Грязной («Царская невеста»), Троекуров («Дубровский»), Риголетто, Яго, Жермон, Фигаро; Тельрамунд («Лоэнгрин»), Нелюско («Африканка» Мейербера). Был выдающимся камерным исполнителем, особенно удавались ему романсы П. И. Чайковского. В 1920—23 профессор Петрогр. консерватории. Среди его учеников — М. Н. Кузнецова-Бенуа, А. И. Батурин.

Лит.: Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера, 1890—1910, Л.—М., 1940; Тартаков Г., И. В. Тартаков, «МЖ», 1960, № 23. *В. И. Зарубин.*

ТАРТИ́НИ (Tartini) Джузеппе (8 IV 1692, Пирано, Истрия, ныне Пиран, Югославия — 26 II 1770, Падуя) — итал. скрипач, композитор, педагог и муз. теоретик. С детства обучался игре на скрипке в Пирано, затем в Каподистрии. В 1708 поселился в Падуе, занимался на юридич. ф-те ун-та. Однако основным его увлечением была музыка. Одарённость, а также напряжённая, преим. самостоят., работа способствовали формированию Т. как выдающегося скрипача. По семейным обстоятельствам (вступил в тайный брак с родственницей кардинала Корнаро) Т. был вынужден покинуть Падую. В 1710—14 находился в францисканском (минористском) монастыре в Ассизи, где изучал теорию музыки и композицию под руководством чеш. композитора и теоретика Б. М. Черногорского. С 1714, вероятно, до 1716 был скрипачом оперного т-ра в Анконе. В это время встретился с Ф. М. Веракини, оказавшим на Т. значит. влияние. В годы изгнания Т. продолжал совершенствовать своё исполнит. и композиторское мастерство. Вероятно, в этот период написаны «Искусство смычка» (50 вариаций на тему гавота А. Корелли) и первый вариант сонаты «Дьявольская трель» («Trillo del diavolo»). К тому же времени относятся его изыскания в области акустики — открытие комбинационного тона (terzo suono, т. е. «третьего звука»), к-рому Т. придавал существ. значение в интонировании (в достижении чистоты интонации). По возвращении в Падую (1716) до конца жизни возглавлял (с небольшими перерывами) оркестр капеллы в базилике Сант-Антонио, регулярно выступал как скрипач-солист. Концертировал также в Венеции, Милане, Болонье, Неаполе, Флоренции и др. городах Италии. В 1723 в числе лучших музыкантов Европы Т. был приглашён в Прагу для участия в муз. торжествах по случаю коронации Карла VI. В 1723—26 состоял камер-музыкантом в пражской капелле графа Кинского (возможно, посетил с капеллой Вену). Крупнейший представитель итал. скр. школы, Т. внёс значит. вклад в развитие классич. инстр. жанров сонаты и концерта, обогатил средства исполнения на скрипке.



Игра Т. славилась выразительностью, красивым певучим тоном и технич. совершенством, в частности богатством штрихов и развитой техникой левой руки.

Т. принадлежит более 350 произв., преим. скрипичных — 125 концертов с оркестром, 175 сонат для скрипки с basso continuo и с разл. инструментами, 14 маленьких сонат для скрипки соло (частично с basso continuo ad libitum), а также трио-сонаты, квартеты (Quadro), единичные вок. сочинения, в т. ч. Miserere, Stabat Mater и др. При жизни Т. была издана лишь незначит. часть его произведений. Большинство их в рукописях хранится в разл. архивах Падуи, Анконы, Парижа, Беркли, Марбурга, Вены. В 1950—70-х гг. в Италии, гл. обр. в Падуе и Милане, изданы мн. сонаты и концерты Т.

Для инстр. соч. Т. характерны углублённость содержания, выразительность мелодики, красочный муз. язык, простота и ясность формы. В мелодич. интонациях, в живых разнообразных ритмах нашли отражение нар. элементы, не только итальянские, но и славянские. Живая образность его муз. мышления проявляется в своеобразной программности (программные заголовки его сонат «Дьявольская трель», «Покинутая Дидона» — «Didone abbandonate» и т. п., а также поэтические motto, к-рые в зашифрованном виде он предпосылал своим соч.). В концертах и сонатах Т. устанавливается трёхчастность с контрастным расположением частей; нередко контрасты содержатся и в пределах одной части. Медленные части отличаются задушевным лиризмом, порой драм. патетикой; быстрые — энергией, живостью, танцевальностью, а также грацией. Часто поэтичной, исполненной грусти ли-

Дж. Тартини. «Трактат о музыке». 1754. Титульный лист.



рике противопоставляется жизнерадостность и мужественность. Музыка Т. требует от исполнителей певучести звука, виртуозной пассажной и штриховой техники в быстрых частях.

Теоретич. воззрения Т. раскрываются в трактатах, а также в его полемич. переписке с Дж. Б. Мартини, Ф. Альгаротти, Ж. Ж. Руссо и др. современными ему муз. учёными. Мн. теоретич. положения, выдвинутые Т., родственны принципам Ж. Ф. Рамо, с его стремлением следовать природе, искать объективные основы муз. гармонии. В последние годы жизни Т. был склонен к абстрактно-философским размышлениям, близким пифагорейскому учению о гармонии. Из трудов Т. (в 60—70-х гг. 20 в. вышли их факсимильные переиздания) в значит. мере сохранил значение «Трактат об украшениях» (изд. в 1771), к-рый переиздан под ред. Э. Р. Якоби (1961) с приложениями факсимиле оригинального итал. текста, главы «Правила ведения смычка» («Regole per le arcate»), к-рой не было в 1-м (франц.) издании, а также письма Т. к ученице М. Сирмен-Ломбардини, содержащего наставления в занятиях на скрипке. Много времени Т. отдавал педагогич. деятельности. В 1727 организовал в Падуе муз. академию, привлёкшую не только итал., но и иностр. музыкантов (за Т. закрепилась слава Maestro delle nazioni — «учителя наций»). Среди его учеников — Д. Далль 'Окка, М. Сирмен-Ломбардини, Ф. Манфреди, П. Нардини, Д. Феррари, П. Лауссе, И. Г. Граун, Ф. В. Руст.

Соч. (издания): концерты для скр. с орк.— 6 Concerti a 5 e 6 stromenti a violino principale, violino primo di ripieno, violino secondo, alto, viola, organo e violoncello, op. 1, libro 1 (Amst., 1728), 6 Concerti a 5 stromenti..., op. 1, libro 3 (Amst., 1728), 6 Concerti a 5 stromenti..., op. 1, libro 2 (Amst., 1730), 6 Concerti a 8 stromenti, op. 2 (Amst., 1732—33) и др.; трио-сонаты (для 2 скр. и basso continuo) — 6 Sonate a tre, op. 8 (P., 1749), 12 Sonatas for two violins and a bass (L., 1750), 6 Sonate a due violini e basso continuo (Amst., ок. 1755); Twelwe Sonatas in three parts, op. 3 (L., 1756); сонаты (для скр. с др. инструментом) — 6 Sonate a violino e violone o cimbalo, op. 1 (Amst., 1732), 13 Sonate a violino e violoncello o cimbalo, op. 1 (Amst., 1734), 6 Sonate a violino e violoncello o cimbalo, op. 2 (Amst., 1743), 12 Sonate a violino e basso, op. 2 (Roma, 1745), 6 Sonates à violon seul avec la basse continue, op. 4 (P., 1747), 6 Sonates à violon seul avec la basse continue, op. 5 (P., 1747?), 6 Sonate a violino e violoncello o cimbalo, op. 6 (P., 1748), 6 Sonate a violino e violoncello o cimbalo, op. 7 (P., 1748), 6 Sonate a violino e violoncello o cimbalo, op. 9 (P., после 1761), 3 сонаты (в т. ч. Дьявольская трель), в изд.: Cartier J. B., L'art du violon (P., 1798); 26 piccole sonate per violino e violoncello [12] e per violino solo [14], v. 1—2, Padova, 1970; вариации для скр. и basso continuo, в т. ч. Nouvelle étude... par Mr. P. Pinelli Augmentée d'une gavotte de Corelli (P., ок. 1745), переизд.— L'Arte del arco ou l'art d'archet contenant 38 variations (P., 1758), переизд.— L'arte dell'arco o siano cinquanta variazioni (Napoli, после 1782); духовная музыка — Miserere, Stabat Mater и др.

Лит. соч.: Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia, Padova, 1754; De principi dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere, Padova, 1767; Risposta di G. Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di mons. Le Serre di Genevra, Venezia, 1767; Traité des agrémens de la musique, P., 1771.

Лит.: Раабен Л., Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки, М.—Л., 1967, с. 27—36; Гинзбург Л., Джузеппе Тартини, предисл. Д. Ойстраха, М.,1969 (нем. пер.— Ginzburg L., Giuseppe Tartini, Z., 1976); его же, Дж. Тартини в русской музыкальной жизни, в сб.: Славяне и Запад, М., 1975; Wasielewski W. J. von, Die Violine und ihre Meister, Lpz., 1869, [3]1910, S. 125—145; Kuhač F. X., Josip Tartini i hrvatska pučka glazba, «Prosvjeta», 1898, № 1—3; Bouvet Ch., Une Leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au XVIII siècle, P., 1918; Auer L., Violin playing as I teach it, L., 1921; его же, Violin master works and their interpretations, N. Y., 1925 (рус. пер.— Ауэр Л., Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, М., 1965, с. 131—36); Pincherle M., Les violonistes..., P., 1922, p. 62—66; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, [2]Bd 1 — Das Violinspiel bis 1800 (Italien), Tutzing, 1966, S. 225—40; La Laurencie L., Traité des agréments de la musique de Tartini (1771), в его кн.: L'école française de violon de Lully à Viotti, t. 3, P., 1924, p. 64—74; Dounias M., Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche, Wolfenbüttel—B., 1935; Capri A., Giuseppe Tartini, Mil., 1945; Brainard P., Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis, Gött., 1959 (Diss.); его же, Le sonate per violino di Giuseppe Tartini. Catalogo tematico, Mil., 1975; Boyden D., The missing Italian manuscript of Tartini's «Traité des agréments», «MQ,» 1960, № 3, p. 315—28; Petrobelli P., Guiseppe Tartini, в кн.: La musica, v. 4, parte 1, Torino, 1966, p. 573—84; его же, Giuseppe Tartini, в кн.: Le fonti biografiche, Venezia, 1968; Farina E., Giuseppe Tartini nel bicentario delle morte, Padova, 1970; Frasson P. L., Giuseppe Tartini primo violin e capo concerto nella basilica del Santo. L'uomo e l'artista, Padova, 1974.

Л. С. Гинзбург.

ТАРТУ (до 1919 — Юрьев, Дорпат, Дерпт) — экономич. и культурный центр Эст. ССР, один из старейших прибалтийских городов. 104 тыс. жит. (1979). Осн. в 1030 на месте древнего городища. Согласно сохранившимся документам, уже в 15 в. в Т. имелась гор. капелла (состояла первоначально из 4—6 мужчин), к-рая прекратила существование только в 1809. В 1632 в Т. открылось первое высшее уч. заведение — «Academia Gustaviana» (работала с перерывами до 1710); здесь читались лекции и по музыке. В этом же году в Т. напечатан первый нотный сб. «Syntagma de origine Livonorum» Ф. Менцуса (в него вошло неск. эст. нар. мелодий). В 1684 Б. Г. Форселиус основал близ Т. школу сельских учителей и пасторов (семинария); в ней также большое внимание уделялось музыке. С открытием в Т. в 1802 ун-та (ведёт историю с основания «Academia Gustaviana») культурная жизнь города оживилась. В ун-те создавались хор. кружки, устраивались концерты хор. музыки, исполнялись оратории. Муз. деятельностью ун-та руководил спец. муз. директор. Хор. пению, игре на органе, гармонии обучали и в семинарской школе учителей (открылась в 1828). В 1829—35 в Т. выступал струн. квартет мецената Липхарта, к-рый возглавлял известный нем. скрипач Ф. Давид. Оживлению муз. жизни города способствовали выступления Ф. Листа (1842), К. Шуман (1844) и др.

Во 2-й пол. 19 в. в Т. всё шире распространяется движение за развитие нац. муз. культуры, пробуждается интерес к эст. песне, создаются мн. хоры, инстр. ансамбли, позднее формируются дух. оркестры. В 1865 основано эст. певч. об-во «Ванемуйне», деятельность к-рого способствовала повышению уровня хор. исполнительства. Уже в 1869 об-во организовало в Т. 1-й (всеобщий) *певческий праздник*, положивший начало традиц. массовым праздникам песни по всей Прибалтике; в Т. проведены также 2-й (1879), 4-й (1891) и 5-й (1894) праздники. Об-во явилось инициатором создания нац. т-ра *«Ванемуйне»* (1870). Спектакли (муз. и драм.) первоначально осуществлялись в основном силами любителей. В 1894 поставлен первый эст. зингшпиль «Король из Удумяэ» Якобсона. С 1894 в Т. работала эст. органист, композитор и хор. дирижёр М. Хярма. Основанный ею смешанный хор успешно выступал во мн. городах Эстонии, а также в Петербурге (1897), Риге (1898) и др. городах. С 1896 дирижёром хора и симф. оркестра при нем. муз. об-ве (Dörptsche musikalische Gesellschaft) был Р. Гривинг; в 1897 он открыл муз. школу, в к-рой обучали в основном игре на органе (работала до 1920). Здесь учились комп. Р. Пятс, муз. историк П. Рамуль, органист П. Лая и др. Муз. жизнь города освещалась в издававшейся с 1864 газ. «Эести постимеес». Её редактор И. В. Янсен выпустил в 1862 сб. «Эстонский песенник», в 1869 — сб. «Юбилейные песни» (оба — на эст. яз.). Росту интереса к эст. нар. мелодиям способствовала деятельность К. А. Херманна; он выпустил неск. сб-ков нар. хор. песен — «Певец Родины» (1872), «Эстонский каннель» (сб-ки 1—3, 1875—84), «Эхо песни» (1884) и др., в 1890—1908 вышли 3 сб-ка его обработок эст. нар. мелодий. В 1885—97 он издавал первый эст. муз. журн. «Laulu ja Mängu Leht». В кон. 19 — нач. 20 вв. в Т. выступали мн. известные иностр. музыканты, в т. ч. пианист И. Гофман, скрипачи П. Сарасате, Б. Губерман, дирижёры А. Никиш, Г. Шпефохт, а также Струн. квартет им. Бёма из Праги и др.

В нач. 20 в. муз. жизнь города заметно активизировалась. С 1900 в Т. жил композитор и один из первых эст. муз. критиков А. Ляте, к-рый в том же году создал здесь первый эст. симф. оркестр (любительский) и был его дирижёром до 1907; организовал мужской и смешанный хоры (силами этих коллективов в 1903 исполнялась оратория «Сотворение мира» Гайдна, в 1905 — «Иуда Маккавей» Генделя). В 1906 комп. Р. Тобиас (жил в Т. в 1904—07) создал первый в Т. струн. квартет (его участники — учащиеся реального уч-ща, 1-я скрипка — будущий комп. Х. Эллер, на виолончели играл Ю. Симм). Большое значение в развитии нац. муз. культуры имели авторские концерты А. Ляте (1904) и Р. Тобиаса (1907), выступления пианиста Т. Лемба (1902), композитора и органиста М. Саара (1908), певцов А. Тамм (1903, 1906), Л. Бреэма (1903), М. Людиг-Синкеля (1907) и др. В 1906 т-р «Ванемуйне» получил новое здание; на его открытии состоялся большой концерт из лучших произв. эст. композиторов. Событием в муз. жизни стал День нац. музыки (Tartu Muusikapäev), проведённый в 1909 в Т. эст. музыкантами. С основанием в 1908 летнего оркестра при т-ре «Ванемуйне» повысился интерес и к симф. музыке; в 1908—29 давались популярные концерты, первоначально 3—5 раз в неделю, с 1913 — каждый вечер. Число оркестрантов доходило до 50 чел. Руководили оркестром С. Линдпере (1908—11), Ю. Аавик (1911—25), Ю. Симм (1920—29). В сезоне 1920/21 летний оркестр работал и в зимний период, в этом году исполнялись все симфонии Л. Бетховена. Начиная с 1915 в сезон давались 1—2 концерта из произв. эст. композиторов. В 1912 Ю. Симм основал студенч. муж. хор (ныне Тартуский акад. муж. хор). С 1904 членами об-ва студентов Тартуского ун-та под рук. О. Калласа осуществлялась запись нар. музыки.

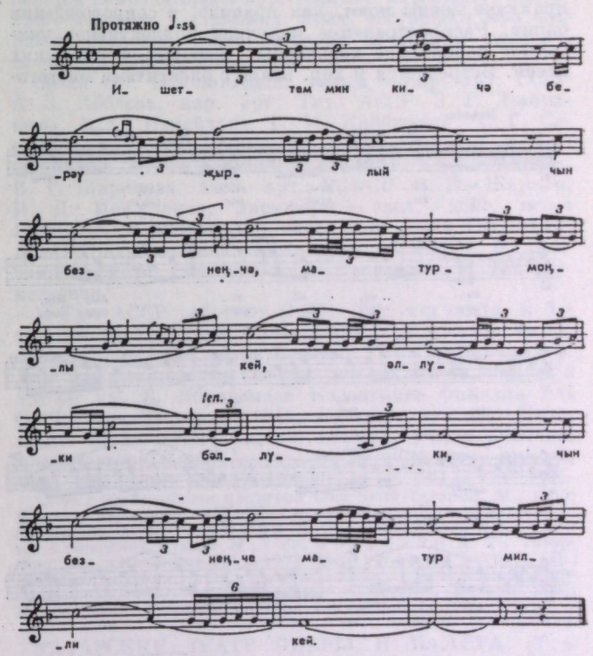
В годы бурж. диктатуры (1919—40) центр муз. жизни из Т. переместился в Таллин. В Т. в 1919 открылись Высшая муз. школа и Первая муз. школа А. Ниеляндера; в 1925 обе школы объединились, образовав Тартускую консерваторию, к-рая с 1927 именовалась Высшей муз. школой. Крупнейшим педагогом этой школы был комп. Х. Эллер, у него учились Э. Тубин, О. Роотс, Э. Оя, Ю. Блейве, А. Каринди и др. будущие композиторы и педагоги. В 1923 Ю. Симм организовал Тартуское об-во муж. пения (ныне Хор им. Ю. Симма). В 1926 осн. Об-во музыки, к-рое пропагандировало камерную музыку. В 1926—40 состоялось более 20 камерных концертов, в них выступали пианисты О. Роотс, В. Тильтинг, Л. Милк, скрипач Э. Турган, певцы Р. Пыкс, П. Неуман и др. В 1918—40 в Т. гастролировали известные пианисты Н. А. Орлов, Р. М. Казадезюс, скрипачи Л. С. Ауэр, Я. Кубелик, Э. Сырмус, виолончелисты М. Марешаль, Г. П. Пятигорский, певцы А. В. Неждановa, Л. В. Собинов и др. В 1922 в Т. издавался муз. журн. «Sireen», в 1929 — муз. журн. «Eesti muusika kuukiri». В 1927 осн. Центр. архив эст. фольклора (Eesti Rahvaluule Arhiiv). Здесь хранились исследования эст. учёных в области нац. нар. музыки и осуществлённые ими записи фольклорных образцов, многие из к-рых архив опубликовал. После Великой Отечеств. войны 1941—45 архив преобразован в отделение фольклора Лит. музея им. Фр. Р. Крейцвальда АН Эст. ССР.

С восстановлением в 1940 Сов. власти в Эстонии начинается новый этап в муз. жизни Т. В 1940 Высшая муз. школа преобразована в Тартуское муз. уч-ще, в 1971 ему присвоено имя Х. Эллера. В течение 1945—78 уч-ще закончили св. 800 учащихся, в т. ч. известные ныне композиторы Я. Коха, Я. Ряэтс, А. Пылдмяэ, Р. Кангро, певцы М. А. Миглау, К. Конрад, М. Пыгева, И. Кууск и др. В 1946 создано Тартуское отделение СК Эст. ССР. В 1948—58 при Тартуском ун-те работал муз. кабинет, здесь обучали сольфеджио, игре на фп., муз. лит-ре и др. предметам. Среди многочисл. хоров, существующих в Т., выделяются Тартуский акад. муж. хор, Тартуский акад. жен. хор, Камерный хор ун-та, Муж. хор «Gaudeamus», смешанный хор «Ванемуйне». В 1956 в Т. организован 1-й Студенч. певч. праздник. В 1969 состоялся певч. праздник муж. хоров, в 1973 и 1975 — Всесоюзные фестивали камерной музыки.

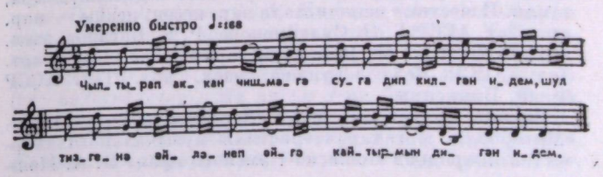
Лит.: Vanemuine. 1865—1925, Tartu, 1925; Arro E., Geschichte der estnischen Musik, Bd 1, Tartu, 1933; Eesti muusika, t. 1—2, Tallinn, 1968—75 (сост. А. Вахтер); Märtin M., Juhan Simm, Tallinn, 1972; Tartu Õlõpilasmeeskoor. 1912—1972, Tallinn, 1972; Heliloojad Kapid ja eesti muusika, Tallinn, 1978.

Э. Тарту.

ТАТАРСКАЯ МУЗЫКА. До Окт. революции 1917 Т. м. бытовала как народное, в основном вок., иск-во, представленное одноголосными песнями устной традиции. Тематика песен охватывала все стороны жизни народа. Наиболее своеобразны протяжные сольные лирич. и лирико-эпич. песни (озын кюй). Для них характерны волнообразное развёртывание мелодии (нередко из одного тематич. зерна) с тенденцией поступенного движения к нижней опоре, ритмич. свобода, переменный метр, асимметричность структуры. Большую роль играют импровизируемые певцом мелизматич. распевы. В целом мелодия развивается спокойно, плавно, на широком дыхании, без акцентирования. Приглушённые тембры, мягкость интонирования и манера пения вполголоса придают старинным напевам особую душевность и теплоту. Др. разновидность — шуточные и плясовые быстрые песни (кыска кюй), для к-рых характерны чёткая метроритмич. организация, небольшой диапазон, отсутствие орнаментики, квадратная структу-



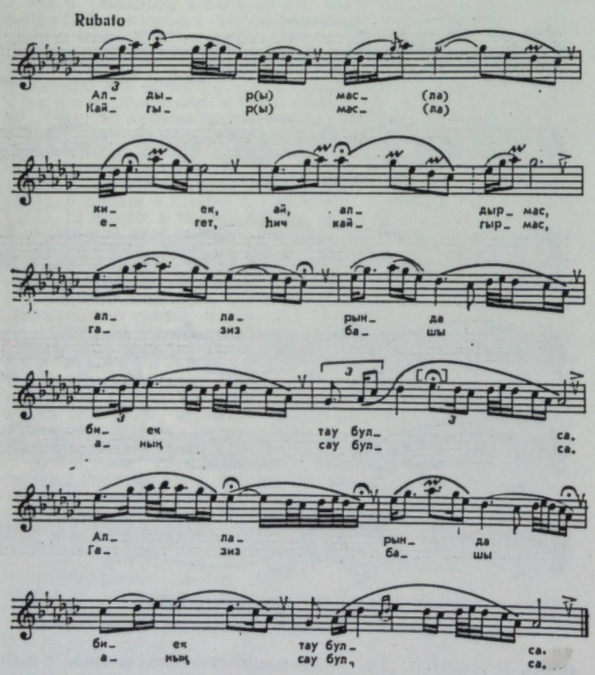
«Аллюки» (старинная протяжная песня). Запись А. С. Ключарёва.



«Ручеёк Фазыла» (современная народная песня). Запись А. С. Ключарёва.

ра; к ним примыкают т а к м а к и (песни типа частушки). Популярны 2-частные песни, гл. обр. любовно-лирические, лирико-бытовые, сочетающие черты протяжных орнаментированных напевов и чётких, подвижных кыска кюй, а также т. н. деревенские (а в ы л к ю е) и городские (ш э х э р к ю е) песни умеренного темпа, напевные, с равномерной ритмич. пульсацией. Старинные, обычно мелодико-речитативного склада песни-сказы (б а и т ы) повествуют гл. обр. о трагич. событиях социально-исторического, а чаще семейно-бытового плана. У нек-рых этнич. групп сохранились обрядовые песни. После Окт. революции 1917 благодаря взаимодействию с проф. иск-вом и нар. музыкой разл. народов Сов. Союза тат. песня обогащается новыми ритмоинтонациями, воплощающими совр. идейно-образное содержание.

Ладовая основа тат. песни — ангемитонная *пентатоника*. В напевах обычно через общий звук соединяются разные по строению бесполутоновые 5-ступенные звукоряды. В старинных напевах преобладают бестерцовые разновидности лада, в более поздних и современных — терцовые, создающие ощущение мажора или минора. Традиц. исполнение тат. нар. песен одноголосное, преим. сольное, без инстр. сопровождения. В совр. практике певцы поют, как правило, в сопровождении баяна. Распространение получило коллективное унисонное исполнение хороводных, игровых, деревенских песен. Встречается и хор. пение с элементами многоголосия. Среди нар. инструментов — курай (духовой, типа продольной флейты), кубыз (язычковый, щипковый, типа варгана), гармонь, скрипка, мандолина, домра, гусли. Известные исполнители нар. песен: певцы — нар. арт. Тат. АССР Г. Н. Сулейманова, Р. В. Вагапов, засл. арт. РСФСР И. М. Шакиров; гармонисты — нар. арт. Тат. АССР Ф. К. Туишев, засл. арт. Тат. АССР Ф. Ф. Биккенин.



«Усл» (старинная протяжная песня). Запись М. Н. Нигмедзянова.

Первые записи тат. песен относятся к кон. 19 в.— «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края» В. А. Мошкова («Известия общества археологии, истории и этнографии», тт. XII, XIV, XVII, Казань, 1894, 1897, 1901), «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» С. Г. Рыбакова (1897), рукописные сб-ки Г. Х. Еникеева и А. И. Оводова (1883—93), Г. Г. Сайфуллина (1896—1926) и др. После Окт. революции 1917 записью и пропагандой тат. муз. фольклора занимались В. И. Виноградов, С. Х. Габаши, А. В. Затаевич, А. А. Эйхенвальд, позже А. С. Ключарёв, М. А. Музафаров, Дж. Х. Файзи, в 1960—70 — А. Х. Абдуллин, М. Н. Нигмедзянов. Собирание, изучение, публикация нар. песен приобрели систематич. характер после организации кабинета фольклора при Управлении по делам иск-в СНК Тат. АССР (1937). С 1958 эта работа сосредоточена в Ин-те тат. языка и лит-ры Казанского филиала АН СССР. Изданы сб-ки тат. нар. песен А. С. Ключарёва, В. И. Виноградова, М. Х. Садри (Казань, 1941), А. С. Ключарёва (Казань, 1955), М. А. Музафарова, Ю. В. Виноградова и З. Ш. Хайруллиной (М., 1964), М. Н. Нигмедзянова (М., 1970, Казань, 1976), Дж. Х. Файзи (Казань, 1971).



Татарский камерный ансамбль. Ок. 1910.

Тат. музыканты-самоучки, исполнители нар. песен, а также небольшие инстр. ансамбли появляются в нач. 20 в. Произв. для этих ансамблей создавали сами их участники: Г. Зайпин, З. Яруллин, Ф. Латыпов, Ф. Гумерова, С. Габаши, позже Ф. Туишев и др. Однако подлинно проф. муз. культура складывается в период социалистич. строительства. Начинается подготовка нац. кадров в Казанском муз. техникуме (осн. как Уч-ще Рус. муз. об-ва в 1904), куда до Окт. революции татары почти не имели доступа, организуются рабфак (1933) и Тат. оперная студия при Моск. консерватории (1934). Первый проф. тат. композитор — С. З. Сайдашев. В 20-е гг. Тат. т-р им. Красного Октября (с 1939— Т-р им. Г. Камала) стал одним из очагов нац. муз. культуры. Для этого т-ра С. З. Сайдашевым созданы муз. драмы «Голубая шаль» (1926), «Родина» (1929), «На реке Кандре» (1932; все по пьесам К. А. Тинчурина), «Наёмщик» (по пьесе Т. К. Гизатова, 1928). Многие песни, арии, танцы, увертюры из этих и др. спектаклей обрели самостоят. жизнь. В этом т-ре сформировались первые проф. певцы С. Х. Айдаров, Г. М. Кайбицкая, С. Г. Садыкова. Здесь же с участием хора и оркестра муз. уч-ща поставлены первые тат. оперы «Сания» (1925) и «Эшче» («Рабочий», 1930). Г. С. Альмухаметова, В. И. Виноградова, С. Х. Габаши.

К кон. 1930-х гг. муз. образование в Москве получила большая группа тат. композиторов, музыкантов-инструменталистов, певцов, способствовавших быстрому подъёму нац. муз. культуры. В 1937 созданы Филармония им. Г. Тукая, Ансамбль песни и пляски, Дом нар. творчества, в 1939 — СК Тат. АССР, *Татарский театр оперы и балета*.

Новые темы и идеи нашли своё воплощение в песенном творчестве С. З. Сайдашева, М. А. Музафарова, Дж. Х. Файзи, З. В. Хабибуллина, Ф. З. Яруллина, А. С. Ключарёва. Возникли новые жанровые разновидности песни, сформировались новый тип мелодики, интонац. обороты и нек-рые стилистич. черты нац. музыки, получившие дальнейшее развитие в крупных формах. Интенсивно стало формироваться оперное иск-во. Большой вклад в него внёс Н. Г. Жиганов, создав оперы разных жанров на темы крестьянского и рабочего революц. движения, Великой Отечеств. войны 1941—45, на легендарно-сказочные сюжеты: «Качкын» («Беглец», 1939), «Алтынчач» («Золотоволосая», 1941), «Ильдар» (1942; 2-я ред. под назв. «Дорогой Победы», 1954), «Тюляк» (1945; 2-я ред. «Тюляк и Су-Слу», 1967), «Намус» («Честь», 1945). В операх Жиганова на нац. материале органично претворились муз.-драматургич. принципы мировой оперной классики, традиции оперно-хоровой драматургии, проявилось стремление к симфонизации. Значит. достижением для сов. муз. культуры в целом явилась его лирико-героич. опера-поэма «Джалиль» (1957). Лирич. оперы создали М. А. Музафаров («Галиябану», 1940), Дж. Х. Файзи («Неотосланные письма», 1960), лирико-психологич. оперу на совр. тему — Х. В. Валиуллин («Самат», 1957). В 1941 Ф. З. Яруллин на основе слияния нар. муз.-поэтич. традиций с принципами классич. балета создал первый нац. балет «Шурале» (пост. 1945), получивший широкую известность, в т. ч. за рубежом. Балеты написали Жиганов («Зюгра», 1944; «Две легенды», 1971), Э. З. Бакиров («Золотой гребень», 1957; 2-я ред. под назв. «Водяная», 1971), Р. Г. Губайдуллин («Кисекбаш» — «Отсечённая голова», по сатирич. сказке Г. Тукая, 1958), З. В. Хабибуллина (детский балет «Раушан», 1960; 2-я ред. под назв. «Заколдованный мальчик», 1974). Дж. Х. Файзи стал основателем нац. муз. комедии («Башмачки», 1942; «Чайки», 1944; «На берегу Волги», 1949).

Тат. симф. музыка зародилась в 20 — 30-е гг. в творчестве С. З. Сайдашева, А. С. Ключарёва, Н. Г. Жиганова, М. А. Музафарова, Ф. З. Яруллина. Более активное овладение симф. жанрами началось со 2-й пол. 1940-х гг. На первых этапах тат. нац. традициям более близким оказался жанрово-характерный симфонизм (песенно-танц., жанрово-характерные сюиты, программные симф. поэмы, увертюры). На основе освоения мирового классич. наследия и прогрессивного опыта совр. сов. и заруб. композиторов для Т. м. постепенно становятся всё более органичными и обобщённые формы симф. мышления. Симф. музыка ярко и многогранно представлена в творчестве Жиганова (поэма «Кырлай», 1946; сюита на тат. темы, 1949; увертюра «Нафиса», 1952; Симфонические песни, 1965; 10 симфоний, 1937—79, и др.), Музафарова (симфония, 1942; поэмы — памяти Г. Тукая, 1952, памяти М. Вахитова, 1956), А. З. Монасыпова («Балетная сюита», 1960; 4 симфонии, 1962—78). В области симф. музыки плодотворно работали Ключарёв («Волжская симфония», 1955; сюиты), А. Г. Валиуллин (симфония, 1956; поэмы «Мир победит войну», «Спасское восстание», «Юность», сюита «Симфонические танцы», увертюры), Ф. А. Ахметов (поэма памяти Ф. З. Яруллина, 1970; симфония, 1976). К симф. жанрам обращаются также Б. А. Мулюков, И. Д. Якубов. Тат. концерт для инструмента с оркестром выкристаллизовывался в творчестве Р. Х. Яхина (для фп., 1950—51), А. С. Лемана (для скрипки, 1951; фп., 1954), Музафарова (2 для скрипки, 1953, 1961). Концерты создали М. З. Яруллин (для скрипки, 1962), Р. А. Еникеев (для фп., 1962—64), Р. Н. Белялов (2 для фп., 1967, 1970; концерт-симфония для скрипки с оркестром, 1974), И. Д. Якубов (для фп., 1976) и др.

Медленнее развивается хор. музыка. Путь к ней прокладывался через хор. обработки нар. песен. В этой области известны произв. Ключарёва, Музафарова, М. Г. Латыпова, Б. А. Мулюкова. К 30-летию Тат. АССР (1950) Музафаров написал хор. сюиту «Путь счастья», в 1970 прозвучала первая тат. оратория «Человек» М. З. Яруллина, в 1975 — концерт для хора без сопровождения Ш. К. Шарифуллина, в 1977 — оратория «Казань» Б. А. Мулюкова. В 1930—40-х гг. появились камерно-вок. и камерно-инстр. произв. Музафарова, Ф. З. Яруллина, Ключарёва; в 50-х гг.— А. Г. Валиуллина, И. Г. Шамсутдинова, А. З. Монасыпова. В вок. произв. Р. Х. Яхина прослеживается развитие нац. камерно-вок. музыки от лирич. романсов к идейно-значит. драм. вок. монологам («Поэт», на стихи Г. Тукая) и циклам высокого гражданского, обществ. звучания («Из Моабитской тетради», на стихи М. Джалиля). В 1960—70 с приходом в Т. м. нового поколения композиторов возрос интерес к камерно-инстр. жанрам, создано много произв. для фп., скрипки, дух. инструментов, ансамблей разного состава. В камерно-инстр. жанрах работают Р. А. Еникеев, Ф. А. Ахметов, Р. Н. Белялов, Ш. К. Шарифуллин и др. Активно обращаются композиторы к нар. тематич. материалу, обновляют мелодич. и гармонич. язык, обогащают муз.-выразит. средства, более свободно претворяя классич. принципы формообразования.

Среди тат. исполнителей: певцы — нар. арт. СССР А. З. Аббасов, нар. арт. Тат. АССР З. Г. Байрашева, А. С. Измайлова, Г. М. Кайбицкая, С. Г. Садыкова, нар. арт. РСФСР М. З. Булатова, Ф. Х. Насретдинов, М. М. Рахманкулова, З. Г. Хисматуллина, В. Г. Шарипова, засл. арт. РСФСР В. Н. Жарков, И. Д. Ишбуляков; дирижёры — засл. деят. иск-в РСФСР Х. В. Фазлуллин, засл. деят. иск-в Тат. АССР Дж. Г. Садрижиганов. Среди музыковедов: Ч. Н. Бахтиярова, Я. М. Гиршман, Г. Я. Касаткина, М. Н. Нигмедзянов.

В Тат. АССР работают (1980): Тат. т-р оперы и балета им. М. Джалиля, филармония (в её составе: симф. оркестр, ансамбль песни и танца), Союз композиторов, Дом нар. творчества, сектор иск-ва Ин-та языка и лит-ры им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР, консерватория (1945, Казань), муз. ф-т Педагогич. ин-та (1960, Казань), 3 муз. уч-ща (Казань, Альметьевск, Нижнекамск), 64 детские муз. школы, спец. школа при консерватории.

Лит.: Музыкальная культура Советской Татарии, М., 1959; Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства, Казань, 1960; Г и р ш м а н Я. М., Пентатоника и ее развитие в татарской музыке, М., 1960; А б д у л л и н А. Х., Татарские народные песни, М., 1963; [Н и г м е д з я н о в М. Н.] Народная музыка, в кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья, М., 1967; Вопросы татарской музыки, Казань, 1967; Музыкальная культура народов Поволжья, сб., М., 1978.

Ч. Н. Бахтиярова.

ТАТА́РСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Т а т а р с к и й г о с у д а р с т в е н н ы й т е а т р о п е р ы и б а л е т а и м. М. Д ж а л и л я) — муз. т-р Тат. АССР. Открыт в 1939 постановкой оперы Н. Г. Жиганова «Качкын» («Беглец»). Основу оперной труппы составили выпускники Моск. консерватории и Тат. оперной студии при ней: У. Г. Альмеев, З. Г. Байрашева, М. З. Булатова, Л. С. Верниковский, Х. С. Забирова, Г. М. Кайбицкая, Л. С. Маев, Ф. Х. Насретдинов, М. М. Рахманкулова, С. Г. Садыкова. Среди первых артистов балета: А. Г. Айдарская, А. Ф. Гацулина, Б. Ш. Ахтямов, А. Ф. Нарыков (первая балетная пост.— «Тщетная предосторожность», 1939). Т-р возглавили Н. Г. Жиганов (худ. рук.), С. С. Бергольц (гл. дирижёр), Ф. Н. Каверин (гл. режиссёр), Л. А. Жуков (гл. балетмейстер). На сцене т-ра были пост. оперы «Евгений Онегин», «Русалка», «Царская невеста», «Аида», «Кармен», «Паяцы», «Травиата», «Риголетто», «Севильский цирюльник», «Фауст», «Чио-Чио-сан», ба-

леты «Лебединое озеро», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Красный мак». Плодотворно сотрудничая с тат. композиторами, т-р осуществил первые пост. созданных ими опер — «Ирек» («Свобода», 1940), «Алтынчач» («Золотоволосая», 1941), «Ильдар» (1942), «Тюляк» (1945) Жиганова, «Галиябану» Музафарова (1940), «Фарида» Юдина (1944), нац. муз. комедии — «Башмачки» Д. Х. Файзи (1942) и балета — «Шурале» («Леший») Ф. З. Яруллина (1945). В 1956 т-р получил новое здание (зал на 1029 мест), т-ру было присвоено имя поэта-героя М. Джалиля.

В 50—70-е гг. в т-ре работали: дирижёры — Я. А. Вощак, Ю. Л. Кочнев, И. А. Лапиньш, Ф. Ш. Мансуров, К. К. Тихонов, И. Э. Шерман; режиссёры — Н. К. Даутов, Е. И. Кушаков, П. Г. Мазитов, Г. С. Миллер, И. Г. Просторов; балетмейстеры — Д. М. Арипова, Л. А. Бордзиловская, С. М. Тулубьева, Н. Д. Юлтыева; художник П. Т. Сперанский. На сцене т-ра выступали певцы Б. А. Аполонов, В. Н. Жарков, Ш. Ю. Куддусова, О. А. Логинова, М. П. Пантюшин, В. Т. Степанов, З. Г. Хисматуллина, В. Г. Шаринова, солисты балета Г. С. Калашникова, Р. М. Новицкая, С. З. Хайруллин и др. Среди пост. рус. и заруб. классики: оперы — «Иван Сусанин» (1951), «Иоланта» (1952), «Снегурочка» (1953), «Чародейка» (1958), «Богема» (1959), «Пиковая дама» и «Демон» (1960), «Бал-маскарад» (1962), «Борис Годунов» (1963), «Князь Игорь» (1965), «Дон Жуан» (1975), «Моцарт и Сальери» (1978); балеты — «Эсмеральда» (1951), «Дон Кихот» (1958), «Спящая красавица» (1959) и др. В репертуаре т-ра видное место занимают сочинения сов. композиторов, в т. ч.: оперы — «В бурю» и «Семья Тараса» (1953), «Тихий Дон» (1961), «Катерина Измайлова» (1965); «Оптимистическая трагедия» Холминова (1967), «Орлиная крепость» Бабаева (1972); балеты — «Тропою грома» (1960), «Каменный цветок» (1961), «Медный всадник» (1963), «Алые паруса» (1964); «Кармен-сюита» Бизе — Щедрина (1973), «Ромео и Джульетта» (1975). Впервые на сов. сцене т-р осуществил пост. опер «Одно сердце» Крейтнера (1959), «Битва при Леньяно» Верди (1961), «Телефон» Менотти (1978), «Фёдор Протасов» Гибалина (1979). Нац. репертуар пополнился операми «Самат» (1957) и «На берегу Дёмы» (1965) Х. Валиуллина, «Джалиль» Жиганова (1957), «Коварная кошка» Хайрутдиновой (первая тат. детская опера, 1974), «Джигангир» Губайдуллина (1976), балетами — «Кисекбаш» («Отсечённая голова») Губайдуллина (1958), «Раушан» Хабибуллина (1961), «Водяная» Бакирова (1971), «Две легенды» Жиганова (1971), «Бессмертная песня» Монасыпова (1978). Т-р ставит также классич. и сов. оперетты, нац. муз. комедии, в т. ч. «Ромео — мой сосед» Гаджиева (1961), «Севастопольский вальс» Листова (1962), «Цыганский барон» (1966) и «Летучая мышь» (1971) И. Штрауса, «Женихи» Садыковой и Губайдуллина (1972), «Фиалка Монмартра» Кальмана (1974).



Сцена из балета «Шурале» Ф. З. Яруллина.

В труппе т-ра (1979): певцы — нар. арт. СССР А. З. Аббасов, засл. арт. РСФСР И. Д. Ишбуляков, Г. И. Сайфуллина, нар. арт. Тат. АССР Р. Г. Билялова, заслуженные артисты Тат. АССР Л. Г. Башкирова, Ю. В. Борисенко, Х. Г. Гиниатова, Р. Х. Мифтахова, Н. И. Якушева; солисты балета — нар. арт. Тат. АССР К. Гайнуллин, И. Ш. Хакимова, засл. арт. РСФСР Р. Ф. Садыков и др. Гл. дирижёр — засл. деят. иск-в Мар. АССР В. Д. Куценко, гл. режиссёр — нар. арт. РСФСР Н. К. Даутов, гл. балетмейстер — Б. Ш. Халиулов, гл. хормейстер — Т. Г. Гудкова, гл. художник — нар. художник Тат. АССР Э. Х. Нагаев.

Лит.: Татарский государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля, Казань, 1957 (буклет); Шумская Н., Татарскому оперному театру 20 лет, «СМ», 1959, № 10; Гирман Я., Опера, балет и музыкальная комедия, в кн.: Музыкальная культура Советской Татарии, [М.], 1959; Кантор Г., Роль русского театра в формировании татарской оперы, в кн.: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза, Л., 1972.

Г. М. Кантор.

Сцена из оперы «Алтынчач» Н. Г. Жиганова.



ТАТИШВИЛИ Цисана Бежановна (р. 30 XII 1937, Тбилиси) — сов. певица (сопрано). Нар. арт. СССР (1979). В 1963 окончила Тбилисскую консерваторию по классу пения у Г. П. Картвелишвили (училась также у Д. С. Мчедлидзе). С того же года солистка Груз. т-ра оперы и балета. Партии: Этери; Маро («Даиси»), Дареджан («Сказание о Тариэле» Мшвелидзе), Тамар («Похищение луны» Тактакишвили), Лиза, Аида, Сента, Тоска, Дездемона; Леонора («Трубадур»), Ортруда («Лоэнгрин»), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи). Выступает как конц. певица, участвовала в исполнении монументальных произв., в т. ч. 9-й симфонии Бетховена, Реквиема Верди. Гастролирует за рубежом. Пр. им. З. Палиашвили (1979).

В. И. Зарубин.

ТАТРАИ (Tátrai) Вильмош (р. 7 X 1912, Кишпешт, ныне район Будапешта) — венг. скрипач, ансамблист, педагог, дирижёр. Учился и работает в Будапеште. В детстве игре на скрипке его обучал отец, любитель музыки (слесарь депо), с к-рым Т. играл в любительском оркестре. Окончил (в кон. 20-х гг.) Нац. консерваторию по классам скрипки у В. Кладивко (ученика Е. Хубэя) и камерного ансамбля у Л. Лайты. С 1933 концертмейстер ведущих симф. оркестров страны, с 1946 — Столичного оркестра (в 1949 преобразован в Гос. концертный, с 1952 — Гос. симф. оркестр). На совершенствование мастерства Т. оказало влияние общение с К. Флешем, к-рый в 40-е гг. жил в Будапеште. Т. преподавал скрипич. игру в Нац. консерватории (в 1946—53). С 1965 профессор Высшей муз. школы им. Ф. Листа по классам скрипки и камерного ансамбля.

Скрипач-виртуоз, Т. предпочитал ансамблевую игру. В 1928 совм. с виолончелистом Г. Мадьяром организовал струн. квартет, выступал в его составе до 1939. Играл партию 2-й скрипки (1945—46) в венг. квартете «Вальдбауэр — Кернели», к-рый впервые исполнил ряд произв. Б. Бартока и З. Кодая. В 1946 Т. создал и возглавил квартет, носящий его имя. Под рук. Т. (1-я скрипка) этот коллектив стал ведущим камерным ансамблем ВНР (1-я пр. на Междунар. конкурсе квартетов им. Б. Бартока, Будапешт, 1948; Гос. пр. им. Листа, 1952; Гос. пр. им. Кошута, 1958). С 1952 Т. со своим квартетом гастролирует в странах Европы; неоднократно выступал в СССР (с 1953). В 1957 организовал и возглавил струн. Венг. камерный оркестр, исполняющий старинную и совр. музыку, успешно концертирует с ним в ВНР и др. странах; записи игры оркестра (лучшая грампластинка на конкурсе в США за 1975), как и квартета Т. (ок. 200), удостоены ряда междунар. премий и дипломов, в т. ч. «Гран при» (квартеты Бартока, Париж; квартеты Гайдна, Брюссель). Чл. жюри европ. междунар. конкурсов, в т. ч. 4-го и 6-го им. П. И. Чайковского в Москве (1970 и 1978).

В. И. Руденко.

ТАУБЕРОВА (Tauberová) (наст. фам.— Проскова, Prosková) Мария (р. 28 IV 1911, Високе-Мито) — чеш. певица (колоратурное сопрано). Нар. арт. ЧССР (1960). Окончила Венскую академию музыки и драм. иск-ва по классу фп., занималась в венской Школе мастерства. Пению обучалась у Л. Рипра и Д. Айбеншюц в Вене, у Ф. Карпи в Милане. С 1936 солистка Нац. т-ра в Праге. Обладает лёгким звонким голосом чистого тембра, исполнение отличается виртуозной техникой. В репертуаре Т.— партии в операх итал., нем. и чеш. композиторов (Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди, Р. Штраус, Б. Сметана, Л. Яначек, Б. Мартину и др.). Прославилась как интерпретатор женских партий в операх В. А. Моцарта — Сюзанна, Папагена; Констанца («Похищение из сераля»). Среди др. партий: Джильда, Виолетта; Зербинетта («Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса), Каролина («Две вдовы» Сметаны), Ариэль («Буря» Фибиха), Лисичка («Лисичка-плутовка» Яначека), Людмила. В конц. репертуаре певицы — романсы и песни композиторов 19—20 вв.; первая исполнительница многих вок. произв. совр. чешских композиторов, в т. ч. П. Боржковеца, В. Добиаша, В. Новака, Й. Пауэра. Часто пела на радио, исполняла сопрановые партии в кантатно-ораториальных произв. Дж. Перголези, Й. Гайдна, Л. Бетховена. Гастролировала за рубежом (Австрия, ГДР, ФРГ, Румыния, Швейцария, Швеция, Дания, Бразилия), неоднократно в СССР (с 1955; исполняла партию Джильды в Большом т-ре; выступала с концертами).

В. Н. Егорова.

ТАУЗИГ (Tausig) Карл (Кароль) (4 XI 1841, Варшава — 17 VII 1871, Лейпциг) — польский пианист и композитор. По национальности чех. Учился у отца, чеш. пианиста и композитора Алоиза Т. (1820—85; ученик З. Тальберга), в 1855—59 — у Ф. Листа в Веймаре. С 1859 гастролировал во мн. странах, в т. ч. в России (1870). С 1865 жил в Берлине, где в 1866 осн. Школу высшего пианистич. мастерства. Был дружен с И. Брамсом и Р. Вагнером. Любимый ученик Листа, Т.— один из величайших мастеров в истории пианистич. иск-ва. Его игра отличалась исключит. техникой, виртуозностью, вдохновением. Обладал композиторским дарованием — написал концерт для фп. с оркестром, 2 фп. этюда (выделяется Fis-dur), симф. поэмы; ему также принадлежат фп. транскрипции: сонаты Д. Скарлатти (в т. ч. «Пастораль», «Каприччо»; назв.- даны Т.) и др., органная токката и фуга, хор. прелюдия И. С. Баха; 3 фрагмента из струн. квартетов Л. Бетховена, «Приглашение к танцу» Вебера,



один из «Военных маршей» и один из полонезов Шуберта, «Контрабандист» Шумана, фрагменты из «Валькирии» и «Тристана и Изольды» Вагнера, 3 вальса Штрауса и др., переложение для фп. оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера и редакция «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Сохранили значение инструктивные работы Т.: обработка избранных этюдов из сб. этюдов «Путь к Парнасу» М. Клементи, а также «Ежедневные упражнения» («Tägliche Studien»; посмертно изданы Г. Эрлихом под назв. «Как освоить фортепиано» — «Wie übt man Klavier?», 1879, ³1900; англ. изд., N. Y., 1879, ³1917).

Лит.: Кю и Ц., Г-н Таузиг, «С.-Петербургские ведомости», 1870, 12 марта, то же, в его кн.: Избранные статьи об исполнителях, М., 1957, с. 66—68; Weitzmann C. F., Der letzte der Virtuosen, Lpz., 1868; Lenz W. von, Die Großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit..., B., 1872, N. Y., 1899; Fay A., Music study in Germany, N. Y., 1880, ³ N. Y., 1965; Della Corte A., L'interpretazione musicale e gli interpreti, [Torino, 1951]; Schonberg H. C., The Great pianists, N. Y., 1963.

Г. М. Коган.

ТАФФАНЕЛЬ (Taffanel) Клод Поль (16 IX 1844, Бордо — 22 XI 1908, Париж) — франц. флейтист, дирижёр и муз.-обществ. деятель. В 1865 окончил Парижскую консерваторию, по классу флейты занимался у Н. Ребера и В. Ж. Стенкиста (Дорю). В 1862—64 флейтист в оркестре т-ра «Опера комик». В 1864—90 солист, в 1892—1908 дирижёр оркестра «Гранд-Опера», в 1867—92 солист, в 1892—1901 дирижёр оркестра Об-ва концертов Парижской консерватории. Крупнейший музыкант-виртуоз 2-й пол. 19 в., основатель совр. франц. школы игры на флейте, Т. сыграл значит. роль в развитии камерного исполнительства на дух. инструментах. Принимал активное участие в организации *Национального музыкального общества*. В 1879 осн. Об-во камерной музыки для дух. инструментов (Société de musique de chambre pour instruments à vent), был одним из организаторов Парижского камерного оркестра (1872). Много концертировал как солист и ансамблист, пользовался большой популярностью во Франции и др. странах. Гастролировал в России в 1887 (совм. с К. Сен-Сансом) и 1889 (по инициативе П. И. Чайковского выступал в концертах Моск. отделения РМО). С именем Т. связан неосуществлённый замысел конц. пьесы для флейты П. И. Чайковского, к-рый в 1888 в Париже часто встречался с Т., слушал его в концертах. В 1893—1908 Т. был профессором Парижской консерватории по классу флейты. Среди его учеников — Л. Флёри, Ф. Гобер, Г. Бланкар. Автор квинтета для деревянных духовых инструментов, многих фантазий и пьес для флейты и фп.; ему принадлежат многочисленные переложения для флейты, а также методические соч. «Школа игры на флейте...» («Méthode complète de flûte en 8 parties», совм. с Ф. Гобером, P., 1923) и «17 больших ежедневных упражнений ...» («17 grands exercices journaliers de mécanisme ...», P., 1927). Принимал участие в работе над «L'Encyclopédie de la musique» Лавиньяка (1920—1929); для неё им написаны статьи «Флейта» («La flûte») и «Искусство дирижирования» («L'Art de diriger»).

Лит.: Чайковский П. И., Письмо к К. Таффанелю от 15/27 дек. 1888, в ст.: Fédorov V., Cajkovskij et la France (A propos de quelques lettres de Cajkovskij à Félix Mackar), «Revue de musicologie», 1968, t. 54, № 1, то же, в его кн.: Полн. собр. соч., т. XIV, М., 1974, с. 602—03; Fleury L., P. Taffanel,

в кн.: Encyclopédie de la musique ou dictionnaire du conservatoire, pt 2, [v. 3], P., 1927. *А. Т. Тевосян.*

ТАЧМУРА́ДОВ Мыллы (1886, аул Янкала, район Геок-Тепе, ныне Туркм. ССР — 31 I 1960, Ашхабад) — туркм. нар. музыкант-дутарист, композитор-мелодист. Засл. деят. иск-в Туркм. ССР (1945). Ученик нар. музыканта Туркмении Кель-Бахши. С 1930 солист, затем руководитель Ансамбля нар. инструментов Туркм. радио. Воспитал плеяду исполнителей на нар. инструментах. Автор ряда сочинений для дутара, среди к-рых особо выделяются пьесы, отражающие события Великой Отечеств. войны 1941—45: «Проводы» («Уградыш»), «Наступление» («Худжум»), «Красный караван» («Гызыл кервен»), «Победа» («Еныш»), «Красное знамя» («Гызыл байдак») и др. Популярность получили пьесы Т. для дутара «Сборщица урожая» («Хасыл йыгымчи»), «Весна» («Бахар»), «Слава тебе» («Шохрат сана») и др. Имя Т. присвоено Туркм. филармонии.

Н. П. Нурымова, А. Сапаров.

ТАШКЕ́НТ — столица Узб. ССР (с 1930), один из крупнейших промышленных, научных и культурных центров СССР. 1800 тыс. жит. (на 1 янв. 1979). В 1-е века н. э. Т. (Чачкент) был главным городом согдийской области Чач. В 10 в. Т. (Бинкент) — крупный торгово-ремесл. центр; в кон. 10 — нач. 13 вв.— удел в государстве Караханидов, получивший назв. Ташкент. В быту горожан были распространены нар. песни (обрядовые, колыбельные, лирич., сатирич.), касыды (оды), макомы, инстр. музыка, существовали муз.-артистич. цехи со своими рисола (уставами). Представления кукольного т-ра, канатоходцев (дорвоз), нар. комиков-острословов (кизыкчи) всегда сопровождались пением и инстр. музыкой (в исполнении ансамблей в составе *сурная, карная, нагоры* или *дойры*). В 14 в., в период правления Тимуридов, при дворе содержался целый штат музыкантов, в т. ч. из др. стран. В 16—18 вв. Т. стал объектом борьбы между разл. ханствами, что ослабило муз. развитие города.

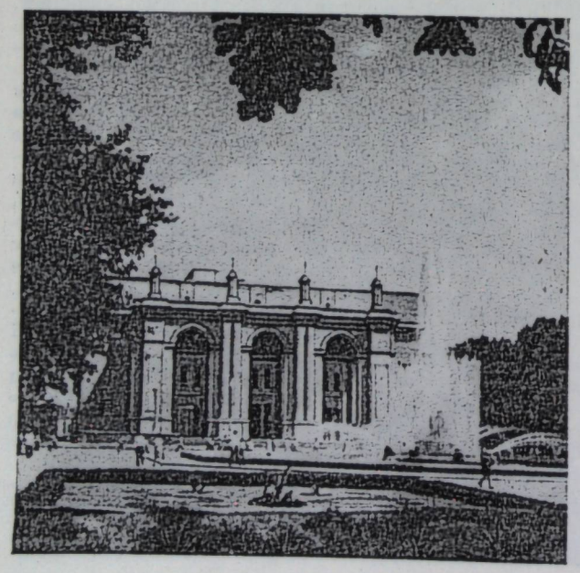
Во 2-й пол. 19 в., после присоединения Ср. Азии к России, Т. становится крупным адм., торговым и культурным центром Ср. Азии. Муз. жизнь города интенсивно развивается как в среде коренного местного, так и рус. населения. Наряду с нар. и проф. музыкой устной традиции, муз.-театр. представлениями, широко популярными были инстр. ансамбли (в составе — *гиджак, дутар, танбур, чанг, най*, сурнай, дойра). Своеобразным центром культивирования музыки в Т. стали чайханы (чайные), где выступали известные музыканты (певцы и инструменталисты), носители традиций узб. музыки, в т. ч. Мулла Туйчи Ташмухамедов, Шорахим Шоумаров и др. В новой (русской) части города значит. распространение получило домашнее музицирование, устраивались благотворит. концерты с участием местных (русских) любителей музыки; их силами ставились популярные оперы и оперетты. Устраивались камерные концерты (фп., скрипка, виолончель, флейта), создавались оркестры, хоры. Первый любительский муз. кружок возник в Т. в доме врача А. И. Никитинова (1870). Муз. об-во, организованное в Т. в 1884, имело симф. оркестр и хор. С 1898 существовал также хор. кружок «Лира». В уч. заведениях (в гимназии, реальном уч-ще и Учительской семинарии) создавались оркестры, хоры. Благодаря деятельности таких одарённых музыкантов, как А. Ф. Эйхгорн, В. В. Лейсек, В. И. Михалек (первоначально занимали должности воен. капельмейстеров) и др., заметную роль в распространении рус. и зап.-европ. муз. классики в Т. играли дух. оркестры. Записи Эйхгорна положили начало изучению узб. нар. музыки, Лейсек провёл первые опыты её гармонизации («Азиатское попурри» и др.). С кон. 19 в. в Т. выступали разл. муз.-театр. труппы — франц. опереточная труппа Лассаля (1891), итал. оперная (1907, 1910), Тифлисская опера (1894, 1897), Укр. муз.-драм. труппа (1895, 1899), труппы рус. антрепренёров (1909, 1912, 1913), тат. труппы «Нур» и «Сайёр» (1911), азерб. труппы (1911; в 1916 — труппа У. Гаджибекова), передвижная рус. опера Ю. Х. Южина (1915).

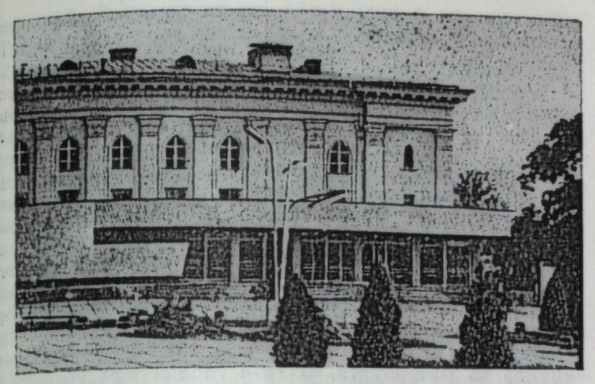
В нач. 20 в. в Т. появляются местные конц. организации. В 1904 создан кружок любителей симф. и камерной музыки, члены к-рого устраивали муз. вечера, в 1906 — Муз.-драм. об-во. В 1913 осн. Филармонич. об-во, в его концертах принимали участие дирижёры В. И. Михалек, Э. Я. Мелнгайлис. Местная рус. молодёжь организовывала балалаечные и духовые оркестры. Концерты, как правило, проходили в частных домах, в залах Военного и Обществ. собрания, в т-ре «Колизей» и Летнем т-ре. Наряду с муз.-драм., опереточными и оперными труппами в этот период выступали отд. музыканты-исполнители, в т. ч. гастролёры — скрипач К. М. Думчев, пианистка Я. Залесская (1903), флейтист А. Тершак, певица А. Фострем (1902) и др.

В 1890 при Муз. об-ве открылись муз. классы под рук. Лейсека. В 1896 начали работать муз. курсы Михалека, в нач. 1900-х гг.— муз.-педагогич. курсы под рук. Мелнгайлиса.

С установлением Сов. власти открылись широкие возможности для всестороннего развития нац. муз. жизни в городе. Т. становится центром культуры и иск-ва Туркестана; уже в первые годы Сов. власти проводятся концерты-митинги, «нар. концерты», концерты-лекции, устраиваются концерты симф. музыки, выступления дух. оркестров; возникают новые формы выступлений — этнографич. концерты (вечера вост. музыки); развивается самодеятельность. В этот период зарождается узб. конц. исполнительство, формируются постоянно действующие узб. и рус. муз.-драм. труппы. В 1918 в Т. открыт Рус. оперный т-р (с 1929 — Гос. т-р оперы и балета им. Я. М. Свердлова), на сцене к-рого ставились не только произв. рус. и зап.-европ. оперной классики, но и ранние оперы сов. композиторов («Орлиный бунт» Пащенко, «Прорыв» Потоцкого, «В плену у яблонь» Чишко). Здесь гастролировали Л. В. Собинов, Г. С. Пирогов, П. И. Цесевич (все в 1922), А. В. Неждановa (1924) и др. Рус. оперный т-р сыграл важную роль в формировании Узб. муз. т-ра, созданного в 1929 в Самарканде (в 1931 переведён в Т.) на базе Узб. гос. концертно-этнографич. ансамбля (осн. в 1926 под рук. М. Кари-Якубова). Этот т-р пост. оперы «Ер-Таргын» Брусиловского и «Нэргиз» М. Магомаева. Поставленные в 1939 и 1940 первые узб. оперы — «Буран» Ашрафи и Василенко и «Лейли и Меджнун» Глиэра и Т. Садыкова положили начало созданию нац. оперного иск-ва (см. *Узбекский театр оперы и балета*). С 1939 в Т. работает Т-р муз. драмы и комедии им. Мукими (в 1973 переименован в Узб. муз. т-р им. Мукими), с 1971 — Рус. т-р оперетты.

Здание Узбекского театра оперы и балета. Ташкент.





Концертный зал «Бахор». Ташкент.

Т.— город интенсивной конц. жизни, центр сосредоточения многочисл. муз. коллективов. Основанная в 1936 Узб. филармония им. М. Кари-Якубова объединяет наиболее крупные исполнительские силы. В её составе — Симф. оркестр Узб. ССР (1938, рук. З. Хакназаров), Оркестр нар. инструментов им. Т. Джалилова (1938; первоначально наз. нотным, был в составе концертно-этнографич. ансамбля), струн. квартет (1952), хор. капелла (1952), ансамбли песни и танца «Шодлик» (1936), «Гузал» (1972), хорезмский ансамбль «Лязги» (1958), ансамбль нар. танца «Бахор» (осн. в 1957; до 1978 рук. М. Тургунбаева), эстр. оркестр (1966). В филармонич. концертах выступали гастролёры — пианисты А. Б. Гольденвейзер, Э. Г. Гилельс, Л. Н. Оборин, виолончелист Д. Б. Шафран, певицы К. Г. Держинская, И. К. Архипова и др. Симф. оркестром Узб. ССР дирижировали В. В. Небольсин, Н. Г. Рахлин, К. Н. Илиев (Болгария) и др. При Узб. радиокомитете имеются Оркестр нар. инструментов (1957, на основе Ансамбля нар. инструментов, организованного в 1926), Ансамбль макомистов (1959), хор (1960), эстр.-симф. оркестр (1964), Уйгурский ансамбль песни и танца (1967), камерный оркестр (1974). В 1966 в Т. на основе Узб. госэстрады (1938) создано гастрольно-конц. объединение Узбекконцерт, куда входят: Ташкентский мюзик-холл (1970; осн. на базе узб. эстр. оркестра, к-рый существовал с 1958), Тат. эстр. ансамбль «Хайтарма» (1957), Корейский эстр. ансамбль «Каягин» (1965), вок.-инстр. ансамбли «Ялла» (1972) и «Синтез» (1974, с 1975 под назв. «Наво»).

В Т. работает большинство муз.-учебных заведений Узбекистана. В 1934 открылась Высшая муз. школа, к-рая в 1936 была реорганизована в Ташкентскую консерваторию (с 1976 — им. М. Ашрафи); в 1936—38 по направлению Моск. консерватории здесь работали В. А. Цуккерман, Л. В. Данилевич, Ю. А. Фортунатов, И. И. Мартынов. В годы Великой Отечеств. войны 1941—1945 находившаяся в Т. большая группа рус. музыкантов, в т. ч. М. О. Штейнберг, С. Н. Василенко, Б. А. Арапов, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарёв и др., во многом способствовала развитию конц. и лекторско-музыковедческой деятельности в городе. Муз.-образоват. работа в Т. ведётся на спец. ф-тах Ин-та культуры (осн. в 1973), на муз. ф-те Педагогич. ин-та им. Низами. В Т. работают: Муз. уч-ще им. Хамзы (1924), Муз.-педагогич. уч-ще им. Ю. Раджаби (дошкольное; 1968), Детская муз. школа-интернат им. Р. М. Глиэра (1925), Центр. муз. школа-интернат им. В. А. Успенского при консерватории (1939), школа-интернат муз. воспитанников и муз.-художеств. школа-интернат, а также более 27 муз. школ-семилеток.

Центрами изучения узб. муз. наследия и проблем развития совр. музыки Узбекистана являются Отдел музыки Ин-та искусствознания им. Хамзы (осн. в 1928 в Самарканде как Ин-т музыки и хореографии; переведён в 1932 в Т., с 1933 — совр. назв.) и кафедры истории, теории музыки и вост. музыки (1972) Ташкентской консерватории. Проблемами реконструкции муз. инструментов занимается Экспериментальная лаборатория (создана в 1943 при Ин-те искусствознания, ныне при консерватории). В Т. проходят гастроли ведущих коллективов СССР и заруб. стран, Декады сов. республик, фестивали (в 1964 — «Ташкентская весна», в 1965 — «Мелодии долины роз»). Многие коллективы Т. гастролируют по Сов. Союзу и за рубежом.

Высокого уровня и массового размаха достигла муз. самодеятельность Т. Симф. оркестры, оперные студии, хоры, оркестры узб. и рус. нар. инструментов, разл. инстр. ансамбли, эстр. коллективы и традиц. нац. ансамбли создаются при содействии респ. Дома нар. творчества (осн. в 1937). При гор. Доме культуры функционирует Народная филармония. Традиционными стали телевизионные конкурсы самодеят. муз. коллективов «Мархабо, талантлар» («Пожалуйте, таланты») и «Чашма» («Родник»), респ. смотры и олимпиады.

Лит.: Кары-Ниязов Т. Н., Очерки истории культуры Советского Узбекистана, М., 1955; История Узбекской ССР, т. 1—4, Таш., 1967—68; Вызго Т., Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970; История узбекской советской музыки, т. 1—2, Таш., 1972—73.

Р. С. Абдуллаев.

ТА́ШНЕР (Taschner) Герхард (р. 25 V 1922, Егендорф, ныне Крнов, Чехия) — нем. скрипач, педагог. Учился у Е. Хубая в Будапеште, Ф. Дрдла и Б. Губермана в Вене. До 1940 концертмейстер Гос. т-ра в Брюнне (ныне Брно, ЧССР). С 1940 (по приглашению В. Фуртвенглера) 1-й концертмейстер Берлинского филармонич. оркестра. В 1945—50 вёл активную конц. деятельность. Игра Т. отличается ярким темпераментом, высоко развитой техникой. В. Фортнер написал для Т. виртуозный скр. концерт (1948). С 1950 профессор Высшей муз. школы в Зап. Берлине. *В. И. Руденко.*

ТАШЧЯН Никогос (Никогайос) (1841, Константинополь — 9 IX 1885, там же) — арм. композитор, музыковед, педагог. Ученик Г. Ераняна. Преподавал в арм. школах. Константинополя, занимался муз.-обществ. деятельностью, в 1864 принимал участие в издании популярного муз. журн. «Кнар айкакан» («Армянская лира»), в 1875 совм. с братом Акопом Т. издавал двухнедельный журн. «Нвагк османян...» («Восточные напевы, переложенные для фортепиано и других инструментов»), выступал со статьями по вопросам теории арм. монодич. музыки в журн. «Жаманак» (Константинополь) и «Арарат» (Эчмиадзин). Т. записал общедоступной нотописью (новоарм. нотами) арм. духовные песнопения, составляющие значит. раздел арм. проф. монодич. музыки 5—15 вв., сохранявшейся вначале, видимо, в устной традиции, с 8 в. в хазовой записи, в течение 18—19 вв.— снова в устной передаче. Записаны в Эчмиадзине в 1873—74, изданы там же в сборниках «Патараг» (Литургия, 1874), «Шаракноц» (сб. гимнов, 1875) и «Жамагирк» (Часослов, 1877). Эти издания принадлежат к числу наиболее ценных собраний образцов ср.-век. арм. музыки и представляют большой науч. интерес. Т.— автор «Учебника церковной нотописи армян» (1874, на арм. яз.). Среди учеников Т.— известные музыковеды и муз. педагоги А. Бжишкян, Г. Мехтерян, Р. Чиванян. Автор патриотич. песен и романсов.

Лит.: Кушнарёв Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958; Атаян Р., Армян-

ская хазовая нотопись, Ер., 1959 (на арм. яз.); Мурадян М., Армянская музыка в XIX и начале XX в., Ер., 1970 (на арм. яз.); Тагмизян Н., Теория музыки в древней Армении, Ер., 1977. *Р. А. Атаян.*

ТБИЛИСИ (до 1936 — Тифлис) — столица Груз. ССР, промышленный и культурный центр. 1066 тыс. жит. (на янв. 1979). Т. является гл. городом Грузии с 5—6 вв. Сведения о муз. жизни Т. сохранились в старинных летописях и лит. памятниках древних веков. С принятием христианства (337) развивается груз. церк. пение. С 5 в. в церк. школах пение вводится как предмет обучения. Организуются разл. виды духовных хоров и ансамблей (гунди, даси, мцкобри), разрабатывается система груз. муз. письма, составляются первые сб-ки духовных песнопений. Среди крупнейших гимнографов и песнопевцев — М. Модрекили; составленный им сб. «Падгари» (978—988) включал, кроме его собств. произв., напевы ирмосов и гимны др. авторов, записанные знаками муз. письма (типа невм). С древних времён музыка сопровождала нар. празднества и обряды, ратные походы. Проводниками и популяризаторами тбилисского гор. муз. фольклора, прошедшего многовековой путь историч. развития, были проф. певцы-музыканты, т. н. мгосани и мутрибы, исполнявшие одноголосные песни под аккомпанемент вост. инструментов — *тара*, *саза*, *кеманчи*. Освободив Т. от трёхвекового господства иноземных захватчиков, царь Давид Строитель сделал его столицей объединённой Грузии (1122). В эпоху царицы Тамары (кон. 12 в.), наряду с расцветом светской и духовной прозы, поэзии, архитектуры, изобразит. иск-ва, высокого развития достигла светская музыка. Оды и поэмы груз. поэтов (в т. ч. Ш. Руставели, И. Шавтели, Чахрухадзе) исполнялись певцами в сопровождении разл. муз. инструментов. Широкое распространение получило иск-во мутрибов и мгосани, появились инстр. и вок.-инстр. ансамбли. Географич. положение Т. (на рубеже Запада и Востока) обусловило синтез культур, наложивший отпечаток и на муз. жизнь города. Взаимовлияние груз. городской и вост.-ашугской культур способствовало возникновению в кон. 18 в. особой разновидности песенного фольклора, т. н. песен старого Тбилиси. Среди прославленных груз. ашугов— Саят-Нова, Сатара, Мачабели, Шаншашвили, Сагинашвили, Шамчи-Мелко, Евангула, Чипр-Далакишвили, Азира. Наибольшей популярностью песни старого Тбилиси пользовались среди ремесленников и торговцев, т. н. карачохели и кинто.

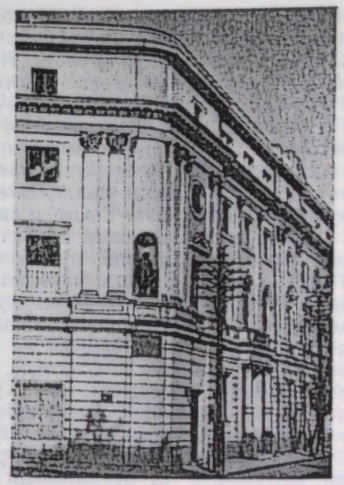
Неоднократные вражеские нашествия в 13—17 вв. тормозили развитие нац. культуры города, в т. ч. музыкальной. Возрождению светского муз. иск-ва в Т. в 18 в. во многом способствовали крупнейшие поэты-певцы Бесики и Саят-Нова, обществ. деятели и учёные, среди к-рых — Сулхан Саба Орбелиани (автор груз. толкового словаря, в к-ром значит. место отводится груз. муз. терминологии) и Иоанн Багратиони. Стремясь восстановить былые муз. традиции, царь Ираклий II (1744—98) учредил при духовных семинариях кафедральных соборов Т. хор. капеллы. Большое внимание уделялось муз. иск-ву в певч. школах при мн. церквах. В 1795 во время нашествия на Грузию персидских войск под предводительством Аги Мохаммед-хана Каджара погибли мн. культурные ценности Т.

Новый этап в муз. жизни города наступил с присоединением Грузии к России (1801). Укрепились связи с рус. и европ. муз. культурами. Т. становится центром муз. просвещения не только Грузии, но и всего Закавказья. В первые десятилетия 19 в. значит. распространение получает музицирование в домах состоят. горожан. Видную роль в развитии нац. муз. иск-ва в Т. сыграли лит.-муз. салоны А. Г. Чавчавадзе, Н. М. Бараташвили, Г. Д. Орбелиани, М. Г. Орбелиани, Е. К. Воронцовой, С. И. Додашвили и др. К этому периоду относятся и первые публич. выступления членов кружков любителей музыки, к-рые знакомили груз. общественность с рус. и зап.-европ. музыкой. Закладываются основы театр. и конц. жизни города. В 1845 в Т. открыт первый т-р (на 340 мест); здесь под рук. Г. П. Яцепна ставились рус. и укр. муз. комедии и водевили (в т. ч. «Москаль-Чарівник», «Шельменко-денщик», «Наталка Полтавка»). В этом же помещении давались публич. концерты приезжими проф. артистами. Важной вехой в муз. жизни города стало открытие в 1851 постоянного оперного т-ра (здание построено арх. Скудиери; зрит. зал на 700 мест), на сцене к-рого в течение почти 30 лет играли разл. итал. труппы (в их репертуаре были произв. Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Мейербера, В. А. Моцарта и др. зап.-европ. композиторов). Т-р открыла итал. труппа оперой «Лючия ди Ламмермур» Доницетти. В 1852—53 здесь играла рус. балетная труппа из Петербурга. В 1874 здание т-ра сгорело и спектакли временно шли в летнем т-ре. С 1880 в Т. выступала рус. оперная труппа; ставились в основном произв. рус. композиторов — М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна и др. С 1896 рус. труппа играла в новом здании, в т. н. Казённом т-ре (арх. В. А. Шретгер, зрит. зал на 1200 мест; см. *Грузинский театр оперы и балета*); здесь гастролировали разл. театр. труппы — Итал. опера (1897/98, 1910), Венская имп. оперетта (1903), Петерб. рус. имп. балет (1907/08–1913), Азерб. оперетта под рук. У. Гаджибекова (1911, 1917), в разное время пели Ф. И. Шаляпин (1894, 1900, 1910, 1915), А. М. Давыдов (1895, 1913), Н. Н. Фигнер (1893, 1902, 1909; антрепренёр в 1903—04), Л. В. Собинов (1914, 1923), А. П. Боначич (1907) и др. Основанное в 1905 Тбилисское филармонич. об-во осуществило пост. ряда оперных произв. рус. и зап.-европ. композиторов-классиков на груз. яз. С 1919 в репертуаре т-ра — первые груз. оперы: «Абесалом и Этери» «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили; первая комич. опера «Кето и Котэ» Долидзе. В 1921 т-р стал государственным.

В 60-е гг. 19 в. в связи с ростом нац.-освободит. движения начинается возрождение груз. нац. муз. иск-ва. В 1860 в Т. создан Комитет по восстановлению груз. церк. пения. С 70-х гг. издаются сб-ки нар. песен и духовных песнопений, их составили Н. Эристави (1872), М. Мачаварианн (1878), А. С. Бенашвили (1886), З. И. Чхиквадзе (1896), И. Г. Каргаретели (1899 и 1909); были также опубликованы сб-ки Д. И. Аракишвили (1906, 1908, 1916) и З. П. Палиашвили (1910). Большую роль в пропаганде нар. песен играл груз. этнографич. хор Л. Д. Агиашвили (осн. в 1885; с 1886 выступал под упр. И. И. Ратиля). Открытие в 1883 Тбилисского отделения РМО (во главе с М. М. Ипполитовым-Ивановым) способствовало стабилизации конц. жизни Т. Организуются регулярные симф. концерты, систематич. характер принимают выступления груз. музыкантов-инструменталистов [пианист А. О. Мизандари, скрипач А. Н. Карашвили, виолончелист И. Ф. Сараджев (Сараджишвили)] и певцов (К. Гурамишвили, М. Дзнеладзе, П. Какабадзе, Ф. И. Коридзе, М. Нанобашвили, Е. Сараджишвили и др.). Одним из важных факторов, стимулировавших развитие конц. жизни города, явились гастроли крупнейших музыкантов; начиная с 80-х гг. 19 в. до 2-го десятилетия 20 в. в Т. выступали с концертами П. И. Чайковский (дирижировал авторским концертом, 1890), композиторы и пианисты А. Г. Рубинштейн (1891), С. В. Рахманинов (1911, 1916), пианисты А. И. Зилоти, А. Н. Есипова, А. К. Боровский, скрипач Л. С. Ауэр, виолончелисты К. Ю. Давыдов, А. В. Вержбилович, дирижёр С. А. Кусевицкий, певцы Ф. И. Шаляпин, Л. Г. Яковлев, М. К. Максаков, М. Д. Каменская, П. И. Цесевич и др., а также иностр. гастролёры, посетившие Россию,— пианисты И. Гофман, А. Грюнфельд, В. Ланговска, скрипачи Г. Венявский, Б. Губерман, Я. Кубелик, Ф. Ондржичек, виолончелист Д. Поппер, певцы А. Барби, А. Мазини, А. Патти, Л. Тетрацини и др.

Значит. оживление муз. жизни Т. было обусловлено также развитием муз. просвещения и образования. В 1-й пол. 19 в. в Т. открылись частные муз. классы З. И. Эшпгейна, Л. М. Яншевского, В. Чижова, Ю. Кюнера; преподавание музыки велось и в ряде уч. заведений. В 1869 в первой муж. гимназии сформировался ученический симф. оркестр (44 чел.), изредка выступавший с публич. концертами. В 1871 открылась муз. школа Кавказского муз. об-ва. Осн. базой воспитания нац. кадров стали с 1873 Бесплатные хоровые классы, организованные Х. И. Саванели и А. О. Мизандари (в ближайшие годы были открыты также классы фп., скрипки, сольного пения и муз.-теоретич. дисциплин). В 1876 муз. классы были преобразованы в муз. школу, в 1886 — в Муз. уч-ще РМО, к-рое возглавил Ипполитов-Иванов. Первый выпуск состоялся в 1888; к 1890 насчитывалось 13 классов. Уч-ще вело интенсивную конц. деятельность; учащиеся создали свои хор и симф. оркестр, педагоги — струн. квартет; ставились отрывки из опер, систематич. характер приобрели т. н. муз. собрания. В 1903 уч-ще получило новое помещение (ныне — здание Тбилисской гос. консерватории им. В. П. Сараджишвили), построенное на средства, поступившие от благотворит. концерта А. Г. Рубинштейна и пожертвования частных лиц. В 1904 состоялось открытие конц. зала. В числе ведущих педагогов уч-ща — И. С. Айсберг, Вик. Р. Вильшау, К. К. Горский, Н. С. Кленовский, А. О. Мизандари, К. А. Минъяр-Белоручев, Г. Г. Нейгауз, З. П. Палиашвили, Е. К. Рядпов, Х. И. Саванели, И. Ф. Сараджев (Сараджишвили), Д. А. Усатов и др. В 1917 уч-ще преобразовано в консерваторию. В 1908 при Тбилисском филармонич. об-ве (осн. в 1905) открылось второе муз. уч-ще, возглавленное З. П. Палиашвили. На высоком уровне было поставлено муз. образование в груз. гимназии, здесь преподавали З. П. Палиашвили, А. Н. Карашвили, музыкант-этнограф З. И. Чхиквадзе и др.

Широкие возможности свободного развития нац. муз. культуры в Т. открылись с установлением Сов. власти в Грузии (1921). Большую организационную работу по строительству новых форм муз. жизни города в первое время осуществлял муз. отдел Наркомпроса Грузии (возглавлял его комп. М. А. Баланчивадзе). В 1922 в Т. создано Об-во молодых груз. музыкантов. Ведущую роль в нём играли композиторы Ш. М. Тактакишвили, Гр. В. Киладзе, И. И. Туския, И. Р. Гокпели, виолончелист Г. М. Тактакишвили. Гл. цель об-ва — пропаганда классич. симф. музыки и сочинений молодых груз. композиторов. Силами его участников были организованы симф. оркестр (1924; первый рук. И. П. Палиашвили) и струн. квартет (1925). В 1924 при консерватории открылась оперная студия, в 1927 создан первый в республике гос. хор; в том же году начинает работать муз. радиовещание. В 1928 в Т. осн. Ассоциация пролетарских музыкантов (в неё входили Ш. М. Азмайпарашвили, А. И. Букия, Гр. В. Киладзе, Ш. М. Мшвелидзе), в 1932 — Союз композиторов Грузии (первый пред.— Д. И. Аракишвили). С основанием в 1933 симф. оркестра Грузии (первый худ. рук. и гл. дирижёр Е. С. Микеладзе) богаче и разнообразнее стала муз. жизнь Т. С сер. 20-х гг. здесь проходили концерты крупнейших сов. музыкантов — пианистов К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, скрипача М. Б. Полякина, позднее (в 30-е гг.)— пианистов Гр. Р. Гинзбурга, Л. Н. Оборина; выступали Квартет им. Глазунова, мастера сов. оперного иск-ва — В. В. Барсова, А. И. Батурин, В. А. Давыдова, К. Г. Держинская, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, М. П. Максакова, С. И. Мигай, А. В. Неждапова, А. С. Пирогов, М. О. Рейзен, Л. В. Собинов и др. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 в Т. были эвакуированы видные музыканты; своим иск-вом они обогащали муз. культуру города. Во главе симф. оркестра Грузии в 1941—1943 стоял А. В. Гаук, концертами дирижировали также Н. С. Голованов, О. А. Димитриади, К. К. Иванов, К. С. Сараджев, А. Л. Стасевич и др. Знаменательным событием явилось проведение в Т. в 1944 Декады сов. музыки республик Закавказья. В 1941 начал работать Гос. эстр. оркестр Груз. ССР под рук. Р. К. Габичвадзе, в 1944 — Гос. струн. квартет грузинской филармонии.



Здание консерватории. Тбилиси.

С установлением Сов. власти в Грузии вводится общедоступная система муз. образования, возникает обширная сеть муз.-учебных заведений. Уже в нач. 20-х гг. в Т. было 9 муз. школ и 4 муз. уч-ща. В 1921 открывается 2-я (народная) консерватория (организатор и директор — Д. И. Аракишвили). В 1924 обе консерватории объединились в одну — Тбилисскую гос. консерваторию (первый директор — Ипполитов-Иванов). В 1924—25 при консерватории учреждаются 1-й и 2-й рабфаки (занятия проводились в клубах рабочих кварталов Т.). В 1932 оба рабфака слиты в один. В 1938 при консерватории открылась муз. школа-десятилетка для особо одарённых детей (с 1950 — Центр. муз. школа с интернатом). Начиная с 1952 при консерватории создаются оперная студия, камерный симф. оркестр под упр. О. Санаришвили, хор, струн. квартет, вокальные ансамбли.

Т.— город интенсивной муз. жизни, здесь работают многочисл. нац. коллективы. Большую конц. деятельность ведёт Груз. филармония, в систему к-рой входят (1979): Гос. симф. оркестр (рук. Дж. И. Кахидзе), Гос. хор. капелла (рук. Г. Ш. Мунджишвили), струн. квартет Груз. ССР (рук. Г. К. Барнабишвили), камерный оркестр (рук. Э. М. Санадзе), Гос. акад. засл. ансамбль нар. танца (осн. в 1945, худ. рук. Н. Рамишвили и И. Сухишвили), Гос. ансамбль песни и танца (худ. рук. Г. Бакрадзе), Гос. ансамбль песни и танца «Рустави» (худ. рук. А. Д. Эркомаишвили), Гос. ансамбль «Гордела» (худ. рук. Т. Кевхишвили), эстр. оркестр «Рэро» (1955; основатель К. Г. Певзнер, ныне худ. рук. Г. Гачечиладзе и А. Эбралидзе), вок.-инстр. ансамбли «Орера», «Иверия», «ВИА-75», «Анси» и др. При Комитете радио и телевидения существуют

Государственный ансамбль народного танца Грузинской ССР.



симф. оркестр (дир. Л. Г. Киладзе), вок. октет М. Хателишвили, народно-этнографич. хор (рук. С. Лапаури), эстр. оркестр (рук. А. Н. Мамацашвили). При Муз.-хореографич. об-ве работают камерные оркестр и хор (худ. рук. Ш. Шилакадзе). Концерты проходят в Большом и Малом залах филармонии и консерватории, во Дворце спорта и др. В Большом зале консерватории проводятся также концерты органной музыки. Многие коллективы с успехом гастролируют в городах Сов. Союза и за рубежом.

Новые условия жизни привели к созданию и широкому распространению художеств. самодеятельности. Уже в 20-е гг. повсеместно возникали многочисл. самодеят. хор. кружки, к-рыми руководили признанные знатоки местной песенной традиции. Большую работу по пропаганде нар. творчества вели хор. коллективы под упр. Д. Лолуа, С. Кавсадзе, М. Кавсадзе, В. Симонишвили, К. Пачкория, М. Тархнишвили, А. Мегрелидзе, К. Гегечкори, А. Эркоманишвили и др. В 1929 в Т. проведена первая респ. олимпиада самодеят. иск-ва. С этого времени подобные смотры стали традиционными. В 1936 в Т. организован Дом нар. творчества (в 1978 в республике насчитывался 5191 коллектив художеств. самодеятельности).

В активизации муз. жизни города большое значение имели Декады груз. иск-ва в Москве (1937, 1958) и фестивали «Закавказская весна» в Т. (1958, 1962, 1975). В Т. в разное время проводились Дни иск-в РСФСР (в т. ч. Фестиваль рус. музыки, 1976), Азербайджана, Армении, Эстонии, Чехословакии, Венгрии и др.

В Т. работают (1979): Груз. (Тбилисский) т-р оперы и балета, Т-р муз. комедии им. В. Абашидзе (осн. в 1934), Груз. филармония, Консерватория им. В. П. Сараджишвили, 3 муз. уч-ща, Центр. муз. школа, экспериментальная муз. школа при консерватории (с 1978), 27 муз. школ-семилеток и св. 100 муз. школ-студий Мин-ва образования Груз. ССР. В Педагогич. и Театр. ин-тах имеются спец. муз.-педагогич. ф-ты и кафедры. Центром науч. мысли в области музыки, собирания и изучения груз. муз. фольклора являются кафедры истории, теории и нар. творчества (кабинет груз. нар. музыки осн. в 1938—39, с 1970 — кафедра) консерватории. В 1967 учреждено Муз.-хореографич. об-во Грузии (пред. О. М. Гордели). С 1956 существует Тбилисское отделение фирмы «Мелодия». Интенсивную работу ведёт Дом-музей З. П. Палиашвили (осн. в 1962).

Лит.: Бегиджанов А., Чхиквадзе Г., Грузинская ССР, М., 1957 (серия Музыкальная культура союзных республик); Грузинская музыкальная культура, [сб. ст.], М., 1957; Хучуа П., Тбилисский государственный ордена Ленина театр оперы и балета им. Захария Палиашвили, Тб., 1958; Беляев В., Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 2 — Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии, М., 1963; Музыкальная жизнь Грузии. Сб. материалов, Тб., 1965; Квирквелия Т., Тбилиси, М., 1969; История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; Мшвелидзе А., Очерки по истории музыкального образования в Грузии, М., 1971; Донадзе В., Очерки по истории грузинской советской музыки, ч. 1, Тб., 1975; на груз. яз.: Джавахишвили Ив., Основные вопросы истории грузинской музыки, Тб., 1938; Чхиквадзе Гр., Древняя музыкальная культура грузинского народа, Тб., 1948; его же, Грузинская народная музыка, Тб., 1965; Кашмадзе Ш., Тбилисский театр оперы и балета (материалы для истории), ч. 1—2, Тб., 1950—55; Аслаништвили Ш., Очерки по грузинской народной песне, т. 1—2, Тб., 1954—56; Цулукидзе А., Грузинская советская музыка, Тб., 1971.

М. С. Кавтарадзе.

ТВАРДО́ВСКИЙ (Twardowski) Ромуальд (р. 17 VI 1930, Вильнюс) — польский композитор. Учился композиции у И. Юзелюнаса в Литовской консерватории в Вильнюсе (1952—57) и у Б. Войтовича в Гос. высшей муз. школе в Варшаве (1957—60); совершенствовался у Н. Буланже в Париже (1963). С 1972 преподаёт в Гос. высшей муз. школе в Варшаве. Разнообразное в жанровом отношении творчество Т. отмечено влиянием *неоклассицизма*; в то же время для ряда его соч. характерны романтич. одухотворённость, красочность оркестра.

Соч.: оперы — Сирано де Бержерак (по Э. Ростану, 1963, Бытом), опера-мистерия Трагедия, или Действо об Иоанне и Ироде (Tragedyja albo rzecz o Janie i Herodzie, по мистерии 13 в., 1964, пост. 1969, Лодзь), муз. радиодрама Падение отца Турына (Upadek ojca Turyna, 1969, Краков), муз. драма Лорд Джим (по Дж. Конраду, 1973); балеты — Голый король (Nagi książe, пантомима, по Х. К. Андерсену, 1959, пост. 1964, Варшава), Парабола (пантомима, 1963), Статуи чернокнижника (Posągi czarnoksiężnika, по И. В. Гёте, 1964, Варшава); для солистов, хора и орк.— кантата Песнь о Белом доме (Pieśń o Białym Domu, по Ю. Тувиму, 1959), Ода юности (Oda do młodości, 1969); для орк.— концерт (1957), цикл Флорентийский триптих (Tryptyk florencki, для симф. орк., 1961; для камерного орк., 1966—67); Антифоны для 3 орк. групп (Antifone per tre gruppi d'orchestra, 1961); для струн. орк.— Мариацкий триптих (Tryptyk Mariacki, для струнных, 1973); 3 эскиза (1955); концерт для фп. с орк. (1956); Малая конц. симфония для струнных, фп. и ударных (1958); Малая православная литургия (для камерного хора и 3 инстр. групп, 1968); для голоса и камерно-инстр. ансамбля — Старинные песнопения (Canti antiqui, 1962), 3 прощальных сонета (3 sonety żałobne, для баса-баритона, вибрафона, колоколов, фп. и ансамбля скрипок, 1971); для хора — Песни Явора (Jaworowe pieśni, слова народные, 1960), Carmina de mortuis (1960), поэма Рабочие (Robotnicy, 1971); для фп.— пьесы, в т. ч. прелюдия и токката (1974); песни и др.

З. Лисса.

ТВЕЙТТ (Tveitt) Ейр Нильс (р. 19 X 1908, Берген) — норв. композитор и пианист. Учился у Х. Грабнера (композиция) и П. Шенка (муз.-теоретич. предметы) в Лейпцигской консерватории, совершенствовался в Вене и Париже. Концертировал как пианист в Осло, Бергене, Копенгагене, Лейпциге, Берлине, Вене, Париже и Лондоне; дирижировал собств. произведениями. С 1932 живёт в Хардангере (Норвегия). С 1958 гос. стипендиат. С того же года работает муз. консультантом Гос. норв. радио. Т.— активный поборник нар.-нац. направления в совр. норв. музыке; сделал много обработок нар. песен. Широко претворяет ладотональные и структурные особенности норв. муз. фольклора (преим. западных р-нов Норвегии), применяет в произв. нар. инструменты. Осн. область творчества — инстр. музыка (более 250 соч., гл. обр. для оркестра и для фп.), отмеченная яркой жанровой характерностью; высоким мастерством инструментовки отличаются его симф. произв., концерты с оркестром для скрипки и др. инструментов. Наиболее известны 5 сюит для оркестра («100 народных мелодий Хардангера»), а также 1-й концерт для хардингфеле с оркестром — первое произв. этого жанра для норв. нар. скрипки. В 1937 издал теоретич. труд «Теория тональности параллельной вводнотоновой системы», в к-ром выдвинул концепцию самобытного развития норв. нар. музыки и дал обоснование своего творч. метода.

Соч.: оперы — Щедрый гном (Dragaredokko; фрагменты, 1940, Берген), Народный напев (Stevleik, не пост.), Запад — Юг — Восток — Север (Vest—Sud — Aust — Nord, не пост.), Неппе с горы (Jeppe på berget, по комедии Л. Хольберга, 1968, Осло); балеты — Грёзы Бальдура (Baldurs draumar, 1935, Берлин), Биргингу (1939, Осло); для орк.— 3 симфонии (1-я, 1958, другие без дат), цикл из 5 сюит — 100 народных мелодий Хардангера (Hundrad folketonar frå Hardanger, 1955—63; 50 номеров — также в обр. для фп.), 2 сюиты для школьного орк. (1964); концерты с орк.— 6 для фп. (1930, 1933, 1947, 1947, 1954, 1966), для 2 фп. (1937), для скр. (1939), 2 для хардингфеле (1956, 1957), 2 для арфы; камерно-инстр. ансамбли — вариации для 2 кларнетов (1937), концерт для струн. квартета (1933), 2 струн. квартета (1935), 3 струн. секстета (1934—35); для фп.— 12 двухгол. инвенций в лидийском, фригийском и дорийском ладах (Tvorøystes Fyristudier, 1932), сонаты (ок. 50) и др. пьесы, в т. ч. программные; ок. 100 романсов и песен для голоса с фп.; обр. нар. песен.

Лит. соч.: Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems, Oslo, 1937.

Лит.: Lange K., Østvedt A., Norwegian music, L., [1958] (рус. пер.— Ланге К., Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967); Lange K., Norwegian music, Oslo, 1971.

О. Е. Левашёва.

ТВИСТ (англ. twist, букв.— кручение) — совр. танец. Введён ок. 1960 в США певцом, автором песен и руководителем бэнда Х. Бэллардом (одно из его соч. называлось «The Twist»). Приобрёл известность в 1961 благодаря амер. певцу и танцору негру Ч. Чекеру, являвшемуся популярным исполнителем танца. Первоначально исполнялся в ночных клубах, гл. обр. молодёжью. К нач. 70-х гг. получил распространение во мн. странах

мира. Отличается быстрым темпом, чётким ритмом. Относится к танцам группы *рок-н-ролла*, в сравнении с ними более статичен хореографически. Муз. размер $^4/_4$, чётные доли акцентированы. Ритм Т. использовался в эстр. песнях мн. стран, в т. ч. в песнях сов. композиторов (А. А. Бабаджанян и др.).

Лит.: Shaw A., The rock revolution, N. Y.— L., 1970.

ТВИТТЕНХОФ (Twittenhoff) Вильгельм (28 II 1904, Вердоль, Вестфалия — 23 IX 1969, Кёльн) — нем. педагог, муз. обществ. деятель, публицист (ФРГ). Изучал теорию музыки в ун-тах Берлина и Галле. В 1934—1936 преподаватель в школе гимнастики, музыки и танца (Мюнхен), основанной К. Орфом. В 1937—40 педагог Высшей муз. школы Веймара. В послевоенные годы вёл педагогич. работу в Веймаре и Зосте. В 1950—1953 руководитель молодёжной муз. школы в Дортмунде, в 1954—58 — в Гамбурге; в 1958—66 директор Школы эстетич. воспитания в Ремшейде. С 1966 работал над созданием программы муз. воспитания детей. Пред. Союза нем. муз. школ (в 1952—69), ред. журн. «Junge Musik», «Kontakte», один из издателей журн. «Musik und Bildung». Автор педагогич. сочинений и кантат для молодёжных хоров, публицистич. и методич. статей о муз. воспитании, теоретич. введения в «Орф-Шульверк» («Orff-Schulwerk, Musik für Kinder», тт. 1—5, 1950—55, 1-я ред.). В 1961 посетил СССР.

Лит. соч.: Jugend und Jazz; ein Beitrag zur Klärung, Mainz, 1953; Neue Musikschulen; eine Forderung unserer Zeit, Mainz, 1951; Die Jugendmusikschule.— Idee und Wirklichkeit, Mainz, 1956 (совм. с P. Fr. Scherber); Musikalische Früherziehung, Regensburg, 1970 (совм. с D. Wucher); Musikalische Bildung: Gedanken aus 20 Jahren, Mainz — L.— N. Y., 1972.

О. Т. Леонтьева.

ТВО́РЧЕСТВО МУЗЫКА́ЛЬНОЕ. Полноценное Т. м. предполагает создание качественно нового в любой из областей муз. искусства, достижение художеств. результата, отражающего в образно-неповторимой форме существ. черты действительности. Наряду с сочинением музыки (см. *Композиция*, 3) к Т. м. может быть отнесено и её исполнение (см. *Исполнение музыкальное*), а также создание науч. трудов, посвящённых разл. явлениям муз. иск-ва (см. *Музыковедение*). Муз. творческий процесс может рассматриваться в муз.-психологич. и муз.-философском аспектах. *Психология музыкальная* изучает психологич. условия, механизмы и закономерности Т. м. В муз.-философских работах исследуется вопрос о сущности Т. м., к-рый в разные историч. эпохи ставился по-разному. Вопросы Т. м. рассматриваются в муз.-теоретич., муз.-историч. исследованиях, в трудах по теории исполнительского иск-ва. Термин «Т. м.» часто понимается также как совокупность муз. произв., созданных композиторами к.-л. народа, как муз. наследие к.-л. одного композитора.

ТЕА́ТР МУЗЫКА́ЛЬНОЙ ДРА́МЫ (ТМД) — оперный т-р в Петербурге. Открыт 11 (24) дек. 1912 в помещении Большого зала консерватории (существовал до 1919). Основатель и худ. рук.— режиссёр И. М. Лапицкий, в муз. руководстве большую роль сыграл дирижёр М. А. Бихтер. Творч. кредо т-ра — необходимость реформы в оперном деле, борьба с рутиной, стремление к реалистич. воплощению произв. Труппа т-ра (солисты и хор) была сформирована из молодых певцов и студентов консерватории. Здесь начали творч. жизнь многие артисты, впоследствии с успехом выступавшие на сценах оперных т-ров страны, в т. ч. Л. А. Андреева-Дельмас, М. И. Бриан, П. М. Журавленко, К. С. Исаченко, Н. Н. Куклин, С. Ю. Левик, М. И. Литвиненко-Вольгемут, В. М. Луканин, А. И. Мозжухин и др.; в 1914—15 на сцене ТМД выступали Л. Я. Липковская и Л. В. Собинов. В т-ре работали дирижёры А. Э. Маргулян, А. В. Павлов-Арбенин, Г. Г. Фительберг, Г. Шнеефогт; художники И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, Н. К. Рёрих и др.

С первых месяцев работы ТМД привлёк внимание новизной постановок и яркой драм. игрой оперных артистов. Положит. оценку в передовых муз.-обществ. кругах получили спектакли — «Евгений Онегин» (1912), «Кармен» (1913), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1913). Значит. интерес представляли пост. опер — «Борис Годунов» (1913) и «Сорочинская ярмарка» (1917, в ред. Ц. А. Кюи) Мусоргского, «Мазепа» (1913); «Каменный гость» Даргомыжского (1915). Впервые в России ТМД пост. оперу К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (1915). В репертуаре т-ра были также оперы — «Пиковая дама», «Черевички», «Иоланта» Чайковского, «Хованщина», «Женитьба» Мусоргского, «Садко», «Снегурочка»; «Пир во время чумы», «Мадемуазель Фифи» Кюи, «Принцесса Мален» Штейнберга, «Свадьба» Эренберга, «Парсифаль», «Севильский цирюльник», «Фауст», «Аида», «Риголетто», «Паяцы», «Богема», «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй»); «Сказки Гофмана» Оффенбаха и др.

Лучшие спектакли ТМД отличались художественно цельным ансамблем, реалистич. массовыми сценами, в них достигалось подлинное слияние музыки и драматургии. Вместе с тем т-р не избежал серьёзных художеств. просчётов — произвольного обращения с нек-рыми оперными партитурами, натуралистич. подробностей и др. Особенно острой критике подвергалась пост. оперы «Риголетто» (шла под назв. «Король забавляется», 1914). Но несмотря на ряд недостатков ТМД оставил заметный след в истории рус. оперного т-ра.

Лит.: Театр музыкальной драмы, СПБ, 1912; Левик С., Записки оперного певца, М., 1955, ² 1962, гл. 11; его же, Четверть века в опере, М., 1970; Хессин А., Из моих воспоминаний, М., 1959; Розенфельд А., Русский оперный театр между двух революций (1905—1917), Л., 1975.

М. М. Годлевская.

ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА им. С. М. Кирова — см. *Ленинградский театр оперы и балета.*

ТЕАТРА́ЛЬНАЯ МУ́ЗЫКА — музыка к спектаклям в драм. театре, в синтезе с др. видами иск-ва участвующая в сценич. воплощении драмы. Музыка может быть предусмотрена драматургом, и тогда она, как правило, мотивирована сюжетом и не выходит за рамки бытовых жанров (сигналы, фанфары, песни, марши, танцы). Муз. эпизоды, введённые в спектакль по желанию режиссёра и композитора, обычно отличаются более обобщённым характером и могут не иметь непосредственной сюжетной мотивировки. Т. м. — активный драматургич. фактор, имеющий большое смысловое и формообразующее значение; она способна создать определ. эмоциональную атмосферу, подчеркнуть осн. идею пьесы (напр., «Победная симфония» Бетховена в музыке к драме «Эгмонт» Гёте, музыка Реквиема Моцарта в «Моцарте и Сальери» Пушкина), конкретизировать время и место действия, охарактеризовать персонаж, повлиять на темп и ритм спектакля, выделить осн. кульминации, придать единство спектаклю с помощью сквозного интонац. развития и лейтмотивов. По драматургич. функции музыка может гармонировать с происходящим на сцене (созвучный муз. фон) или составлять с ним контраст. Различают музыку, вынесенную за рамки сценич. действия (увертюра, антракты, заставки), и внутрисценическую. Музыка может быть специально написана для спектакля или составлена из фрагментов уже известных сочинений. Масштабы номеров различны — от отрывков в неск. тактов или отд. звуковых комплексов (т. н. акцентов) до крупных симф. эпизодов. Т. м. вступает в сложные отношения с драматургией пьесы и режиссурой: композитор должен сообразовывать свои намерения с жанром пьесы, стилем драматурга, эпохой, в к-рую происходит действие, режиссёрским замыслом.

История Т. м. восходит к древнейшим видам театра, унаследовавшим от религ. обрядовых действ их синтетич. характер. В античной и древней вост. драме на равных правах объединялись слово, музыка, танец. В др.-греч. трагедии, выросшей из *дифирамба*, муз.

основу составляло хор. унисонное пение в сопровождении инструментов: вступит. песнь хора (народ), центр. песни (стасимы), заключит. хор (эксод), хоры, сопровождавшие танцы (эммелейя), лирич. диалог-жалоба актёра и хора (коммос). В Индии классич. театру предшествовали муз.-драм. виды нар. театр. представлений: лила (муз.-танц. драма), катакали (пантомима), якшагана (соединение танца, диалога, декламации, пения) и др. В дальнейшем инд. театр сохранил муз.-танц. природу. В истории кит. театра ведущая роль также принадлежит смешанным театрально-муз. представлениям; своеобразно осуществляется синтез музыки и драмы в одном из ведущих театр. жанров эпохи средневековья — д з а ц з ю й. В дзацзюй действие концентрировалось вокруг одного персонажа, к-рый в каждом акте исполнял неск. арий на особые канонизированные для данной ситуации напевы. Арии подобного рода — моменты обобщения, концентрации эмоц. напряжения. В Японии из старых видов театр. представлений особенно выделяются б у г а к у (8 в.) — придв. спектакли с музыкой г а г а к у (см. *Японская музыка*). Важная роль отводится музыке и в театрах н о (с 14—15 вв.), д з ё р у р и (с 16 в.), к а б у к и (с 17 в.). Пьесы н о строятся на декламационно-напевной основе с протяжным произнесением текста голосом специфич. тембра. Хор комментирует действие, ведёт диалог, повествует, сопровождает танец. Интродукцией служат песни странствий (митиюки), в кульминации исполняется танец для созерцания (югэн). В дзёрури — старояпон. театре кукол — певец-рассказчик сопровождает пантомиму распевным, в духе нар. эпического сказа повествованием под аккомпанемент *сямисэна*. В театре кабуки текст также напевно декламируется, представление сопровождает оркестр нар. инструментов. Музыка, непосредственно связанная с актёрской игрой, называется в кабуки «дэгатари» и исполняется на сцене; шумовые эффекты (гэндза онгаку) символически изображают звуки и явления природы (удары барабанных палочек передают шум дождя или плеск воды, определ. стук указывает, что пошёл снег, удар в спец. дощечки означает появление луны и т. д.), причём музыканты-исполнители помещаются за ширмой из бамбуковых палочек. В начале и в конце пьесы звучит большой барабан (церемониальная музыка), при поднятии и опускании занавеса — дощечки «ки», особая музыка исполняется в момент «сэриагэ» — подъёма декораций на сцену. Большое место в кабуки занимает муз. сопровождение пантомимы (даммари) и танц. сцен (кэйрото, сесагото).

В ср.-век. Зап. Европе, где театр. наследие античности было предано забвению, проф. драма развивалась гл. обр. в русле церк. иск-ва. В 9—13 вв. в католич. церкви священнослужители разыгрывали перед алтарём лат. *литургические драмы*; в 14—15 вв. литургич. драма переросла в *мистерию* с разговорными диалогами, исполняющуюся вне храма на нац. языках. В светской среде музыка звучала во время придв. празднеств, маскарадных шествий, нар. представлений. Из проф. музыки к светским ср.-век. спектаклям сохранилась «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аль, в к-рой чередуются небольшие песенные номера (вирелеи, баллады, рондо), вок. диалоги, танцы с инстр. сопровождением.

В эпоху Возрождения зап.-европ. иск-во обратилось к традициям антич. театра; на новой почве расцвели трагедия, комедия, пастораль. Обычно они ставились с пышными муз. интермедиями аллегорич. и мифологич. содержания, состоявшими из вок. номеров в мадригальном стиле и танцев (пьеса Чинтио «Орбекки» с музыкой А. делла Виола, 1541; «Троянки» Дольче с музыкой К. Меруло, 1566; «Эдип» Джустинианн с музыкой А. Габриели, 1585; «Аминта» Тассо с музыкой К. Монтеверди, 1628). В этот период музыка (речитативы, арии, танцы) часто звучала также во время придв. маскарадов, праздничных шествий (напр., в итал. Canti, Trionfi). В 16 в. на основе многогол. мадригального стиля возник особый синтетич. жанр — *мадригальная комедия*.

Одним из важнейших этапов в истории Т. м. стал англ. театр 16 в. Благодаря У. Шекспиру и его современникам — драматургам Ф. Бомонту и Дж. Флетчеру — в англ. театре елизаветинской поры сложились устойчивые традиции т. н. incidental music — небольших вставных муз. номеров, органично включавшихся в драму. Шекспировские пьесы изобилуют авторскими ремарками, предписывающими исполнение песен, баллад, танцев, шествий, приветственных фанфар, боевых сигналов и т. д. Многие муз. эпизоды его трагедий выполняют важнейшую драматургич. функцию (песни Офелии и Дездемоны, траурные марши в «Гамлете», «Кориолане», «Генрихе VI», танцы на балу у Капулетти в «Ромео и Джульетте»). Для постановок этого времени характерен целый ряд муз.-сценич. эффектов, в т. ч. особый выбор инструментов в зависимости от сценич. ситуации: в прологах и эпилогах, при выходе высоких особ звучали фанфары, при появлении ангелов, призраков и др. сверхъестеств. сил — трубы, в сценах сражений — барабан, в пастушеских сценах — гобой, в любовных — флейты, в охотничьих — валторна, в траурных шествиях — тромбон, лирич. песни сопровождались лютней. В т-ре «Глобус», помимо музыки, предусмотренной автором, звучали вступления, антракты, нередко текст произносился на фоне музыки (мелодрама). Музыка, звучавшая в шекспировских спектаклях при жизни автора, не сохранилась; известны лишь отд. сочинения англ. авторов эпохи Реставрации (2-я пол. 17 в.). В это время в театре господствовали героич. драма и *маска*. Спектакли в жанре героич. драмы были насыщены музыкой; словесный текст фактически лишь скреплял муз. материал. Маска, возникшая в Англии в кон. 16 в., во времена Реформации перешла в публичный театр, сохранив зрелищный дивертисментный характер. В 17 в. в духе маски переделывались мн. пьесы Шекспира («Буря» с музыкой Дж. Банистера и М. Локка, «Королева фей» по «Сну в летнюю ночь» и «Буря» с музыкой Г. Пёрселла). Выдающееся явление в англ. Т. м. этого времени — творчество Г. Пёрселла. Большинство его сочинений относится к области Т. м., однако многие из них по самостоятельности муз. драматургии и высочайшему качеству музыки приближаются к опере («Пророчицу», «Королеву фей», «Бурю» и др. соч. называют semi-операми). Впоследствии на англ. почве сформировался новый синтетич. жанр — *балладная опера*. Её создатели Дж. Гей и Дж. Пепуш построили драматургию своей «Оперы нищих» (1728) на чередовании разговорных сцен с песнями в нар. духе. К англ. драматургии обращается и Г. Ф. Гендель; в 1732 он написал музыку к «Алхимику» Бен Джонсона, в 1750 — к «Альцесте» Смоллетта по Еврипиду.

В Испании начальный этап развития нац. классич. драмы связан с жанрами rappresentationes (священных представлений), а также эклоги (пастушеской идиллии) и фарса — смешанных театрально-муз. произв. с исполнением песен, чтением стихов, танцами, традиции к-рых были продолжены в *сарсуэлах*. С работой в этих жанрах связана деятельность крупнейшего испан. поэта и комп. Х. дель Энсины (1468—1529). Во 2-й пол. 16—17 вв. в драмах Лопе де Вега и П. Кальдерона исполнялись хоры и балетные дивертисменты.

Во Франции речитативы, хоры, инстр. эпизоды к классицистским трагедиям Ж. Расина и П. Корнеля писали М. Шарпантье, Ж. Б. Моро и др. Особенно плодотворной оказалась совместная работа Ж. Б. Мольера и Ж. Б. Люлли, создавших смешанный жанр — комедию-балет («Женитьба поневоле», «Принцесса Элиды», «Господин де Пурсоньяк», «Жорж Данден» и др.). Разговорные диалоги чередуются здесь с речитативами, ариями, танц. выходами (entrées) в традициях франц. придв. балета (ballet de cour) 1-й пол. 17 в.

В 18 в. во Франции появилось первое произв. в жанре *мелодрамы* — лирич. сцена «Пигмалион» Руссо, исполненная в 1770 с музыкой О. Куанье; за ней последовали мелодрамы «Ариадна на Наксосе» (1774) и «Пигмалион» (1779) Бенды, «Софонисба» Нефе (1782), «Семирамида» Моцарта (1778; не сохранилась), «Орфей» Фомина (1791), «Глухой и нищий» (1802) и «Тайна» (1807) Холкрофта.

Вплоть до 2-й пол. 18 в. музыка к театр. представлениям нередко имела лишь самую общую связь с содержанием драмы и могла быть свободно перенесена из одного спектакля в другой. Нем. композитор и теоретик И. Шейбе в «Critischer Musicus» (1737—40), а затем Г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» (1767—69) выдвинули новые требования к сценич. музыке. «Начальная симфония должна быть связана с пьесой в целом, антракты — с концом предшествующего и началом следующего действия..., заключительная симфония — с финалом пьесы... Необходимо иметь ввиду характер главного героя и основную идею пьесы и руководствоваться ими при сочинении музыки» (И. Шейбе). «Так как оркестр в наших пьесах некоторым образом заменяет античный хор, то знатоки давно уже выражали желание, чтобы характер музыки... более соответствовал содержанию пьес.., каждая пьеса требует для себя особого музыкального сопровождения» (Г. Лессинг). Вскоре появилась Т. м. в духе новых требований, в т. ч. принадлежащая венским классикам — В. А. Моцарту (к драме «Тамос, король Египта» Геблера, 1779) и Й. Гайдну (к пьесе «Альфред, или Король-патриот» Бикнелла, 1796); однако наибольшее влияние на дальнейшую судьбу Т. м. оказала музыка Л. Бетховена к «Эгмонту» Гёте (1810), представляющая собой тип Т. м., обобщённо передающей содержание узловых моментов драмы. Возросло значение масштабных, законченных по форме симф. эпизодов (увертюры, антрактов, финала), к-рые могли быть отделены от спектакля и исполняться на конц. эстраде (музыка к «Эгмонту» включает также предписанные Гёте «Песни Клерхен», мелодрамы «Смерть Клерхен», «Сон Эгмонта»).

Т. м. 19 в. развивалась в намеченном Бетховеном направлении, но в условиях эстетики романтизма. Среди произв. 1-й пол. 19 в. музыка Ф. Шуберта к «Розамунде» Г. фон Шези (1823), К. Вебера к «Турандот» Гоцци в переводе Ф. Шиллера (1809) и «Преционе» Вольфа (1821), Ф. Мендельсона к «Рюи Блазу» Гюго, «Сну в летнюю ночь» Шекспира (1843), «Эдипу в Колоне» и «Аталии» Расина (1845), Р. Шумана к «Манфреду» Байрона (1848—51). Особая роль отведена музыке в «Фаусте» Гёте. Автор предписывает большое число вок. и инстр. номеров — хоры, песни, танцы, марши, музыку к сцене в соборе и Вальпургиевой ночи, воен. музыку к сцене битвы. Наиболее значит. муз. произв., замысел к-рых связан с «Фаустом» Гёте, принадлежат Г. Берлиозу («Восемь сцен из „Фауста“», 1829, переделанные впоследствии в ораторию «Осуждение Фауста»). Яркие примеры жанрово-бытовой нац. Т. м. 19 в.— «Пер Гюнт» Грига (к драме Г. Ибсена, 1874—75) и «Арлезианка» Бизе (к драме А. Доде, 1872).

На рубеже 19—20 вв. в подходе к Т. м. наметились новые тенденции. Выдающиеся режиссёры этого времени (К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Г. Крэг, О. Фалькенберг и др.) отказались от музыки конц. типа, потребовали особых звуковых красок, нетрадиционной инструментовки, органичного включения муз. эпизодов в драму. Режиссёрский театр этого времени вызвал к жизни новый тип театр. композитора, учитывающего не только специфику драмы, но и особенности данной постановки. В 20 в. взаимодействуют 2 тенденции, сближающие музыку с драмой; первая из них характеризуется усилением роли музыки в драм. спектакле (опыты К. Орфа, Б. Брехта, многочисл. авторов *мьюзиклов*), вторая связана с театрализацией муз. жанров (сценич. кантаты Орфа, «Свадебка» Стравинского, театрализованные оратории А. Онеггера и т. д.). Поиски новых форм соединения музыки и драмы нередко приводят к созданию особых синтетич. театрально-муз. жанров («История солдата» Стравинского — «сказка читаемая, играемая и танцуемая», его же «Царь Эдип» — опера-оратория с чтецом, «Умница» Орфа — опера с большими разговорными сценами), а также к возрождению старых форм синтетич. театра: антич. трагедии («Антигона» и «Эдип» Орфа с попыткой науч. реставрации манеры произнесения текста в др.-греч. театре), мадригальной комедии («Байка» Стравинского, отчасти «Катулли Кармина» Орфа), ср.-век. мистерии («Представление о воскресении Христа» Орфа, «Жанна д'Арк на костре» Онеггера), литургич. драмы (притчи «Пещное действо», «Блудный сын», отчасти «Река Кэрлью» Бриттена). Продолжает развиваться жанр мелодрамы, объединяющий балет, пантомиму, хоровое и сольное пение, мелодекламацию («Саламена» Эмманюэля, «Рождение мира» Русселя, «Амфион» и «Семирамида» Онеггера, «Персефона» Стравинского).

Многие выдающиеся музыканты 20 в. интенсивно работают в жанре Т. м.: во Франции это совместные произв. членов «Шестёрки» (скетч «Новобрачные Эйфелевой башни», 1921, по словам автора текста Ж. Кокто — «соединение античной трагедии и современного концертного ревю, хора и номеров мюзик-холла»), др. коллективные спектакли (напр., «Королева Марго» Бурде с музыкой Ж. Ибера, Д. Мийо, Д. Лазарюса, Ж. Орика, А. Русселя) и театр. произв. Онеггера (музыка к «Пляске смерти» Ш. Ларонда, библейским драмам «Юдифь» и «Царь Давид», «Антигона» Софокла и др.); в Германии — театр. музыка Орфа (помимо названных соч., сатирич. комедия «Хитрецы», текст к-рой ритмизован, сопровождается ансамблем удар. инструментов; синтетич. спектакль «Сон в летнюю ночь» по Шекспиру), а также музыка в театре Б. Брехта. Муз. оформление брехтовских спектаклей служит одним из гл. средств создания эффекта «очуждения», призванного разрушить иллюзию реальности происходящего на сцене. По замыслу Брехта музыка должна состоять из подчёркнуто банальных, легкожанровых песенных номеров — зонгов, баллад, хоров, имеющих вставной характер, словесный текст к-рых концентрированно выражает авторскую мысль. С Брехтом сотрудничали видные нем. музыканты — П. Хиндемит («Поучительная пьеса»), К. Вейль («Трёхгрошовая опера», скетч «Махагони-опера»), Х. Эйслер («Мать», «Круглоголовые и остроголовые», «Галилео Галилей», «Сны Симоны Машар» и др.), П. Дессау («Матушка Кураж и её дети», «Добрый человек из Сезуана» и др.).

Среди др. авторов Т. м. кон. 19 — 1-й пол. 20 вв.— Я. Сибелиус («Король Христиан» Пауля, «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка, «Буря» Шекспира), К. Дебюсси (мистерия Г. Д' Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна») и Р. Штраус (музыка к пьесе Мольера «Мещанин во дворянстве» в свободной сценич. обработке Г. фон Гофмансталя). В 50-е — 70-е гг. 20 в. к театру обращались О. Мессиан (музыка к драме «Эдип» для воли Мартено, 1942), Э. Картер (музыка к трагедии Софокла «Филоктет», «Венецианскому купцу» Шекспира), В. Лютославский («Макбет» и «Виндзорские проказницы» Шекспира, «Сид» Корнеля — С. Выспяньского, «Кровавая свадьба» и «Чудесная башмачница» Ф. Гарсиа Лорки и др.), авторы электронной и конкретной музыки, в т. ч. А. Соге («Зима и голос без персоны» Ж. Тардье), А. Тирье («Шехеразада»), Ф. Артюи («Шум вокруг личности, борющейся с Ж. Вотье») и др.

Русская Т. м. имеет многовековую историю. В древности разыгрываемые скоморохами сцены-диалоги сопровождались «песнями бесовскими», игрой на гуслях, домрах, гудках. В нар. драме, выросшей из скоморошьих представлений («Атаман», «Маврух», «Комедия о царе Максимилиане» и др.), звучала рус. песня и инстр. музыка. В церкви развивался жанр православного муз. литургич. действа — «Омовение ног», «Пещное действо» и др. (15 в.). В 17—18 вв. богатством муз. оформления отличалась т. н. школьная драма (драматурги — С. Полоцкий, Ф. Прокопович, Д. Ростовский) с ариями, хорами в церк. стиле, светскими кантами, плачами, инстр. номерами. «Комедийная хоромина» (осн. в 1672) имела большой оркестр со скрипками, виолами, флейтами, кларнетами, трубами, органом. Начиная с петровского времени получили распространение торжеств. театрализованные представления (пологи, кантаты), основанные на чередовании драм. сцен, диалогов, монологов с ариями, хорами, балетами. К их оформлению привлекались крупные русские (О. А. Козловский, В. А. Пашкевич) и итальянские композиторы. Вплоть до 19 в. в России отсутствовало разделение на оперные и драм. труппы; отчасти по этой причине в течение продолжит. времени здесь преобладали смешанные жанры (опера-балет, водевиль, комедия с хорами, муз. драма, драма «на музыке», мелодрама и др.). Значит. роль в истории рус. Т. м. сыграли трагедии и драмы «на музыке», во многом подготовившие рус. классич. оперу 19 в. В музыке О. А. Козловского, Е. И. Фомина, С. И. Давыдова к трагедиям на антич. и мифологич. сюжеты и рус. патриотич. драмам В. А. Озерова, Я. Б. Княжнина, А. А. Шаховского, П. А. Катенина разрабатывалась актуальная для большой нац. оперы 19 в. высокая героико-драм. проблематика, происходило становление крупных хор. и инстр. форм (хоры, увертюры, антракты, балеты); в нек-рых спектаклях использовались такие оперные формы, как речитатив, ария, песня. Черты рус. нац. стиля особенно ярко выступают в хорах (напр., в «Наталье — боярской дочери» С. Н. Глинки с музыкой А. Н. Титова); симф. эпизоды стилистически примыкают к традициям венской классич. школы и раннего романтизма.

В 1-й пол. 19 в. к Т. м. обращались А. Н. Верстовский, оформивший ок. 15 драм. произв. (напр., музыка к «Цыганам» Пушкина в инсценировке В. А. Каратыгина, 1832, к «Свадьбе Фигаро» Бомарше, 1829) и создавший ряд инсценированных кантат в традициях 18 в. (напр., «Певец в стане русских воинов» на сл. В. А. Жуковского, 1827), А. А. Алябьев (музыка к волшебно-романтич. представлению А. А. Шаховского по «Буре» Шекспира, 1827; «Русалке» Пушкина, 1838; мелодраме «Кавказский пленник» на текст одноим. поэмы Пушкина, 1828), А. Е. Варламов (напр., музыка к «Гамлету» Шекспира, 1837). Но большей частью в 1-й пол. 19 в. музыка подбиралась из уже известных произв. разных авторов и использовалась в спектаклях ограниченно. Новый период в рус. театре 19 в. открыл М. И. Глинка музыкой к драме Н. В. Кукольника «Князь Холмский», написанной вскоре после «Ивана Сусанина» (1840). В увертюре и антрактах обобщённо раскрывается образное содержание осн. моментов драмы, развиваются симф. принципы послебетховенской Т. м. Известны также 3 небольшие работы Глинки для драм. театра — ария невольницы с хором к драме «Молдаванская цыганка» Бахтурина (1836), орк. интродукция и хор для «Тарантеллы» Мятлева (1841), куплеты англичанина для пьесы «Купленный выстрел» Бойкова (1854).

Рус. Т. м. 2-й пол. 19 в. в большой степени связана с драматургией А. Н. Островского. Знаток и собиратель рус. нар. песни, Островский часто пользовался приёмом характеристики через песню. В его пьесах звучали старинные рус. песни, былинный распев, причет, мещанский романс, фабричные и острожные песни и др. С именем Островского связана одна из наиболее крупных работ в области Т. м. 19 в.— музыка П. И. Чайковского к «Снегурочке» (1873), созданная для спектакля Большого т-ра, в к-ром должны были объединиться оперная, балетная и драм. труппы. Этим обусловлено обилие муз. эпизодов и их жанровое богатство, приближающие спектакль к опере (интродукция, антракты, симф. эпизод для сцены в лесу, хоры, мелодрамы, песни). Сюжет «весенней сказки» потребовал привлечения нар.-песенного материала (протяжных, хороводных, плясовых песен).

Традиции М. И. Глинки были продолжены М. А. Балакиревым в музыке к «Королю Лиру» Шекспира (1859—1861, увертюра, антракты, шествия, песни, мелодрамы), Чайковским — к «Гамлету» Шекспира (1891) и др. (музыка к «Гамлету» содержит обобщённо-программную увертюру в традициях лирико-драм. симфонизма и 16 номеров — мелодрамы, песни Офелии, могильщика, траурный марш, фанфары).

Из работ др. рус. композиторов 19 в. выделяются баллада А. С. Даргомыжского из музыки к «Екатерине Говард» Дюма-отца (1848) и его же две песни из музыки к «Расколу в Англии» Кальдерона (1866), отд. номера из музыки А. Н. Серова к «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1867) и «Нерону» Жандра (1869), хор народа (сцена в храме) М. П. Мусоргского из трагедии Софокла «Царь Эдип» (1858—61), музыка Э. Ф. Направника к драм. поэме А. К. Толстого «Царь Борис» (1898), музыка Вас. С. Калинникова к тому же произв. Толстого (1898).

На рубеже 19—20 вв. в Т. м. наметилась глубокая реформа. К. С. Станиславский одним из первых предложил во имя цельности спектакля ограничиться только предуказанными драматургом муз. номерами, переместил оркестр за сцену, потребовал от композитора «вживания» в режиссёрский замысел. Музыка к первым спектаклям такого типа принадлежала А. С. Аренскому (антракты, мелодрамы, хоры к «Буре» Шекспира в Малом т-ре в пост. А. П. Ленского, 1905), А. К. Глазунову («Маскарад» Лермонтова в пост. В. Э. Мейерхольда, 1917; кроме танцев, пантомим, романса Нины, симф. эпизодов Глазунова, использованы «Вальс-фантазия» Глинки и его романс «Венецианская ночь»). В нач. 20 в. поставлены «Смерть Иоанна Грозного» Толстого и «Снегурочка» Островского с музыкой А. Т. Гречанинова, «Двенадцатая ночь» Шекспира с музыкой А. Н. Корещенко, «Макбет» Шекспира и «Сказка о рыбаке и рыбке» с музыкой Н. Н. Черепнина. Единством режиссёрского решения и муз. оформления отличались спектакли МХТ с музыкой И. А. Сац (музыка к «Драме жизни» Гамсуна и «Анатэме» Андреева, «Синей птице» Метерлинка, «Гамлету» Шекспира в пост. англ. режиссёра Г. Крэга и др.).

Если МХТ ограничил роль музыки ради целостности спектакля, то такие режиссёры, как А. Я. Таиров, К. А. Марджанишвили, Ф. Ф. Комиссаржевский, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, отстаивали идею синтетич. театра. Режиссёрскую партитуру спектакля Мейерхольд рассматривал как композицию, построенную по законам музыки. Он считал, что музыка должна рождаться из спектакля и одновременно формировать его, искал контрапунктич. слияния муз. и сценич. планов (привлёк к работе Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина и др.). В постановке «Смерти Тентажиля» Метерлинка в «Театре-студии на Поварской» (1905, комп. И. А. Сац) Мейерхольд пытался строить на музыке весь спектакль; «Горе уму» (1928) по пьесе «Горе от ума» Грибоедова он ставил с музыкой И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Филда, Ф. Шуберта; в пост. пьесы А. М. Файко «Учитель Бубус» музыка (ок. 40 фп. пьес Ф. Шопена и Ф. Листа) звучала непрерывно, как в немом кинематографе.

Своеобразие муз. оформления ряда спектаклей 20 — нач. 30-х гг. связано с экспериментальным характером их режиссёрских решений. Так, напр., в 1921 в Камерном т-ре Таиров поставил «Ромео и Джульетту» Шекспира в виде «любовно-трагического скэтча» с гротесковой буффонадой, подчёркнутой театральностью, вытеснившими психологич. переживание; в соответствии с этим в музыке А. Н. Александрова к спектаклю почти отсутствовала лирич. линия, преобладала атмосфера комедии масок. Др. пример подобного рода — музыка Шостаковича к «Гамлету» Шекспира в Т-ре им. Евг. Вахтангова в пост. Н. П. Акимова (1932): режиссёр преобразовал пьесу «с репутацией мрачной и мистической» в бодрый, жизнерадостный, оптимистич. спектакль, в к-ром преобладали пародия и гротеск, отсутствовал Призрак (Акимов изъял этот персонаж), а вместо безумной Офелии была Офелия захмелевшая. Шостакович создал партитуру более чем из 60 номеров — от кратких фрагментов, вкраплённых в текст, до крупных симф. эпизодов. Большинство из них — пьесы-пародии (канкан, галоп Офелии и Полония, аргентинское танго, мещанский вальс), но есть и несколько трагич. эпизодов («Музыкальная пантомима», «Реквием», «Похоронный марш»). В 1929—31 Шостакович написал музыку к ряду спектаклей Ленингр. т-ра рабочей молодёжи — «Выстрел» Безыменского, «Правь, Британия!» Пиотровского, эстрадно-цирковому представлению «Условно убитый» Воеводина и Рысса в Ленингр. мюзик-холле, по предложению Мейерхольда,— к «Клопу» Маяковского, позднее к «Человеческой комедии» по Бальзаку для Т-ра им. Евг. Вахтангова (1934), к пьесе «Салют, Испания!» Афиногенова для Ленингр. т-ра им. Пушкина (1936). В музыке к «Королю Лиру» Шекспира (пост. Г. М. Козинцева, Ленингр. Большой драм. т-р, 1941) Шостакович отходит от пародирования бытовых жанров, присущего его ранним работам, и раскрывает в музыке философский смысл трагедии в духе проблематики своего симф. творчества этих лет, создаёт линию сквозного симф. развития внутри каждой из трёх осн. образных сфер трагедии (Лир — Шут — Корделия). Вопреки традиции Шостакович завершил спектакль не траурным маршем, а темой Корделии.

В 30-е гг. четыре театр. партитуры создал С. С. Прокофьев — «Египетские ночи» для спектакля Таирова в Камерном т-ре (1935), «Гамлет» для Театра-студии С. Э. Радлова в Ленинграде (1938), «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» Пушкина для Камерного т-ра (последние две постановки не были осуществлены). Музыка к «Египетским ночам» (сценич. композиция по трагедиям «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу, «Антоний и Клеопатра» Шекспира и поэме «Египетские ночи» Пушкина) включает вступление, антракты, пантомимы, декламацию с оркестром, танцы и песни с хором. При оформлении этого спектакля композитор использовал разл. методы симф. и оперной драматургии — систему лейтмотивов, принцип индивидуализации и противопоставления разл. интонационных сфер (Рим — Египет, Антоний — Клеопатра). В течение многих лет сотрудничал с театром Ю. А. Шапорин. В 20—30-е гг. большое число спектаклей с его музыкой было поставлено в ленингр. т-рах (Большом драматическом, Академическом т-ре драмы); наиболее интересные из них — «Женитьба Фигаро» Бомарше (режиссёр и художник А. Н. Бенуа, 1926), «Блоха» Замятина (по Н. С. Лескову; реж. Н. Ф. Монахов, художник Б. М. Кустодиев, 1926), «Сэр Джон Фальстаф» по «Виндзорским проказницам» Шекспира (реж. Н. П. Акимов, 1927), а также ряд др. пьес Шекспира, пьес Мольера, А. С. Пушкина, Г. Ибсена, Б. Шоу, сов. драматургов К. А. Тренёва, В. Н. Билля-Белоцерковского. В 40-е гг. Шапорин написал музыку к спектаклям моск. Малого т-ра «Иван Грозный» А. К. Толстого (1944) и «Двенадцатая ночь» Шекспира (1945). Среди театр. работ 30-х гг. большой обществ. резонанс имела музыка Т. Н. Хренникова к комедии Шекспира «Много шума из ничего» (1936).

В области Т. м. много произв. создал А. И. Хачатурян; они развивают традиции конц. симф. Т. м. (ок. 20 спектаклей; среди них — музыка к пьесам Г. Сундукяна и А. Пароняна, «Макбету» и «Королю Лиру» Шекспира, «Маскараду» Лермонтова).

В спектаклях по пьесам сов. драматургов на темы из совр. жизни, а также в постановках классич. пьес сложился особый тип муз. оформления, основанный на использовании сов. массовых, эстр. лирич. и шуточных песен, частушек («Стряпуха» Софронова с музыкой В. А. Мокроусова, «Дальняя дорога» Арбузова с музыкой В. П. Соловьёва-Седого, «Голый король» Шварца и «Двенадцатая ночь» Шекспира с музыкой Э. С. Колмановского и др.); в нек-рые спектакли, в частности в композиции Моск. т-ра драмы и комедии на Таганке (режиссёр Ю. П. Любимов), включены песни революц. и воен. лет, молодёжные песни («10 дней, которые потрясли мир», «Павшие и живые» и др.). В ряде совр. постановок заметно тяготение к мьюзиклу, напр. в спектакле Ленингр. т-ра им. Ленсовета (режиссёр И. П. Владимиров) «Укрощение строптивой» с музыкой Г. И. Гладкова, где герои исполняют эстр. песни (по функции близки зонгам в театре Б. Брехта), или «Избранник судьбы» Шоу в постановке С. Ю. Юрского (комп. С. Розенцвейг). По активной роли музыки в драматургии спектакля отд. постановки приближаются к типу синтетич. театра Мейерхольда («Пугачёв» с музыкой Ю. М. Буцко и особенно «Мастер и Маргарита» по М. А. Булгакову с музыкой Э. В. Денисова в Моск. т-ре драмы и комедии на Таганке, режиссёр Ю. П. Любимов). Одна из наиболее значит. работ — музыка Г. В. Свиридова к драме А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» (1973, моск. Малый т-р).

В 70-е гг. 20 в. в области Т. м. много работали Ю. М. Буцко, В. А. Гаврилин, Г. И. Гладков, С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, К. А. Караев, А. П. Петров, Н. И. Пейко, Н. Н. Сидельников, С. М. Слонимский, М. Л. Таривердиев, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин, А. Я. Эшпай и др.

Лит.: Таиров А., Записки режиссера, М., 1921; Дасманов В., Музыкальное и звуковое оформление пьесы, М., 1929; Сац Н. И., Музыка в театре для детей, в её кн.: Наш путь. Московский театр для детей..., М., 1932; Лацис А., Революционный театр Германии, М., 1935; Игнатов С., Испанский театр XVI—XVII веков, М.—Л., 1939; Бегак Е., Музыкальное оформление спектакля, М., 1952; Глумов А., Музыка в русском драматическом театре, М., 1955; Друскин М., Театральная музыка, в сб.: Очерки по истории русской музыки, Л., 1956; Берсенев И., Музыка в драматическом спектакле, в его кн.: Сборник статей, М., 1961; Брехт Б., Театр, т. 5, М., 1965; Израилевский Б., Музыка в спектаклях МХАТ'а, [М., 1965]; Раппопорт Л., Артур Онеггер, Л., 1967; Мейерхольд В., Статьи. Письма.., ч. 2, М., 1968; Сац И., Из записных книжек, М., 1968; Вайсборд М., Ф. Г. Лорка — музыкант, М., 1970; Милютин П., Музыкальное оформление драматического спектакля, Л., 1975; Музыка в драматическом театре, сб. ст., Л., 1976; Конен В., Перселл и опера, М., 1978; Таршис Н., Музыка спектакля, Л., 1978; Barclay Squire W., Purcell's dramatic music, «SIMG», Jahrg. 5, 1903—04; Pedrell F., La musique indigène dans le théâtre espagnol du XVII siècle, там же; Waldthausen E. von, Die Funktion der Musik im klassischen deutschen Schauspiel, Hdlb., 1921 (Diss.); Krell M., Das deutsche Theater der Gegenwart, Münch.—Lpz., 1923; Bätz R., Schauspielmusik zu Goethes «Faust», Lpz., 1924 (Diss.); Aber A., Die Musik im Schauspiel, Lpz., 1926; Riemer O., Musik und Schauspiel, Z., 1946; Gassner J., Producing the play, N. Y., 1953; Manifold J. S., The music in English drama from Shakespeare to Purcell, L., 1956; Settle R., Music in the theatre, L., 1957; Sternfeld F. W., Musio in Shakespearean tragedy, L., 1963; Cowling J. H., Music on the Shakespearian stage, N. Y., 1964. *Т. Б. Баранова.*

ТЕБА́ЛЬДИ (Tebaldi) Рената (р. 1 II 1922, Пезаро)— итал. певица (сопрано). Пению обучалась в Пармской консерватории, затем в Пезарском лицее им. Дж. Россини у К. Мелис. Дебютировала на оперной сцене в 1944 в Ровиго в партии Елены («Мефистофель» Бойто). В мае 1946 по инициативе А. Тосканини Т. приняла участие в торжеств. концерте, посв. открытию восстановленного после войны здания миланского т-ра «Ла Скала»

и до 1959 регулярно выступала на его сцене. С триумфальным успехом гастролировала в Лиссабоне, Лондоне («Ковент-Гарден»), Париже («Гранд-Опера»), Вене, Барселоне, Буэнос-Айресе и др. крупнейших городах мира. В 1951 выступила в Сан-Франциско (США), с 1955 солистка «Метрополитен-опера» (с того же года систематически поёт также на сцене Чикагской оперы). Как конц. певица гастролировала во мн. странах Европы и Америки, в 1975— в СССР (Москва, Ленинград, Киев). В 1976 прекратила артистич. деятельность.



Т.— одна из выдающихся итал. певиц 20 в. Обладает голосом редкой красоты, мягкости, сочности звучания, необыкновенной пластичности. Её иск-во связано с лучшими традициями итал. вок. школы. Дарование Т. особенно ярко раскрылось в операх Дж. Верди и композиторов-веристов. Среди лучших партий: Аида; Леонора («Сила судьбы»), Дездемона, Виолетта, Тоска, Чио-Чио-сан, Мими; Валли («Валли» Каталани), Адриена Лекуврер («Адриена Лекуврер» Чилеа). В камерном репертуаре Т.— произв. А. Скарлатти, Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, О. Респиги. С нач. 50-х гг. вышло много грампластинок с записью исполнения Т.

Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы. Очерки, М., 1962; Holzer R., Wiener Vorstadtbühnen, W., 1951; Rosenthal H., R. Tebaldi, «Opera», 1955, v. 6, № 7; его же, Sopranos of today, L., 1956; Lauri-Volpi G., Voci paralleli, Mil., 1955 (рус. пер.— Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972); Brache C., M. Callas oder R.Tebaldi?, «Bühnengenossenschaft», 1960, Jahrg. 12; Soroff V., R. Tebaldi. The woman and the diva, N. Y., 1961; Panofsky W., R. Tebaldi, B., 1961; Cellettir. (сост.), Le grandi voci, Roma, 1964, sp. 842 и др. (дискография).

В. В. Тимохин.

ТЕВДОРА́ДЗЕ Отар Лаврентьевич (р. 1 V 1923, Кутаиси) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1961) и Абх. АССР (1973). Чл. КПСС с 1952. В 1949 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции у А. М. Баланчивадзе. В 1957—61 директор Тбилисского муз. уч-ща. С 1963 гл. консультант отдела симф., камерной и эстр. музыки Груз. филармонии. Автор опер «Легенда о Тбилиси» (1960, Груз. т-р оперы и балета), «Свет и тень» (1970), оперетты «Швейк идёт на войну» и «День сюрпризов»; 3 симфоний (1955—69), др. произв. для оркестра, в т. ч. симф. поэмы «Рустави» (1948), «Сельской сюиты» (1949), «Грузинской сюиты» (1958), «Торжественной увертюры» (1961, 2-я ред. 1972), 3 концертов для фп. с оркестром (1943, 1951, 1979), 2 кантат, фп. трио и струн. квартета (1956), инстр. пьес, музыки к драм. спектаклям и кинофильмам, св. 300 песен.

Лит.: Шавердашвили А., Молодые композиторы Грузии, «СМ», 1952, № 7.

Э. П. Месхишвили.

ТЕГЕРА́Н — столица Ирана, главный культурный центр страны. 4496 тыс. жит. (1976). Т. объявлен столицей в кон. 18 в., до этого времени — незначит. населённый пункт. В 19 в. при дворе шаха в Т. возрождается нац. классич. музыка (см. *Иранская музыка*); постепенно распространяясь, к нач. 20 в. она завоёвывает прочное место в развитии культуры и иск-ва города. Крупнейшие музыканты-исполнители нац. музыки, сыгравшие значит. роль в её изучении и систематизации,— Али Акбар Фарахани, его сын Мирза Абдулла, а также исполнители-виртуозы Голам Хосейн Дервиш, Абдулла Давами, Гаджи-хан, Дервиш-хан и др. Первыми европ. музыкантами, работавшими в Т., были Ж. Буске, Ж. Рунйон, А. Лемер из Франции и Ф. Геварт из Бельгии. Лемер прожил в Т. более 40 лет; по его инициативе при Высшем политехнич. уч-ще «Дар оль-фонун» было основано спец. муз. отделение для обучения воен. музыкантов; он организовал воен. оркестр, ввёл в его состав европ. инструменты. В 1918 на базе муз. отделения уч-ща создана консерватория европ. типа (для изучения европ. музыки; с 1972 директор М. Поур-Тураб).

В 1-й пол. 20 в. произошли значит. перемены в муз. жизни Т. В 1908 осн. Высшее муз. уч-ще, к-рое проводило первые публич. концерты. Крупнейший муз.-обществ. деятель Ирана композитор и виртуоз-исполнитель на таре Али Наги Вазири в 1923 открыл Высшую муз. школу «Медрессейе Алийе мусиги» (учащиеся школы устраивали публич. концерты). Выпускник этой школы, ученик и последователь Вазири, педагог и теоретик Руолла Халеги основал в 1945 в Т. Нац. муз. об-во и создал при нём Оркестр нац. инструментов, к-рый давал концерты классич. иран. музыки. По его инициативе в 1949 при об-ве на базе Высшей муз. школы осн. Нац. консерватория. В ней преподают знатоки классич. иран. музыки, видные исполнители (Дариус Сафват, М. Маруффи и др.).

В 1940 осн. Филармонич. об-во (его возглавил композитор и дирижёр Парвиз Махмуд), в 1953 (на базе об-ва) — Гос. филармония. Её цель (как и об-ва) — популяризация европ. музыки. Филармония проводит в Т. и др. городах Ирана концерты с участием известных заруб. исполнителей, в т. ч. советских. В 1946 в Т. создан первый симф. оркестр Ирана, его руководителем был Хешмат Санджари (с 1972 — Фархад Мешкат). Репертуар оркестра составляют гл. обр. произв. европ. композиторов, нередка исполняется иран. музыка, в основном произв. комп. М. Асланяна и Л. Джекнавояна. В нач. 50-х гг. комп. Хосейн Техрани основал и возглавил Оркестр нац. инструментов (с 1958 худ. рук.— композитор и муз. деятель Хосейн Дижлеви).

С 1940 в Т. начались регулярные передачи иран. радиовещания; муз. отдел возглавил Вазири. Совм. с Халеги он составлял передачи о муз. жизни страны, о музыкантах Ирана и заруб. стран. Среди популярных муз. передач — «Гольхайе джавидан» («Вечные цветы»), «Сазхайе Иран» («Муз. инструменты Ирана»), муз.-поэтическая «Гольхайе ранга-ранг» («Разноцветные цветы»). С основанием в 1966 Нац. иран. радио и телевидения (NIRT, муз. директор — Ш. Афшари) стала возможной более широкая пропаганда нац. и зап.-европ. муз. иск-ва. Большая роль в этом принадлежит созданному в 1967 камерному оркестру NIRT (в 1978 оркестр гастролировал в СССР). При NIRT работает Муз. студия для детей и юношества.

Центром муз. жизни Т. является единственный в стране Т-р оперы и балета им. Рудаки (открыт в 1967; большой зал на 1000 мест, малый — на 200). В репертуаре т-ра оперы Дж. Верди, Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло и др., а также произв. нац. композиторов — «Зол и Рудабе» С. Бахчебана, «Хосров и Ширин» Х. Дехлеви, «Пардис и Париса» Л. Джекнавояна и др. Дирижёр т-ра — Л. Джекнавоян. В составе труппы много иностр. артистов. С 50-х гг. интенсивно развивается нац. классич. балет. В 1956 организована Нац. академия танца, к-рую возглавил Н. Ахмедзаде. Деятельность академии направляли представители англ. корол. балета (Н. де Валуа, Э. Кок, М. Золан и др.). Первые ученич. спектакли шли в пост. Золана. Танц. иск-ву обучаются в Колледже изящных иск-в, где преподаются также муз. предметы, драм. мастерство и др. В Т. работают «Национальный балет Ирана» (с кон. 60-х гг.), балетная труппа NIRT (среди известных танцовщиц — А. Ахмед-заде, Эрьяни Мариканн и др.). В 1962 состоялся первый балетный фестиваль.

Созданное в 1930 Об-во изящных иск-в в 50-е гг. реорганизовано в Гос. департамент изящных иск-в, с 1964 — в Мин-во культуры и иск-ва, к-рому подчиняются 2 консерватории, муз. отделения при Тегеранском ун-те (с 1934), неск. орк. коллективов, балетные труппы и др. Выпускаются журн. «Мусигийе Иран» («Музыка Ирана»), «Хонар ве мардом» («Искусство и люди») и др. Для повышения уровня проф. муз. образования в Т. приглашаются иностр. специалисты; многие иран. студенты стажируются в муз. центрах Европы и в США. С развитием системы муз. образования с 50-х гг. стали быстро расти профессионально-исполнительские и композиторские кадры. Событием в культурной жизни Ирана явился Междунар. муз. конгресс, организованный ЮНЕСКО в Т. в 1961. Активизируют муз. жизнь Т. проводимые ежегодно (с 1968) в Ширазе фестивали нац. иск-ва. В них принимают участие мастера классич. музыки, а также нац. фольклорные труппы и ансамбли из стран Азии.

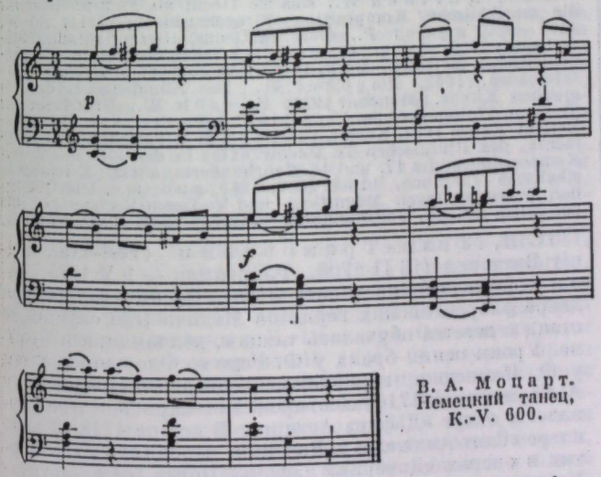
Муз. жизнь Т. разнообразна; наряду с оперными и балетными постановками и симф. концертами включает своеобразные формы пения, инстр. музыки и пластики в религ. драме (тазие), выступления лучших мастеров классич. и традиц. музыки Ирана. Среди известных певцов — Гольпайегани, Марзия-ханум, Хумейра, Менучехр, среди музыкантов-исполнителей на таре, сантуре— Хосейн Малек, нае — Хосейн-хан Явери, скрипке (в нац. стиле) — А. Малек, сетаре — Эбрахими, кеманче — Аскар Бахари, домбаке — Хосейн Техрани. Характерное явление в жизни Т. представляют зур-хане («дома силы») — мужские клубы, где занимаются поднятием тяжестей, борьбой и др. физич. упражнениями под соответствующее муз. сопровождение (гл. обр. пение и игра на удар. инструментах); наибольшей известностью пользуется «Джафари-клуб».

В Т. имеется Центр по сохранению и распространению традиц. иран. музыки; при нём созданы б-ка, фонархив, проводятся конференции по вопросам этномузыкологии. Нац. б-ка располагает собранием трудов по музыке, в Музее нац. быта собрана коллекция муз. инструментов. Выпускаются грампластинки с записями иран. музыки. В 1970-е гг. стал музеем дом известного музыканта А. Себа.

С. Дашдамирова.

ТЕДЕСКА (итал. tedesca, букв.— немецкая, alla tedesca — в нем. духе) — итал. название трёхдольного танца, близкого *лендлеру* и *вальсу*. Был распространён в Европе в 18 — нач. 19 вв. Т. называли также Deutscher Tanz (нем.— немецкий танец), или Deutscher. Применялось и назв. «аллеманда» (франц. allemande, букв.— немецкая, в основном своём значении этот термин обозначает совершенно иной танец). Указанные названия встречаются, напр., у Й. Гайдна (финал фп. квартета Es-dur — allemande), Л. Бетховена (1-я часть фп. сонаты G-dur op. 79—Presto alla tedesca, 4-я часть квартета op. 130 — Alla danza tedesca), К. Вебера (Tedesco для орк., 1816), П. И. Чайковского (2-я часть 3-й симфонии — Alla tedesca) и др., хотя преобладает всё же назв. Deutscher Tanz. Св. 70 «немецких» для оркестра и для фп. принадлежит Й. Гайдну, 50 — В. Моцарту, 24 — Л. Бетховену, ок. 100 — Ф. Шуберту. Нем. танцы у Гайдна, Моцарта и Бетховена грубоваты и простодушны, тогда как у Шуберта лиричны и практически не отличаются от вальсов и лендлеров. Танцы венских классиков представляют собой, как правило, орк. произв., написанные в сложной 3-частной форме с трио; у Шуберта преобладают фп. танцы в 2-частной безрепризной форме (2 восьмитакта). Нем. танцы иногда объединяются в циклы с интродукцией и кодой (Моцарт, Шуберт). В 19 в. Deutscher, так же как лендлер, вытеснен сформировавшимся на их основе вальсом.

Т. С. Кюрегян.



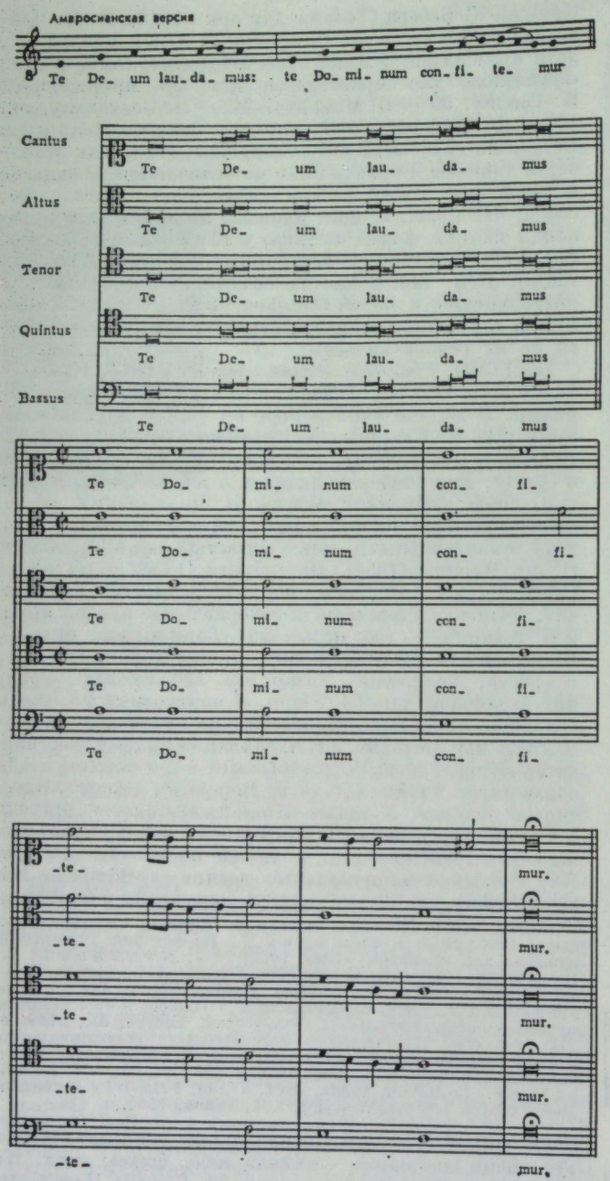
В. А. Моцарт. Немецкий танец, К.-V. 600.

ТЕ́ДЕСКО (Tedesco) Игнац Амадей (1817, Прага — 13 XI 1882, Одесса) — чеш. пианист, композитор и дирижёр. В детстве учился игре на фп. у Й. Трибензе, затем у В. Я. Томашека. С 12-летнего возраста концертировал в Праге, Вене, городах Германии. С 1840 жил в Одессе; выступал как пианист и дирижёр оркестра в т. н. симф. собраниях одесского Филармонич. об-ва, преподавал игру на фп. в разл. уч. заведениях, в т. ч. в Ин-те благородных девиц. Гастролировал в Будапеште (1849), Париже (1853), Петербурге (1856) и Лондоне (1856). Игра Т. отличалась одухотворённостью и исключит. технич. мастерством (в совершенстве владел крупной техникой — его называли «Ганнибалом октав»). Кроме произв. классич. и совр. композиторов, исполнял и собств. сочинения. Автор ок. 120 произв., среди них — концерт для фп. с орк. и виртуозные фп. пьесы салонного характера, основанные на интонациях и ритмах чеш. нар. мелодий, в т. ч. вариации на тему чеш. нар. песен «Привет моей Родине» («Salut à ma patrie») и «Да здравствует Чехия» («Vive la Bohème»), танцы («Блестящая полька», а также «Полька-экспромт» для фп. в 4 руки и др.), романсы для голоса с фп. Т. принадлежат фп. транскрипции, а также обработки для фп. (сб. «Чешские национальные песни» — «Bömische Nationallieder», ор. 22), многочисл. парафразы и фантазии.

Лит.: Вечер Игнатия Тедеско в Париже, «Музыкальный свет», 1851, № 3; Карышева Т., Из истории украинской музыкальной культуры, «СМ», 1950, № 4; Кацанов Я. С., Из истории музыкальной культуры Одессы (1794—1855), в сб.: Из музыкального прошлого, вып. 1, М., 1960, с. 434; Дагилайская Э., Чешские музыканты в Одессе, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969, с. 344; её же, Из прошлого фортепианного исполнительства и фортепианной педагогики в Одессе, в сб.: Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 2, М., 1976, с. 258—59, 264—66; Schánilec J., Za slávou, Praha, 1961, s. 158; Přispěvky k dějinám česco-ruských kulturních styků, t. 1, Praha, 1965, s. 172.

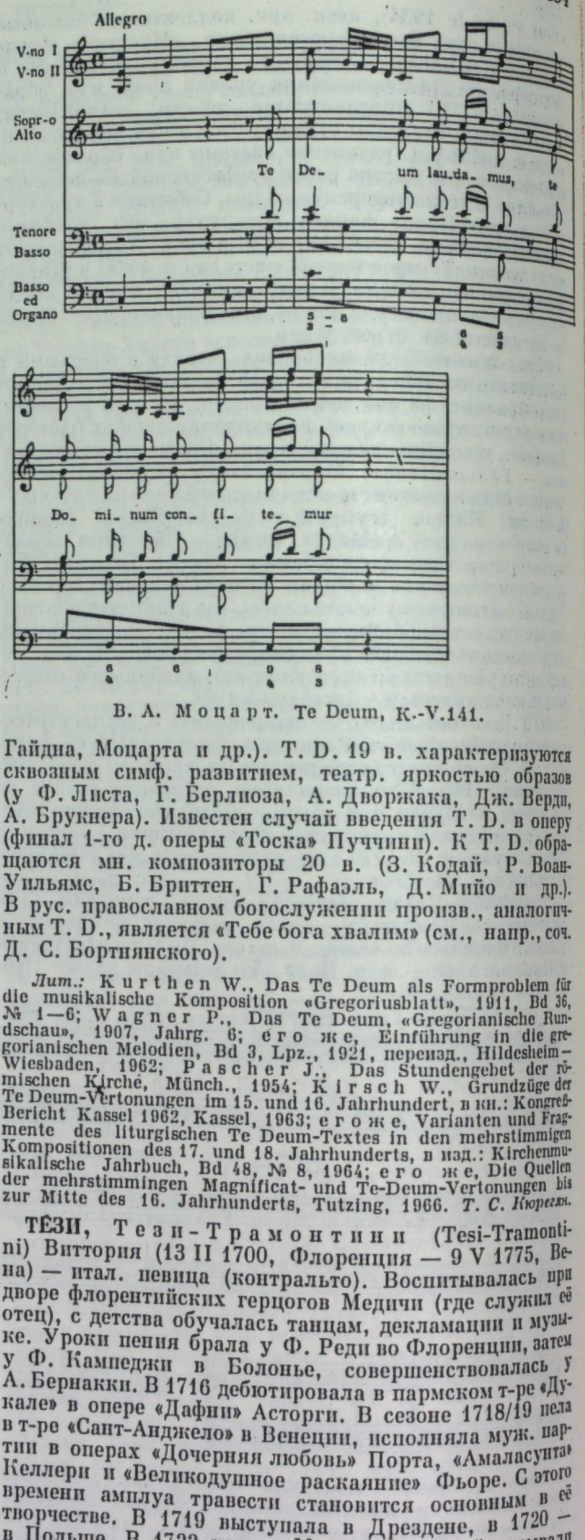
Э. Р. Дагилайская.

TE DEUM (Те Де́ум, от начальных слов лат. текста «Te Deum laudamus» — «Хвала тебе, боже»; англ. We praise Thee, O God; нем. в пер. М. Лютера Herr Gott, dich loben wir) — хвалебный благодарственный гимн, исполняемый в рамках христианского богослужения (T. D. входит в состав службы Matutinum, см. *Церковная музыка*), в торжеств. случаях (посвящение в епископы, священники). Возникновение T. D. относят к 3—4 вв. Мнения об авторстве текста (написанного в подражание псалмам) расходятся: среди возможных имён называют миланского епископа Амвросия (отсюда распространённое назв.— *амвросианский гимн*), рамесианского епископа Никиту и др. Ранний T. D.— одноголос. мелодия с текстом, родственная григорианскому хоралу (см. *Григорианское пение*). Первый сохранившийся образец двухгол. T. D. относится к кон. 9 в. (приведён в «Musica enchiriadis») и представляет собой параллельный *органум*. Известный T. D. в стиле *фобурдона* принадлежит Ж. Беншуа. В 15—16 вв. хоральная мелодия T. D. становится основой для полифонич. композиций в характере *мотета* (Х. Астон, И. Вальтер, О. Лассо, Палестрина и др.), хотя в T. D. этого времени широко



К. Феста. Te Deum.

используется и аккордовая фактура; осуществляют также T. D. в виде органных переложений. В 17 в. исполнительский состав T. D. увеличился: многоголосный или многохорный, он сопровождался basso continuo (см. *Генерал-бас*) или оркестром (напр., 24-гол. Te Deum И. Г. Шейна, Te Deum Г. Шюца для двух 4-гол. хоров и инструментов, Te Deum М. Преторпуса, а также Я. П. Свелинка, Т. Таллиса, Г. Пёрселла, Ж. Б. Люлли и др.). В целом T. D., связанный с древним гимном только общим текстом, приблизился к праздничной кантате и исполнялся по торжеств. случаям коронаций, выдающихся воен. побед и т. д. (напр., Te Deum Сарти, Генделя). T. D. этого времени состоял из контрастных разделов или самостоят. частей, в к-рых чередовались хоровые и сольные эпизоды, полифонич. и гомофонное изложение (Te Deum



В. А. Моцарт. Te Deum, К.-V.141.

Гайдна, Моцарта и др.). T. D. 19 в. характеризуются сквозным симф. развитием, театр. яркостью образов (у Ф. Листа, Г. Берлиоза, А. Дворжака, Дж. Верди, А. Брукнера). Известен случай введения T. D. в оперу (финал 1-го д. оперы «Тоска» Пуччини). К T. D. обращаются мн. композиторы 20 в. (З. Кодай, Р. Воан-Уильямс, Б. Бриттен, Г. Рафаэль, Д. Мийо и др.). В рус. православном богослужении произв., аналогичным T. D., является «Тебе бога хвалим» (см., напр., соч. Д. С. Бортнянского).

Лит.: Kurthen W., Das Te Deum als Formproblem für die musikalische Komposition «Gregoriusblatt», 1911, Bd 36, № 1—6; Wagner P., Das Te Deum, «Gregorianische Rundschau», 1907, Jahrg. 6; его же, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd 3, Lpz., 1921, перезд., Hildesheim—Wiesbaden, 1962; Pascher J., Das Stundengebet der römischen Kirche, Münch., 1954; Kirsch W., Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert, в кн.: Kongreß-Bericht Kassel 1962, Kassel, 1963; его же, Varianten und Fragmente des liturgischen Te Deum-Textes in den mehrstimmigen Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts, в изд.: Kirchenmusikalische Jahrbuch, Bd 48, № 8, 1964; его же, Die Quellen der mehrstimmingen Magnificat- und Te-Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Tutzing, 1966. *Т. С. Кюрегян.*

ТЕЗИ, Тези-Трамонтини (Tesi-Tramontini) Виттория (13 II 1700, Флоренция — 9 V 1775, Вена) — итал. певица (контральто). Воспитывалась при дворе флорентийских герцогов Медичи (где служил её отец), с детства обучалась танцам, декламации и музыке. Уроки пения брала у Ф. Реди во Флоренции, затем у Ф. Кампеджи в Болонье, совершенствовалась у А. Бернакки. В 1716 дебютировала в пармском т-ре «Дукале» в опере «Дафни» Асторги. В сезоне 1718/19 пела в т-ре «Сант-Анджело» в Венеции, исполняла муж. партии в операх «Дочериия любовь» Порта, «Амаласунта» Келлери и «Великодушное раскаяние» Фьоре. С этого времени амплуа травести становится основным в её творчестве. В 1719 выступала в Дрездене, в 1720 — в Польше. В 1722 пела в Милане (здесь её называли «королевой пения»), затем — на оперных сценах во мн. городах Италии (Неаполь, Венеция, Милан, Болонья, Флоренция, Генуя, Турин, Пьяченца, Реджо и др.). После 1737 с огромным успехом гастролировала в Мадриде и других крупных европейских городах. С 1747

жила и выступала в Вене, после 1750 оставила сцену и стала преподавать пение. Среди её учеников — А. де Амичис.

Одна из крупнейших итал. певиц 18 в., представительница школы *бельканто*, Т. обладала необычайно сильным голосом красивого тембра и огромного диапазона, ровно и мягко звучавшим во всех регистрах. Впечатляли эмоциональная выразительность её пения и яркий драм. талант. Иск-вом Т. восхищался П. Метастазио. Среди лучших партий: Астианакт («Астианакт» Винчи), Ахилл, Эней («Ахилл на Скиросе», «Дидона» Сарро).

Лит.: Певица старых времен, «Театральный и музыкальный вестник», 1858, 15 июня; Mancini G., Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato, Mil., 1774 (перезд. под ред. А. Делла Корте, Torino, 1933); Ditters von Dittersdorf K., Lebensbeschreibung, Lpz., 1801 (то же, hrsg. von B. Loets, Lpz., 1940); Castil-Blaze, L'opéra italien de 1548 à 1856, P., 1856; Ademollo A., Le grandi cantanti italiane del secolo XVIII: V. Tesi, «Nuova Antologia», 1889, v. 22, luglio; Marcello B., Il teatro alla moda, con pref. di A. D'Angeli, Mil., 1927; Della Corte A., Satire e grotteschi..., Torino, 1946; Quantz J. J., Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, в кн.: Selbstbiographien deutscher Musiker, hrsg. von W. Kahl, Köln, 1948. *С. М. Грищенко.*

ТЕЙЕР, Тайер (Thayer) Александер Уилок (22 X 1817, Саут-Нейтик, шт. Массачусетс — 15 VII 1897, Триест) — амер. музыковед, муз. писатель и библиограф. Окончил в 1843 Гарвардский ун-т. Служил библиотекарем в этом ун-те. Специализировался как исследователь творчества Л. Бетховена; Т. принадлежит его капитальная 5-томная биография, к-рая внесла ценный вклад в бетховеноведение, служит источником точных сведений о жизни и творчестве Бетховена. В течение неск. лет работал в Германии (1849—51) и Австрии, изучая материалы, связанные с жизнью и творчеством Бетховена, беседовал с его друзьями Вегелером, Шиндлером и др. Совмещал музыковедч. деятельность с дипломатической — служил в амер. посольстве в Вене и Триесте (консул президента А. Линкольна в Италии). В кон. 50-х гг. работал в США; был сотрудником газ. «Нью-Йорк трибюн» (1852), занимался составлением каталога муз. библиотеки амер. комп. Г. Мейсона в Бостоне (1856), опубликовал ряд статей о Бетховене и рецензий на книги о нём в «Atlantic Monthly».

Соч.: Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethoven's, B., 1865; Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von H. Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann, Bd 1, B., 1866, ²1917, Bd 2, B., 1872, ²1910, Bd 3, 1879, ²1911, Bd 4, 1907, Bd 5, 1908; на англ. яз. под назв. Thayer's life of Beethoven, v. 1—2, L.—Princeton (New Jersey), 1964, ²1970; Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur, B., 1877.

Лит.: Krehbiel H. E., A. Thayer and his Life of Beethoven, «MQ», 1917, v. 3, № 4; Hatch Chr., The education of A. W. Thayer, там же, 1956, v. 42, № 3; Schmidt-Görg J., Beethoven-Forschung, в кн.: Beethoven im Mittelpunkt. Festschrift, hrsg. von G. Schroers, Bonn, 1970. *Дж. К. Михайлов.*

ТЕЛЕМАН (Telemann) Георг Филипп (14 III 1681, Магдебург — 25 VI 1767, Гамбург) — нем. композитор. Начал занятия музыкой в гор. школе Магдебурга у её кантора, играл на мн. муз. инструментах, затем брал уроки теории музыки у К. Кальвера. Систематич. муз. образования не получил. В 1701—04 изучал право в Лейпцигском ун-те, одновременно принимал активное участие в муз. жизни Лейпцига: создал студенч. Collegium musicum (затем ею руководил И. С. Бах), сочинял оперы для гор. т-ра, исполнял в них теноровые партии, дирижировал спектаклями, был органистом в одной из церквей, написал ряд кантат для Томаскирхе. В 1704—08 капельмейстер при дворе графа Э. фон Промница в Зорау (ныне Жары, ПНР), в 1708—12 капельмейстер при дворе герцога Саксен-Эйзенахского. В 1712—21 кантор и музик-директор во Франкфурте-на-Майне, где руководил муз. собраниями об-ва «Фрауэнштейн». С 1721 до конца жизни жил в Гамбурге, работал гор. кантором и учителем. Здесь особенно широко развернулась муз.-организац. деятельность Т. Основал Collegium musicum, содействовал устройству мн. концертов с участием выдающихся музыкантов (в т. ч. И. С. Баха) и открытию первого в Германии спец. конц. зала (1761), основал муз. журн. «Der getreue Musik-Meister» (1728). В 1737 совершил длит. поездку в Париж, где его произв. имели большой успех, исполнялись и печатались.

Т. принадлежал к поколению Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, дружески общался с ними, особенно с семьёй Баха. Свободно владея техникой полифонич. письма, создавал произв. во всех современных ему муз. жанрах. Усвоив достижения ряда нац. школ (особенно франц. и польской), Т. подошёл к новому для того времени гомофонно-гармонич. письму. Наибольшее значение приобрела его инстр. музыка, к-рая завоевала популярность благодаря тесной связи с бытовой мелодикой, танцем, а также программности и изобразительности. Композитор стремился к тому, чтобы его музыка была доступной, считал своей обязанностью не только развлекать, но и воспитывать. Написал «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1734), где даны не только элементы музыки и гармонии, но и правила морали.

Среди соч. Т. более 40 опер в разл. жанрах (в т. ч. комические, сохранилось 7), 44 пассиона (известны 23), 33 цикла «Гамбургской Kapitänsmusik», ок. 23 циклов (годовых) духовных кантат, приветственные, праздничные, свадебные и похоронные кантаты, оратории, более 700 песен, 3 цикла «Застольной музыки» (в каждом — сюита, квартет, трио-соната, сольная соната и заключение), ок. 600 орк. сюит (увертюр, сохранилось 126, среди них программные — «Дон Кихот» и др.), ок. 170 концертов с солирующими инструментами, ряд concerti grossi, квартетов и др. ансамблей, 36 фантазий для клавира, множество фуг для клавира и органа (в т. ч. «Лёгкие фуги» для клавира, 1738—39), менуэты, марши; 12 фантазий для скрипки без сопровождения и др. Написал автобиографию: её 1-й и 2-й варианты опубл. И. Маттезоном (Mattheson J., Grosse Generalbassschule, Hamb., 1731; «Grundlage einer Ehrenpforte», Hamb., 1740), 3-й — использован И. Г. Вальтером в статье о Т. для муз. словаря (Walther J. G., Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Lpz., 1732), все 3 варианта приведены в издании В. Каля (Kahl W., Selbstbiographien deutscher Musiker, Köln und Krefeld, 1948).

В 1961 в Магдебурге основано Об-во имени Т. (Arbeitskreis G. Ph. Telemanns), пропагандирующее его творчество в концертах и оперных постановках, издающее его сочинения.

Лит.: Рабей Вл., Георг Филипп Телеман, М., 1974; Siegmund-Schultze W., G. Ph. Telemann. Ein bedeutender Zeitgenosse G. Fr. Händels, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität», Halle—Wittenberg, Jahrg. 8, 1958—59; Beiträge zu einem neuen Telemann-Bild. Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage vom 3. bis 5. November 1962, Magdeburg, 1963; Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 25. Mai 1965, [Magdeburg, 1965]; Petzold R., G. Ph. Telemann. Leben und Werk, Lpz., 1967; G. Ph. Telemann. Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967, Tl 1—2, Magdeburg, 1969; Magdeburger Telemann-Festtage vom 29. bis 31. Mai 1970, [Magdeburg, 1970]; Magdeburger Telemann-Festtage vom 19. bis 27. Mai 1973, [Magdeburg, 1973]. *Т. Н. Соловьёва.*

ТЕЛЯКОВСКИЙ Владимир Аркадьевич [26 I (7 II) 1861, по др. данным, 1860, Петербург — 27 X 1924, Ленинград] — рус. театр. деятель. В детстве учился игре на фп. у Н. О. Рыбасова и Н. А. Помазанского, позже — в Муз. школе Д. Бёма (окончил в 1885). Уроки теории музыки брал у А. К. Лядова. По окончании Пажеского корпуса был офицером Конногвардейского полка; в 1888 окончил Воен. академию Генерального штаба. В 1898—1901 управляющий Моск. конторой имп. т-ров, в 1901—17 директор имп. т-ров.

Высокоэрудированный человек, энергичный администратор, Т. во многом способствовал росту худо-

жеств. уровня казённых т-ров Москвы и Петербурга; привлекал к работе в т-рах талантливых актёров (по инициативе Т. с 1899 в имп. т-рах выступал Ф. И. Шаляпин), дирижёров (А. Коутс, Э. А. Купер, В. И. Сук), режиссёров (Н. Н. Боголюбов, В. А. Лосский, В. Э. Мейерхольд, П. С. Оленин), балетмейстеров (А. А. Горский, М. М. Фокин), художников (А. Я. Головин, К. А. Коровин). Репертуар т-ров при Т. заметно обновился, причём центр. место заняли сочинения рус. композиторов. Большой историко-познават. интерес представляет театр. дневник Т., к-рый он вёл в 1898—1917 (50 тетрадей; хранятся в Театр. музее им. Бахрушина). В последние годы жизни Т. писал по материалам дневника летопись имп. т-ров (довёл её до 1910).

Соч.: Воспоминания. 1898—1917, П., 1924; Императорские театры и 1905 год, Л., 1926; Мой сослуживец Шаляпин, Л., 1927; Воспоминания. [Вступ. ст. и коммент. Д. Золотницкого], Л.—М., 1965 (включает и 3 перечисленные выше работы), и др.

ТЕМА (от греч. θέμα, букв.— то, что положено в основу) — муз. построение, служащее основой муз. произв. или его части. Ведущее положение Т. в произв. утверждается благодаря значительности муз. образа, способности к развитию составляющих Т. мотивов, а также благодаря повторениям (точным или варьированным). Т.— основа муз. развития, стержень становления формы муз. произв. В ряде случаев Т. не подвергается развитию (эпизодич. Т.; темы, представляющие собой целое произв.).

Соотношение тематич. и нетематич. материала в произв. может быть различным: от значит. количества тематически нейтральных построений (напр., эпизодич. мотивы в разработочных разделах) до полного подчинения Т. всех элементов целого. Произв. может быть одно-тематическим и многотемным, причём Т. вступают между собой в разнообразные отношения: от очень близкого родства до яркого конфликта. Весь комплекс тематич. явлений в сочинении образует его тематизм.

Характер и строение Т. находятся в тесной зависимости от жанра и формы произв. в целом (или его части, основой к-рой служит данная Т.). Существенно отличаются, напр., законы построения Т. фуги, Т. гл. партии сонатного allegro, Т. медленной части сонатно-симф. цикла и т. д. Т. гомофонно-гармонич. склада излагается в форме периода, а также в виде предложения, в простой 2- или 3-частной форме. В нек-рых случаях Т. не имеет определ. замкнутой формы.

Понятие «Т.» претерпевало значит. изменения в ходе историч. развития. Термин впервые встречается в 16 в., заимствован из риторики и в это время часто совпадал по смыслу с др. понятиями: cantus firmus, soggetto, tenor и др. Х. Глареан («Dodecachordon», 1547) называет Т. осн. голос (tenor) или голос, к-рому поручается ведущая мелодия (cantus firmus), Дж. Царлино («Istitutioni harmoniche», III, 1558) называет Т., или passagio, мелодич. линию, в к-рой в изменённом виде проводится cantus firmus (в отличие от soggetto — голоса, проводящего cantus firmus без изменений). Др. теоретики 16 в. закрепляют это различие, применяя также термин inventio наряду с термином tema и subjectum наряду с soggetto. В 17 в. различие между указанными понятиями стирается, они становятся синонимами; так, subject как синоним Т. сохранился в зап.-европ. музыковед. лит-ре вплоть до 20 в. Во 2-й пол. 17 — 1-й пол. 18 вв. термином «Т.» обозначали прежде всего главную муз. мысль *фуги*. Выдвинутые в теории музыки классич. принципы построения Т. фуги основаны гл. обр. на анализе темообразования в фугах И. С. Баха. Полифонич. Т. обычно одноголосна, она непосредственно вливается в последующее музыкальное развитие.

Во 2-й пол. 18 в. сформировавшееся в творчестве венских классиков и др. композиторов этого времени гомофонное мышление изменяет характер Т. В их произв. Т. — целый мелодико-гармонич. комплекс; появляется чёткое разграничение между Т. и развитием (Г. Кох ввёл понятие «тематическая работа» — в кн. «Musikalisches Lexikon», Tl 2, Fr./M., 1802). Понятие «Т.» применяется практически ко всем гомофонным формам. Гомофонная Т., в отличие от полифонической, имеет более определ. границы и чёткое внутр. членение, часто бо́льшую протяжённость и законченность. Такая Т.— обособленная в той или иной степени часть муз. произв., к-рая «заключает в себе его главный характер» (Г. Кох), что отражено в немецком термине Hauptsatz, употреблявшемся со 2-й пол. 18 в. наряду с термином «Т.» (Hauptsatz означает также Т. гл. партии в сонатном allegro).

Композиторы-романтики 19 в., опираясь в целом на законы построения и использования Т., выработанные в творчестве венских классиков, существенно расширили рамки тематизма. Более важную и самостоят. роль стали играть мотивы, составляющие Т. (напр., в соч. Ф. Листа, Р. Вагнера). Усилилось стремление к тематич. единству всего произв., вызвавшее появление *монотематизма* (см. также *Лейтмотив*). Индивидуализация тематизма проявилась в повышении значения фактурно-ритмич. и тембровых характеристик.

В 20 в. использование нек-рых закономерностей тематизма 19 в. соединяется с новыми явлениями: обращением к элементам полифонич. тематизма (Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, П. Хиндемит, А. Онеггер и др.), сжатием Т. до кратчайших мотивных построений — иногда двух- или трёхзвуковых (И. Ф. Стравинский, К. Орф, последние произв. Д. Д. Шостаковича). Вместе с тем значение интонац. тематизма в творчестве ряда композиторов падает. Появляются такие принципы формообразования, по отношению к к-рым применение прежнего понятия Т. стало не вполне обоснованным.

В ряде случаев предельная интенсивность развития делает невозможным использование оформленной, чётко выделенной Т. (т. н. атематическая музыка): изложение исходного материала совмещается с его развитием. Однако сохраняются элементы, играющие роль основы развития и близкие по функции к Т. Это те или иные интервалы, скрепляющие всю муз. ткань (Б. Барток, В. Лютославский), серия и общий тип мотивных элементов (напр., в *додекафонии*), фактурно-ритмич., тембровые характеристики (К. Пендерецкий, В. Лютославский, Д. Лигети). Для анализа подобных явлений ряд теоретиков музыки использует понятие «рассредоточенный тематизм».

Лит.: Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960; Мазель Л., Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, [ч. 1], Элементы музыки и методика анализа малых форм, М., 1967; Способин И., Музыкальная форма, М., 1967; Ручьевская Е., Функция музыкальной темы, Л., 1977; Бобровский В., Функциональные основы музыкальной формы, М., 1978; Валькова В., К вопросу о понятии «музыкальная тема», в кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3, М., 1978; Riemann H., Große Kompositionslehre, Bd 1, B.— Stuttg., 1902; Halm A., Zur Phänomenologie der Thematik, в его кн.: Von Grenzen und Ländern der Musik, Münch., 1916; Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie, Bern, 1917, 21956 (рус. пер.— Курт Э., Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха, М., 1931); Bahle T., Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen, Lpz., 1939; Reti R., The thematic process in music, N. Y., 1951; Form in der Neuen Musik, Mainz, 1966, S. 9—21; Dibelius U., Moderne Musik, 1945—1965, Münch., 1966.

В. Б. Валькова.

ТЕ́МА С ВАРИА́ЦИЯМИ — см. *Вариации*.

ТЕМБР (франц. timbre, англ. timbre, нем. Klangfarbe) — окраска звука; один из признаков муз. звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью), по к-рому различают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, но разными способами, штрихами. Т. определяется материалом, из к-рого изготовлен источник звука — вибратор муз. инструмента, и его формой (струны, стержни, пластинки и пр.), а также резонатором (деки рояля, скрипки, раструб трубы и т. п.); на Т. влияет акустика помещения — частотные характеристики поглощающих, отражающих поверхностей, *реверберация* и др. Т. характеризуется количеством обертонов в составе звука, их соотношением по высоте, громкости, шумовыми призвуками, начальным моментом возникновения звука — атакой (резкой, плавной, мягкой), *формантами* — областями усиленных частичных тонов в спектре звука, *вибрато* и др. факторами. Т. зависит также от суммарной громкости звука, от регистра — высокого или низкого, от *биений* между звуками. Слушатель характеризует Т. гл. обр. с помощью ассоциативных представлений — сравнивает это качество звука со своими зрительными, осязательными, вкусовыми и т. п. впечатлениями от разл. предметов, явлений и их соотношений (звуки яркие, блестящие, тусклые, матовые, тёплые, холодные, глубокие, полные, резкие, мягкие, насыщенные, сочные, металлические, стеклянные и т. п.); реже применяются собственно слуховые определения (звонкие, глухие). Т. сильно влияет на звуковысотную интонац. определённость звука (звуки низкого регистра с малым количеством обертонов в отношении высоты часто представляются расплывчатыми), на способность звука распространяться в помещении (влияние формант), на разборчивость гласных и согласных в вокальном исполнении.

Научно обоснованная типология Т. муз. звуков ещё не сложилась. Установлено, что тембровый слух имеет зонную природу, т. е. при восприятии звуков одному и тому же типичному Т., напр. Т. скрипки, соответствует целая группа незначительно отличающихся по составу звуков (см. *Зона*). Т.— важное средство муз. выразительности. При помощи Т. можно выделить тот или иной компонент муз. целого — мелодию, бас, аккорд, придать этому компоненту характе́рность, особый функциональный смысл в целом, отделить фразы или части друг от друга — усилить или ослабить контрасты, подчеркнуть сходства или различия в процессе развития произв.; композиторы используют сочетания Т. (тембровая гармония), смены, движение, развитие Т. (тембровая драматургия). Продолжаются поиски новых Т., их сочетаний (в орга́не, оркестре), создаются электромузыкальные инструменты, а также синтезаторы звуков, позволяющие получать новые Т. Особым направлением в использовании Т. стала сонористика.

Феномен натурального звукоряда как одно из физико-акустич. оснований Т. оказал сильное влияние на развитие гармонии как средства муз. выразительности; в свою очередь, в 20 в. заметна тенденция средствами гармонии усиливать тембровую сторону звучания (разл. параллелизмы, напр., мажорными трезвучиями, пласты фактуры, кластеры, моделирование звучания колоколов и т. п.). Теория музыки с целью объяснения ряда особенностей организации муз. языка неоднократно обращалась к Т. С Т. в той или иной мере связаны поиски муз. строев (Пифагор, Д. Царлино, А. Веркмейстер и др.), объяснения ладово-гармонической и ладофункциональной системы музыки (Ж. Ф. Рамо, Х. Риман, Ф. Геварт, Г. Л. Катуар, П. Хиндемит и др. исследователи).

Лит.: Гарбузов Н. А., Натуральные призвуки и их гармоническое значение, в кн.: Сборник работ комиссии по музыкальной акустике. Труды ГИМНа, вып. 1, М., 1925; его же, Зонная природа тембрового слуха, М., 1956; Теплов Б. М., Психология музыкальных способностей, М.—Л., 1947, 2 в его кн.: Проблемы индивидуальных различий. [Избр. работы], М., 1961; Музыкальная акустика, под общ. ред. Н. А. Гарбузова, М., 1954; Агарков О. М., Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке, М., 1956; Назайкинский Е., Рагс Ю., Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука, в кн.: Применение акустических методов исследования в музыкознании, М., 1964; Рагс Ю., Вибрато и восприятие высоты, в кн.: Применение акустических методов исследования в музыкознании, М., 1964; Шерман Н. С., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964; Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений, [ч. 1], Элементы музыки и методика анализа малых форм, М., 1967; Володина А., Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука, в кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970; Рудаков Е., О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам, там же; Назайкинский Е. В., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig, 1863, 7 Hildesheim, 1968 (рус. пер.— Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875); Meyer E., Buchmann G., Die Klangspektren der Musikinstrumente, B., 1931; The vibrato, Iowa city, 1932 (Studies in the psychology of music, v. 1); Trendelenburg F., Klänge und Geräusche, B., 1935.

Ю. Н. Рагс.

ТЕМИРКА́НОВ Юрий Хатуевич (р. 10 XII 1938, Нальчик) — сов. дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1976), нар. арт. Каб.-Балк. АССР (1973). В 1961 окончил Ленингр. консерваторию по классу альта, в 1966 — по классу дирижирования у Н. А. Мусина; до 1968 совершенствовался у него в аспирантуре. Дебютировал в 1965 в Ленингр. Малом т-ре оперы и балета («Травиата» Верди), руководил спектаклями в Оперной студии при консерватории. Широкую известность Т. принесла победа на Всесоюзном конкурсе дирижёров (1-я пр., 1966), после чего он стал регулярно выступать с самостоят. концертами как в Советском Союзе, так и за рубежом.

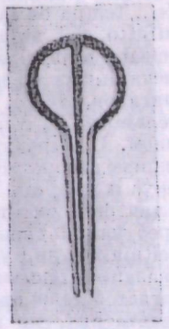
В 1968—76 гл. дирижёр и худ. рук. Симф. оркестра Ленингр. филармонии. С 1976 гл. дирижёр Ленингр. т-ра оперы и балета, с 1978 (одновременно) постоянный дирижёр (гастролёр) Лондонского филармонич. оркестра и Филадельфийского оркестра.

Т.-дирижёра характеризуют глубина и масштабность замыслов, тонкое чувство формы и драматургии произв., продуманность исполнит. концепций, волевая целеустремлённость, яркий темперамент, точная и экономная техника, пластичность жеста. Дирижёр легко устанавливает контакт с любым коллективом и добивается решения сложнейших исполнит. задач. В основе обширного репертуара Т.— произв. И. Брамса, Г. Малера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Р. К. Щедрина, А. П. Петрова и др. Т. участвовал в первых постановках ряда значит. произв. сов. авторов, в т. ч. опер «Пётр Первый» Петрова (Ленингр. т-р оперы и балета, 1976), «Мёртвые души» Щедрина (Большой т-р, 1977, Ленингр. т-р оперы и балета, 1978). В числе лучших театр. работ Т.— пост. опер «Порги и Бесс» Гершвина (Ленингр. Малый т-р оперы и балета), «Война и мир» (Ленингр. т-р оперы и балета). Гос. пр. СССР (1976), Гос. пр. РСФСР имени М. И. Глинки (1971).

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

М. М. Яковлев.

ТЕМИР-КОМУ́З — кирг. нар. щипковый язычковый муз. инструмент. Род *варгана*. Представляет собой железную (также медную или латунную) подковку с вытянутыми и сужающимися концами (дл. 60—120 *мм*, ширина у основания 3,5—7 *мм*). Язычком служит укреплённая в середине дуги подковки стальная пластинка. Прижимая инструмент подковкой к зубам одной рукой, исполнитель на Т.-к. (т. н. комузчи) защипывает язычок указательным пальцем другой руки, получая оси. тон (обычно в пределах f — d_1), резонатором служит ротовая полость (отсюда распространённый у разных народов термин, обозначающий инструменты этого рода: нем. Maultrommel — ротовой барабан и др.). Изменяя форму рта, исполнитель извлекает разл. звуки обертонового ряда, образующие мелодию. Мелодия звучит с непрерывным бурдоном (оси. тон). Рабочий диапазон — в пределах сексты; максимальный диапазон не превышает дуодецимы (ши-



рота диапазона обусловливается умением исполнителя регулировать подачу воздуха). Т.-к.— сольный инструмент, на нём исполняют гл. обр. *кю*, а также мелодии народных песен. Многообразна техника правой руки — с её помощью достигаются многочисл. звуковые, а также зрительные эффекты. Иногда исполнитель на Т.-к. сочетает игру со свистом. Т.-к. широко распространён, особенно среди женщин и подростков. Реже у киргизов встречается деревянный варган, наз. «джигач-оозкомуз».

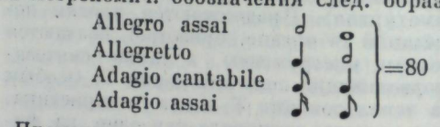
С. Субаналиев.

ТЕМП (итал. tempo, от лат. tempus — время) — скорость развёртывания муз. ткани произведения в процессе его исполнения или представления внутр. слухом; определяется числом проходящих в единицу времени осн. метрич. долей. Первоначально лат. слово tempus, как и греч. χρόνος (хронос), означало отрезок времени определ. величины. В ср.-век. мензуральной музыке tempus — длительность brevis, к-рая могла быть равной 3 или 2 semibrevis. В 1-м случае «Т.» назывался совершенным (perfectum), во 2-м — несовершенным (imperfectum). Эти «Т.» сходны с более поздними понятиями нечётного и чётного тактовых размеров; отсюда англ. термин time, обозначающий размер, и применение мензурального знака C, указывающего на несовершенный «Т.», для обозначения наиболее обычного чётного размера. В сменившей мензуральную ритмику тактовой системе Т. (итал. tempo, франц. temps) — первоначально осн. тактовая доля, чаще всего четверть (semiminima) или половинная (minima); 2-дольный такт по-французски наз. mesure à 2 temps — «такт в 2 темпа». Т. понимался, т. о., как длительность, величина к-рой определяет скорость движения (итал. movimento, франц. mouvement). Перенесённое в др. языки (в первую очередь, немецкий), итал. слово tempo стало означать именно movimento, и это же значение получило рус. слово «Т.». Новое значение (к-рое относится к старому, как понятие частоты в акустике к понятию величины периода) не меняет смысла таких выражений, как L'istesso tempo («тот же Т.»), Tempo I («возвращение к начальному Т.»), Tempo precedente («возвращение к предшествующему Т.»), Tempo di Menuetto и др. Во всех этих случаях вместо tempo можно поставить movimento. Но для указания вдвое более быстрого Т. необходимо обозначение doppio movimento, т. к. doppio tempo означало бы вдвое большую длительность тактовой доли и, следовательно, вдвое более медленный Т.

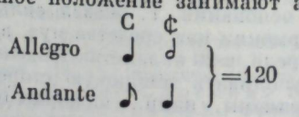
Изменение значения термина «Т.» отражает новое отношение к времени в музыке, характерное для тактовой ритмики, сменившей на рубеже 16—17 вв. мензуральную: представления о длительности уступают место представлениям о скорости. Длительности и их соотношения теряют определённость и подвергаются изменениям, обусловленным выразительностью. Уже К. Монтеверди отличал от механически ровного «Т. руки» («... tempo de la mano») «Т. аффекта души» («tempo del affetto del animo»); требующая такого Т. часть была издана в виде партитуры, в отличие от др. частей, напечатанных по традиции отд. голосами (8-я книга мадригалов, 1638), т. о., явно выступает связь «выразительного» Т. с новым вертикально-аккордовым мышлением. О выразит. отклонениях от ровного Т. пишут многие авторы этой эпохи (Дж. Фрескобальди, М. Преториус и др.); см. *Tempo rubato*. Т. без таких отклонений в тактовой ритмике не норма, а особый случай, нередко требующий спец. указаний («ben misurato», «streng im Zeitmaß» и др.; уже Ф. Куперен в нач. 18 в. пользуется указанием «mesuré»). Математич. точность не предполагается даже при указании «a tempo» (ср. «в характере речитатива, но in tempo» в 9-й симфонии Бетховена; «a tempo, ma libero» — «Ночи в садах Испании» М. де Фалья). «Нормальным» следует признать Т., допускающий отклонения от теоретич. длительности нот в пределах нек-рых зон (Н. А. Гарбузов; см. *Зона*); однако чем эмоциональнее музыка, тем легче нарушаются эти пределы. В романтич. стиле исполнения, как показывают измерения, затактная ♩ может превзойти по длительности следующую за ней ♪ (такие парадоксальные соотношения отмечены, в частности, в исполнении А.Н. Скрябиным собств. произв.), хотя указаний на изменения Т. в нотах нет, и слушатели обычно их не замечают. От этих незамечаемых отклонений указанные автором отличаются не по величине, а по психологич. смыслу: они не вытекают из музыки, а предписываются ей.

Как указанные в нотах, так и не указанные в них нарушения равномерности лишают темповую единицу («счётное время», нем. Zählzeit, tempo в первонач. значении) постоянной величины и позволяют говорить лишь об её средней величине. В соответствии с этим метрономич. обозначения, на первый взгляд определяющие длительность нот, в действительности указывают их частоту: бо́льшее число (♩ = 100 по сравнению с ♩ = 80) указывает меньшую длительность. В метрономич. обозначении существенно число ударов в единицу времени, а не равенство промежутков между ними. Обращающиеся к метроному композиторы часто отмечают, что они не требуют механич. равномерности метронома. Л. Бетховен к первому своему метрономич. указанию (песня «Север или юг») сделал примечание: «Это относится лишь к первым тактам, ибо чувство имеет свой собственный такт, который не может быть вполне выражен этим обозначением».

«Т. аффекта» (или «Т. чувства») уничтожил свойственную мензуральной системе определ. длительность нот (integer valor, к-рая могла быть изменена пропорциями). Это вызвало потребность в словесных обозначениях Т. Вначале они относились не столько к скорости, сколько к характеру музыки, «аффекту», и были довольно редкими (т. к. характер музыки мог быть понят и без спец. указаний). В сер. 18 в. устанавливаются определ. соотношения между словесными обозначениями и скоростью, измеряемой (как и в мензуральной музыке) нормальным пульсом (ок. 80 ударов в минуту). Указания И. Кванца и др. теоретиков могут быть переведены на метрономич. обозначения след. образом:



Промежуточное положение занимают allegro и andante:



К нач. 19 в. эти соотношения названий Т. и скорости движения перестали выдерживаться. Возникла потребность в более точном определителе скорости, к-рой ответил сконструированный И. Н. Мельцелем *метроном* (1816). Большое значение метрономич. указаниям (как общему ориентиру в Т.) придавали Л. Бетховен, К. М. Вебер, Г. Берлиоз и др. Эти указания, подобно определениям Кванца, не всегда относятся к осн. темповой единице: в скорых Т. счёт б. ч. идёт более крупными длительностями (𝅗𝅥 вместо ♩ в C, 𝅝 вместо 𝅗𝅥 в ¢), в медленных — более мелкими (♪ и 𝅘𝅥𝅯 вместо ♩ в C, ♩ вместо 𝅗𝅥 в ¢). В классич. музыке ¢ в медленных Т. означает, что следует считать и дирижировать на 4, а не на 8 (напр., 1-я часть сонаты для фп. ор. 27 № 2 и вступление в 4-й симфонии Бетховена). В послебетховенскую эпоху такое отклонение счёта от осн. метрич. долей представляется излишним, и обозначение ¢ в этих случаях выходит из употребления (Берлиоз во вступлении «Фантастической симфонии» и Шуман в «Симфонических этюдах» для фп. заменяют первоначальное ¢ знаком C). Метрономич. указания Бетховена, относящиеся к ♪ (в т. ч. в таких размерах, как 3/8), всегда определяют не осн. метрич. долю (темповую единицу), а её подразделение (счётную единицу). Позднее понимание таких указаний было утрачено, и нек-рые Т., указанные Бетховеном, стали казаться слишком скорыми (напр., ♪= 120 во 2-й части 1-й симфонии, где Т. следует представлять как ♩.= 40).

Соотношения названий Т. со скоростью в 19 в. далеки от однозначности, предполагавшейся Кванцем. При том же названии Т. более тяжёлые метрич. доли (напр., ♩ по сравнению с ♩) требуют меньшей скорости (но не вдвое; можно считать, что ♩ = 80 приблизительно соответствует ♩ = 120). Словесное обозначение Т. указывает, т. о., не столько на скорость, сколько на «количество движения» — произведение скорости на массу (значение 2-го фактора возрастает в романтич. музыке, когда в роли темповых единиц выступают не только четверти и половинные, но и др. нотные величины). Характер Т. зависит не только от осн. пульса, но и от внутридолевой пульсации (создающей своего рода «темповые обертоны»), величины такта и др. Метрономич. скорость оказывается лишь одним из множества создающих Т. факторов, значение к-рого тем меньше, чем эмоциональнее музыка. В сер. 19 в. композиторы обращаются к метроному реже, чем в первые годы после изобретения Мельцеля. У Шопена метрономич. указания имеются лишь до ор. 27 (и в изданных посмертно юношеских произв. с ор. 67 и без ор.). Вагнер отказался от этих указаний начиная с «Лоэнгрина». Почти не пользуются ими Ф. Лист и И. Брамс. В кон. 19 в., очевидно как реакция на исполнит. произвол, эти указания вновь становятся более частыми. П. И. Чайковский, не пользовавшийся метрономом в ранних произв., тщательно обозначает с его помощью темпы в поздних сочинениях. У ряда композиторов 20 в., преим. неоклассич. направления, метрономич. определения Т. часто преобладают над словесными и иногда полностью их вытесняют (см., напр., «Агон» Стравинского).

Лит.: Скребков С. С., Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина, в кн.: А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти, М.—Л., 1940; Гарбузов Н. А., Зонная природа темпа и ритма, М., 1950; Назайкинский Е. В., О музыкальном темпе, М., 1965; его же, О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Харлап М. Г., Ритмика Бетховена, в кн.: Бетховен, сб. ст., вып. 1, М., 1971; его же, Тактовая система музыкальной ритмики, в кн.: Проблемы музыкального ритма, сб. ст., М., 1978; Дирижёрское исполнительство. Практика, история, эстетика. [Ред.-составитель Л. Гинзбург], М., 1975; Quantz J. J., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, B., 1752,²1789, факсим. перепзд., Kassel—Basel, 1953; Berlioz H., Le chef d'orchestre, théorie de son art, P., 1856 (рус. пер. в кн.: Берлиоз Г., Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке, ч. 2, М., 1972, с. 510—524); Wagner R., Über das Dirigieren, Lpz., 1870 (рус. пер.— «РМГ», 1899, № 38, 39, 41—47, 49, 51—52); Weingartner P. F., Über das Dirigieren, B., 1896 (рус. пер.— Вейнгартнер Ф., О дирижировании, Л., 1927); Weber K. M. v., Metronomische Bezeichnungen zur Oper «Euryanthe» nebst einigen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaße, Sämtliche Schriften, B., 1908,²Lpz., 1921; Tetzel E., Rhythmus und Vortrag, B., 1926; Steglich R., Das Tempo als Problem der Mozart-Interpretation, в кн.: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg August 1931, Lpz., 1932; Kolisch R., Tempo und Charakter in Beethoven's Musik, «MQ», 1943, № 4; Brelet G., Le temps musical, P., 1949; Sachs C., Rhythm and tempo. A study in music history, L., 1953; Beck H., Bemerkungen zu Beethovens Tempi, в кн.: Beethoven-Jahrbuch, Jahrg. 1955—1956, Bonn, 1956; Badura-Skoda E. und P., Mozart-Interpretation, Lpz., 1957 (рус. пер.— Бадура-Шкода Е. и П., Интерпретация Моцарта. Приложение: Л. Баренбоим, Как исполнять Моцарта?, М., 1972); Rothschild F., Musical performance in the times of Mozart and Beethoven, L., 1961; Stadlen P., Beethoven and the metronome I, «ML», 1967, v. 48, № 4; Donington R., A performer's guide to Baroque music, N. Y., 1973; Wolf W., Werden Beethovens Sinfonien richtig interpretiert?, «Musik und Gesellschaft», 1975, № 6.

М. Г. Харлап.

ТЕМПЕРА́ЦИЯ (от лат. temperatio — правильное соотношение, соразмерность) — выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковысотной системы в муз. строе. Т. характерна для последующих этапов в развитии каждого из муз. строев: на смену «естественным» строям (напр., пифагорову, чистому, т. е. основанному на интервалах из натурального звукоряда) приходит искусственные, темперированные строи — неравномерные и равномерные Т. (12-, 24-, 36-, 48-, 53-ступенные и др.). Потребность в Т. возникает в связи с требованиями муз. слуха, с развитием звуковысотной муз. системы, средств муз. выразительности, с появлением новых форм и жанров и в конечном итоге — с развитием муз. инструментов. Так, в Др. Греции в поисках более совершенной настройки тетрахорда Аристоксен предложил делить кварту на 60 равных частей и для двух б. секунд (a — g, g — f) выделить по 24 доли, а для м. секунды (f — e) — 12; практически это очень близко к совр. 12-ступенной равномерной Т. Наиболее интенсивные поиски в области Т. относятся к 16—18 вв., т. е. ко времени формирования гомофонно-гармонич. склада, развития крупных форм муз. произв., становления полной мажоро-минорной системы тональностей. В применявшихся до этого пифагоровом и чистом строях (см. *Строй*) имелись небольшие высотные различия между энгармонич. звуками (см. *Энгармонизм*), не совпадали по высоте друг с другом, напр., звуки his и c, dis и es. Эти различия важны для выразит. исполнения музыки, но они тормозили развитие ладотональной и гармонич. систем; необходимо было или конструировать инструменты с несколькими десятками клавиш в октаве, или отказаться от переходов в далёкие тональности. В первых, неравномерных Т. музыканты пытались сохранить величину б. терции такой же, как в чистом строе (темперация А. Шлика, П. Арона, среднетоновая Т. и др.); для этого незначительно изменялась величина нек-рых квинт. Однако отд. квинты звучали при этом очень фальшиво (т. н. волчьи квинты). В др. случаях, напр. в среднетоновой Т., б. терция чистого строя делилась на два одинаковых по величине целых тона. Это также не давало возможности использовать все тональности. А. Веркмейстер и И. Нейдхардт (кон. 17 — нач. 18 вв.) отказались от б. терции чистого строя и начали делить пифагорову комму между разл. квинтами. Тем самым практически они близко подошли к 12-ступенной равномерной Т. В 12-ступенном равномерно темперированном строе все чистые квинты уменьшены по сравнению с квинтой из натурального звукоряда на $^1/_{12}$ пифагоровой коммы (около 2 центов, или $^1/_{100}$ доли целого тона); строй стал замкнутым, октава оказалась поделённой на 12 равных полутонов, все одноимённые интервалы стали одинаковыми по величине. В этом строе можно использовать все тональности и аккорды самой разл. структуры, не нарушая сложившихся норм восприятия интервалов и не усложняя конструкции инструментов с фиксированной высотой звуков (типа органа, клавира, арфы). Один из первых весьма точных расчётов 12-ступенной Т. произведён М. Мерсенном (17 в.); таблицу движения по квинтовому кругу с возвращением к исходной точке поместил в своей «Мусикийской грамматике» Н. Дилецкий (1677). Первый яркий опыт художеств. применения темперированного строя был проведён И. С. Бахом («Хорошо темперированный клавир», ч. 1, 1722). 12-ступенная Т. остаётся оптимальным вариантом решения проблемы строя. Эта Т. создала условия для дальнейшего интенсивного развития ладово-гармонич. системы в 19—20 вв. При пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звуков музыканты используют т. н. зонный строй, по отношению к к-рому темперированный строй является частным случаем. В свою очередь Т. оказывает влияние и на зонный строй, определяя средние значения зон ступеней. Разработанная Н. А. Гарбузовым теоретич. концепция зонной природы звуковысотного слуха (см. *Зона*) позволила выявить психофизиологич. основу 12-ступенной Т. Вместе с тем она убедила в том, что этот строй не может быть идеальным. Ради преодоления интонац.

недостатков 12-ступенной Т. были разработаны строи с бо́льшим количеством темперированных ступеней в октаве. Наиболее интересным из них является вариант строя с 53 ступенями в октаве, предложенный Н. Меркатором (18 в.), Ш. Танакой и Р. Бозанкетом (19 в.); он позволяет довольно точно воспроизводить интервалы пифагорова, чистого и 12-ступенного равномерно темперированного строев. Всё же ни один из этих строев не получил практич. применения.

В 20 в. опыты по созданию разл. вариантов Т. продолжаются. В Чехословакии в 20-х гг. А. Хаба разрабатывал $^1/_4$-тоновую, $^1/_3$-тоновую, $^1/_6$-тоновую и $^1/_{12}$-тоновую системы. В Сов. Союзе в это же время А. М. Авраамов и Г. М. Римский-Корсаков проводили опыты с четвертитоновой системой Т.; А. С. Оголевец предложил 17- и 29-ступенные Т. (1941), П. П. Барановский и Е. Е. Юцевич — 21-ступенную (1956), Е. А. Мурзин — 72-ступенную систему Т. (1960).

Лит.: Хаба А., Гармоническая основа четвертетоновой системы, «К новым берегам», 1923, № 3; Штейн Р., Четвертетоновая музыка, там же; Римский-Корсаков Г. М., Обоснование четвертитоновой музыкальной системы, в сб.: De musica. Временник разряда истории и теории музыки, вып. 1, Л., 1925; Оголевец А. С., Основы гармонического языка, М., 1941; его же, Введение в современное музыкальное мышление, М., 1946; Гарбузов Н. А., Внутризонный интонационный слух и методы его развития, М.—Л., 1951; Музыкальная акустика, под общей ред. Н. А. Гарбузова, М., 1954; Барановский П. П., Юцевич Е. Е., Звуковысотный анализ свободного мелодического строя, К., 1956; Шерман Н. С., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964; Переверзев Н. К., Проблемы музыкального интонирования, М., 1966; Marpurg Fr. W., Versuch über die musikalische Temperatur, Breslau, 1776; Drobisch M. W., Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur, Lpz., 1852; Riemann H., Katechismus der Akustik, Lpz., 1891,[2] 1921 (рус. пер.— Риман Г., Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898); Jankó P. von, Über mehr als zwölfstufige gleichschwebende Temperatur, «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», 1901, Jahrg. 3; Handschin J., Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern, «Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft», Jahrg. 2, 1927; Haba A., Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems, Lpz., 1927; Dupont W., Geschichte der musikalischen Temperatur; Kassel, 1935; Dräger H. H., Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur, в кн.: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, Lpz., 1950; Barbour J. M., Tuning and temperament, East Lansing (Mich.), 1951,[2]1953; Kelletat H., Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei J. S. Bach, Kassel, 1960; Vogel M., Zur musikalischen Temperatur, «Musica», 1961, Jahrg. 15, H. 11. *Ю. Н. Рагс.*

ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ СТРОЙ — см. *Темперация.*

TEMPO RUBATO (те́мпо рубато́, итал., букв.— украденный темп) — свободное в ритмич. отношении муз. исполнение, ради эмоциональной выразительности отклоняющееся от равномерного темпа. Термин возник в вок. музыке эпохи барокко (Tosi P. F., Opinioni de cantori antichi e moderni o siene osservazioni sopra il canto figurato, Bologna, 1723, рус. пер. в кн.: Мазурин К., «Методология пения», ч. 1, М., 1902) и первоначально означал свободу отклонений главного мелодич. голоса от исполняющегося в неизменном темпе аккомпанемента. О применении такого Т. г. в инстр. музыке писал в своей скр. школе Л. Моцарт. В клавирной музыке 18 в.— у К. Ф. Э. Баха («Опыт правильного способа игры на клавире», ч. 1, гл. 3), В. А. Моцарта и др. Т. г. выражалось в нарушениях синхронности игры обеих рук. В 19 в. такое понимание Т. г. сохраняется у Ф. Шопена, называвшего левую руку капельмейстером, соблюдающим ровный темп, от к-рого правая рука свободно отступает (в этом отличие Т. г. от обычных accelerando, rallentando и т. п.). Представление об этой манере исполнения могут дать нек-рые примеры «выписанного» rubato, где мелодия сдвинута по отношению к сопровождению, напр. в Фантазии f-moll Шопена (см. *Синкопа*). Ф. Лист сравнивал Т. г. Шопена с ветром, к-рый колышет листья и ветви, оставляя неподвижным ствол дерева. Однако в эту эпоху такое Т. г. выходит из употребления; rubato становится обозначением отклонений от строгого темпа, охватывающих всю муз. ткань.

Лит.: Мильштейн Я., Советы Шопена пианистам, М., 1967; Badura-Skoda E. und P., Mozart-Interpretation..., Lpz., 1957 (рус. пер.— Бадура-Скода Е. и П., Интерпретация Моцарта, М., 1972, с. 52—56). *М. Г. Харлап.*

ТЕМЯ́НКА (Temianka) Генри (р. 19 XI 1906, Гринок, Шотландия) — англ. скрипач и педагог. Учился игре на скрипке у К. Блица в Роттердаме, затем у В. Хесса в Берлине и Ж. Бушри в Париже. Совершенствовался у К. Флеша в Муз. ин-те Кёртис в Филадельфии (1926—30). В 1935 участвовал в Международн. конкурсе им. Г. Венявского в Варшаве (3-я пр). Выступал как солист в США, Канаде, во многих европ. и вост. странах с лучшими оркестрами (в т. ч. амстердамским «Консертгебау») под упр. крупнейших дирижёров — Дж. Барбиролли, А. С. Боулта, Дж. Селла, Ф. Рейнера, О. Клемперера, Д. Митрополуса и П. Монтё; гастролировал в СССР (1935—36). Организовал камерный оркестр в Лондоне (1936), возглавлял «Паганини-квартет» (1946—66), выступавший (с 1942) в разных городах США; квартет исполнил мн. произв. совр. композиторов. Совм. с др. членами квартета опубликовал ряд произв. классич. квартетной лит-ры в новых редакциях. Игра Т. отличается виртуозностью, серебристым звуком, в его интерпретациях преобладают черты романтич. стиля. В 1960—65 вёл класс скрипки в ун-те в г. Санта-Барбара, в 1964—74 — в ун-те в г. Лонг-Бич (шт. Калифорния). В кон. 50-х гг. обратился к дирижёрскому иск-ву. Выступал с Лос-Анджелесским филармонич. оркестром (1958—60), камерным оркестром Калифорнии; основал там камерный оркестр «Маленькая симфония», с к-рым гастролировал в 1960—1961 и 1964 (дал 40 концертов в городах США).

Лит. соч.: Facing the music, N. Y., 1973.

Лит.: Ямпольский И., Концерт Генри Темянки, «СМ», 1935, № 6; Appelbaum Samuel and Sada, The Way they play, book 4, Neptune City, 1975, p. 160—203. *В. Ю. Григорьев.*

ТЕНДУ́ЧЧИ (Tenducci) Джусто Фернандо (прозванный Сенезино, Senesino) (ок. 1736, Сиена — 25 I 1790, Генуя) — итал. певец-кастрат и композитор. С 1748 учился в консерватории «Пиета деи Туркини» в Неаполе у Л. Фаго и Г. Брунетти. Дебютировал на оперной сцене в 1753 в т-ре «Сан-Самуэле» в Венеции; выступления Т. здесь же в карнавальном сезоне 1753/54 (в операх «Тамерлан» Кокки и Пешетти, «Адриан в Сирии» Сколари и в пастиччо «Милосердие Тита») принесли ему широкую известность. Неск. лет пел в крупнейших оперных т-рах Италии — «Реджо дукале» (Милан), «Сан-Карло» (Неаполь), «Нуово» (Падуя) и др., с 1758 по контракту с «Кингс-тиэтр» выступал в Лондоне, став вскоре одним из самых видных певцов; особой популярностью пользовался у англ. публики. В 1762 с триумфальным успехом выступил в опере «Артаксеркс» Арна в т-ре «Ковент-Гарден». В 1764 сблизился с юным В. А. Моцартом (во время его пребывания в Лондоне), давал ему уроки пения (в 1778, когда они снова встретились в Париже, Моцарт сочинил для Т. сцену и арию; музыка утеряна). В 1765—68 гастролировал в Дублине, Эдинбурге и снова в Лондоне. В 1771 вернулся в Италию и до 1775 выступал в т-рах «Кокомеро» (Флоренция), «Сан-Бенедетто» (Венеция), «Сан-Карло», а также в Риме и Генуе. С 1776 жил в Лондоне, с 1784 был директором генделевских фестивалей в Вестминстерском аббатстве. После перерыва в неск. лет, с 1785, периодически выступал на оперной сцене в Лондоне. В 1790 возвратился в Италию.

Один из крупнейших певцов-кастратов, Т. обладал лёгким и подвижным голосом красивого тембра (сопрано), обширного диапазона, великолепной вок. техникой. Современники восхищались тонкостью и выразит. простотой его исполнит. стиля. Т. отказался от чрезмерной колоратурной орнаментации, предпочитая в пении сдержанно-благородную манеру spianato. Его любимым героем был Орфей в опере Глюка «Орфей и Эвридика». Среди лучших оперных партий — Эцио.

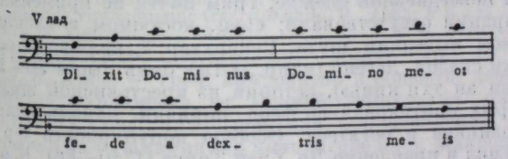
Демофонт, Монтесума («Эцио», «Демофонт», «Монтесума» Галуппи), Фарначе («Фарначе» Переса и Пиччинни), Фемистокл («Фемистокл» Йоммелли), Тезей («Ариадна и Тезей» Маццони), Ринальдо («Ринальдо» Тоцци).

Как композитору Т. принадлежат пастиччо «Фарначе, или Месть Атридата» («Pharnaces or The Revenge of Athridates», Эдинбург, «Ройял-тиэтр», 1769), оперы «Андалузский замок» [«The Castle of Andalusia», переделка «Разбойников» («Banditi») С. Арнольда с ариями, сочинёнными Т., Дублин, 1783] и «Кампания» («The Campaign», Лондон, 1784), а также увертюра для оркестра; 6 сонат для клавичембало (1768), танцы для клавичембало (1768—69), сб-ки франц. арий и песен, англ. песен. Автор теоретич. труда по пению «Инструкции мистера Тендуччи своим ученикам» («Instructions of Mr. Tenducci to his scholars», L., 1785).

Лит.: Pohl C. F., Mozart und Haydn in London, W., 1867; Terry Ch. S., J. Ch. Bach, L., 1929; Heriot A., The castrati in opera, L., 1956; Oldmac C. B., Mozart's scena for Tenducci, «ML», 1961, v. 42, № 1. *С. М. Грищенко.*

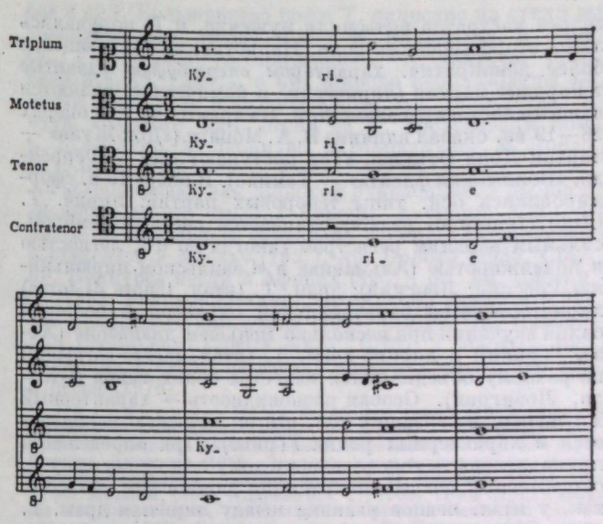
ТЕ́НОР [итал. tenore, от лат. tenor — непрерывный ход, равномерное движение, напряжение голоса, от teneo — направляю, держу (путь); франц. ténor, teneur, taille, haute contra, нем. Tenor, англ. tenor)] — многозначный термин, известный уже в ср. века и долгое время не имевший устоявшегося значения: смысл его отчасти совпадал со значениями слов tonus (псалмодированный тон, церковный лад, целый тон), modus, tropus (строй, лад), accentus (акцент, ударение, повышение голоса); обозначал также протяжённость дыхания или продолжительность звука, у теоретиков позднего средневековья — иногда ambitus (объём) лада. Со временем более точно определились следующие его значения.

1) В *григорианском пении* Т. [позже называемый также *туба* (2), корда (франц. corda, исп. cuerda)] — то же, что *реперкуссия* (2), т. е. один из важнейших звуков песнопения, совпадающий с *доминантой* и определяющий вместе с заключит. звуком (finalis, по положению подобный тонике) ладовую принадлежность мелодии (см. *Средневековые лады*). В разл. видах псалмодии и близких к ней напевах Т. служит гл. тоном речитации (звуком, на к-ром речитируется значит. часть текста).



2) В ср.-век. многогол. музыке (приблизительно в 12—16 вв.) название партии, в к-рой излагается ведущая мелодия (*cantus firmus*). Эта мелодия служила основой, связующим началом многогол. композиций. Первоначально термин в таком значении применялся в связи с жанром *дисканта* (1) — особой, строго метризованной разновидности *органума* (в ранних формах органума роль, аналогичную Т., исполнял vox principalis — главный голос); те же функции Т. выполняет и в др. многогол. жанрах: *мотете*, *мессе*, *балладе* и т. д. В двухгол. композициях Т. был нижним голосом. С добавлением контратенора bassus (контрапункт в более низком голосе) Т. стал одним из средних голосов; над Т. мог помещаться контратенор altus. В нек-рых жанрах голос, расположенный над Т., имел иное название: motetus в мотете, superius в клаузуле; верхние голоса назывались также duplum, triplum, quadruplum или — discantus [см. *Дискант* (2)], позднее — soprano.

В 15 в. название «Т.» иногда распространяется и на контратенор; понятие «Т.» у нек-рых авторов (напр., у Глареана) сливается с понятием cantus firmus и вообще



Г. де Машо. Kyrie из мессы.

с темой (как одногол. мелодией, обрабатываемой в многогол. композиции); в Италии в 15—16 вв. название «Т.» применяют к опорной мелодии танца, помещавшейся в среднем голосе, контрапункт к к-рой образовывали верхний голос (superius) и нижний (контратенор). Кроме того, в употребление входят обозначения, предполагающие использование в соч. к.-л. известной мелодии, данной в Т. (нем. Tenorlied, Tenormesse, итал. messa su tenore, франц. messe sur ténor).

3) Название хоровой или ансамблевой партии, предназначенной для исполнения Т. (4). В многогол. гармонич. или полифонич. складе, где за образец взято хор. изложение (напр., в учебных работах по гармонии, полифонии),— *голос* (1), расположенный между басом и альтом.

4) Высокий мужской *голос* (4), название к-рого происходит от преимущественного исполнения им в ранней многогол. музыке партии Т. (2). Диапазон Т. в сольных партиях с — c^2, в хоровых с — a^1. Звуки в объёме от f до f^1 — средний регистр, звуки ниже f относятся к нижнему, звуки выше f^1 — к верхнему и высшему регистру. Представление о диапазоне Т. не оставались неизменными: в 15—16 вв. Т. в разл. случаях трактовался либо как более близкий к альту, либо, напротив, как лежащий в баритоновой области (tenorino, quintatenore); в 17 в. обычный объём Т. находился в пределах h — g^1. До недавнего времени партии Т. записывались в теноровом ключе (напр., партия Зигмунда в «Кольце нибелунга» Вагнера; в ключах «до» записаны нек-рые хор. партии в «Пиковой даме» Чайковского), в старинных хор. партитурах нередко в альтовом и баритоновом; в совр. изданиях партия Т. нотируется в скрипич. ключе, что предполагает транспозицию на октаву вниз (обозначается также 𝄞$_8$ или 𝄞$_8$𝄞). Образно-смысловая роль Т. со временем сильно менялась. В ораториальной («Самсон» Генделя) и старинной духовной музыке сложилась действительная для последующих эпох традиция трактовки сольной теноровой партии как повествовательно-драматической (Евангелист в «пассионах») либо объективно-возвышенной (Benedictus из мессы h-moll Баха, отд. эпизоды во «Всенощном бдении» Рахманинова, центр. часть в «Canticum sacrum» Стравинского). По мере развития итал. оперы в 17 в. определились типичные теноровые амплуа молодых героев, любовников; несколько позже появляется специфич. партия Т.-буффа. В *опере-серии* жен. голоса и

голоса кастратов вытесняли мужские, и Т. поручались лишь второстепенные роли. Напротив, в отличающейся более демократич. характером *опере-буффа* развитые теноровые партии (лирические и комические) являются важным составным элементом. На трактовку Т. в операх 18—19 вв. оказал влияние В. А. Моцарт («Дон Жуан» — партия Дона Оттавио, «Так поступают все» — Феррандо, «Волшебная флейта» — Тамино). В опере 19 в. сформировались осн. типы теноровых партий: лирич. Т. (итал. tenore di grazia) отличается светлым тембром, сильным верхним регистром (иногда до d^2), лёгкостью и подвижностью (Альмавива в «Севильском цирюльнике» Россини; Ленский); драм. Т. (итал. tenore di forza) характеризуется баритональной окраской и большой силой звучания при несколько меньшем диапазоне (Хозе, Герман); в лирико-драм. Т. (итал. mezzo-carattere) по-разному объединяются качества обоих типов (Отелло, Лоэнгрин). Особая разновидность — характерный Т.; название связано с тем, что он зачастую используется в характерных ролях (Трике). При определении принадлежности голоса певца к тому или иному типу Т. существенны певческие традиции данной нац. школы; так, у итал. певцов разница между лирич. и драм. Т. относительна, она чётче выражена в нем. опере (напр., мятущийся Макс в «Вольном стрелке» и неколебимый Зигмунд в «Валькирии»); в рус. музыке особый тип лирико-драм. Т. с чеканным верхним регистром и сильной ровной подачей звука ведёт начало от «Ивана Сусанина» Глинки (авторское определение Собинина — «характер удалый» естественно распространяется и на вок. облик партии). Возросшее значение темброво-красочного начала в оперной музыке кон. 19 — нач. 20 вв., сближение оперы с драм. театром и усиление роли речитатива (особенно в операх 20 в.) сказались в использовании особых теноровых тембров. Таков, напр., доходящий до e^2 и звучащий подобно фальцету Т.-альтино (Звездочёт). Перенесение акцента с кантилены на выразит. произнесение слова характеризует такие специфич. партии, как Юродивый и Шуйский в «Борисе Годунове», Алексей в «Игроке» и Принц в «Любви к трём апельсинам» Прокофьева, и др.

В историю иск-ва вошли имена многих выдающихся Т.-исполнителей. В Италии громкой славой пользовались Дж. Рубини, Дж. Марио, в 20 в.— Э. Карузо, Б. Джильи, М. Дель Монако, Дж. Ди Стефано, среди нем. оперных артистов (в частности, исполнителей вагнеровских сочинений) выделялись чеш. певец Й. А. Тихачек, нем. певцы В. Виндгассен, Л. Зутхауз; среди рус. и сов. певцов-Т. — Н. Н. Фигнер, И. А. Алчевский, Д. А. Смирнов, Л. В. Собинов, И. В. Ершов, Н. К. Печковский, Г. М. Нэлепп, С. Я. Лемешев, И. С. Козловский.

5) Широкомензурный медный дух. инструмент (итал. Flicorno tenore, франц. saxhorn ténor, нем. Tenorhorn). Относится к транспонирующим инструментам, изготовляется in B, партия Т. записывается на б. нону выше реального звучания. Благодаря использованию трёхвентильного механизма имеёт полный хроматический звукоряд, реальный диапазон — E — b^1. Ср. и верх. регистры Т. характеризуются мягким и полным звуком; мелодич. возможности Т. сочетаются с технич. подвижностью. Т. вошёл в употребление в сер. 19 в. (б. ч. конструкции А. Сакса). Наряду с др. инструментами из семейства саксгорнов — корнетом, баритоном, басом Т. образует основу дух. оркестра, где в зависимости от состава группа Т. делится на 2 (в малом медном, иногда в малом смешанном) или 3 (в малом смешанном и большом смешанном) партии; 1-е Т. при этом обладают функцией ведущего, мелодич. голоса, 2-е и 3-и являются сопровождающими, аккомпанирующими голосами. Т. или баритону обычно поручается ведущий мелодич. голос в трио маршей. Ответственные партии Т. встречаются в симфонии № 19 Мясковского. Близкий Т. инструмент — вагнеровская валторновая (теноровая) *туба* (1).

6) Уточняющее определение в названии разл. муз. инструментов, указывающее на теноровые качества их звучания и диапазона (в отличие от др. разновидностей, принадлежащих к тому же семейству); например: саксофон-Т., теноровый тромбон, домра-Т., теноровая виола (называется также виола да гамба и taille) и др.

Лит.: 1) Meier B., Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts, «Musica Disciplina», 1953, v. 7; Meier B., Loriti H., Glareanus als Musiktheoretiker, в кн.: Beiträge zur Freiburger Wissenschaft- und Universitätsgeschichte, Bd 22, 1960; 2) Aubry P., Recherches sur les «ténors» français dans les motets du XIII siècle, P., 1907; Aubry P. H., Gastoué A., Recherches sur les ténors latins dans les motets du XIII siècle, «La Tribune de Saint-Gervais», 1907, v. 13; Gurlitt W., Walter und die Musik der Reformationszeit, Luther-Jahrbuch, Bd 15, Münch., 1933; Appel M., Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Ein Beitrag zur musikalischen Elementarlehre des Mittelalters, W., 1935 (Diss.); Gudewill K., Zur Frage der Formstructuren deutscher Liedtenores, «Mf», 1948, Jahrg. 1; его же, Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores, «AfMw», 1958, Jahrg. 15, H. 1/2; Besseler H., Bourdon und Fauxbourdon, Lpz., 1950; Damann R., Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert, «AfMw», 1953, Jahrg. 10, № 1; Davis S h., The solus tenor in the 14 and 15 centuries, «Acta musicologica», v. 39, 1967, № 1—2; 4) Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы, М., 1962; его же, Мастера вокального искусства XX века, вып. 1, М., 1974; Львов М., Из истории вокального искусства, М., 1964; его же, Русские певцы, М., 1965; Herzfeld F., Magie der Stimme, B.— Fr./M.—W., 1961. 5) Рогаль-Левицкий Д. М., Современный оркестр, т. 2, М., 1953; Губарев И., Духовой оркестр, М., 1963; Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, М.—Л., 1950, ²М., 1972.

Т. С. Кюргезян.

ТЕО (cheo) — традиц. вьетнам. театр. Термин «Т.» произошёл от названия «фыонг тео бой», к-рое носили полупрофессиональные муз. ансамбли, использовавшиеся как в траурных церемониях, так и для увеселения публики. Театр Т. начал складываться ещё в 11—12 вв. в Сев. Вьетнаме. Первоначально исполнителями были крестьяне, к-рые незадолго до назначенного представления объединялись в труппы, репетируя под руководством ведущего, называвшегося онг чам. Спектакли обычно ставились на площадках перед пагодами или общинными домами в очень скромном оформлении: актёры играли на циновке, к-рую с трёх сторон окружали зрители. Участники представления выступали в повседневной одежде, грим почти не применялся, декорации отсутствовали; спец. костюмом и сложным гримом выделяли шута. Репертуар Т. включал постановки сказок, легенд (напр., «Лыу бинь Зыонг Ле» или «Куан ам тхи кинь»), историй из крестьянской жизни, в к-рых критиковались феод. порядки, мораль мелких чиновников и богатеев. Особую популярность т-р Т. получил в правление Ле Хиен Тонга (1740—86). К нач. 20 в., распространившись в городах, он превратился в проф. театр, заимствовав нек-рые элементы классич. т-ра *туонг*. Иск-во т-ра Т. стало по существу городским. С 1913 т-р Т. стал называться «тео ван минь», что означает «гор. цивилизованный традиц. театр». Пьесы, исполнявшиеся ранее без перерыва, стали разделяться на акты; спектакли давались уже не на открытом воздухе, а в спец. помещениях с оборудованной сценой, декорациями, костюмами. Обновлению репертуара Т. способствовала деятельность известного музыканта и драматурга Нгуен Динь Нги, к-рый ввёл в свои пьесы новые персонажи, а также новые мелодии, отчасти из области традиц. музыки. Новый реформаторский театр Юж. Вьетнама, быстро завоевавший популярность по всей стране, оттеснил т-р Т. на 2-й план. Он сохранился только в сельских местностях, а к 1940 был практически забыт. В 70-е гг. 20 в. началось возрождение традиций т-ра Т.

В т-ре Т. используются разговорная речь, мелодекламация и пение. Разл. виды разговорной речи применяются в качестве вступления к пению. Мелодекламация служит связующим звеном между фрагментами пения; переход от мелодекламации к пению осуществляется почти незаметно. Пение в Т. является главнейшим средством выражения. Существует большое количество мелодич. фрагментов (они представляют почти все виды традиц. пения), под к-рые в зависимости от содержания пьесы «подкладываются» разл. стихотворные тексты. Каждый из фрагментов обладает строго определённой ладово-мелодич. и метроритмич. структурой, что делает возможным его неоднократное воспроизведение (в т. ч. и в инстр. сопровождении). Мелодику Т. характеризуют 5 осн. ритмич. формул: «нин кать» — последовательность неравных длительностей; «нин дуой» — интенсивная ритмич. пульсация; «нин сен» — сложный ритмич. рисунок; «нин дат» — несовпадение ритмич. движения 2 мелодич. линий; «нин шо» — замедленная ритмич. пульсация. Мелодика песни часто варьируется в зависимости от сценич. ситуации и характера персонажа, исполняющего ту или иную песню. В связи с этим одна и та же мелодия может иметь разл. названия. Во время исполнения певцы присоединяют к оригинальному тексту множество добавочных слогов, поэтому иногда он узнаётся с трудом. Первоначально оркестр Т. включал флейту (дить), лютню в форме луны (дан нгует), двуструнную скрипку (дан ни), барабаны (чонг ком, чонг тяу), гонги (чань ла, кай дау); в 70-е гг. 20 в. его состав значительно расширился: помимо традиционных национальных используются европ. инструменты. Поначалу содержание пьесы пояснялось простыми жестами; позднее сложились разл. виды символич. танцев, характеризующих определ. персонаж или конкретную ситуацию; напр., танец «муа ву куи» исполнялся во время свадьбы, а «муа зен дам» сопровождал хождение вокруг алтаря и т. д. В процессе исполнения актёр может импровизировать как в пении, так и в жестах, танце. Жен. персонажи в пьесах Т. были ведущими. В песнях Т. воспеваются мудрость, трудолюбие женщин и высмеиваются глупость и лень мужчин. Жен. персонажи обычно сравнивают себя с животными и птицами, напр. с бабочкой, тетеревом, усталой совой, нежной кошкой, но чаще всего с журавлями — священной птицей во Вьетнаме.

Лит.: Нгуен Л., Вьетнамский крестьянский театр «тео», «Советская этнография», 1979, № 1; Tran Van Khe, Le théâtre vietnamien, в сб.: Les théâtres d'Asie, P., 1961 (Conférences du théâtre des Nations Journées d'etudes de Royaumont); его же, La musique vietnamienne traditionnelle, P., 1962; Pham Duy, Musics of Vietnam, L., 1975.

Е. В. Васильченко.

ТЕОДОРА́КИС (Θεοδωράκης) Микис (р. 29 VII 1925, о. Хиос) — греч. композитор и обществ. деятель. Депутат парламента от Единой демократич. партии (1964—67). Участник Движения Сопротивления. Был в ссылке на о. Икария и в концлагере на о. Макронисос (1947—49). Сочинять музыку (песни) начал в 12 лет. В 1939—42 жил в Триполи, где создал хор и оркестр нар. инструментов. В 1950 окончил Афинскую консерваторию по классу композиции у Ф. Икономидиса. В 1953—59 совершенствовался в Парижской консерватории, занимался по классам муз. анализа у О. Мессиана и дирижирования у Э. Виго. С 1959 жил в Греции. В 1967, вскоре после воен. переворота, был брошен в тюрьму. В 1968 под давлением мирового обществ. мнения выпущен на свободу, однако в 1969 заключён в концлагерь Оропос (под Афинами). В 1970 эмигрировал во Францию, в 1974, когда пал режим воен. диктатуры, вернулся в Грецию.

Т.— автор произв. крупных форм, большинство из к-рых посвящено борьбе греков за освобождение от фаш. оккупации и гражд. войне в Греции (симфония № 1, нар. опера «Песня погибшего брата», балеты «Антигона» и «Любовники из Теруэля» и др.), а также популярных песен и танцев, принёсших ему всемирную известность («Мирт», «Гранатовое дерево», «Зазвучат колокола», «Куда мой мальчик улетел?», «Улыбающийся парень», танец «Сиртаки» из кинофильма «Грек Зорба» и др.). Большинство песен Т. написано на стихи выдающихся греч. поэтов, в т. ч. К. Варналиса, Я. Рицоса, Г. Сефериса, А. Сикелианоса, А. Калвоса, Т. Ливадитиса, Н. Гацоса, в них широко использованы элементы греч. нар. и византийского муз. творчества. По пути создания нац. песни за Т. последовали комп. С. Ксархакос, Х. Леонидис, Я. Маркопулос, М. Лонзос, Я. Глезос и др.

Гастролировал как дирижёр руководимого им инстр. ансамбля во мн. странах Европы, Америки, Азии, 1-я пр. 6-го Всемирного фестиваля демократич. молодёжи и студентов в Москве (1957), пр. Корбей (1959, США), пр. Конкурса песни в Афинах (1961), пр. им. Сибелиуса (1963, Великобритания), пр. Антони Асквита (1967), пр. Ленинского комсомола (1967, СССР). Чл. Президиума Всемирного Совета Мира (1978). 2 золотых диска кампании ЕМИАЛ за запись оратории «Достойно есть» и песен (1978).

Соч.: оперы — Песня погибшего брата (1962, Афины), Квартал ангелов (1965, Афины); балеты — Карнавал (1953), Орфей и Эвридика (1958, Париж), Любовники из Теруэля (1958, Париж), Антигона (1959, Лондон); для солистов, хора и орк.— оратории Достойно есть (сл. О. Элитиса, 1964), Осада (сл. Марины, 1968), Андреас (сл. Т., 1968), Ночь перед казнью (сл. М. Элефтериоса, 1968), Одухотворённый марш (сл. А. Сикелианоса, 1969), Всеобщая песнь (сл. П. Неруды, 1972), сюиты (сл. К. Варналиса, 1957; сл. Д. Соломоса, 1957; 1960); для орк.— симфония (1951), тема и вариации (1948), симф. скерцо Праздник Аши-Гонья (1946), Элегия и плач о Василисе Заносе (1949); концерт для фп. с орк. (1960), сюита для фп. и орк. (1957); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонатины для скр. и фп. (1954, 1958), фп. трио (1948), фп. секстет (1949); для голоса и фп.— циклы песен — Эпитафия (по одноим. поэме Я. Рицоса, 1959), Город (сл. Т. Ливадитиса и Д. Христодулоса, 1959), Архипелаг (сл. Н. Гацоса, Я. Теодоракиса, П. Коккинопулоса, О. Элитиса и Т.), Азорские острова (сл. М. Бостандзоглу, 1959), Греция (по одноим. поэме Рицоса, 1966), Поверхность (сл. Г. Сефериса, 1966), Аркадия (сл. А. Калвоса, А. Сикелианоса, М. Элефтериоса, М. Анагностакиса, Т. Синопулоса, К. Каландзиса и Т., 1974), Песни борьбы (сл. А. Панагулиса, М. Элефтериоса, Г. Делиляниса-Анастасиадиса, Н. Перьяллиса, А. Калвоса и Т., 1974), На Востоке (сл. М. Какоянниса, Г. Каламицоса, К. Стильятиса и Т., 1974) и др.; музыка к спектаклям драм. т-ров, в т. ч. к трагедии «Эдип-царь» Софокла, пьесам «Красивый город» Бостандзоглу (1962), «Заложник» Биана (1964), «Преданный народ Гуфаса» (1974); музыка к кинофильмам — «Электра», «Федра», «Квартал-мечта», «Грек Зорба», «Похищение генерала Крайбера», «Ночная свадьба», «Тени во мраке», «Манолис», «Михалис», «Любовники из Теруэля», «Нож в ране», «Босой батальон», «Троады», «Остров Афродиты».

Лит. соч.: О новогреческой музыке, Афины, 1961 (на греч. яз.); Наше поколение, пер. с греч., «СМ», 1968, № 2.

Лит.: Колмыков С., Композитор-борец, «СМ», 1967, № 12; его же, Новогреческая музыка, там же, 1971, № 1.

С. Я. Колмыков.

ТЕОДОРИ́НИ (Teodorini, Theodorini) Елена (25 III 1857, Крайова — 27 II 1926, Бухарест) — рум. певица (меццо-сопрано), вок. педагог. Род. в семье известных артистов. В 1876 окончила Миланскую консерваторию по классам фп. у Р. Ратти и пения у А. Санджованни. В 1877—79 совершенствовалась в Бухаресте у Дж. Штефэнеску. Дебютировала в 1879 в миланском т-ре «Даль Верме» (в партии Маргариты). В том же году впервые выступила в бухарестском Нац. т-ре (в составе итал. оперной труппы; партия Де Конде в опере Г. Доницетти «Мария ди Роган»). Т.— первая рум. оперная артистка, выступавшая в течение мн. лет в т-ре «Ла Скала» (Милан; 1880—83, 1893—94, 1901 и др.; дебютировала в партии Маргариты). Сильный голос необычайно широкого диапазона, позволявший Т. с равным успехом петь партии сопрано, меццо-сопрано и контральто, яркий темперамент, выдающееся сценич. дарование и вок. мастерство принесли Т. мировую известность. Особенно ей были близки драм. и трагедийные образы. Среди партий — Розина (в оригинальной версии), Кармен; Джоконда («Джоконда» Понкьелли), Анда, Аменрис; Оскар и Амелия («Бал-маскарад»), Урбан и Валентина («Гугеноты»), Норма и Адальжиза («Норма»), Маргарита («Фауст» Гуно, «Мефистофель» Бойто), Азучена и Леонора («Трубадур»), Рахиль («Дочь Кардинала» Галеви), Дездемона. Пела во мн. странах Европы (Пор-

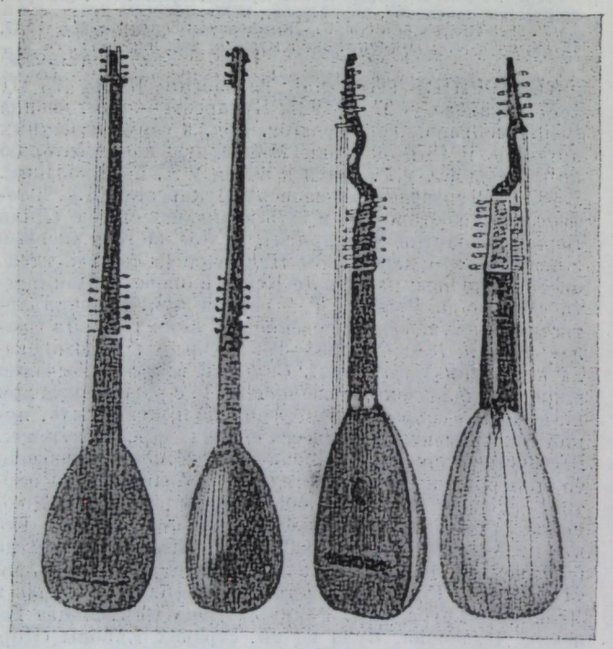
тугалия, Австрия, Италия, Франция и др.) и Лат. Америки, неоднократно в России (Петербург, Москва). Вместе с Дж. Штефэнеску принимала активное участие в формировании первой рум. постоянной оперной труппы, с к-рой выступала в Румынии в 90-е гг. В 1904 оставила сцену. Т. была одним из лучших вок. педагогов своего времени. С 1902 вела спец. курсы вок. мастерства в разных городах (Милане, Бухаресте, Париже, городах Лат. Америки), была профессором консерваторий в неск. странах. В 1925—26 преподавала пение и оперное мастерство в Бухарестской консерватории. Автор инструктивных трудов по иск-ву пения.

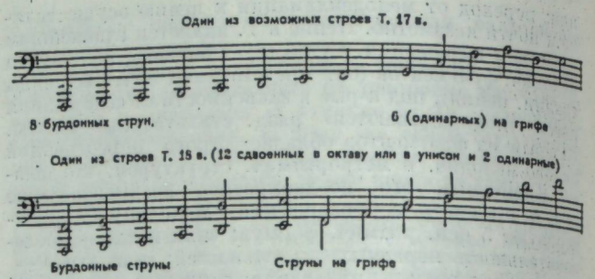
Соч.: El arte del canto y su ensenanza, B. Aires, 1909; Ejercicios de solfeo cantando para las clases corales elementales compuestor por M-me Elena Theodorini, B. Aires, 1909.

Лит.: Deluchi B., Madame Hélèna Theodorini, B. Aires, 1912; Cosma V., Cîntăreaţă Elena Teodorini, [Buc.], 1962; Gatti C., Tintori G., Il teatro alla Scala, v. 1—2, Mil., 1964. *Р. Э. Лейтес.*

ТЕО́РБА (франц. théorbe, téorbe, от итал. tiorba; нем. Theorba, англ. theorba) — струн. щипковый инструмент. Т.— одна из басовых разновидностей *лютни* с двумя шейками, носящих общее назв. «архилютня» (итал. arciliuti, нем. Erzlaute); известна со 2-й пол. 16 в. Эти разновидности возникли в результате расширения басового регистра лютни. Появление дополнит. басовых струн на лютне требовало и расширения грифа, однако, чтобы обхватить гриф рукой, нельзя было значительно увеличивать его в ширину, поэтому басовые струны были вынесены за пределы грифа и сделались бурдонными. Для их натяжения понадобилась вторая головка, приклеенная сбоку осн. головки у т. н. лютни-Т. (liuto-attorbato) или завершающая вторую шейку. У римской Т. (tiorbo Romano), или т. н. *китаррона*, длинная вторая шейка была прямым продолжением первой, выходила из её головки и наверху имела изгиб. У падуанской Т. (tiorbo Paduano), или собственно Т. (tiorbo), короткая вторая шейка была S-образным продолжением первой и вторая головка находилась сбоку. В 17 — нач. 18 вв. Т. была распространена не только в Италии, но и в Англии. Т.— ансамблевый инструмент, на ней аккомпанировали пению, служила и для исполнения basso continuo. Итал. комп. А. Агадзари в трактате «О высоком звучании баса» («Del sonare sopra il basso», 1607) указывал, что на архилютне играют аккорды continuo в тихой музыке или орнаментируют ср. голоса в громкой. В 1614—16 появились 3 сборника с табулатурами для Т. комп. П. П. Мелли, затем 12 сонат для Т. и basso continuo Дж. Питони в сб. «Табулатура для теорбы» («Intavolatura di tiorba», 1669). Позднее в Париже теорбистом Х. Гренерином издана «Книга о теорбе» («Livre de théorbe») с произв. для Т. и указателями к расшифровке генерал-баса. Т. не соответствовала новым исполнит. требованиям и была менее приспособлена к новым акустич. условиям больших зданий эпохи барокко; возможно, поэтому к сер. 18 в. она вышла из употребления (последний исполнитель на Т. упоминается в качестве члена Венской капеллы в документах 1755).

Слева — китаррон (нач. 17 в.), справа — теорба (сер. 17 в.).





Лит.: Praetorius M., Syntagma musicum, Bd 1—3, Wittenberg, 1615—19; то же, в изд.: Gesamtausgabe der musikalischen Werke von M. Praetorius, Bd 1—21, Wolfenbüttel — B., 1928—60; Mace Th., Music's monument, L., 1676; Neemann H., Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert, «ZfMw», 1934, Jahrg. 16; Jacquot J., La musique pour luth, в сб.: Report of the 8 congress of the International musicological society, v. 1, Kassel—Basel—L.—N. Y., 1961; Radke H., Wodurch unterscheiden sich Laute und Theorbe?, «Acta musicologica», 1965, v. 37. *Ш. Э. Коллоз.*

ТЕО́РИЯ МУ́ЗЫКИ — см. *Музыковедение, Элементарная теория музыки.*

ТЕПЛО́В Борис Михайлович [9 (21) X 1896, Тула — 28 IX 1965, Москва] — сов. психолог. Действит. чл. АПН РСФСР (1945). Засл. деят. науки РСФСР (1957). В 1914 окончил Тульское муз. уч-ще по классу фп., в 1921 — Моск. ун-т. С 1929 преподавал в Ин-те психологии (в 1933—35 и 1945—52 зам. директора). В 1935—41 профессор кафедры психологии Ин-та повышения квалификации музыкантов-педагогов (Центр. заочный муз.-педагогич. ин-т), с 1941 — Моск. ун-та; заведовал кафедрой логики и психологии в Академии обществ. наук. В 1958—65 гл. редактор журн. «Вопросы психологии». Работа Т. «Психология музыкальных способностей» (М.—Л., 1947) — первый опыт анализа проблемы муз. одарённости, опирающийся на марксистско-ленинскую теорию. Круг охватываемых ею проблем: муз. одарённость, ощущение муз. звука (преим. его высоты и тембра), абсолютный слух, восприятие муз. структур (ладовое чувство, мелодич. и гармонич. слух), слуховые представления (внутр. слух), чувство ритма (в связи с психологией движения). Т. стремился опровергнуть теорию о врождённости музыкального таланта, подтверждая установленное советской муз. психологией положение о воспитуемости муз. слуха (при нормальном состоянии слухового аппарата). Согласно разработанной Т. теории, способности развиваются в процессе деятельности, врождены лишь анатомо-физиологич. предпосылки способностей. Анализируя понятие одарённости, Т. считал неверным ограничивать это понятие одной лишь интеллектуальной сферой; одарённость, по Т., включает в себя особенности личности во всех сферах психики (например, в муз. одарённость входят особенности эмоциональной сферы).

Соч.: Ощущение музыкального звука, «Ученые записки Гос. научно-исслед. ин-та психологии», т. 1, М., 1940; О музыкальном переживании, в сб.: Институт психологии АН, М., 1945; Психология музыкальных способностей, М.—Л., 1947,[2] в его кн.: Проблемы индивидуальных различий [Избр. работы], М., 1961; Психологические вопросы художественного воспитания, «Известия Академии психологических наук», т. 2, М., 1947, и др.

ТЕПЛО́В Григорий Николаевич [20 XI (1 XII) 1717, Псков — 30 III (10 IV) 1779, Петербург] — рус. гос. деятель, композитор и писатель. Первоначальное образование получил в семинарии при Александро-Невской лавре, основанной Феофаном Прокоповичем (Т.— его внебрачный сын). В дальнейшем учился за границей, по возвращении на родину (1736) — в Академич. ун-те при Росс. академии наук, в к-рую с 1742 зачислен адъюнктом. С 1747 почётный чл. Росс. академии наук, с 1775 сенатор. Видный сановник при дворе Екатерины II, Т. участвовал в создании проектов разл. учебных реформ. Принадлежал к числу образованных любителей музыки, играл на клавесине и скрипке, выступал в придв. концертах. В историю музыки Т. вошёл как родоначальник *«российских песен»*, автор 17 песен этого рода, составивших изданный им сб. «Между делом безделье...» (1759; первый рус. печатный песенник). Лучшие песни Т. (на сл. А. П. Сумарокова, И. П. Елагина и др. поэтов, близких Сумарокову) отличаются яркой эмоциональностью, характерной для рус. лирич. поэзии того времени. Многие песни по образному строю связаны с «галантной» любовной лирикой, сюжеты их — с темой страдания и разлуки. В приёмах и средствах муз. выразительности, используемых Т., прослеживается влияние франц. вок. лирики, придв. танцев, особенно менуэта, и в то же время — воздействие итал. оперного стиля (таковы песни в ритме сицилианы). Но Т. не просто подражатель, он творчески переосмысливал услышанное, своеобразно комбинируя в своих произв. песенные и танц. элементы. Форма его песен, как правило, куплетная, однако в ряде случаев он стремится преодолеть куплетную структуру, охватывая единым муз. построением более крупные разделы текста. По стилю и манере изложения песни Т. представляют собой переходный жанр от канта к романсу с сопровождением. Они встречаются во многих рукописных песенниках сер. 18 в.

Соч.: Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса, [СПБ, 1759],[3] 1776 (перепечатано в кн.: Ливанова Т. Н., Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом, т. 1, М., 1952, с. 189—245, также в изд.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 1 — Русская вокальная музыка XVIII века. Сост., публикация, исследование и коммент. О. Левашевой, М., 1972).

Лит.: Русский биографический словарь, [т. 20], СПБ, 1912; Булич С. К., «Прадедушка» русского романса, «Музыкальный современник», 1916, кн. 1 [сентябрь]; Римский-Корсакова А. Н., Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье» (Первый русский песенник XVIII в.), в сб.: Музыка и музыкальный быт старой России, т. 1, Л., 1927; Финдейзен Н. Ф., Очерки по истории музыки в России, т. 2, М.—Л., 1929, с. 283—89; Ливанова Т. Н., Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1, М., 1952, с. 67—72; Келдыш Ю. В., От канта к «российской песне», в его кн.: Русская музыка XVIII века, М., 1965; Stählin J. von, Nachrichten von der Musik in Russland, в изд.: Haigold's Beylagen zum neuveränderten Russland, Tl 2, Riga und Lpz., 1770 (рус. пер.— Штелин Я., Известия о музыке в России, в сб.: Музыкальное наследство, М., 1935, также под назв. Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1935); Swan A. J., Russian music and its sources in chant and folk-song, N. Y., 1973, p. 54—55. *И. М. Ветлицына.*

ТЕР-ГЕВОНДЯ́Н Анушаван Григорьевич [24 II (8 III) 1887, Тбилиси — 6 VI 1961, Ереван] — сов. композитор, педагог и муз. деятель. Нар. арт. Арм. ССР (1953). В 1915 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та и Петерб. консерваторию, где учился у А. К. Лядова (гармония), А. К. Глазунова, М. О. Штейнберга (оркестровка), В. П. Калафати (контрапункт), Я. Витола (анализ форм). Преподавал теоретич. предметы в консерваториях Тбилиси (1917—25), Еревана [1926—34 и с 1938 (был директором в 1926—30; с 1938 вёл также класс инструментовки); с 1934 профессор, в 1948—59 зав. кафедрой] и Баку (1934—38; также директор). Разнообразное по жанрам творчество Т.-Г. связано с народно-муз. иск-вом Армении и отличается ладовым своеобразием, изобретательностью ритмики, красочностью оркестровки. Нек-рые его сочинения основаны на разработке фольклорного материала, отчасти им же собранного. Автор брошюры «Рихард Вагнер» (Ер., 1933), «Учебника элементарной теории музыки» [Тифлис (без года), [5] Баку, 1937], статей по вопросам арм., рус. и зап.-европ. музыки.

Соч.: оперы — Седа (1922), В лучах солнца (для детей, 1949, Арм. т-р оперы и балета); балеты — Невеста огня (1936), Анаит (1941, Арм. т-р оперы и балета); для солистов, хора и орк.— вок.-симф. поэмы Рождение Ваагна (1923), Памяти Ленина (1957), баллада Памяти 26-ти комиссаров (для баса с орк., 1957); для орк.— симфония (1942), поэма Ахтамар (1923), 4 сюиты, в т. ч. Ширакские этюды (1916), рапсодия Раст (1935); марши для дух орк.; пьесы для фп., струн. и дух. инструментов, хоры, романсы, песни; обр. нар. песен; музыка для драм. т-ра.

Лит.: Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 2, Ер., 1960, стр. 7—28; Гилина Е., А. Тер-Гевондян, Ер., 1962 (на арм. яз.). *А. Г. Будагян.*

ТЕРЕ́НТЬЕВ Борис Михайлович [р. 15 (28) I 1913, Одесса] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1965). В 1931 окончил Киевскую консерваторию по классу фп. у Г. Н. Беклемишева, в 1937 — Моск. консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра (по полифонии занимался у Г. И. Литинского). Работал в Коми АССР и Казахстане, изучал муз. фольклор, писал песни и романсы на тексты нац. поэтов, музыку к спектаклям драм. т-ров. В 1941—45 служил на сев. Воен.-Морском Флоте, создал ряд песен, маршей, музыку к спектаклям т-ра Сев. флота. С Военно-Морским Флотом связаны мн. сочинения Т., написанные для краснофлотских ансамблей и посвящённые морякам. В 1963—1979 пред. Муз. фонда СССР. Секретарь СК СССР (с 1979), СК РСФСР (с 1975), пред. Моск. орг-ции СК РСФСР (с 1979). Чл. правления об-ва «Финляндия — СССР» (с 1973).

Автор ок. 200 песен, в т. ч. «Ленин с нами», «Слава флоту», «Песня о буслате» (сл. Н. Г. Флёрова), «Я море люблю», «Родина наша» (сл. М. И. Рудермана), «Гвардейская полька», «За тех, кто в море» (сл. В. С. Гурьяна), «Дни проходят» (сл. И. Г. Финка). Песенность — органич. свойство муз. языка и др. произв. Т.— опер, оперетт, крупных вок.-симф., орк. и камерно-инстр. сочинений.

Соч.: детские оперы — Максимка (1976, Моск. детский муз. т-р), Братишка (1978); оперетты — Верное средство (1955, Моск. радио), Камень счастья (1960, Свердловский т-р муз. комедии), Первая ласточка (1962, Моск. обл. гастрольный т-р); для солистов, хора и орк.— увертюра-кантата Голос сердца (к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, сл. Е. А. Долматовского, 1970); вок. цикл Голос жизни для голоса и ансамбля нар. инструментов (сл. Н. И. Рыленкова и Д. Мулдагалиева, 1968); для орк.— симфония (1937); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. фп. трио (1936); соната для фп. (1935); для голоса с фп.— циклы песен на сл. Н. А. Некрасова (1937), И. А. Куратова (1940). В родной степи (сл. А. А. Говорова, 1960), Полночные стихи (сл. А. А. Ахматовой, 1960), Ленинский зачёт (цикл песен о сов. молодёжи, сл. М. Н. Хотимского, 1971); св. 50 пьес для эстр. орк.; музыка к спектаклям драм. т-ров — «Усть-Куланское восстание» Ермолина и Дьяконова (т-р Коми АССР, 1940), «Давным-давно» Гладкова (т-р Сев. флота, 1942).

Лит. соч.: «СМ», 1961, № 9, с. 38—42. [За круглым столом]; После фестиваля, там же, 1964, № 11; На боевых кораблях, там же, 1965, № 5; На добром пути, там же, 1969, № 3; Увлекательный спектакль, там же, 1970, № 7, и др.

Лит.: Шумская Н., Борис Михайлович Терентьев, в сб.: Терентьев Б., Песни, М., 1961, с. 3—6; Дружба, рождённая в боях. К 50-летию Б. М. Терентьева, «МЖ», 1963, № 4; Жарковский Е., Б. М. Терентьев, «СМ», 1963, № 4; Аедоницкий П., Б. М. Терентьев, «МЖ», 1973, № 24; Мартынов И., Борис Терентьев и его песни, в кн.: Мастера советской песни, М., 1977. *Л. Б. Римский.*

ТЕРЛЕМЕЗЯ́Н Рубен Григорьевич (1898, Ван, Турция — 1942, Ереван) — сов. музыковед. Муз. образование получил в Вене, с 1925 жил в Ереване, был постоянным корреспондентом газ. «Хорурдайин Айастан», выступал в ней со статьями о муз. жизни Армении и об арм. муз. наследии. В 1929—36 работал муз. редакто-

ром Ереванского радио, в 1933—36 заведовал муз. частью Арм. гос. изд-ва (где при его участии были изданы сб-ки вок. произв. Кара-Мурзы, Комитаса, Г. Сюни), с 1937 вёл педагогич. работу в Ленинакане. Им составлены сб-ки «Комитас» (воспоминания о нём; вступит. статья Т., Ер., 1930) и «Комитас. Статьи и исследования» (Ер., 1941). Автор книг «Жизнь и деятельность Комитаса» (Вена, 1924), «Христофор Кара-Мурза» (Венеция, 1925; обе — на арм. яз.). *Р. А. Атаян.*

ТЕРМЕ́Н Лев Сергеевич [р. 16 (28) VIII 1896, Петербург] — сов. физик и музыкант. В 1916 окончил в Петрограде Высшую офицерскую электротехнич. школу (по специальности воен. радиоинженера) и Петерб. консерваторию по классу виолончели у А. Л. Гарифа. В 1917 окончил физико-математич. ф-т Петрогр. ун-та, в 1926 — физико-технич. ф-т Ленингр. политехнич. ин-та. В 1917 руководитель радиоклассов и начальник радиостанции Запасного электротехнич. батальона; член его революц. совета. В 1918 зам. начальника Радиотехнич. лаборатории Управления Красной Армии (Москва). В 1919 зав. передатчиком радиостанции «Детское Село». С 1921 зав. лабораторией электрич. колебаний Физико-технич. рентгенологич. ин-та в Петрограде, с 1923 науч. сотрудник Гос. ин-та муз. науки (ГИМН, Москва). В 1920 сконструировал электромуз. инструмент *терменвокс*, первая публич. демонстрация к-рого состоялась в ноябре того же года в Петрограде. В 1921 Т. показывал инструмент на съезде ГОЭЛРО, в марте 1922 — в Кремле В. И. Ленину, затем состоялось ок. 180 концертов Т. в разл. городах Сов. Союза. В 1927 Т. направлен Наркомпросом и ВОКСом в заруб. командировку для демонстрации электромуз. инструментов (в т. ч. участвовал в Междунар. муз. выставке во Франкфурте-на-Майне), в 1928—38 директор акционерного об-ва по производству электромуз. инструментов в США; выступал с концертами в Германии,Франции, Великобритании, США. В Нью-Йорке Т. организовал студию (где подготовил ряд учеников-терменвоксистов) и науч.-технич. корпорацию «Телеточ». С работами Т. познакомились физик А. Эйнштейн, музыканты Л. Стоковский, М. Равель, Дж. Гершвин, О. Респиги, Б. Вальтер, Ж. Сигетти, режиссёр и актёр Ч. Чаплин и др. С 1938 работал в Москве. В 1964—66 науч. сотрудник лаборатории акустики и звукозаписи Моск. консерватории, с 1966 — кафедры акустики физич. ф-та МГУ. Занимается разработкой методов анализа и синтеза муз. и речевых звучаний; читает спецкурс по муз. акустике.

Лит. соч.: Встреча с Лениным, «Советский музыкант», 1964, 15 апр.; О выразительности интонирования, там же, 1964, 16 дек.; Физика и музыкальное искусство, М., 1966; Электроника и музыка, в сб.: Ежегодник радиолюбителя, М., 1968; Рождение, детство и юность «терменвокса», «Радиотехника», 1972, т. 27, № 9; Воспоминания об А. Ф. Иоффе, Л., 1973.

Лит.: Анфилов Г., Физика и музыка, М., 1964; Кокин Л., Юность академиков, М., 1970. (См. также лит-ру при статье Терменвокс).

ТЕРМЕНВО́КС (от имени изобретателя и лат. vox — голос) — первый сов. электромузыкальный инструмент. Изобретён Л. С. Терменом в 1920. В первом варианте одноголосный; применяемые электронные схемы были радиоламповые, позже — транзисторные. В Т. электрич. колебания звуковых частот генерируются по методу биений между колебаниями двух высокочастотных генераторов. Схема Т. содержит два генератора высокой частоты, из к-рых один работает на фиксированной частоте, а частота второго генератора определяется расстоянием между правой рукой музыканта и небольшой вертикальной штыревой антенной, подключённой к его колебат. контуру. Рука и антенна представляют собой как бы воздушный конденсатор, ёмкость к-рого оказывается приложенной параллельно ёмкости конденсатора, входящего в колебат. контур генератора. Изменяя расстояние правой руки от антенны, исполнитель тем самым повышает или понижает частоту второго генератора, соответственно меняя частоту комбинационных тонов, т. е. звуковую частоту. Из множества возникающих т. о. тонов используются 3—4 октавы. Тембр звука Т. (может напоминать тембр певческого голоса, скрипки, виолончели, флейты, трубы, саксофона, англ. рожка, разл. щипковых и ударных инструментов) устанавливается переключением соответствующих регистров. Динамические оттенки регулируются с помощью движений левой руки над левой антенной.

Вариантами Т. являются терситон (от греч. terpsi — танцевальный) и многоголосный Т. (1975). В терситоне применена общая схема Т., однако антенна является плоской и помещается под танц. платформой; изменения положения тела танцора меняют электрич. ёмкость и продуцируют звуки разл. высоты, образующие род синхронной танцу мелодии. В многогол. Т. исполнитель может сопровождать мелодию аккордами в чистом строе, получаемыми с помощью электронных схем умножения и деления частоты исполняемого звука мелодии. Наиболее соответствующие этому звуку аккорды из 6—8 возможных включаются горизонтальным движением левой руки (оптич. способ) или переключением пальцами левой руки соответств. контактов прикреплённого к её ладони маленького радиопередатчика. Произв. для Т. создавали Н. Березовский, Э. Варез, П. Грейнджер, Б. Мартину, А. Фулейхан, Дж. Шиллингер и др. Исполнители на Т.— Л. Розен, Де Бройль, К. Рокмор и др. В 1978 фирма «Делос» в США выпустила грампластинку с записью исполнения на Т. произв. рус. композиторов Кларой Рокмор. См. также Л. С. *Термен*.

Лит.: Браудо Е., Гиесин М., Авраамова А., Электрификация музыки, «Правда», 1927, 8 июля; Бронштейн С. Н., «Терменвокс» и «Электрола», М., 1930; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 4, М., 1956, с. 261—262; Анфилов Г., Физика и музыка, М., 1962, с. 95—104; Термен Л. С., Физика и музыкальное искусство, М., 1966; его же, Электроника и музыка, в кн.: Ежегодник радиолюбителя, М., 1968; Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, пер. с чеш., М., 1976; Меерзон Б. Я., Электромузыкальные инструменты, М., 1977; Дрейден С., Леня знакомится с терменвоксом, «МЖ», 1978, № 7; Фомин Б., Электромузыкальные инструменты, там же, 1978, № 12.

Л. С. Термен.

ТЕРНОПО́ЛЬСКИЙ Фёдор Яковлевич (Федка Яковлев, Терновский) (гг. жизни и смерти неизв.) — укр. певец и хормейстер в 17 в. Учился в Киево-Могилянской коллегии в Киеве, где получил и муз. образование; в 40—50-х гг. регент хора этой коллегии. В 1652 приглашён работать регентом в придв. капеллу царя Алексея Михайловича в Москву, куда приехал с 11 лучшими киевскими певцами, но в том же году возвратился в Киев. В историч. документах именуется «творцом строчного пения» (под «строчным» в данном случае следует понимать *партесное пение*), один из видных укр. певцов 17 в.

Лит.: Уидольский В., Замечания для истории церковного пения в России, М., 1846; Разумовский Д., Церковное пение в России. (Опыт историко-технического изложения). Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе, вып. 2, М., 1868. *И. М. Лысенко.*

ТЕРПА́НДР (Τέρπανδρος) — поэт, музыкант 1-й пол. 7 в. до н. э., родом из Антиссы (о. Лесбос). Жил в Спарте. Сохранились фрагменты поэтич. текстов Т. (авторство многих недостоверно). Ему приписывается усовершенствование *кифары* (был мастером игры на ней), создание т. н. высокого *нома* (песнопения высокой тесситуры, составленного в гекзаметрах, строго выдержанного в свойственном каждому ному определ. регистре звучания; исполнялись в сопровождении кифары), введение инстр. вступлений к ритуальным песнопениям, использование миксолидийского лада, создание жанра застольных песен (сколий). Как кифарист четырежды был победителем на Пифийских играх.

Издания соч. в рус. пер.: [фрагменты], в кн.: Семенов А. Ф., Избранные отрывки греческих лириков классического периода, Ростов н/Д., 1916, с. 16; Церетели Г. Ф., История греческой литературы, т. 1а, Тифлис, 1927, с. 91.

Лит.: Радциг С. И., История древнегреческой литературы, М., 1940, [1977], с. 151; Герцман Е., Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении, «Вестник древней истории», 1971, № 4, с. 188; Античная литература, под ред. А. А. Тахо-Годи и др., М., 1963, [2]1973, с. 79; Deubner L., Terpander und die siebensaitige Leier, «Philologische Wochenschrift», 1930, Jahrg. 50, № 51; Groningen B. A. van, A propos de Terpandre, «Mnemosyne», 1955, ser. 4, v. 8, № 3; Koller H., Das kitharodische Prooimion, «Philologus», 1956, Bd 100, № 3/4; Vogel M., Die Enharmonik der Griechen, Tl 2, Düsseldorf, 1963, S. 54—72; Chailley J., Nicomaque, Aristote et Terpandre devant la transformation de l'heptacorde grec en octocorde, «Yuval», v. 1, Jerusalem, 1968.

Е. В. Герцман.

ТЕР-ТАТЕВОСЯ́Н Джон (Дживан) Гургенович (р. 14 IX 1926, Ереван) — сов. композитор. Чл. КПСС с 1960. В 1952 окончил Ереванскую консерваторию по классу скрипки у В. П. Португалова и в 1961 по классу композиции у Э. М. Мирзояна. В 1942—52 играл в разл. оркестрах Еревана. В 1952—59 директор и преподаватель основанной им Детской муз. школы им. К. Сараджева. С 1959 живёт в Москве. В произв. Т.-Т. претворены характерные ритмоинтонации арм. музыки.

Соч.: для орк.— 2 симфонии (1957; 1959, «По прочтении „Судьбы человека" М. А. Шолохова»), поэмы Лирическая (1953), Памяти Е. Чаренца (1963), О Революции и Партии (1966, для большого орк. и чтеца, на стихи В. В. Маяковского), сюиты: на вост. темы (1956), на араб. темы (1968), Отелло (1970), на бурятские темы (1975) и др.; концерт для скр. с орк. (1977); струн. квартеты (1955, 1967); инстр. пьесы; романсы, песни; музыка для драм. т-ра и к фильмам (св. 50). *А. Г. Бубагян.*

ТЕ́РТИС (Tertis) Лайонел (29 XII 1876, Уэст-Хартлпул — 22 II 1975, Лондон) — англ. альтист. С 5 лет играл на фп., с 12 лет — на скрипке. Учился в Лондоне игре на фп. и на скрипке в Тринити-колледже, с 1895 — в Корол. академии музыки, по окончании к-рой (класс скрипки Х. Уэссели) самостоятельно овладел игрой на альте. Всю дальнейшую исполнит. и педагогич. деятельность подчинил идее превращения альта в сольный инструмент. С 1899 преподавал игру на альте в Корол. академии музыки, одновременно (до 1904) концертмейстер группы альтов в Корол. симф. оркестре под упр. Г. Вуда (оказал столь же важное влияние на формирование Т.-исполнителя, как позднее Ф. Крейслер и Э. Изаи). В качестве солиста-альтиста дебютировал в 1908, впервые исполнив написанный специально для него концерт с оркестром Й. Боуэна. Виртуозная и вдохновенная игра Т. послужила для мн. композиторов стимулом к созданию альтового конц. репертуара. Т. посвящён и впервые им исполнен ряд сочинений А. Бакса, Ф. Бриджа, Р. Воан-Уильямса, Б. Дейла, С. Скотта, У. Уолтона, Г. Холста и др. современных ему англ. композиторов. Много гастролировал в странах Европы, Сев. и Юж. Америки. Среди крупнейших достижений Т.— участие в исполнении конц. симфонии В. А. Моцарта для солирующих скрипки и альта с оркестром (среди партнёров Т.— Ф. Крейслер и Э. Изаи), партии солирующего альта в симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии» и концерта для альта с оркестром У. Уолтона. Оставил исполнит. деятельность в 1937 (последний торжеств. концерт состоялся в Цюрихе, после к-рого Т. дал лишь один концерт в 1949 в фонд поощрения композиторов, создающих произв. для альта). Автор многочисл. транскрипций для альта, в т. ч. чаконы И. С. Баха, сонат для скрипки с фп. Э. Грига и С. Франка, концерта для виолончели с оркестром Э. Эльгара, концерта для кларнета В. А. Моцарта.

Педагогич. деятельность Т., длившаяся более 50 лет, оказала огромное воздействие на формирование альтового исполнит. иск-ва. Им создана школа англ. альтистов. Сконструировал новые модели виолончелей (1959) и альтов (1962), большего размера и более насыщенного звучания. Большие альты Т. получили назв. «модели Тертиса» (применяются в ряде стран). Автор книг и статей.

Соч.: Beauty of tone in string playing, L., 1938; Introduction to an English viola, «ML», 1947, v. 28, № 3; Cinderella no more, L., 1953 [автобиография]; My viola and I; a complete autobiography, L., 1974.

Лит.: Russel T., L. Tertis: a study, «MT», 1937; Stanfield M. B., Lionel Tertis and the future, «The Strad», 1963, v. 74; Appelbaum Samuel and Sada, The Way they play, book 4, Neptune City, 1975, p. 262—70. *В. А. Юзефович.*

ТЕРЦДЕЦИМА (итал. terzodezima, от лат. tertiadecima — тринадцатая). 1) Интервал в объёме тринадцати ступеней диатонич. звукоряда; обозначается цифрой 13. Различают большую Т. (б. 13), содержащую $10\frac{1}{2}$ тонов, и малую Т. (м. 13) — 10 тонов. Т. относится к числу составных интервалов, превышающих объём октавы, и рассматривается как сумма чистой октавы и сексты или как секста через октаву; большая Т. может быть увеличена, а малая Т. уменьшена на полутон.

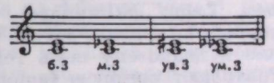
2) Тринадцатая ступень двухоктавного диатонич. звукоряда. См. *Интервал*.

ТЕРЦЕ́Т (итал. terzetto, от лат. tertius — третий). 1) Ансамбль из трёх исполнителей, преим. вокальный.

2) Муз. произв. для 3 голосов с сопровождением или без него (в последнем случае иногда наз. «трицинium»).

3) Один из видов вок. ансамбля в опере, кантате, оратории, оперетте. В Т. используются разнообразные комбинации голосов, соответствующие муз.-драм. развитию в данном произв., напр. Т. из «Волшебной флейты» Моцарта (Памина, Тамино, Зарастро), Т. из 3-го д. «Кармен» Бизе (Фраскита, Мерседес, Кармен) и др.

ТЕ́РЦИЯ (от лат. tertia — третья). 1) Интервал в объёме трёх ступеней диатонич. звукоряда; обозначается цифрой 3. Различаются: большая Т. (б. 3), содержащая 2 тона; малая Т. (м. 3), содержащая $1\frac{1}{2}$ тона; увеличенная Т. (ув. 3) — $2\frac{1}{2}$ тона; уменьшённая Т. (ум. 3) — 1 тон. Т. принадлежит к числу простых, не превышающих октавы интервалов. Большая и малая Т. являются диатонич. интервалами; они обращаются соответственно в малую и большую сексты. Увеличенная и уменьшённая Т.— интервалы хроматические; они обращаются соответственно в уменьшённую и увеличенную сексты.



Большая и малая Т. входят в состав *натурального звукоряда:* большая Т. образуется между четвёртым и пятым (4 : 5) обертонами (т. н. чистая Т.), малая Т.— между пятым и шестым (5 : 6) обертонами. Интервальный коэффициент большой и малой Т. *пифагорова строя* составляет соответственно $^{64}/_{81}$ и $^{27}/_{32}$. В темперированном строе большая Т. равна $^1/_3$, а малая — $^1/_4$ октавы. Т. долгое время не считались консонансами, лишь в 13 в. консонантность терций (concordantia imperfecta) признана в трудах Иоханнеса де Гарландиа и Франко Кёльнского.

2) Третья ступень диатонич. звукоряда.

3) Терцовый звук (тон) трезвучия, септаккорда и нонаккорда. *В. А. Вахромеев.*

ТЕРЦКВАРТАККО́РД — второе обращение септаккорда; см. *Обращение аккорда*.

ТЕРЬЯ́Н-КОРГА́НОВА Елена Иосифовна (наст. имя и фам.— Эгнэ Овсеповна Терьян-Корганян) (1864, Тбилиси — г. смерти неизв.) — рус. певица (меццо-сопрано), педагог. По национальности армянка. Муз. образование получила в Петербурге и Париже, совершенствовалась в Италии. Пела на оперных сценах европ. стран, в разные годы её партнёрами были М. Баттистини, А. Мазини, Я. М. и Э. Решке и др. известные певцы. С сер. 1880-х гг. эпизодически, с 1899 постоянно выступала в оперных т-рах России (Петербург, Москва, Киев, Харьков, Воронеж, Тбилиси и др.). Среди лучших партий: Кармен, Амнерис; Сантуцца («Сельская честь»), Виолетта. Пресса отмечала исключит. вок. и сценич. данные Т.-К., редкий диапазон её голоса,

культуру исполнения. Выступала также как камерная певица (неоднократно с братом — композитором и пианистом Г. О. Коргановым), с особым успехом исполняла романсы П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна. В 1904 оставила сцену и посвятила себя педагогич. деятельности; среди учеников — К. Г. Держинская, Е. К. Катульская, А. К. Матова. Последние годы жизни (после 1917) провела за границей. Известными певцами были также её сёстры Нуне (Нина Дариали), Мария (Мария Светаде) и братья Константин и Ованес (Иван) Коргановы.

Лит.: Шкафер В. П., 40 лет на сцене русской оперы, Л., 1936, с. 124—25; Грошева Е., К. Г. Держинская, М., 1952, с. 16—23; Пазовский А., Записки дирижера, М., 1966, с. 456; Татевосян А. Г., Страницы из истории русско-армянских музыкальных связей, Ер., 1977, с. 65—66, 117—24 (на арм. яз.). *А. Г. Будагян.*

ТЕСНИ́Ф, тасниф (араб.),— законченный по форме песенный эпизод в *мугаме* (дестгях). Отличается яркой мелодич. выразительностью и многогранностью образно-эмоционального содержания. Распространены Т. задумчиво-мечтательные, шутливо-игривые, светло-восторженные. Т. обладает стилевыми чертами, присущими азерб. песенной мелодике. Нередко отмечен танц. характером. Основан на периодически акцентной метроритмике (размер $^6/_8$). Исполняется голосом (певец-*ханенде*) в сопровождении инстр. ансамбля (тар, кеманча, бубен). Т. подытоживает развитие импровизационных по изложению, собственно мугамных разделов; вносит контрастный тип изложения, оттеняющий их текучую, «бесконечную» мелодику; укрепляет ладово-интонационные связи между разделами мугама; способствует отчётливости граней между ними, придаёт мугамной форме черты сюиты. Менее сложный для интерпретации, чем мугамная импровизация, Т. является в то же время своего рода «участком отдыха» для певца-ханенде. Т. исполняются не только в качестве разделов мугама, но и в виде самостоят. вок.-инстр. произведений. *Э. Абасова.*

ТЕССИТУ́РА (итал. tessitura, букв.— ткань, от tessere — ткать; нем. Lage, Stimmlage) — термин, определяющий высотное положение звуков в муз. произв. по их отношению к диапазону певч. голоса или муз. инструмента. Различают среднюю (нормальную), низкую и высокую Т. В средней Т. певч. голоса или муз. инструменты, как правило, обладают наибольшими выразит. возможностями и красотой звучания; она наиболее удобна для исполнения. Соответствие естеств. возможностям певч. голоса или муз. инструмента является необходимым условием полноценного художеств. исполнения. Это условие, однако, в разной мере соблюдается в произв. для исполнителей-солистов и в хор. и орк. голосах. Произв., предназначенные для сольного исполнения, и партии исполнителей-солистов изобилуют обширными разделами, находящимися в области трудных, «неудобных» Т., что объясняется бо́льшим диапазоном технич. возможностей музыкантов-солистов. Хор. и орк. партии чаще всего лежат в области нормальной Т. с редкими и кратковременными заходами в области низкой и высокой Т. *А. В. Шиповальников.*

ТЕТРАЛО́ГИЯ (греч. τετραλογία, от τετρα-, в сложных словах — четыре и λόγος — слово, рассказ, повествование) — четыре драмы, связанные общей идеей, единым замыслом. Понятие возникло в др.-греч. драматургии, где Т. обычно включала три трагедии и одну сатировскую драму (напр., *трилогия* из 3 трагедий «Орестея» и утраченная сатировская драма «Протей» Эсхила). В музыке наиболее яркий образец Т.— грандиозный оперный цикл Вагнера «Кольцо нибелунга», впервые целиком поставленный в 1876 в Байрёйте. Сам Р. Вагнер, однако, называл свой цикл трилогией, т. к. противопоставлял более короткое (без антрактов) «Золото Рейна» остальным частям как оперу-пролог. Понятие «Т.» применяется в музыке преим. к муз.-сценич. произв. и не распространяется на циклы из 4 произв. др. жанров (напр., цикл концертов «Времена года» А. Вивальди). *Г. В. Крауклис.*

ТЕТРАХО́РД (греч. τετράχορδον, букв. — четырёхструнник, от τετρά, в сложных словах — четыре и χορδή — струна) — четырёхступенный звукоряд в диапазоне чистой кварты (напр., g — a — h — c). Особое положение Т. среди монодич. ладовых структур определяется взаимодействием 2 первичных факторов ладообразования — линейного (связанного с движением по тонам гаммы от устоя) и гармонического (соответственно — с противопоставлением консонантных и диссонантных отношений). Роль консонанса как регулятора мелодич. движения раньше всего приобрёл самый узкий из консонансов — кварта, «первый» консонанс (Гаудентий; см. Janus C., «Musici scriptores graeci», p. 338). Благодаря этому Т. (а не октахорд и пентахорд) прежде других звукорядов становится осн. ячейкой ладовой системы. Такова роль Т. в др.-греч. музыке. Образующие остов Т. консонирующие краевые тоны («неподвижные» — ἑστῶτες, «гестóты») являются в нём устоями, а подвижные (κινούμενοι — «кину́мены») могут изменяться, образуя в пределах 4 ступеней разл. звукоряды диатонич., хроматич. и энгармонич. родов (см. *Древнегреческие лады*). Сочетание Т. друг с другом привело к возникновению более сложных ладовых структур (наиболее важные среди них — октавные лады, т. н. «гармонии»).

Ср.-век. ладовая система, в отличие от греческой, в качестве осн. модели имеет не Т., а более многозвучные структуры— октавный лад, гвидонов гексахорд. Однако роль Т. остаётся в них чрезвычайно важной. Так, совокупность финалисов *средневековых ладов* образует Т. DEFG (= defg в совр. системе нотации); в рамках октавного лада Т. остаётся осн. структурной ячейкой.

представляет собой переплетение всех трёх разл. по интервалике диатонич. Т.

В структуре звукорядов, характерных для рус. нар. мелодики, Т. того или иного интервального состава является одним из важнейших составных элементов. В нек-рых образцах древнейших мелодий звукоряд песни ограничивается Т. (см. *Звуковая система*). Структура *обиходного звукоряда*, образованная трихордами «тон-тон» с интервалом кварты между звуками, занимающими одинаковое положение в смежных трихордах, отражает внеоктавный принцип и может быть представлена как сцепление тетрахордов «тон-тон-полутон» (см. *Совершенная система*).

Лит.: Janus C., Musici scriptores graeci, Lpz., 1895, reprografischer Nachdruck, Hildesheim, 1962; Musica enchiriadis, в кн.: Gerbert M., Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, t. 1, St. Blasien, 1784, reprografischer Nachdruck, Hildesheim, 1963. *Ю. Н. Холопов.*

ТЕТРАЦЦИ́НИ (Tetrazzini) Луиза (29, по др. данным, 28 VI 1871, Флоренция — 28 IV 1940, Милан) — итал. певица (колоратурное сопрано). Сестра Е. Тетраццини-Кампанини. Пению обучалась у Г. Чеккерини в Муз. ин-те во Флоренции; дебютировала в 1890 в т-ре «Пальяно» в партии донны Инессы в «Африканке». В последующие годы пела в Риме, Флоренции, Неаполе, Милане, Триесте, Болонье и др. городах Италии. С огромным успехом гастролировала в Буэнос-Айресе, Лиссабоне, Мадриде, Варшаве, Лондоне (театр «Ковент-Гарден»), Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго, Филадельфии, Будапеште и др. В течение мн. лет выступала в составе труппы Итал. оперы в России: в Петербурге (1896/97, 1899—1903), Москве (1899/1900), Тбилиси (1901/02); была партнёршей М. Баттистини, А. Мазини, Э. Карузо. В 1899 в Москве спела партию Людмилы в опере «Руслан и Людмила», в 1903 выступала вместе с Л. В. Собиновым в Петербурге в операх «Миньон» Тома и «Ромео и Джульетта» Гуно. После 1915 оставила оперную сцену, концертировала в Италии, в 1927—1932 — гл. обр. в Великобритании и США. В последующие годы жила в Милане, преподавала пение.

Одна из крупнейших итал. певиц кон. 19 — нач. 20 вв., Т. обладала необычайно гибким, свободно льющимся голосом красивого тембра, широкого диапазона, с звонким верхним регистром. Виртуозное колоратурное мастерство (трели, рулады, фиоритуры, восходящие и нисходящие пассажи, контрасты legato и staccato), утончённость фразировки, лёгкость эмиссии звука позволяли рассматривать Т. как наследницу мастеров *бельканто* и прежде всего А. Патти. Партии: Розина; Амина, Эльвира («Сомнамбула», «Пуритане» Беллини), Лючия; Адина, Линда («Любовный напиток», «Линда ди Шамуни» Доницетти), Джильда, Виолетта; Маргарита Валуа («Гугеноты»), Маргарита, Лакме, Микаэла; Лейла («Искатели жемчуга»), Мюзетта («Богема»).

Соч.: My life of song, L., 1921; How to sing, N. Y., 1923, L., 1925.

Лит.: Автобиография Л. Тетраццини, «Жизнь искусства», Л., 1921, № 819, с. 5; Francavilla F., L. Tetrazzini, «Omnibus», 1937, Ott.; Durand J., Journal d'un amateur de musique, Losanna, 1941; Lancellotti A., Le voci d'oro, Roma, 1942; Seltsam W., Metropolitan opera annals, N. Y., 1947; Rosenthal H., Two centuries of opera at Covent Garden, L., 1958; Shawe-Taylor D., L. Tetrazzini, «Opera», 1963, v. 14, p. 593—99; Celletti R., Le grandi voci, Roma, 1964, s. 851 и др. (с дискографией Р. Ведето). *С. М. Грищенко.*

ТЕТРАЦЦИ́НИ-КАМПАНИ́НИ (Tetrazzini Campanini) Ева (март 1862, Милан — 27 X 1938, Сальсомаджоре) — итал. певица (драм. сопрано). Жена дирижёра К. Кампанини. Пению обучалась у Г. Чеккерини в Муз. ин-те во Флоренции. Впервые на сцене выступила в 1880 в концерте Флорентийского орк. об-ва; дебютировала в 1882 в т-ре «Никколини» в партии Маргариты, затем пела в провинциальных итал. т-рах. В 1885 с большим успехом выступила в т-ре «Пергола» (Флоренция) в опере «Роберт-Дьявол». В 1885—1901, завоевав широкую известность, пела в крупнейших оперных т-рах Италии, в т. ч. в «Карло Феличе» (Генуя), «Сан-Карло» (Неаполь), «Пальяно» (Флоренция), «Реджо» (Парма) и др. С 1886 гастролировала в Буэнос-Айресе, Мадриде, Нью-Йорке, Лиссабоне, Барселоне, Севилье, Сантьяго, Париже и др.

Т. обладала лёгким, гибким голосом красивого мягкого тембра и обширного диапазона. Её пение отличалось безукоризненной вок. техникой и выразительной фразировкой, благородством стиля и необычайной драм. экспрессией. Обширный репертуар Т. был очень разнообразен. Партии: Анда, Дездемона; Леонора, Алиса Форд («Трубадур» и «Сила судьбы», «Фальстаф»), Джоконда («Джоконда» Понкьелли), Лукреция («Лукреция Борджа»), Маргарита («Мефистофель» Бойто), Валентина, Инесса («Гугеноты», «Африканка»), Рахиль («Дочь кардинала» Галеви), Эльза («Лоэнгрин»), Тоска; Манон («Манон Леско» Пуччини), Маддалена («Андре Шенье» Джордано), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи) и др. *С. М. Грищенко.*

ТИ́ББЕТТ (Tibbett) Лоренс Мервил (16 XI 1896, Бейкерсфилд, Калифорния — 15 VII 1960, Нью-Йорк) — амер. певец (баритон). Пению обучался в Лос-Анджелесе у Б. Рёйсдала, с 1923 — в Нью-Йорке у Ф. Ла Форжа. С 1921 выступал как конц. певец, в 1923 принят в труппу т-ра «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), где первоначально пел эпизодич. партии; в янв. 1925 с триумфальным успехом исполнил партию Форда в опере «Фальстаф». С этого времени певец приобрёл известность и стал любимцем амер. публики. Т.— один из крупнейших амер. оперных артистов 20 в. Его исполнит. иск-ву были свойственны выразительность нюансировки, яркая драм. экспрессия. Певец обладал огромным артистич. темпераментом. Голос Т.— драм. баритон большого диапазона, покорял красотой тембра, насыщенностью, плотностью звучания, «искристостью» тона. Лучшие образы, созданные Т., связаны с операми Дж. Верди и композиторов-веристов. Иск-во певца оказало большое влияние на последующее поколение амер. баритонов. Среди наиболее значит. партий: Риголетто, Яго; Ди Луна («Трубадур»), Скарпиа, Амонасро, Жермон; Джанни Скикки («Джанни Скикки» Пуччини). Т. активно пропагандировал сочинения амер. композиторов. Первый исполнитель партий в операх «Оруженосец короля» (1927) и «Питер Иббетсон» (1931) Тейлора, «Император Джонс» Грюнберга (1933), «Весёлая гора» Хансона (1934). С 1940 пел на сцене т-ра эпизодически; окончательно покинул сцену в 1950. Выступал как камерный певец. С 1930 снимался в кино. Гастролировал во многих странах (Великобритания, Австрия, Швеция, Франция, Чехословакия, Венгрия и др.).

Лит.: Newall R. H., Lawrence Tibbett, «Opera», 1960, v. 11, p. 697—99. *В. В. Тимохин.*

ТИБЕ́ТСКАЯ МУ́ЗЫКА — древняя муз. культура, развивавшаяся на территории традиц. расселения тибетцев — Тибета (с 1965 — Тибетский автономный район КНР), Сиккима (Индия), Бутана и Непала. Несмотря на то, что тибетцы живут в высокогорных районах Гималаев изолированно от др. народов, на их иск-во большое воздействие оказали муз. культуры Монголии и Индии. Небольшие поселения тибетцев рассеяны в многочисл. горных долинах, что не способствовало образованию городов как центров развития науки и иск-ва. Это в свою очередь обусловило специфику муз. жизни Тибета и определило своеобразие как регионально-этнич. и традиц. форм музыки, так и религиозных. Социальная и культурная жизнь Тибета, тесно связанная с религией, развивалась в дзонгах, представляющих собой укреплённые монастыри, к-рые сотнями стали возникать по всей территории Тибета в связи с быстрым распространением буддизма (с 7 в. н. э.). Тибетская разновидность буддизма, чаще называемая ламаизмом (лама по-тибетски монах), широко использовала древние нар. шаманские и родовые культы. Буддийские иерархи располагали первоначально лишь духовной властью, но, обладая огромным влиянием, постепенно взяли в свои руки и политич. власть. Процесс становления в Тибете буддизма привёл к образованию неск. сект, различающихся между собой в основном формами культа. В 1062 возникла секта Ньингмапа, важнейшая в Сиккиме, в 1071 — Сакьяпа, в кон. 11 в.— Кагьюпа, в 14—15 вв.— секта Гэлуг-ба. В кон. 18 в. буддийские иерархи Тибета признали верховный контроль кит. императоров над деятельностью своего правительства.

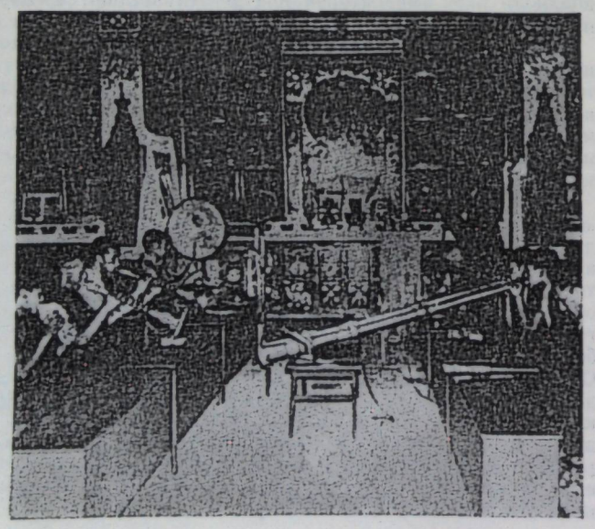
Музыка, представленная разнообразными вок. и инстр. формами, — важнейшая часть ритуалов всех тибетских сект и не рассматривается как самостоят. иск-во. В связи с этим не только монахи, являющиеся музыкантами-профессионалами (руководят проведением муз. части ритуала), но и все др. монахи проходят спец. муз. подготовку.

Разл. типа звучания наделяются в Т. м. символич. значениями (напр., звучание ручного колокольчика дрилбу символизирует мудрость, а маленький барабан в форме песочных часов тантри — союз двух противоположных начал, женского и мужского). Иногда определённые звуки рассматриваются как особые магич. заклинания или обозначения сокровенного имени божества, к к-рому взывают монахи. Секты Ньингмапа, Сакьяпа, Кагьюпа и Гэлуг-ба имеют разные муз. традиции, относящиеся как к ритуалу литургии, так и к манере пения и игры на разл. инструментах. Напр., пение в ритуалах секты Ньингмапа включает своеобразное скольжение голоса вверх и вниз, характеризуется ограниченностью диапазона. Секта Кагьюпа использует мелодику с более широким диапазоном. Раз-

лична и манера игры на ударных в музыке этих сект. Исполнение на духовых типа гобоя в ритуалах секты Ньингмапа отличается большой виртуозностью. Незначит. контакты между дзонгами, а подчас и откровенная вражда привели к тому, что в каждом из них формировались свои традиции, касающиеся как текстов молитв, так и музыки (напр., существуют разл. правила вступления голосов и инструментов, для каждого характерны свои типы соотношения отд. частей музыкального целого и др.). Различия сказываются и в общей динамике звучания, и в манере игры на инструментах (напр., в монастыре Тхимпху гобои опускают вниз, поэтому звучат они не так пронзительно, как в монастыре Тонгса, где их держат почти горизонтально).

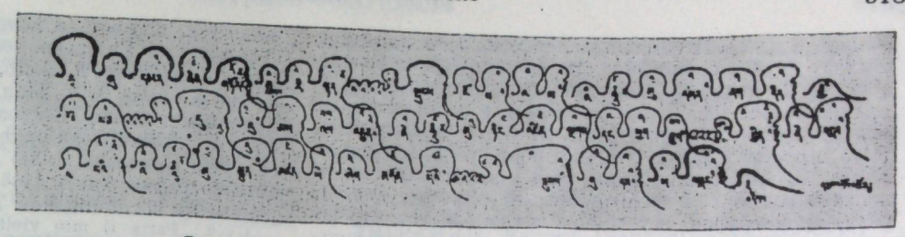
Вок. формы буддистских ритуалов представлены песнопениями, гл. обр. на тибетском яз., но иногда и на санскрите. Вок. стили при всех своих различиях имеют общие черты: использование низкого регистра голоса, ограниченность диапазона (от малой секунды до чистой кварты) и динамич. амплитуды. Напев богато орнаментируется (часто посредством глиссандирующих вверх и вниз пассажей). Песнопения могут исполняться как одним монахом (при этом допустима индивидуальная интерпретация напева), так и хором монахов, а также верующими во время службы. Обычно в исполнении песнопений участвует ансамбль из 12—18 музыкантов, играющих на дух. и удар. инструментах (струнные используются только в светской музыке). В тибетской религиозной муз. традиции различаются песнопения в стиле д б и а н г з и речитации — песнопения ч о з д о н, ч о з д ж о д, ч о з д е б з, имеющие более раннее происхождение (7 в.). Структура последних довольно проста, что способствовало использованию их в разл. светских церемониях и процессиях. Стиль дбиангз (я н г) сложился в 11 в. в период подъёма т. н. Нового буддизма; его представляют песнопения с развитой структурой (трёхчастная форма как отражение буддистской концепции трёх миров), сложные по интонационному составу и широко использующие мелизматику. Всё это делает песнопения данного стиля трудными для исполнения, поэтому звучат они в очень медленном темпе. Характерно постепенное усиление интенсивности звучания. Специфика вок. техники обусловлена частым применением регистровых переключений типа *йодлей*, а также подчёркнутым вдохом, выполняющим функцию ритмич. акцентов. Своеобразна манера пения ведущих дбумдзад (умдзе), имитирующих голоса животных (напр., звук голоса яка-гибрида и др.), что также отражает сложную систему символич. образов. В мелодике преобладает нисходящее движение. Песнопения выдержаны в пентатонич. ладу (см. *Пентатоника*).

Монахи ордена Сакьапа во время церемонии в молитвенном зале монастыря в Боднатхе.



Инстр. музыка в чистом виде не характерна для религиозных ритуалов ламаизма и чаще всего служит для разграничения вок. частей литургии. В ансамблях используются духовые и ударные (с определённой и неопределённой высотой звучания) инструменты. К духовым относятся: г ь я л и н г — древний инструмент типа *гобоя*, применяющийся как солирующий в ансамбле, а также для исполнения отд. сольных мелодий по разл. поводам (напр., в хвалебных гимнах в честь божества или в т. н. утренней музыке, исполняемой при восходе солнца вне стен монастыря для привлечения внимания богов и богинь к деятельности монахов в течение дня); д у н г - ч е н — длинная металлич. разборная труба (дл. от 1,5 до 3,5 *м*), на к-рой извлекаются осн. басовые тоны; реже выступает в качестве солирующего инструмента (используется и вне стен дзонга во время религиозных праздников); д у н г - к а р — рог из раковины; к а н г - д у н г — короткий металлич. рожок (ранее изготовлялся из человеческой берцовой кости). Для этих инструментов характерно исполнение интонаций призывов, восклицаний (осуществляется в свободной ритмич. манере; сочетание интонаций иногда образует простейшие формы многоголосия). В муз. традициях секты Ньингмапа вступление длинных труб часто приводит к повышению тоники почти на полтона (что характерно и для инд. инструментов шенай и нагасварам). Это ставит звучание других духовых как бы «вне тональности» и приводит к образованию диссонирующих созвучий. К удар. инструментам с неопределённой высотой тона относятся: н г а - б о м — большой двухсторонний барабан, насаженный на рукоять, по к-рому ударяют согнутой палкой (одной или двумя); н г а - ш у н г (н г а - ш у н к у) — маленький двухсторонний барабан, используемый гл. обр. во время танцев; р о л ь м о — тарелки с большой выпуклостью в центре (их держат горизонтально); с и л ь - н ю е н — тарелки с небольшой выпуклостью в центре (а иногда и без неё); д а м а р у — ручной барабан в форме песочных часов инд. происхождения (изготовлялся ранее из черепа человека, теперь — только из дерева); д р и б — ручной колокольчик; р г н а — барабан, подвешиваемый на раме; по нему ударяют крючковатой палкой. Исполнение на этом инструменте отличается большой виртуозностью; существует до 300 способов игры на ргна (на мембране — рисунки и магич. символы, расположенные согласно космич. зонам); г а н д и — своеобразный инструмент, по к-рому ударяют деревянной колотушкой. Удар. инструменты с определ. высотой звучания — гонг м к а р - н г а и тарелка т и н г - т и н г используются очень редко. Исполнение на всех ритуальных инструментах, как правило, опирается на мелодич. и ритмич. формулы, имеющие определ. семантич. значение, связанное как с чисто служебными функциями, так и с магическими (напр., предотвращение голода, войны, засухи с помощью игры на ганди). Исключение составляют пьесы для гьялинга, отличающиеся довольно свободной манерой. В зависимости от ритуала ритмические формулы складываются в своеобразные композиции, повторяющиеся точное число раз в различных вариантах. Характерно, что в процессе исполнения на музыкальных инструментах монахи должны произносить про себя молитвы или заклинания.

Для Т. м. религиозной традиции характерна оригинальная нотация, не фиксирующая высоту и продолжительность звуков, а выполняющая чисто мнемонич. функции. Нотация варьируется в зависимости от традиций разл. сект и монастырей. Вок. нотация представляет собой сочетание разнообразных волнистых линий, фиксирующих изменения мелодич. линии, или продолжительность пропевания слогов, составляющих слова текста. Между слогами текста могут помещаться и др. слоги; одни, напр., служат для «маскировки» текста, смысл к-рого не должен быть понятен для непосвящённого в таинство человека, иные отмечают особенности исполнения данной фразы или раздела. Инстр. нотация представлена графич. обозначениями, сопровождающими вок. нотацию (в основном это касается нотации партии тарелок — рольмо), а также независимыми от текста, относящимися, как правило, к темпу и динамике исполнения. В последнем случае к записи могут быть добавлены названия отд. звуков, магич. слоги и наименования определ. молитв, к-рые читаются «про себя» и над к-рыми исполнитель размышляет в процессе игры на инструменте.



Страница манускрипта с тибетской вокальной нотацией.

В муз. композициях, связанных с ламаистскими ритуалами, важную роль играет танец. Во время танцев монахи надевают маски, символизирующие зверей (напр., в танце «дикого яка»), божество или обожествлённую личность. Танцы обычно состоят из вступления — т о н ч х а м, двух интермедийных разделов — д з у ч х а м и финала — б у ч х а м. Танцоры аккомпанируют себе на нга-шунку, а один из них играет на маленьких тарелках рольмо. Партия рольмо обязательна для музыки почти ко всем ритуальным танцам. Циклы ритуальных танцев образуют танц. драму, очень популярную в Тибете; она включает танец девушек, затем мужчин и общий танец, представляющий собой неистовое кружение вокруг своей оси (напр., «А челха мо» и др.). Танцы сопровождаются речитативными декламациями, песнями, хор. эпизодами. Особой популярностью у зрителей пользуются комич. сцены, в к-рых участвует шут. Жители окрестных поселений подчас проходят много миль, чтобы увидеть представление.

Наряду с музыкой буддистских ритуалов Тибета, получившей междунар. известность, в Тибете существует музыка, связанная с традиц. ритуалами (испытывает постоянное влияние музыки религиозной традиции). Традиц. музыка более раннего происхождения связана с древними шаманскими ритуалами, многообразными языковыми диалектами, а также с использованием местных муз. инструментов. Традиц. пение представлено многочисл. вок. жанрами — песни любовные, странников, воинов и др., к-рые исполняются в разл. стилях. Наибольшей известностью пользуются стили ж у н г - д р а (дословный перевод «звучание центра Тибета»; распространён в долинах Пунакха, Тхимпху, Паро) и б о - д р а (особое «тибетское» звучание). Пение в стиле жунг-дра отличается импровизац. манерой, большой ритмич. свободой, богатой орнаментацией почти каждого тона. Для вок. манеры стиля бо-дра, напротив, характерны ритмич. и интонац. точность, почти полное отсутствие мелизматики. Если жунг-дра более специфичен для сольного исполнительства, то бо-дра — для ансамблевого. Виды песен в Тибете чрезвычайно разнообразны. Так, напр., женщины долины Ура раз в году поднимаются на одну из горных вершин, где поют ряд обрядовых песен на тайном языке; среди них «Ура ги аче Лхамо», «Нубшем». В долине Тонгса особенно распространён песенный вид ж е, связанный с традицией вооружённых бродячих монахов. Одна из песен этого вида «Бэм» («Овца»), мелодия к-рой очень популярна в Тибете, носит символич. характер. Широко распространён нац. эпос о Гэсэре, исполняющийся сказителями по всему Тибету; в нём проявляется феноменальная память традиц. музыкантов, декламирующих наизусть св. 17 тыс. двустиший. Бродячие музыканты, одетые в ритуальные костюмы и пользующиеся разл. магич. аксессуарами, часто участвуют в традиц. праздниках, таких, напр., как Новый год, где совершаются обряды д р е д к а р и б р а с д к а р, сопровождающиеся песнями и танцами.

В отличие от музыки религ. традиции, в этнической и традиц. музыке Тибета широко применяются струн. инструменты — лютня и скрипка. Наиболее древняя 7-струнная лютня, получившая по месту наибольшего распространения название «бутанской», используется как сольный и аккомпанирующий инструмент. 7 струн олицетворяют 7 богинь жертвоприношения (инструмент богато декорирован: головка грифа украшена резьбой и расписана под морское чудовище). 6-струнная лютня широко распространена по всему Тибету; в отличие от «бутанской», струны на ней сильно натянуты, что требует от исполнителя большого иск-ва. 2-струнная скрипка п и у а и задолго до появления её в Тибете была уже распространена в Китае и Монголии. На её монг. происхождение указывает характерное украшение головки грифа в виде головы лошади. Резонатор изготавливается из дерева, имеет цилиндрич. форму. Волосы смычка продеты через струны. Среди дух. инструментов наиболее распространена маленькая флейта д о н г - л и м с 6 отверстиями; по традиции её называют «сиротская».

С сер. 20 в. возрастает интерес к тибетской культуре (в частности, к музыкальной); тибетские районы посетили мн. известные этномузыкологи (П. Кросли-Холленд, У. Кофмен, Т. Эллингсон-Во, И. Вандор и др.), посвятившие Т. м. неск. интересных исследований. На тибетских территориях стали возникать культурные учреждения совр. типа. Так, в Тхимпху в сер. 1950-х гг. создан Центр иск-в и ремёсел, ставший затем Ин-том изящных иск-в (директор — Лнаванг Дорджи); в Ташичходзонге (резиденции бутанского правительства) функционирует Корол. танц. труппа (исполняет сцены из старинных религ. драм). Изучением буддистских традиций, в т. ч. музыкальных, занимается Науч. центр в Симотке и Ин-т тибетологии в Гангтоке (Сикким; осн. в 1958, президент — Х. Х. Чогьял). Нек-рое распространение в Тибетских районах получили и формы зап.-европ. музыки, в частности духовые бэнды, а в 1970-е гг.— поп-музыка.

Лит.: C r o s s l e y - H o l l a n d P., Form and style in Tibetan folksong melody, в сб.: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Jahrg. 3, 1967; V a n d o r I., Some unifying principles on the music of the Tibetan monastery ensemble; a preliminary study in style and function, Los Ang., 1970 (Diss.); e г о ж е, La notation musicale tibétaine, «The World of Music», 1975, v. 17, № 2; e г о ж е, La musique du bouddhisme tibétain, P., 1976; E l l i n g s o n - W a u g h T., Musical flight in Tibet, «Asian Music», 1974, v. 2; K a u f m a n n W., Tibetan buddhist chant; musical notation and interpretation of a song book, Bloomington — L., 1975. *Дж. К. Михайлов, Е. В. Васильченко.*

ТИБИЯ (лат. tibia). 1) Др.-рим. название духового муз. инструмента. Была распространена также в Др. Греции (под назв. *авлос*; существовал в неск. разновидностях — фригийский, лидийский авлосы) и странах Ближнего Востока (Шумер, Аккад, Вавилон, Иудея,

Египет, Сирия). Изготовлялась в разл. времена из тростника, дерева, слоновой кости, бронзы. Время возникновения Т. точно не известно. Лит. свидетельства о Т. фрагментарны. М. Т. Варрон (1 в. до н. э.) связывает происхождение термина (лат. tibicen — играющий на Т.) с этрусской культурой, что подтверждается археологич. материалами. Сервий (4 в.) свидетельствует об использовании Т. в религиозном др.-рим. ритуале. Из разл. иконографич. источников также следует, что исполнители на Т. участвовали в муз. оформлении культовых церемоний — как домашних (посвящённых Ларам — хранителям домашнего очага), так и государственных (гл. обр. при жертвоприношениях). Предположительно Т. использовалась и для муз. сопровождения при постановках рим. драмы. Существовали разл. формы и виды Т. (tibiae impares) — изогнутая (точнее кривая, curva tibia), поперечная (vasca tibia), с 2 трубками (tibia dextera и tibia sinistra). Плиний (1 в.) и Апулей (2 в.) упоминают Т. «запевающую» (incentiva) и «аккомпанирующую» (succentiva). Очевидно, эти разновидности отличались звукорядами, диапазонами и регистрами звучания.

2) Лабиальный флейтовый регистр *органа*. Появился в органостроении эпохи романтизма. Т.— регистр металлич. открытых широкомензурных труб (8′, 4′). Рассчитан на высокий уровень воздушного давления. Звучание довольно сильное, насыщенное, иногда преувеличенно плотное. Хорошо сочетается с штрейхерами и язычковыми регистрами. Аналогами Т. иногда бывают Feldflöte, Querflöte, Zartflöte и др.

Лит.: Bartholinis C., De tibis veterum et earum antiquo usu libri tres, Amst., 1679; Howard A., The Αὐλός or tibia, «Harvard studies in classical philology», 1893, № 4; Reinach Th., La musique à Rome, в кн.: Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, t. 3, pt. 2, P., 1904; Smets P., Neuzeitlicher Orgelbau, Mainz, 1933; Albini E., Musikinstrumente der Etrusker, «Illustrazione Vaticana», Rom, 1937, Bd 8, № 7; Sachs C., History of musical instruments, L., 1942; Baines A., Woodwind instruments and their history, L., 1957; Scott J. E., Roman music, в кн.: The New Oxford history of music, v. 1, L., 1957; Wille G., Musica romana, Amst., 1967.

Е. В. Герцман, Л. И. Ройзман.

ТИБО (Thibaud) Жак (27 IX 1880, Бордо — 1 IX 1953, Мон-Семе, Барселонет) — франц. скрипач и педагог. В детстве учился у отца — скрипача-педагога. Уже в 8-летнем возрасте выступил в публич. концерте.



В 1896 окончил Парижскую консерваторию по классу скрипки у М. П. Ж. Марсика. Значит. влияние на Т. оказал Э. Изаи. Недолго играл в оркестре одного из кафе Лат. квартала Парижа, затем был концертмейстером оркестра Э. Колонна. В 1896 дебютировал как солист с этим оркестром, впоследствии неоднократно солировал в «Концертах Колонна». Вскоре начались конц. турне Т. во Франции и др. странах, принёсшие ему мировое признание (в России выступал в 1901, 1902, 1903, 1906, 1909, 1911, 1913). Во время 1-й мировой войны 1914—18 находился в рядах франц. армии, с установлением мира возобновил конц. деятельность. В 1936 гастролировал в Сов. Союзе. Прославился также как камерный музыкант: с 1905 участник трио совм. с А. Корто и П. Касальсом (ранее играл в трио с братьями). Преподавал игру на скрипке в «Эколь нормаль». Вместе с М. Лонг организовал в 1943 конкурс пианистов и скрипачей, носящий их имя (вначале национальный, с 1946 — международный). Погиб в авиац. катастрофе во Французских Альпах.

Т.— виднейший представитель франц. скр. школы 1-й пол. 20 в. Для его исполнит. иск-ва характерны тонко развитое чувство стиля, благородство фразировки, красивый певучий, небольшой силы, но богатый оттенками тон, лёгкость и изящество совершенной техники. В репертуаре Т. видное место занимали произв. К. Сен-Санса, С. Франка, Э. Лало, Э. Шоссона, Г. Форе, К. Дебюсси, а также В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Выступал и как дирижёр. Высоко ценил достижения сов. скр. школы; дирижировал оркестром в концертах Д. Ф. Ойстраха в Брюсселе (1951) и Париже (1953). Т. написал автобиографич. книгу (1946), Ж. П. Дорьян издал собранные им воспоминания Т. (1947).

Соч.: Parla il mio violino, Mil., 1946; Un violon parle. Souvenirs de Jacques Thibaud recueillis par Jean-Pierre Dorian, P.— Lausanna — Montreal, [1947].

Лит.: Ойстрах Д., Жак Тибо, «СМ», 1953, № 11; Ewen D., Living musicians, N. Y., 1940; Abbado M., Ricordo di J. Thibaud, Ricordiana, Mil., 1953; Hartnack J. W., Große Geiger unserer Zeit, Münch., 1967.

Л. С. Гинзбург.

ТИБО (Thibaut) Жан Батист (5 X 1872, Сент-Этьенн, деп. Луара — 7 IV 1938, Лорг, деп. Вар) — франц. музыковед. Монах ордена ассумпционистов, священник. Один из первых исследователей византт. музыки. Во время пребывания в Константинополе, Иерусалиме и поездки по городам Турции и Болгарии (1900) Т. собрал много певч. рукописей. В 1907—14 жил в России (Одесса, Петербург), в 1920—22 вторично посетил Турцию. Его первый труд «Нотация св. Иоанна Дамаскина или агиополитийная» напечатан в 1898 в «Известиях русского археологического института в Константинополе» (т. III). Эта работа и последовавшие за ней публикации — значит. вклад в изучение византт. нотаций. Одним из первых дифференцировал типы невм и ввёл определения «ранневизантийская» (палеовизантийская или константинопольская) и «средневизантийская» (агиополитийная) нотации. В результате сравнит. анализа пришёл к выводу, что основой зап.-европ. (латинских) невм служит первый из этих типов нотации. Труды Т. подвергались критике из-за допущенных им натяжек и неточностей, но основные их положения были подтверждены позднейшими исследованиями.

Соч.: Étude de musique byzantine. La notation de Koukouzélès, «Известия русского археологического института в Константинополе», 1901, т. VI, вып. 2—3; Les notations byzantines, «Revue d'histoire et de critique musicales, 1901, v. 1; La musique byzantine chez les slaves, «Tribune de Saint Gervaise», 1904, v. 10; Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine, P., 1907; La notation musicale, son origine, son évolution, St. Petersbourg, 1912; Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine, St. Petersbourg, 1912; Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque, St. Petersbourg, 1913.

Ю. В. Келдыш.

ТИБО ШАМПАНСКИЙ (Thibaut IV de Champagne) (30 V 1201, Труа, Шампань — 7 VII 1253, Памплона, Наварра), граф, с 1234 король Наварры,— франц. поэт, *трувер*, прозванный «принцем труверов». Один из немногих труверов знатного происхождения, Т. Ш. принимал активное участие в сложной политич. борьбе, сопровождавшей гос. централизацию Франции. Участник крестового похода (1239—40).

Т. Ш.— крупнейший поэт 1-й пол. 13 в. Его творчество принадлежит к последнему периоду расцвета лирич. поэзии труверов, отличавшемуся особенной изысканностью ритмов и мелодий. Песенное наследие Т.Ш. велико (сохранились в рукописях 541 текст и 410 мелодий). Многие его сочинения (пастурели, любовные песни) пользовались известностью и были широко распространены (Франция, Германия, Италия и др.). Песни Т. Ш. (тексты и мелодии) вошли во многие рукописные собрания и позднее были изданы в ряде сб-ков произв. труверов и трубадуров. В 1742 Л. Ла Равальер издал сб. «Стихи короля Наварры...», в к-ром опубликованы 63 песни Т. Ш. Все его сохранившиеся песни перечислены в работе Дж. Рено «Библиография старофранцузской песни», т. 1, 1955 (Raynauds G., «Bibliographie des altfranzösischen Liedes», Tl. 1, neu bearbeitet von H. Spanke, hrsg. von H. Husmann, Leiden, 1955). Составил неск. рукописных сб-ков, благодаря к-рым сохранились произв. др. авторов.

Сборники текстов песен: Ravalière L. de La (сост.), Les poësies du roy de Navarre, avec des notes et un glossaire françois, v. 1—2, P., 1742; Wallensköld A. (сост.), Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, P., 1925.

Лит.: Tiersot J., Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889 (рус. пер.— Тьерсо Ж., История народной песни во Франции, М., 1975); Aubry P., Trouvères et troubadours, P., 1909 (рус. пер.— Обри П., Трубадуры и труверы, М., 1932, с. 16—17, 50—51); Karp Th., A lost medieval chansonnier, «MQ», 1962, v. 48, № 1; Artis A.-M. J., Les chansons de Thibaut comte de Champagne et roi de Navarre, [Columbus], 1971 (Diss.); Werf H. van der, The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to poems, Utrecht, 1972.

А. Т. Тевосян.

ТИГРАНОВ Георгий Григорьевич [р. 25 III (7 IV) 1908, Петербург] — сов. музыковед и педагог. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1945) и РСФСР (1979). Доктор искусствоведения (1947). В 1934 окончил историко-теоретич. ф-т, в 1937 — аспирантуру Ленингр. консерватории. Учился у Б. В. Асафьева, С. Л. Гинзбурга, Р. И. Грубера. В 1935—41 и с 1946 преподаёт историю музыки в Ленингр. консерватории (с 1947 профессор), с 1940 (одноврем.) — в Ереванской консерватории. Автор работ по истории зарубежной, рус., сов. и арм. музыки. Редактор-составитель (и автор вступит. очерков) сб-ков: «Б. В. Асафьев. Очерки об Армении» (М., 1958), «55 советских симфоний» (Л., 1961; здесь же помещён ряд его статей), «К. С. Сараджев. Статьи, воспоминания» (М., 1962), «Ленинградская консерватория в воспоминаниях» (Л., 1962), «Советская симфония за 50 лет» (Л., 1967, помещён также ряд его статей). Гос. пр. Арм. ССР (1979).

Соч.: «Отелло» Дж. Верди, в кн.: Очерки по истории и теории музыки, вып. 2, Л., 1940; А. Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний, Ер., 1953; Вопросы изучения музыкального наследия в Армянской ССР, в кн.: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья, М., 1956, с. 69—96; Армянский музыкальный театр, т. 1—3, Ер., 1956—75; А. А. Спендиаров, М., 1959, ²1971; Балеты Арама Хачатуряна, М., 1960, ² Л., 1974; К. Сараджев (Биографический очерк), Ер., 1961 (на арм. яз.); Опера и балет Армении, М., 1966; Аро Степанян, М., 1967; 100 лет армянского музыкального театра, 1868—1968, Ер., 1968 (на арм. яз.); О национальном и интернациональном в советской симфонии, в сб.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 1, Л., 1969, с. 79—104; Армянская ССР, в кн.: История музыки народов СССР, т. 3, М., 1972, с. 402—30; Об идейно-художественных принципах А. И. Хачатуряна, в сб.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 3, Л., 1977, с. 96—114; А. И. Хачатурян, Л., 1978.

Лит.: Худабашян К., Первое систематическое исследование, «СМ», 1978, № 3; Будагян А., Человек интересной, счастливой судьбы, там же, № 11 (творч. портрет Т.).

А. Г. Будагян.

ТИГРАНЯН Армен Тигранович [14 (26) XII 1879, Александрополь, ныне Ленинакан — 10 II 1950, Тбилиси, похоронен в Ереване] — сов. композитор, хор. дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1935) и Груз. ССР (1936). В 1902 окончил Тбилисское муз. уч-ще по классу флейты, а также по теории музыки у Н. С. Кленовского; брал уроки композиции у М. Г. Екмаляна. В 1902 в Александрополе организовал нар. хоры, с к-рыми выступал также в Карсе, Ереване, Баку. С 1913 жил в Тбилиси, был активным участником Арм. муз. об-ва (1912—21). После Окт. революции 1917 продолжал педагогич. и творч. работу, состоял в правлении «Айартуна» (Дом арм. иск-ва в Тбилиси, 1921—1932). Центр. место в творчестве Т. занимает опера «Ануш» (либретто автора по поэме О. Туманяна, пост. 1912), впитавшая особенности нар. мелоса, открывшая новое стилистич. направление в арм. муз. т-ре и вошедшая в его репертуар. Т. перевёл на арм. яз. либретто опер «Кармен» и «Риголетто», а также ряда оперетт.



Соч.: оперы — Ануш (1912, Александрополь, силами любителей; новая ред. 1935, Арм. т-р оперы и балета), Давидбек (либр. композитора по роману Раффи, 1950, там же); песенная драма Лейли и Меджнун (1915, пост. 1918, Арм. т-р оперетты, Тбилиси); кантата К 15-летию Сов. Армении для хора и орк. (сл. Г. Сарьяна, 1936); Танцевальная сюита для орк. (1946); марши для дух. орк.; для ф-п.— Сюита из армянских плясок, фантазия Ширак Змрухти и др.; для хора a cappella — кантата Кровавая ночь (посв. памяти 26 бакинских комиссаров, по балладе В. Алазана, 1936), песни на сл. А. Исаакяна (1903, 1906, 1907); музыка к спектаклям драм. т-ров— «Гикор» (по О. Туманяну), «Анаит» (по Г. Агаяну), «Намус» («Честь») А. Ширванзаде, «Давид-бек» и «Самвел» (по Раффи).

Лит.: Мелик-Вртанесян К. Е., А. Т. Тигранян, М.—Л., 1939; Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 1—2, Ереван, 1956—60; Атаян Р., Мурадян М., Армен Тигранян, М., 1966; Тальян Ш., События, лица, думы..., Ереван, 1973 (на арм. яз.).

Р. А. Атаян.

ТИГРАНЯН Вартан (Вардан) Арменович [21 XII 1906 (3 I 1907), Александрополь, ныне Ленинакан — 7 VIII 1974, Ереван] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1961). Чл. КПСС с 1951. Сын А. Т. Тиграняна. В 1930—32 занимался в Ереванской консерватории по классу композиции у А. Л. Степаняна, в 1941 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у Х. С. Кушнарёва. В творчестве Т. особое внимание уделено муз.-сценич. жанрам. Его произв. отличаются ярким мелодизмом, простотой муз. языка, основанного на нац. фольклоре.

Соч.: опера — Сос и Вардитер (1957, Арм. т-р оперы и балета, 2-я ред. 1964); оперетты — Большая свадьба (1945, Ереванский т-р муз. комедии), Ширак — моя любовь (1970, там же); муз. комедия — У родника (1949, там же); Торжественная кантата для солистов, хора и орк. (1942, посв. 25-летию Окт. революции); Танц. сюита для орк. (1943); фп. пьесы, хоры, романсы, песни, музыка для драм. т-ра.

Р. А. Атаян.

ТИГРАНЯН (Тигранов) Никогайос (Николай Фаддеевич) [19 (31) VIII 1856, Александрополь, ныне Ленинакан — 17 II 1951, Ереван] — сов. композитор, фольклорист, пианист, муз. деятель. Нар. арт. Арм. ССР (1933), Герой Труда (1936).



В возрасте 9 лет потерял зрение. Учился в Вене в Ин-те слепых. Игре на фп. обучался у В. Шеннера (профессора Венской консерватории), под его рук. изучал теоретич. предметы по программе консерватории. В 1893 совершенствовался по теории композиции у Н. Ф. Соловьёва в Петербурге. Организовал в Александрополе школу для слепых, был её директором и вёл ряд муз.-теоретич. предметов. В 1934 переехал в Ереван. С 1894 неоднократно выезжал в города Закавказья, Кавказа, России, Зап. Европы, где выступал как пианист и лектор. Опубликовал ряд статей о вост. музыке. Т. принадлежат первые опыты записи и обработки (для фп. и скрипки в сопровождении фп.) песен, танцев, мугамов, исполняемых арм. ашугами, виртуозами-инструменталистами (таристами, кеманчистами, зурначами и др.) и ансамблями (нар. духовыми и сазандар). На Всемирной Парижской выставке в 1900 Т. награждён бронзовой медалью как «пионер по собиранию и обработке восточных мотивов». Мн. образцы нар. и народно-проф. арм., перс., курдской музыки, бытующей в городах Закавказья в 19 и нач. 20 вв., сохранились благодаря записям Т. Ряд композиторов использовал эти мелодии в своих сочинениях, в т. ч. А. А. Спендиаров, М. М. Ипполитов-Иванов, Г. А. Казаченко, Р. М. Глиэр, А. Т. Тиграняи, С. В. Бархударян, А. С. Айвазян, А. И. Хачатурян.

Т.— один из основоположников нац. арм. фп. музыки. В своих обработках стремился сохранить «верность духу подлинника», передать специфику нар. инстр. интонирования и многоголосия, ладовые особенности нар. мелодий, пластику нар. танцев. Найденные Т. приёмы записи и обработки нар. мелодий, а также принципы формообразования, применявшиеся им в фп. миниатюрах и многочастных композициях, получили дальнейшее развитие в сочинениях мн. арм. композиторов.

Соч. (обработки): для орк.— мугамы Чарги (1936), Баяти Курд (1936), пьесы Гирейли (1937), Шикяста (1937), Восточный марш (1937) и др.; камерно-инстр. ансамбли — Шахназ для скр. с фп. (1895), Баяти Шираз, Зурни триги,

Новруз Араби для струн. квартета (1936); для фп. (обработки) — арм. нар. танцы, опубл. в сб-ках: «Закавказские народные песни и танцы» (1887), «Армянские народные танцы» (1896), «Армянские народные танцы» (1935), «Избранные произведения» (1952), мугамы и дастгяи — Баяти Курд (1888, изд. 1894), Баяти Шираз (1889, изд. 1896), Эйдари (1894, изд. 1897), Шахназ (1895, изд. 1899), Чаргя (1896, изд. 1902), Новруз Араби (1900, изд. 1907), Нава (1902, изд. 1927), Чобан Баяти (1904, изд. 1932), Шуштар (1904, изд. 1932), Адрбеджан (1904, изд. 1934) и др.; обр. арм. нар. песен для голоса с фп.— Неудачные дни, Лунная ночь, Приди домой, и др.; ряд обр. для дух. орк., для орк. нар. инструментов, трио, хора.

Лит. соч.: Мысли о восточной музыке, «Новое время», 1901, 15 янв.

Лит.: Гумрецци, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927; Шавердяна А., Очерки по истории армянской музыки XIX и XX вв., М., 1959, с. 124—26; Апоян Ш., Фортепианная музыка Советской Армении, Ер., 1968, с. 23—33; Худабашян К., Лады и гармония в произведениях Никогайоса Тиграняна, «Вестник общественных наук АН Арм. ССР», 1968, № 11; её же, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ер., 1977; Мурадян М., Армянская музыка в XIX и начале XX века, Ер., 1970, с. 239—46 (на арм. яз.); Мазманян Р., Мугамы в обработке Никогайоса Тиграняна, «Вестник общественных наук АН Арм. ССР», 1972, № 11 (на арм. яз.); её же, Армянские народные танцы в обработке Н. Тиграняна, там же, 1973, № 8 (на арм. яз.); её же, Никогайос Тиграняи. Очерк жизни и творчества, Ереван, 1978; Седракян Л., Фортепианные танцы Н. Тиграняна, «Вестник общественных наук АН Арм. ССР», 1978, № 2. *К. Э. Худабашян.*

ТИКОЦКИЙ Евгений Карлович [14 (26) XII 1893, Петербург — 23 XI 1970, Минск] — сов. композитор. Нар. арт. СССР (1955). Деп. Верх. Совета БССР 4—5-го созывов. Чл. КПСС с 1948. Учился в Петрогр. ун-те (1914—15), одноврем. в Муз. уч-ще З. Бонч-Бруевич. Участник 1-й мировой войны 1914—18. В 1918—24 в Красной Армии. После демобилизации жил в Белоруссии, с 1934 в Минске (педагог муз. школы, композитор Белорус. радио). В 1944—51 худ. рук. Белорус. филармонии, в 1950—63 пред. правления СК БССР. Один из основоположников жанров оперы и симфонии в белорус. музыке. В творчестве Т. обнаруживается тяготение к программности, к воплощению героич. образов.



Соч.: оперы — Михась Подгорный (1939, Белорус. т-р оперы и балета), Алеся (1944, там же; в новой ред. под назв.— Девушка из Полесья, 1953, там же; в окончат. ред.— Алеся, 1967, там же; Гос. пр. БССР, 1968), Анна Громова (1970); муз. комедия — Кухня святости (1931, Бобруйск); героич. поэма Песня о Буревестнике для солистов, хора и орк. (1920; 2-я ред. 1936; 3-я ред. 1944); для орк.— 6 симфоний (1927; 1941, 2-я ред. 1944; 1948, с хором, 2-я ред. без хора, до 1955; 1955, 1958, в 3 частях — Созидание, Человечность, Жизнеутверждение; 1963, посв. Г. Р. Ширме), симф. поэма 50 лет (1966), увертюра Праздник на Полесье (1953); концерты для инструментов с орк.— для тромбона (1934), для фп. (1954, имеется вариант для фп. и орк. белорус. нар. инструментов); фп. трио (1934); соната-симфония для фп.; для голоса и фп.— песни и романсы; хоры; обр. нар. песен; музыка к драм. спектаклям и фильмам и др.

Лит.: Гусин И. Л., Евгений Карлович Тикоцкий, М.—Л., 1965; Нісневіч С., Яўген Цікоцкі, Мінск, 1972; Дубкова Т. А., Сімфоніі Я. Цікоцкага, в её кн.: Беларуская сімфонія, Мінск, 1974. *Е. А. Соломаха.*

ТИЛИ́НКА, телинка, теленка,— молд., рум. и укр. нар. духовой муз. инструмент. Изготовляется обычно из бузины. Представляет собой открытую с обоих концов цилиндрич. трубку без игровых отверстий; длина ок. 500 *мм*, внутренний диаметр 14 *мм*, наружный — 18 *мм*. Прилегающий к губам край верхнего конца сточен под углом 30° для удобства вдувания. Т. отличается пронзительно свистящим звуком, по тембру напоминающим *флажолеты*. Частично прикрывая нижний конец Т. указательным пальцем правой руки и меняя интенсивность передувания, можно получить натуральный звукоряд от es^1. Инструмент распространён в деревенском быту. На Т. исполняется сольный мелодич. голос в танц. и песенных пьесах. Применяется в *тарафах*. Ныне Т. точного строя и стандартизированных размеров изготовляются в муз. цехе Производств. комбината Мин-ва культуры Молд. ССР.

Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Яворицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975, с. 61; Alexandru T., Instrumentele muzicale ale poporului Romîn, Buc., 1956. *И. И. Вишнич.*

ТИЛИЧЕ́ЕВА Елена Николаевна [р. 4(17) XI 1909, Москва] — сов. композитор. Чл. КПСС с 1952. В 1937 окончила Моск. консерваторию по классу композиции у А. Н. Александрова (ранее занималась у Р. М. Глиэра). В 1937—41 и 1943—47 преподавала в Муз. уч-ще им. М. М. Ипполитова-Иванова в Москве, в 1941—43— в Томском муз. уч-ще. Преимуществ. внимание в творчестве уделяет музыке для детей. Автор разнообразных по тематике и содержанию песен и хоров для детей школьного и дошкольного возрастов. Многие её произв. прочно вошли в репертуар детских хор. коллективов, многочисл. радиопостановки с музыкой Т. составили сб. «Играйте вместе с нами» (М., 1954). Важным методич. материалом для музыкально-воспитат. работы являются сб. Т. «Маленькие песенки» (1961, [2] 1968), а также песни, помещённые в сб-ках «Музыкальный букварь» (М., 1961, [3]1973) и «Школа хорового пения» (вып. 1—2, М., 1966—71, [2] вып. 1, 1973).

Соч.: для солистов, хора и орк.— оратория Памяти погибших героев (сл. С. И. Близкого, 1942), кантаты (для детей) Спасибо, родная страна (сл. Л. В. Некрасовой, 1959), Ленин (сл. М. И. Ивенсен, 1960), Пионерский салют героям (сл. Я. А. Халецкого, 1974); для орк.— симфония (1937); камерно-инстр. ансамбли — соната (1938) и пьесы (для детей) для скр. и фп., струн. квартеты (1946, 1956); хоры (a cappella) Родина (1976), Вечерняя песня (1978), Прекрасны вы, поля земли родной (сл. М. Ю. Лермонтова, 1979), хоры с фп., в т. ч. на сл. С. А. Есенина; для голоса и орк.— Новогодние песни (сл. Е. Ф. Трутневой, 1949); для голоса и фп.— романсы на слова рус. и сов. поэтов, циклы песен для детей, в т. ч. О весне (сл. А. А. Кардашовой и Н. П. Найдёновой, 1945), Мишин день на даче (слова Т., 1946), Радуга (слова народные, 1948), Зима (сл. Л. В. Некрасовой, 1947), Календарь (сл. С. Я. Маршака, 1947), Наш день (слова народные, 1953); музыка к драм. спектаклям, радиопостановкам.

Лит.: Карышева Т., Творчество, посвященное детям, «МЖ», 1969, № 20; её же, Елена Николаевна Тиличеева, в сб.: Они пишут для детей, вып. 1, М., 1975; Викторов В., Искусство Елены Николаевны Тиличеевой, «Дошкольное воспитание», 1978, № 3. *Т. И. Карышева.*

ТИ́ЛЬКЕ (Tielke) Иоахим (14 X 1641, Кёнигсберг — 19 IX 1719, Гамбург) — нем. мастер смычковых и щипковых инструментов. Учился изготовлению инструментов у своего дяди — Иоганна Т. в Гамбурге. Много путешествовал, в т. ч. по Италии. Изготовлял *виолы да гамба*, альтовые и дискантовые (сопрановые) *виолы, лютни, теорбы, гитары*. Создал классически совершенный тип нем. виолы да гамба. Скрипки его работы встречаются крайне редко. Инструменты Т. звучат нежно, негромко; прекрасно выполнены (по стилю напоминают работы кремонских мастеров) и богато декорированы. Корпус у лютен из чёрного дерева и слоновой кости, шейки украшены золотом, серебром и перламутром. Гитары имеют выпуклую заднюю деку. Головки виол выполнены в виде женской или львиной головы и украшены золотом и перламутром, кромка — с накладками из слоновой кости и разл. пород дерева, задние деки иногда полосатые — также из разл. пород дерева. Инструменты Т. прославились необыкновенной роскошью оформления. Этикетки на ранних инструментах написаны от руки, с 1677 — печатные.

Лит.: Lütgendorff-Leinburg W. L. von, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Fr./M., 1922; Jalovec K., Enzyklopädie des Geigenbaues, Bd 2, Praha, 1965. *В. В. Доброхотов.*

ТИ́ЛЬМАН (Thilman) Иоханнес Пауль (11 I 1906, Дрезден — 29 I 1973, там же) — нем. композитор и муз. писатель (ГДР). В 1926—27 брал уроки композиции у П. Хиндемита, в 1929—31 — у Г. Грабнера в Лейпциге. В 1946—50 один из руководителей концертов совр. камерной музыки в Дрездене. В 1951 участвовал в создании Союза нем. композиторов и музыковедов. С 1948 преподавал в Высшей муз. школе Дрездена (с 1956 профессор). Центр. место в творчестве Т. занимают симф. и камерные произв. В них отразилось стремление композитора к реалистич. содержанию, полифонич. складу, ясной тональной гармонии. Автор произв. педагогич. репертуара, а также для исполнения силами художеств. самодеятельности (3 маленькие симфонии, Юношеская симфония и др.). Как муз. писатель выступал по вопросам совр. музыки. Нац. пр. ГДР (1960, за 4-ю симфонию и произв. для оркестров художеств. самодеятельности), пр. иск-в им. М. Андерсена-Нексё (г. Дрезден, 1960).

Соч.: опера Петер Шлемиль; для орк.— симфонии: 3 маленькие симфонии (1951, 1952, 1953), № 4 (1954), № 5 (одночастная, 1956), № 6 (1959), симфония-игра (Spiel-Sinfonie, 1961), № 7 (1962), Юношеская симфония (Jugend-Sinfonie, 1962); симфониетта, симф. поэма (1964), тема и вариации (1948), Симфонические инвенции (1955), Игра с Моцартом (Вариации на тему Моцарта, Spiel mit Mozart, 1957), Вариации на трагич. тему (Sinfonische Variationen über ein tragisches Thema), Симфонический пролог (1960), Приношение Роберту Шуману (Huldigung für Robert Schumann, 1961), Partita piccola (для камерного орк., 1948), Рапсодия (1965), Монолог (1968), Импульсы (1973); для инструментов с орк.— концерт для скр. с орк. (1953), Лихтенбергский концерт (Lichtenberger Konzert, для скр. и струн. орк., 1958), концертино для тромбона и камерного орк. (1953), соната для фагота и маленького орк. (1964); камерно-инстр. ансамбли: для скр. и фп.— соната (1956), 2 сонатины (1950, 1956), 8 дуэтов (1949); Маленькая соната для влч. и фп. (1960). Образы (Gestalten, для бас-кларнета и фп., 1962), Маленькая музыка (Kleine Musik, для 2 блокфлёте и фп., 1950), Trio piccolo (для альта, альтовой флейты и бас-кларнета, 1958), струн. квартеты (1950, 1953, 1956; 1957 — одночастный), квинтет для дух. инструментов (1948), квинтет для кларнетов (1955), Остинато (Ostinati, для флейты, альта, влч., арфы и ударных, 1961), сюита для скр. соло (1955); соната для гобоя соло (1948); для фп.— 10 маленьких пьес (1949), 5 миниатюр (1949), 5 инвенций (1949), 10 новых инвенций (1958), Полифонические пьесы (1962); для голоса с фп.— кантата Песня о Партии (Ein Lied für die Partei, 1961), Песни времени (Lieder der Zeit, 1959), Румынские песни (Rumänische Lieder, 1962); хоры, в т. ч. Песни мира и борьбы (Friedens- und Kampflieder, 1951, для Союза свободной нем. молодёжи).

Лит. соч.: Probleme der neuen Polyphonie, Dresden, 1949; Neue Musik. Polemische Beiträge, Dresden, 1950; Musikalische Formenlehre in unserer Zeit, Dresden, 1951.

ТИ́ЛЬЯРД (Tillyard) Генри Джулиус Уитенхолл (18 XI 1881, Кембридж — 2 I 1968, там же) — англ. музыковед и филолог. Чл. Корол. дат. АН. После окончания классич. отделения колледжа Гонвилл энд Киз в Кембридже (1904) специализировался в области музыкознания, работал в Брит. археологич. ин-те в Афинах (до 1907), где изучал современную, т. н. хризанфову систему греч. церк. пения 19—20 вв. под рук. И. Т. Какелларидеса, настоятеля церкви св. Ирины, и визант. муз. палеографию под рук. нем. музыковеда-византолога У. А. Гайссера. В течение 40 лет преподавал языки в разл. ун-тах и университетских колледжах: греч. яз. в Эдинбурге (1908—17), классич. филологию в Йоханнесбурге, ЮАС (1919—21, профессор), рус. яз. в Бирмингеме (1922—26), греч. яз. в Кардиффе (1926—46), классич. филологию в Ун-те им. С. Родса в Грейамстауне, ЮАС (1947—49). С 1907 Т. систематически занимался изучением и муз.-палеографич. описанием греч. муз. рукописей 11—18 вв. Был одним из крупнейших исследователей визант. музыки, одним из основателей издания «Памятники византийской музыки» («Monumenta Musicae Byzantinae»). При участии Т. опубликованы: «The hymns of the Sticherarium for November» (Transcripta, v. 2, Cph., 1938); «The hymns of the Octoechus» (Transcripta, v. 3, 5, Cph., 1940, 1949); «Twenty canons from the Trinity Hirmologium» (Boston, 1952; American serie, II); «The hymns of the Hirmologium» (part. 3, № 2; совм. с A. Ayoutanti, Transcripta, v. 8, Cph., 1956); «The hymns of the Pentecostarium» (Transcripta, v. 7, Cph., 1960). Исследуя визант. муз.-теоретич. трактаты, Т. разработал методы расшифровки, близкие методам Э. Веллеса, и составил (совм. с ним и К. Хёгом) руководство по чтению т. н. средневизант. (круглой) нотации 12—15 вв. Значит. часть работ Т. посв. описанию и расшифровке ранних типов визант. нотации, в т. ч. нотации типа «куален» (термин, введённый Т., происходит от назв. известного манускрипта из Нац. б-ки в Париже — Coislin 220). Расшифровал значит. число песнопений визант. церк.-певч. репертуара 11—15 вв. и произв. ср.-век. греч. композиторов; написал ряд статей по проблемам лада, ритма, композиции и мелодич. структуры визант. песнопений, а также обзоры по истории визант. музыки и эссе, посв. творчеству ср.-век. греч. композиторов или их отд. произв. Исследования Т. имели большое значение для науки о ср.-век. муз. культуре (муз. медиевистики), в т. ч. рус. певч. палеографии.

Соч.: Greeck church music, «Musical antiquary», 1911, v. 2; A musical study of the hymns of Casia, «Byzantinische Zeitschrift», 1911, Bd 20; Rythm in Byzantine music, «Annual of the British school at Athens», 1914—16, v. 21, p. 125—47; The modes in Byzantine music, 1916—18, v. 22, p. 135—56; The problems of Byzantine neumes, «The Journal of Hellenic studies», 1921, v. 41; Byzantine music and hymnography, L., 1923; Signatures and cadences of the Byzantine modes, «Annual of the British school at Athens», 1923—25, v. 26; The stenographic theory of Byzantine music, «Byzantinische Zeitschrift», 1925, Bd 25; A canon by Saint Cosmas, там же, 1928, Bd 28; ... The morning hymns of the Emperor Leo, «Annual of the British school at Athens», 1928—30, v. 30, p. 86—108, 1930—31, v. 31, p. 115—47; The stichera Anastasima in Byzantine Hymnody, «Byzantinische Zeitschrift», 1931, Bd 31; Handbook of the middle byzantine musical notation, «Monumenta musicae byzantinae», Subsidia, I, Cph., 1935; Early Byzantine neumes: A new principle of dechipherment, «Laudate», 1936, v. 14; Byzantine neumes: the Coislin notation, «Byzantinische Zeitschrift», 1937, Bd 37; Mediaeval Byzantine music, «MQ», 1937, v. 23, № 2; The Byzantine music about A. D. 1100, там же, 1953, v. 39; Gegenwärtiger Stand der byzantinischen Musikforschung, «Mf», 1954, Bd 7, S. 142—49; The rediscovery of Byzantine music, «Essays presented to Egon Wellesz», Oxf., 1966.

Лит.: List of works on eastern chant by H. J. W. Tillyard, в кн.: Studies in eastern chant, v. 1, L., 1966; Velimirović M., H. J. W. Tillyard, Patriarch of Byzantine Studies, «MQ», 1968, v. 54; Wellesz E., H. J. W. Tillyard — In memoriam, в кн.: Studies in eastern chant, v. 2, L., 1971.

А. С. Белоненко.

ТИ́МАНОВА Вера Викторовна [6(18) II 1855, Уфа — 1942, Ленинград] — рус. пианистка и педагог. Игре на фп. училась с 6-летнего возраста у М. Игнатович, в 1863—65 — у Л. К. Новицкого в Уфе, у П. Л. Петерсона в Петерб. консерватории (1865), К. Таузига в Высшей муз. школе в Берлине (1868—70), брала уроки у А. Г. Рубинштейна в Петербурге и у Ф. Листа в Веймаре (1872—73; была одной из его любимых учениц). Конц. деятельность Т. продолжалась ок. 70 лет (1865—1934). Дебютировала в 9-летнем возрасте в Уфе (исполнила концерт В. А. Моцарта, пьесы Ф. Шопена и др.).

Гастрольные турне по странам Европы в 1870—1890-х гг. принесли ей славу одной из лучших пианисток мира. С нач. 1900-х гг. концертировала и преподавала в Петербурге (Петрограде) — на курсах Е. П. Рангофа (1907—20), во 2-м и 3-м муз. техникумах, Ин-те муз. просвещения. Исполнит. иск-во Т. отличалось изяществом и грацией; для неё характерны тщательная отделка деталей, тонкое чувство стиля, блестящая техника (как мелкая, так и крупная — при миниатюрных руках), уверенность. В артистич. облике Т. своеобразно переплетались черты несколько академизированного романтизма и салонности. В обширном репертуаре Т. (от соч. Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо до салонных пьес М. Мошковского и И. Падеревского) выделялось исполнение произв. А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Ф. Листа, клавесинистов, а также виртуозных соч. разл. авторов (в т. ч. «Исламей» Балакирева). Сыграла важную роль в популяризации рус. музыки за рубежом. Иск-во Т. высоко ценили А. П. Бородин и П. И. Чайковский, посвятивший ей «Юмористическое скерцо» для фп. (ор. 19 № 2).

Лит.: [Кюи Ц. А.], Музыкальные заметки... Г-жа Тиманова, «С.-Петербургские ведомости», 1871, 26 февр.; его же, Избр. статьи об исполнителях, М., 1957, с. 82—83, 147—148; Чайковский П., Вторая неделя концертного сезона, «Рус. ведомости», 1873, 18 марта, то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М., 1953, с. 136, смотри также с. 110, 114, 134 и др.; Бородин А., Лист у себя дома в Веймаре, «Искусство», 1883, № 11—12, [2] Воспоминания о Ф. Листе, М., 1953, с. 5, 10, 14, 20—25, 28—31 и др.; Левенсон О., Из области му-

зыки, М., 1885, с. 280; Коптяев А., Тиманова. Из артистических встреч, в кн.: Эвтерпэ, СПБ, 1908; Schonberg H. C., Great pianists, N. Y., 1963, p. 249. *А. П. Яблонский.*

ТИМОФЕЕВ Григорий Николаевич [4(16) VI 1866, Ярославль — 18 III 1919, в поезде, по дороге в Воронеж] — рус. музыковед и муз. критик. Был офицером, в 1889—1902 служил в Гл. артиллерийском управлении в Петербурге (с 1902 в отставке). Учился игре на фп., брал уроки гармонии у Н. А. Соколова. В доме А. Н. Молас сблизился с М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым, В. В. Стасовым; в своей муз.-критич. деятельности придерживался их направления. Чл.-учредитель Об-ва писателей о музыке (1907), чл. правления Нар. консерватории (1908—11). Выступал с лекциями. Сотрудничал в журналах («РМГ», 1895—99; «Вестник Европы», 1902—13; «Русская мысль», 1908—14, и др.), энциклопедиях («Новый энциклопедический словарь» Брокгауза и Эфрона, в к-ром помещено св. 30 его статей, «Большая энциклопедия» под ред. С. Южакова) и газетах (постоянный муз. рецензент газ. «Речь», 1906—17). Автор первой биографии А. А. Алябьева (почётный отзыв Академии наук, 1913). Т. принадлежат многочисл. статьи и очерки, преим. о рус. музыке и рус. композиторах, неск. статей, посв. М. А. Балакиреву. Личный архив Т., включающий ок. 340 писем разных композиторов, хранится в Ленингр. публичн. б-ке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Соч.: Очерк развития русского романса, «РМГ», 1895, № 4—6; Фридерик Шопен. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. По прежним и по новейшим (польским) источникам, СПБ, 1899; П. И. Чайковский в роли музыкального критика, «РМГ», 1899, № 29—34; В. В. Стасов. Очерк жизни его и деятельности, «Вестник Европы», 1908, кн. 2—5; Н. А. Римский-Корсаков как летописец своей музыкальной жизни, «Русская мысль», 1909, № 8; Франц Лист, «Вестник Европы», 1911, кн. 10; А. А. Алябьев. Очерк жизни и творчества, М., 1912; А. П. Бородин. Жизнь, творчество, неизданные письма, «Современник», 1912, № 8—9; М. А. Балакирев, «Русская мысль», 1912, № 6—7; Жюль Массне, там же, № 12; Даргомыжский и значение его творчества, «Вестник Европы», 1913, кн. 3; Лист и русская музыка, в сб.: Энергия, [т. 3], СПБ, 1914.

Лит.: К - в, Г. Н. Тимофеев. [Некролог], «Вестник литературы», 1919, № 6, с. 12; Римский-Корсаков А. Н., Музыкальные сокровища Рукописного отделения Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л., 1938, с. 91—92 [об архиве Т.]. *Б. С. Штейнпресс.*

ТИМПА́Н (от греч. τύμπανον — барабан; лат. tympanum, итал. timpani, франц. timbales, англ. tymbal, нем. Tympanum). 1) Древний ударный инструмент, род небольших *литавр*. В Др. Греции Т.— односторонний барабан с глубоким резонатором, затянутым сверху кожей, по к-рой ударяют кистями рук (предшественник совр. литавр). Подобные инструменты были известны в странах Ближнего Востока шумерам и иудеям, а также племенам, населявшим Семиречье, откуда Т. проник в греч. земли вместе с оргиастич. культом Диониса (распространился во Фракии) и Кибелы (во Фригии) — богини производит. сил природы (греч. τυμπανισμός обозначает и барабанный бой, и служение богине Кибеле); в древности на Т. часто играли женщины. Т. встречается на антич. изображениях менад и спутника Диониса Силена, упоминается также в трагедии Еврипида «Вакханки». В 5 в. до н. э. через культ Кибелы распространился по всей Греции. В антич. и ср.-век. Риме Т. называли двухсторонний барабан; об отличии одностороннего и двухстороннего Т. писал Исидор Севильский в «Этимологии» («Etymologiae», кн. III, гл. 8; кон. 6 — нач. 7 вв.), его описание Т. неоднократно приводилось ср.-век. муз. учёными, в т. ч. муз. теоретиком 13 в. Иеронимом Моравским в «Трактате о музыке» («Tractatus de musica», кн. I, гл. 4). Т. упоминается (вместе с др. инструментами) ср.-век. поэтами и муз. теоретиками, в т. ч. Й. де Грохео (кон. 13 — нач. 14 вв.) в трактате «О музыке» («De musica»). С нач. 16 в. Т. стал воен. муз. инструментом и повсеместно получил назв. литавр; в этом качестве упоминается впервые С. Фирдунгом (1511), затем М. Преторпусом, к-рый дал описание мн. разновидностей Т. («Syntagma musicum», 1614—19), а также И. Э. Альтенбургом в руководстве к игре на трубе и литаврах («Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst», Halle, 1795). 2) Род медных *тарелок* (библейское — кимвалы).

3) Франц. и итал. название *цимбал* (cymballes).

Лит.: Praetorius M., Syntagma musicum, Tl. 2, Von den Instrumenten, Wolfenbüttel, 1618, перепзд.: Die Publikationen alterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Bd 13, Lpz., 1915; Isidori Ethymologiarum, в кн.: Gerbert M., Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae..., St. Blasianis, t. 1, 1784, p. 19—25; Behn F., Die Musik im römischen Heere, «Mainzer Zeitschrift», 1912, Jahrg. 7; Rohloff E., Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, Lpz., 1972; Schneider K., Tympanum, в кн.: Paulys Realenenzyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung von G. Wissowa, Reihe 2, Bd 14, Stuttg., 1948; Wegner M., Das Musikleben der Griechen, B., 1949; его же, Die Musikinstrumente des Alten Orients, «Orbis antiquus», Bd 2, Münster, 1950; его же, Griechenland, в кн.: Musikgeschichte in Bildern, Bd 2, Lfg. 4, Lpz., 1963; Aign B., Die Geschichte der Musikinstrumente der ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus, Fr./M., 1963 (Diss.); Wille G., Musica romana, Amst., 1967, с. 53—58, 64, 176, 313, 371, 390, 504, 532. *Е. В. Герцман.*

ТИНЕ́ЛЬ (Tinel) Эдгар Пьер Жозеф (27 III 1854, Сине, Вост. Фландрия — 28 X 1912, Брюссель) — бельг. композитор, пианист, педагог. Игре на фп. обучался у отца — органиста. В 1863—73 учился в Брюссельской консерватории у А. Майи и Л. Брассена (фп.), Ф. Геварта (композиция), Ж. Дюпона и А. Самюэля (гармония), Х. Ф. Куфферата (контрапункт). С 1873 выступал как пианист в Брюсселе, Генте, Антверпене, Ахене, Лондоне и др. В 1877 получил Римскую пр. за кантату «Klokke Roeland». С 1881 директор Ин-та церк. музыки в Мехелене (преемник Н. Ж. Лемменса). С 1889 инспектор муз. школ, с 1896 (одновременно) профессор Брюссельской консерватории по классу контрапункта, с 1909 директор консерватории. С 1910 руководил корол. капеллой. Одно из наиболее значит. хор. произв. Т.— оратория «Franciscus» (1888) имела успех и в др. странах (в т. ч. в 1895 исполнялась на фестивале в Кардиффе). Горячий приверженец традиций И. С. Баха, Т. считал, что церк. музыка будущего должна опираться на его сочинения, однако собств. произв. Т. были присущи черты романской культуры; нек-рые его церк. сочинения носят оперно-театр. характер. Автор работ «Григорианское пение, краткое изложение теории его исполнения» («Chant grégorien, théorie sommaire de son exécution», Malines, 1890), «Пий X и церковная музыка» («Pie X et la musique sacrée») и др.

Соч.: муз. драмы (религиозные) — Годольева (1897, Брюссель), Катарина (1909, там же); оратория Франциск (для солистов, хора, органа и орк., 1888); Te Deum (для смеш. хора и органа, 1887), Te Deum (для смеш. хора, органа и орк.; исп. 1901), 5-гол. месса (a cappella, 1892), 150 псалмов (для 4 муж. голосов и органа, 1907); кантаты, 3 симф. картины к пьесе «Полиевкт» Корнеля (1881); камерно-инстр. произв., фп. и орг. пьесы, песни и сопровождении орк., мотеты, песни.

Лит.: Elst A. van der, Edgar Tinel, Gent, 1901; Tinel P., Edgar Tinel, le récit de sa vie et l'exégèse de ses oeuvres de 1854 à 1886, Bruxelles, 1923; его же, Edgar Tinel, Bruxelles, 1946; Ryelandt, baron, Notice sur Edgar Tinel, «Annuaire de l'Académie royale... de Belgique», 1950, p. 207—15; Mueren Fl. van der, Edgar Tinel, «Musica sacra», 1962, Jahrg. 63.

ТИНКТО́РИС (Tinctoris) Йоханнес (Иоанн) (ок. 1435, по др. данным — ок. 1445, Нивель, Брабант — до 12 X 1511, место смерти неизв., по нек-рым данным — там же) — франко-фламандский муз. теоретик и композитор. Обучался, по-видимому, «свободным искусствам» и праву. Был наставником мальчиков хора Шартрского собора. С 1472 служил при дворе неаполитанского короля Фердинанда I, нек-рое время состоял муз. воспитателем его дочери Беатрисы (с 1476 королева Венгрии, жена венг. короля Матьяша I Хуньяди). Посвятил ей 3 муз.-теоретич. трактата, в т. ч. известный «Определитель музыки». Обозначая род своей деятельности при дворе в Неаполе, Т. называл себя «магистр» (учитель, наставник), «капеллан», «музыкант», «знаток права», «математик» (т. е. теоретик музыки), также «кантор» (певчий). Известно, что в 1487 Фердинанд I направлял Т. во Францию (к королю Карлу VIII) с поручением набрать певцов для Корол. капеллы. О последних годах жизни Т. достоверных сведений нет; полагают, что он был каноником в Нивеле, возможно, жил в Неаполе. Ещё при жизни Т. пользовался большой известностью, его упоминали в числе наиболее знаменитых музыкантов. Вошёл в историю музыки как один из крупнейших муз. теоретиков. По муз.-эстетич. взглядам Т. принадлежит к ярким представителям Ренессанса. Сохранилось 12 трактатов Т., из к-рых 11 вошли в последний том 4-томного издания Э. Кусмакера (Coussemaker E. de, «Scriptorum de musica medii aevi», v. 4, P., 1876).

Трактаты: «Определитель музыки» («Terminorum musicae diffinitorum», ок. 1472—73) — первый в истории музыки систематич. муз.-терминологич. словарь (ок. 300 терминов); «Совокупность воздействий музыки» («Complexus effectuum musices», ок. 1473—74) — классификация и красочное описание назначения музыки; «Музыкальные пропорции» («Proportionale musices», ок. 1473—74) — развитие древнего пифагорейского учения о числовой основе муз. иск-ва, воспринятого, вероятно, через А. М. С. *Боэция*. Доводя до предела сложность отношений мензуральной ритмики, Т. приходит к ритмам в пропорциях 7 : 4, 8 : 5, 17 : 8, 13 : 5, 14 : 5 (совпадающим с сериальной ритмикой 20 в.); «Книга имперфекций музыкальных нот» («Liber imperfectionum notarum musicalium», ок. 1474—75); «Трактат о правилах нотных длительностей» («Tractatus de regulari valore notarum», ок. 1474—75) и «Трактат о нотах и паузах» («Tractatus de notis et pausis», ок. 1474—75) посвящены метроритмич. организации музыки; «Книга о природе и свойствах ладов» («Liber de natura et proprietate tonorum», 6 нояб. 1476) — о структуре ладовой системы; «Книга об искусстве контрапункта» («Liber de arte contrapuncti», 11 окт. 1477) — фундаментальное учение о контрапунктич. композиции (излагаются «8 общих правил контрапункта», проводится различие между контрапунктом «простым» и «цветистым», различие между произв. со стабильным текстом и с импровизируемым и др.); «Трактат об альтерациях» («Tractatus alterationum», после 1477) и «Статья о музыкальных точках» («Scriptum super punctis musicalibus», после 1477) — о ритме; «Описание руки» [«Гвидоновой»] («Expositio manus», после 1477) — о звуках муз. системы; «Об изобретении и применении музыки» [«De inventione et usu musicae», между 1480 и 1487 или ок. 1487; фрагменты опубликованы в кн. К. Вайнмана (Weinmann K., «Johannes Tinctoris...», 1917)] — о пении и певцах, инструментах и исполнителях.

Т.-композитору принадлежат 4 мессы, 2 мотета, ламентации, 7 франц. песен (шансон), итал. песня; ряд мотетов приведён Т. в «Книге об искусстве контрапункта» в качестве нотных примеров.

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, М., 1953; Шестаков В. П. (сост.), Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, М., 1966; его же, От этоса к аффекту, М., 1975; Weinmann K., Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae», Regensburg-Rom, 1917, ²Tutzing, 1961; Borren Ch. van den, Tinctoris Johannes, в кн.: Biographie nationale... de Belgique, t. 25, Brux., 1931; Schäfke R., Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, B., 1934, ²Tutzing, 1964; Balmer L., Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, Bern, 1935; Krenek E., Proportionen und pythagoräische Hämmer, «Musica», 1960, Jahrg. 14, H. 11; Gerritzen G., Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris, Köln, 1974. *Ю. Н. Холопов.*

ТИНОДИ (Tinódi) Шебештьен (между 1505 и 1510, возможно, комитат Баранья — январь 1556, Шарвар) — венг. композитор, поэт и певец. Служил в качестве певца-сказителя в домах венг. аристократов, при дворе полководца и гос. деятеля Балинта Тёрёка в Сигетваре (до 1542).

Автор и исполнитель историч. эпических песен, Т. воспевал героич. борьбу венг. народа против тур. завоевателей. В 1554 в Коложваре издан его гл. труд — сб. «Хроники» («Cronica»; 23 историч. песни). Каждую из эпич. песен-рассказов, состоявших обычно из четырёх 11-, 12- или 13-сложных строк, Т. исполнял на многократно повторявшуюся мелодию, аккомпанируя себе на лютне. Выделяется героич. 4-частная «Песнь о сражении за город Эгер» (за эту песнь в 1553 король Фердинанд I даровал ему дворянское звание; в его гербе — лютня). Едкую сатиру представляет собой песня «О разных пьяницах» (3-дольные танцевальные ритмы, быстрый темп свидетельствуют о зап.-европ. влиянии); гимнич. призывом звучит песнь «Назидание военачальникам». При жизни Т. получил всенародное признание как поэт и певец; неск. мелодий из его «Хроник» вошли в песенники 16—18 вв. Это первые образцы проф. венг. музыки, возникшие на нар. основе и обогащённые зап.-европ. влияниями, но отражавшие и особенности творч. индивидуальности их автора. Иск-во Т. оказало влияние на дальнейшее развитие венг. культуры. Песни Т. изданы в Будапеште в 1859 (Mátray G., «Történeti, bibliai és gúnyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból»).

Лит.: Szabolcsi B., Tinódi zenéje. A Tinódi-dallamok hasonmásával és átirataival, «Zenei szemle», 1929, v. 11, № 2; его же, A magyar zenetörténet kézikönyve, Bdpst, 1947, ²1955 (рус. пер.: Сабольчи Б., История венгерской музыки, Будапешт, 1964, с. 26); Pukánszy B., Sebestyén Tinódi und der deutsche Zeitungsgesang, в сб.: Forschungsarbeiten des Collegium Hungaricum, B., 1937; Csomasz Tóth K., A XVI. század magyar dallamai, Bdpst, 1958.

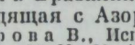
П. Ф. Вейс, Ш. Э. Каллош.

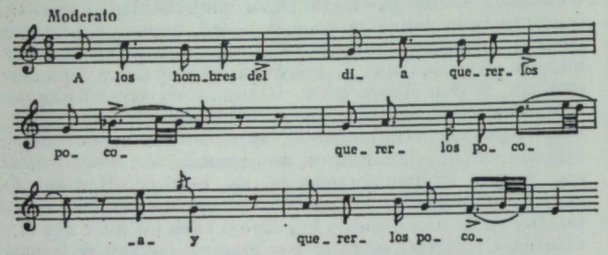
ТИ́ППЕТТ (Tippett) Майкл (р. 2 I 1905, Лондон) — англ. композитор и педагог. Учился у Ч. Вуда и Р. О. Морриса (композиция), А. Боулта и М. Сарджента (дирижирование). В 1930-е гг. дирижировал хором и оркестром, участвовал в радиопередачах, в 1940—51 преподавал в «Морли-колледже» в Лондоне. Среди первых значит. произв.— соната-фантазия для фп. и принёсший ему успех концерт для 2 струн. оркестров в духе Г. Ф. Генделя с заключит. мелодией, близкой по характеру к негр. *спиричуэлам*; их мелодии Т. использовал также в хоралах оратории «Дитя нашего времени» на собств. текст антивоен. содержания (1941). Музыку Т. отличают эмоциональность, динамичность, драм. контрасты светлого и мрачного начал. В соч. 1950-х гг. («Свадьба в Иванову ночь», концерт для фп. с оркестром) возрастает роль полифонии, ритм и гармония становятся острее. Соч. 1960-х гг. (опера «Царь Приам», 2-я соната для фп.) обнаруживают поиски новых способов разработки материала, формы, сочетаний орк. тембров.

Соч.: оперы (все на собств. либр.; пост. в Лондоне) — Свадьба в Иванову ночь (The Midsummer marriage, 1955), Царь Приам (1962, Ковентри), Сад-лабиринт (The Knot garden, 1970); для солистов, хора и орк.— оратория Дитя нашего времени (A child of our time, 1941), Видение святого Августина (The vision of Saint Augustin, с лат. текстом, 1965); для орк.— симфонии (1945, 1957, 1972), Маленькая музыка (Little music, для струн. орк., 1946), сюита (1948), конц. фантазия на тему Корелли для струн. орк. (1953), Дивертисмент для камерного орк. (1954), концерт (1963); 2 концерта (для духовых и струнных, 1930; для 2 струн. орк., 1939); для инструментов с орк.— фантазия на тему Генделя для фп. (1941), концерт для фп. (1955); камерно-инстр. ансамбли — квартеты (1935, 2-я ред. 1943; 1942, 1946), прелюдия для духовых, колоколов и ударных (1962), прелюд, речитатив и ария для флейты, гобоя и фп. (1963); Фанфары (Fanfari, для духовых, 1943, 1953), соната для 4 валторн (1955); для фп.— сонаты (1937, 2-я ред. 1942; 1962, 1973); для хора с сопр.— Песня свободы (A Song of liberty, сл. У. Блейка, 1937), Пролог и эпилог (с орк., 1964), кантата Вершина года (Crown of the year, для жен. хора и камерного орк., 1958), сюита Средняя Англия (The Shires suite, с орк., 1965—70), магнификат (с органом, 1962), мотеты; хоры a cappella, б. ч. на библ. сюжеты; также 2 мадригала (1942, 1952); песни для голоса с фп. на сл. П. Б. Шелли, У. Б. Йитса, У. Шекспира и др.

Лит. соч.: Moving into aquarius, L., [1959].

Лит.: Michael Tippett. A symposium on his 60th birthday, ed. by I. Kemp, L., 1965. *И. А. Слепнёв.*

ТИРА́НА (испан. tirana). 1) Андалузский быстрый грациозный танец-песня. Муз. размер $^{3}/_{8}$ или $^{6}/_{8}$; характерный ритм:  . Текст Т. оформляется в виде четырёхстрочных куплетов (coplas), между к-рыми может располагаться варьируемый инстр. отыгрыш (estribillo). Т. исполняется гл. обр. в сопровождении гитары; в танце принимают участие женщины и мужчины. В 18—19 вв. Т. широко использовалась в *тонадильях*, операх; с кон. 18 в. она занимает место сегидильи в финале тонадильи. К Т. обращались мн. ком-



Тирана неизвестного автора.

позиторы, работавшие в театр. жанрах,— Б. де Ласерна, В. Мартин-и-Солер, Дж. Меркаданте, Э. Гранадос и др. Образцы Т. приведены в изданиях: P r e c i s o, «Colleccion de Coplas», Madr., 1799; Z a m a c o l a J., «Colleccion de las mejores coplas de seguidielas, tiranas y polos», Madr., 1805; O c o n E., «Cantos Españoles», Madr., [б. д.].

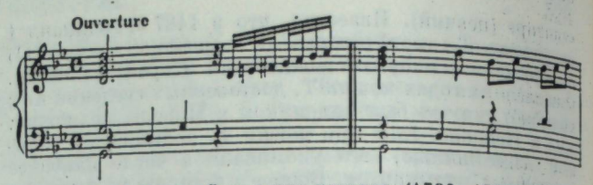
2) Распространённая в Бразилии разновидность трудовой песни, происходящая с Азорских островов.

Лит.: А л е к с а н д р о в а В., Испанские народные танцы, Л., 1959; H a m i l t o n M. N., Music in eighteenth century Spain, Urbana, 1937. *Т. С. Кюрегян.*

ТИРА́ТА (итал. tirata, букв.— вытягивание; франц. tirade, также coulade, нем. Zug, Anlauffigur) — в музыке украшение в виде гаммообразного диатонич. восходящего или нисходящего пассажа между двумя выдержанными звуками по образцу *диминуции* (3), а также *форшлага* из неск. звуков. Т. широко использовалась начиная с 17 в. Нередко она импровизировалась певцами и инструменталистами, в др. случаях выписывалась композиторами в нотах. Иногда Т. условно обозначалась знаком  . Впервые понятие «Т.» встречается в работах Дж. Б. Бовичелли (1594), затем М. Преториуса (1619). Нем. муз. теоретики В. Принц и И. Г. Вальтер отмечали неск. типов Т. В «Музыкальном словаре» Вальтера их четыре: mezza — половинная Т., пассаж в объёме кварты, квинты; defectiva — неполная Т., превышает квинту, но не достигает октавы; perfecta — полная, октавного диапазона Т.; aucta, или excedens,— увеличенная, или превышающая границы,— выходит за пределы октавы. И. Маттезон описывал также Т. piccole — малую, в объёме терции в противоположность Т. maggiori, или grosse,— большой.

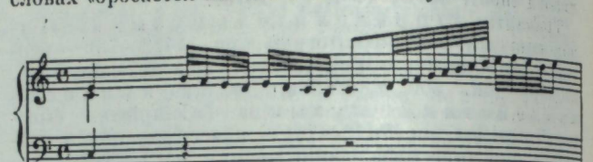
Один из характерных случаев применения Т.— в медленной вступит. части т. н. франц. увертюр и в произв., написанных по их типу (см. пример в колонке 532, вверху).

В музыке эпохи барокко Т. часто понималась как музыкально-риторич. фигура, с к-рой связывались определ. образные представления, основанные на таких значениях слова Т., как «стрела», «выстрел». Это зафиксировано в «Правилах композиции» Вальтера, «Совершенном капельмейстере» Маттезона и др. работах. В муз. произв. Т. нередко использовалась в связи с со-



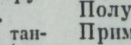
И. С. Б а х. Сюита для клавира (1700—1703).

ответствующими словами текста («бежать», «стрелять», «бросать» и т. п.). Так, в «Библейских сонатах» И. Кунау, снабжённых комментариями, Т. применена на словах «бросается камень в лоб гиганту»:



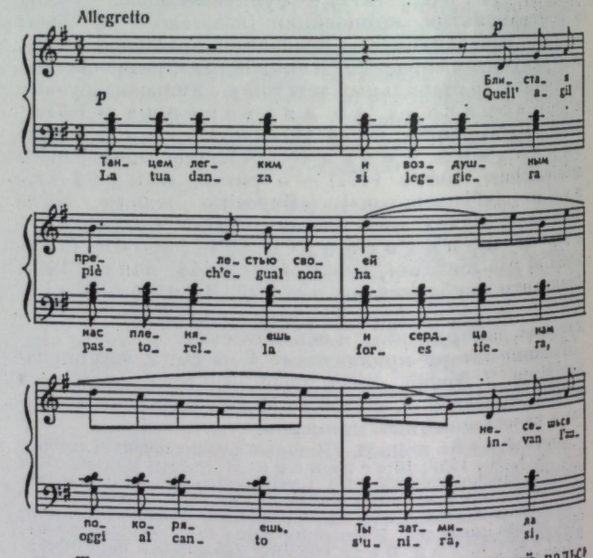
И. К у н а у. «Библейская соната» № 1 (1700).

О. И. Захарова,

ТИРОЛЬЕ́Н (франц. tyrolienne, букв.— тирольская; нем. Tyrolienne, также Tirolienne, tiroler Ländler, итал. tirolese, испан. tirolesa). 1) Оживлённая трёхдольная песня-танец с ритмом  , родственная *ленлеру* и *вальсу*. Распространённый в тирольских и баварских Альпах, Т. поётся в характерной для этих мест манере *йодль*.

2) Название балетных номеров и салонных пьес, имитирующих простодушные танцы альпийских горцев. Получили распространение в разных странах с 19 в. Примером Т. может служить хор тирольцев из 3-го д. оперы Дж. Россини «Вильгельм Телль». Редким образ-

Дж. Р о с с и н и. Хор тирольцев из 3-го действия оперы «Вильгельм Телль» (№ 15).



цом Т. в музыке 20 в. является «Тирольский вальс» из «Сельских сцен» для фп. Пуленка. *Т. С. Кюрегян.*

ТИТЛУ́З (Titelouze) Жан (1563 или 1564, Сент-Омер — 24 X 1633, Руан) — франц. органист и композитор. По нек-рым данным, по национальности англичанин. Основоположник франц. орг. школы, Т. был широко известен как исполнитель, а также эксперт по органостроению, преподаватель игры на органе, тео-

рии музыки и композиции. С 1585 органист церкви Сен-Жан в Руане, с 1588 до конца жизни — руанского собора Нотр-Дам. В 1610 принял духовный сан каноника. В течение ряда лет руководил руанскими муз. праздниствами, участвовал в поэтич. состязаниях (1613—30). Опубликовал 2 сборника пьес, созданных специально для органа (а не для любого из клавишных инструментов, как было принято ранее), в расчёте на технич. и красочные возможности инструмента. Т. принадлежат также хор. произв. (в т. ч. 2 мессы — 4- и 6-голосная). Хорошо зная творчество полифонистов Англии (П. Филипса, Дж. Булла), Италии (Дж. Фрескобальди), Испании (А. де Кабесона), Т. был творчески связан с современными ему парижскими органистами — Ф. Бьенвеню, Ла Баром («органистом короля») и др. Последователями композиторских принципов Т. были Л. Куперен, Ф. Робердей, создавшие свои орг. произв. в 1660-х гг.

Соч.: Hymnes de l'église pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant, P., 1623; Magnificat ou cantique de la vierge pour toucher sur l'orgue suivant les huit tons de l'église, P., 1626 (переизд. в сб.: Archives des maîtres de l'orgue, v. 1, éd. A. Guilmant et A. Pirro, P., 1898).

Лит.: P i r r o A., Les organistes français du XVII siècle, Jehan Titelouze, conférence du 24 mars 1898, P., 1898; W e r r a E. von, J. Titelouze, в кн.: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, [Bd] 26, Regensburg, 1910; G a s t o u é A., Note sur la généalogie et la famille de l'organiste Titelouze (1563—1633), «Revue de musicologie», 1930, t. 11, № 35; V a n m a c k e l b e r g M., Autour de Jehan Titelouze, в кн.: Recherches sur la musique française classique, v. 4, P., 1964. *Л. И. Ройзман.*

ТИТО́В Василий Поликарпович (ок. 1650 — вероятно, 1710) — рус. композитор, государев певчий дьяк. Служил в Москве. В совершенстве владел композиторской техникой *партесного пения*, был одним из первых мастеров хор. музыки этого стиля. Для произв. Т. характерны насыщение мелодич. линии орнаментикой, широкое использование имитаций и секвенций, разнообразные эффекты хор. звучания. Среди его соч.— партесные концерты, обедни, всенощные, широко известное «Многолетие», *псалмы*. Одно из вершинных произв. Т.— концерт в честь победы под Полтавой («Рцы нам ныне»). Написал музыку к «Псалтыри рифмованной» Симеона Полоцкого (после 1682), а также к его сб. «Месяцеслов».

Лит.: П р о т о п о п о в В. В., Творения Василия Титова, выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII вв., в сб.: Musica antiqua, III, Bydgoszcz, 1972; Музыка на Полтавскую победу. Составление, публ., исследование и коммент. Вл. Протопопова, М., 1973 (Памятники рус. муз. культуры, вып. 2).

ТИТО́ВЫ — семья рус. деятелей культуры. Н и к о л а й С е р г е е в и ч Т. (гг. рожд. и смерти неизв.) — поэт, драматург и композитор 18 в. Состоял на воен. службе (полковник), принадлежал к числу образованнейших людей своего времени. Большой любитель театра, он был антрепренёром в Москве (1766—69; пользовался покровительством двора и местных властей). Автор ряда комедий, в т.ч. «Обманутый опекун» (пост. 1767, Москва; изд. 1788), «Чему быть, того не миновать, или Тщетная предосторожность» (изд. 1788; пост. 1795, Петербург), «Наследники» (изд. 1799), а также текста и музыки к «нац. рус. представлению» «Новый год, или Встреча Васильева вечера» (пост. 1768, Москва).

Сыновья Т.— Алексей и Сергей были музыкантами. А л е к с е й Н и к о л а е в и ч Т. [12(23) VII 1769, Петербург — 8(20) XI 1827, там же] — композитор и скрипач. Служил в конной гвардии, с 1802 генерал-майор. Дом Т. был одним из центров петерб. художеств. жизни. В проходивших здесь муз. собраниях принимали участие крупнейшие рус. и заруб. артисты. Создал ок. 20 муз.-сценич. произв. (почти все сохранились в партитурах), среди них — оперы, балеты, мелодрамы, музыка к спектаклям драм. т-ра. Постоянным его либреттистом был литератор А. Я. Княжнин (сын Я. Б. Княжнина). Наибольшей известностью пользовалась комич. опера Т. «Ям, или Почтовая станция» (пост. 1805, Петербург). Написанные им впоследствии оперы «Посиделки, или Продолжение Яма» (также под назв. «Посиделки, или Следствие Яма», 1807, пост. 1808, Петербург), «Девишник, или Филаткина свадьба» (1808, пост. 1809, Петербург) связаны с первой оперой сюжетной канвой и составляют с ней трилогию. Музыка её выдержана в рус. песенно-романсном стиле, истоки к-рого восходят к *«российским песням»*. В оперных партитурах Т. применяет большие для того времени составы оркестра, отдавая предпочтение плотной орк. фактуре (использует весь инструментарий, употреблявшийся в рус. опере нач. 19 в.). Трилогия, при всех достоинствах её музыки, всё же явилась шагом назад по сравнению с бытовыми комич. операми 18 в. В 1817 Т. написал историко-бытовую оперу из жизни Киевской Руси «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» (пост. Большой т-р, Петербург). Среди его опер — «Нурзахад, или Несчастье от бессмертия» (1807), «Минутное заблуждение» (1809), «Легковерные» (1812), «Праздник Могола, или Торжество Олимара» (1823). Т. принадлежит также музыка к мелодрамам «Андромеда и Персей», «Цирцея и Улисс» (обе 1802), музыка к пьесам «Суд царя Соломона» (1803), «Наталья, боярская дочь» (1805) и др.

С е р г е й Н и к о л а е в и ч Т. [1770—24 III (5 V) 1825] — композитор и виолончелист. Генерал-лейтенант. С 1811 на гражданской службе. Как талантливый виолончелист был постоянным участником муз. собраний в доме брата. Автор ряда муз.-сценич. произв., среди к-рых выделяются балет «Новый Вертер» (1799, Каменный т-р, Петербург) и опера-водевиль «Крестьяне, или Встреча незваных» (по пьесе А. А. Шаховского, 1813, пост. 1814, Петербург). Новшествами для балетного спектакля того времени явились сюжет, заимствованный из жизни, и появление на сцене действующих лиц в современных для той эпохи костюмах. В музыке балета сентиментальная патетика и чувствит. интонации сочетаются с классицистской строгостью пропорций. В опере-водевиле «Крестьяне, или Встреча незваных» нашли отражение события Отечеств. войны 1812; музыка представляет собой *пастиччо* из популярных в то время нар. песен и романсов: «Ивушка, ивушка», «Как пошла наша Параша», «Скучно, матушка», «Чем тебя я огорчила», «Говорил-то мне сердешный друг» и др. Сценич. произв. Т. оказали плодотворное влияние на развитие рус. нац. муз. т-ра нач. 19 в.

Композиторами были сыновья Алексея Николаевича Т.— Николай и Михаил.

Н и к о л а й А л е к с е е в и ч Т. [28 IV (10 V) 1800, Петербург — 10 (22) XII 1875, там же] — композитор. Получил военное образование. Генерал-майор. В 1867 вышел в отставку. Талантливый музыкант-самоучка, он был одним из популярных композиторов пушкинской эпохи. В юношеские годы сочинил ряд романсов (в основном на франц. тексты). Образцами для него служили произв. А. Буальдьё, Ш. Лафона и др. Уже первый изданный его романс «Уединённая сосна» на сл. М. А. Офросимова (1820) стал широко известен. Любимы были также его романсы «Коварный друг», «Лампада», «Шарф голубой», «Ветка», «Птичка», «К Морфею» (последние два — на тексты А. С. Пушкина), отличающиеся мелодичностью. Одно из достоинств романсов Т.— тонкое ощущение поэтич. речи. Широкая распевность таких романсов, как «Не дивитеся, друзья», «Ах, поведайте, люди добрые», «Ах, когда б я прежде знала», близка нар. песне. Современники называли Т. «дедушкой русского романса», рассматривая его как родоначальника жанра, что, однако, неправомерно (рус. романс появился раньше). Т. принадлежат также фп. пьесы, в т. ч. известная в своё время кадриль «Грехи молодости» (также под назв. «Старые грехи»). Написал «Воспоминания» (опубл. в журн. «Русская старина», 1870, т. 1).

Михаил Алексеевич Т. [5 (17) IX 1804, Петербург — 3 (15) XII 1853, Павловск] — композитор. Офицер Преображенского полка, в 1830 вышел в отставку и поселился в Павловске. Автор романсов на рус. и франц. тексты, в т. ч. «Скажи, зачем узрел тебя», «Зачей исчез прелестный сон?», «Ах, в мире душой я один», «Ожидание», «Несчастный» и др., а также салонных фп. пьес «Воспоминание», «Софья-вальс» и др.

Николай Сергеевич Т. (1798—1843, Москва) — композитор. Сын Сергея Николаевича Т. Офицер Семёновского полка. Автор многочисл. романсов, в т. ч. на сл. А. С. Пушкина — «Талисман», «Не пой, красавица, при мне», «Под вечер осенью ненастной».

Лит.: Словарь русских светских писателей, т. 2, М., 1845, с. 209; Булич С., «Дедушка русского романса» Н. А. Титов, «РМГ», 1900, № 17—18, 19—20, 21—22, 50; Семья Титовых, в сб.: Музыкальная старина, вып. 2, СПБ, 1903; Русский биографический словарь, [т. 20], СПБ, 1912; Прокофьев Вс., Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма. Алексей Николаевич Титов (1769—1827), в сб.: De musica, вып. 3, Л., 1927; Асафьев Б. В., Русская музыка от начала XIX столетия, М.—Л., 1930, под назв.: Русская музыка. XIX и начало XX века, Л., 1968, ²1979; Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, М., 1948, с. 132—33; Слонимский Ю., Балет «Новый Вертер» С. Титова, в сб.: Учёные записки Государственного научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, т. 2, Л., 1958; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965, с. 379—80; Берков П. Н., История русской комедии XVIII в., Л., 1977, с. 92, 291; История русского драматического театра, т. 1, М., 1977, с. 456, 471; Вольпер И., Музыка А. Н. Титова для драматического театра, в сб.: Проблемы истории русской и советской музыки, вып. 34, М., 1977 (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных).

И. М. Ветлицына.

ТИ́ТТА РУ́ФФО (Titta Ruffo; наст. имя и фам.— Руффо Кафьеро Титта) (9 VI 1877, Пиза — 5 VII 1953, Флоренция) — итал. певец (баритон). Сын кузнеца; в детстве работал в мастерской отца. В 1896 поступил в Академию «Санта-Чечилия», где занимался по классу пения у В. Персикини, по декламации — у известной актрисы В. Марини, но вскоре оставил занятия. Впоследствии брал частные уроки пения у С. Спарапани в Риме и Л. Кассини в Милане. В 1898 дебютировал в Риме в т-ре «Костанци» в партии Герольда («Лоэнгрин»). В том же году приглашён в т-р «Арена» (Ливорно); исполненные им здесь партии графа ди Луна («Трубадур»), Генриха Астона («Лючия ди Ламмермур») и Риголетто принесли певцу широкую известность. В 1898—1904 пел во мн. городах Италии, в сезоне 1903/04 по приглашению А. Тосканини впервые выступил на сцене миланского т-ра «Ла Скала» в операх «Риголетто»; «Германия» Франкетти и «Гризельда» Массне. В 1904—07 пел в т-ре «Лирико-интернационале» (Милан). С 1900 с триумфальным успехом гастролировал в Европе [Лондон (т-р «Ковент-Гарден», неоднократно в 1901—15), Одесса (сезон 1904/05), Петербург (1905—07), Париж (1905, 1912, 1916—17), Москва (1906, также в Харькове, Киеве, Тбилиси), Лисабон (1906—1907), Монте-Карло (1906, 1908), Вена (1906), Мадрид (1908, неоднократно до 1914) и др.], Америке [Сантьяго (1900), Буэнос-Айрес (1902; в т-ре «Колон», 1908—16, а также в 1926, 1929, 1931), Монтевидео (1908—13, 1915), Рио-де-Жанейро (1908—13), Филадельфия (1912), Чикаго (1912, 1920), Нью-Йорк («Метрополитен-опера», 1912, 1922—29), Гавана, Мехико и др.]. После установления в Италии фашистского режима покинул родину, с 1925 выступал только за границей. В 1931 оставил сцену. В 1937 возвратился в Италию, чтобы отметить в кругу семьи в Риме своё 60-летие, был арестован, но вскоре, под влиянием мирового обществ. мнения, освобождён. В период 2-й мировой войны 1939—45, отказавшись от сотрудничества с итал. и нем. фашистами, нек-рое время вынужден был скрываться. В послевоенные годы жил во Флоренции, посвятив себя обществ. деятельности; в 1949 был избран делегатом 1-го Всемирного конгресса сторонников мира.



Один из выдающихся баритонов мира, Т. Р. обладал феноменальными вок. данными — мощным голосом огромного диапазона и неповторимого по красоте тембра, поразительным по длительности звука дыханием. Его исполнение отличали глубокие, насыщенные и в то же время мягкие, бархатные низкие ноты, полнозвучный средний регистр и прозрачные, легко и свободно льющиеся, по-теноровому звонкие верхние ноты. Одарённый редким драм. талантом и бурным темпераментом, Т. Р. в исполнении выходил за рамки классич. школы *бельканто*. Певец находил необычайно впечатляющие тембровые краски для разнохарактерных оперных партий (от трагич. и драм. до острохарактерных, гротескно-сатирич. и ярко комедийных). Любимым героем Т. Р. был Гамлет («Гамлет» Тома; впервые он исполнил эту партию в 1906, в последний раз — в 1931, прощаясь с оперной сценой). Созданию образа Гамлета предшествовало глубокое изучение певцом шекспировской трагедии. В своём стремлении к реалистич. правде переживаний Т. Р. следовал за великими трагиками итал. драм. сцены Т. Сальвини и Э. Цаккони. Артист подлинно реалистич. склада, Т. Р. вместе с Э. Карузо и Ф. И. Шаляпиным составил триаду самых выдающихся мастеров оперной сцены 1-й трети 20 в. Обширным и разнообразным был репертуар певца. Р. Леонкавалло написал специально для него заглавную партию в опере «Царь Эдип» (1-е исп. 1920, Чикаго). Среди партий: Фигаро, Риголетто, Жермон, Яго, Амонасро, Фальстаф; граф ди Луна, Ренато, король Карлос, маркиз ди Поза («Трубадур», «Бал-маскарад», «Эрнани», «Дон Карлос»), Антонио, Малатеста («Линда ди Шамуни», «Дон Паскуале» Доницетти), Барнаба («Джоконда» Понкьелли), Скарпиа; Марсель («Богема»), Тонио; Жерар («Андре Шенье» Джордано), Нелюско («Африканка»), Валентин, Мефистофель («Фауст»), Эскамильо; Тельрамунд, Курвенал («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда»), Дон Жуан, Демон, Борис Годунов. Мн. арии и сцены из опер в исполнении Т. Р. записаны на пластинки.

Соч.: La mia parabola, Mil., 1937 (рус. пер.— Парабола моей жизни, М.—Л., 1966, ²Л., 1974).

Лит.: Barrenchea M. A., Titta Ruffo, notas de psicologia artistica, Buenos Aires, 1911; Monaldi G., Cantanti celebri..., Roma [1929]; Gaisberg F. M., The music goes round, N. Y., 1943; Lauri-Volpi G., A viso aperto, Mil., 1953; его же, Voci parallele, Mil., 1955 (рус. пер.— Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, Л., 1972, с. 213—17); Gara E., Titta Ruffo, fratello d'Amleto, «Corriere della sera», 1955, 3 luglio; Celletti R., Le grandi voci, Roma, 1964 (с дискографией).

С. М. Грищенко.

ТИ́ХАЧЕК (Tichatschek, Ticháček) Йозеф Алоис (11 VII 1807, Теплице, близ г. Броумов — 18 I 1886, Блазевиц, близ Дрездена) — чеш. певец (тенор). Сын бедного ткача, музыканта-любителя, Т. первоначально учился музыке у отца. В юности пел в церк. хоре. В 1827 поступил в Военно-медицинскую академию в Вене. С 1830 хорист венского «Кернтнертортеатра»; в этот период брал частные уроки пения у итал. педагога Дж. Чиччимары. В 1834—38 солист оперного т-ра в г. Штирски-Градец (Чехия). В 1837 с огромным успехом выступил на оперной сцене в Граце (Австрия). С 1839 ведущий солист Придв. оперы в Дрездене, где нередко был партнёром В. Шрёдер-Девриент. В Дрездене сблизился с Р. Вагнером, был первым исполнителем заглавных партий в его операх «Риенци» (1842; Т. во многом способствовал успеху оперы) и «Тангейзер» (1845). В 1861 ушёл на пенсию, но периодически выступал до 1872.

Т. обладал сильным голосом красивого тембра, высокой культурой исполнения, привлекательной сценич. внешностью. Современники (в т. ч. Г. Берлиоз, Р. Вагнер, А. Н. Серов) отмечали его редкую музыкальность. В обширный оперный репертуар Т. входили как героич., так и лирич. партии. С 1850 гастролировал во многих нем. городах, а также в Великобритании, Швеции, Нидерландах и др.

Лит.: Wagner R., Mein Leben, в над.: Sämtliche Schriften, Bd 13—15, Lpz., 1914, отд. над. Mein Leben, Münch., 1963 (рус. пер. в над.: Вагнер Р., Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники, т. 1—4, СПБ, 1911—12); его же, Sämtliche Briefe, Bd 1—3, Lpz., 1967—75; Fürstenau M., J. Tichatschek, Dresd., 1868; Schnoor H., Dresden. 400 Jahre deutsche Musikkultur, Dresd., [1948].

В. И. Егорова.

ТИХОМИ́РОВ Георгий Владимирович [14(27) XII 1913, Москва — 13 II 1967, там же] — сов. композитор. В 1933—36 обучался в Моск. консерватории у М. Ф. Гнесина и А. Н. Александрова (композиция), в 1938 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у М. Ф. Гнесина (инструментовку проходил у Д. Д. Шостаковича), в 1941— там же аспирантуру (рук. М. Ф. Гнесин). В 1941—42 хормейстер Карельского фронтового ансамбля песни. В 1948—56 преподаватель Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных. В 1956—67 зав. редакцией нар. инструментов изд-ва «Советский композитор». Особое место в творчестве Т. занимают произв. для рус. нар. инструментов. Эти сочинения характеризуются поиском новых тембровых сочетаний, богатством гармонии. Многие из них основаны на фольклорном материале.

Соч.: оперы — Скоморохи (1939), Надежда Дурова (1945), Иван Пересветов (1954, монтаж, ансамбль ВТО; окончат. ред. 1958); для солистов, хора и орк. — сюита-кантата 1812 год (1944), оратория Кремль (сл. С. М. Городецкого, 1947); для орк.— симфония (1962), Весенняя сюита (1956), Карельская поэма (1958), цикл пьес Чёрная Африка, Арабский Восток, Индонезия, Латинская Америка, Куба (1961), Средняя Азия (три пьесы, 1963); для духового орк.— В походе (1959); для орк. рус. нар. инструментов — симфонietta на темы песен донских казаков (1949), сюита Народные напевы (1948), Героическое сказание (Алтайское, 1948), Наигрыш (1948), Мордовская протяжная (1948), пьеса на 2 белорус. темы (1951), Весенняя поэма (1952), Вступление и шествие (1952), Вечер в колхозе (1958), Сибирская увертюра (1960), 4 пьесы на карельские темы (1960), Пастуший наигрыш (1961), 8 пьес (1962); для балалайки и орк. рус. нар. инструментов — Белорусская плясовая (1952), Каприччо (1962); для хора и орк. рус. нар. инструментов — 6 рус. нар. песен (1943), В смоленских лесах (слова народные, 1952), Главная улица (сл. Д. Бедного, 1959); камерно-инстр. ансамбли — сюита на темы инд. и негр. песен для флейты и фп. (1945), Славянская сюита для кларнета, скр. и фп. (1949), 2 рус. нар. песни о Москве (Историческая и Фабричная) для секстета 4-струнных домр (1952); фп. пьесы; пьесы для баяна, домры и др. нар. инструментов; песни на слова сов. поэтов; обр. рус. нар. песен.

Лит. соч.: Беседы с самодеятельными композиторами. Беседа первая. Мелодия и аккомпанемент, М., 1957, ²1963; Инструменты русского народного оркестра, М., 1958, ²испр. и доп., 1963; Элементы композиторской техники, М., 1964.

М. М. Яковлев.

ТИ́ХОН МАКА́РЬЕВСКИЙ, Макариевский [г. рожд. неизв., вероятно, Н. Новгород — по уточн. данным, 30 IV (11 V) 1707, Москва] — рус. муз. теоретик, историк, поэт и церк. деятель. Постриженик, а в 1675 (по др. данным, с сер. 1674) — 1677 архимандрит Троицкого Макарьевского Желтоводского монастыря (г. Макарьев Нижегородской губ.). С 1680 келарь (с расширенными адм. правами) Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (назначен именным указом царя Фёдора Алексеевича), в 1694 — Чудова монастыря в Моск. Кремле, с кон. 1694 казначей Патриаршего казённого приказа.

Обладая разносторонними знаниями, Т. М. проявил себя в разл. областях культуры. Был связан с передовыми муз., лит., высшими церк. и гос. кругами России (приближённый советник патриарха Адриана, пользовался доверием Петра I); в области музыки — сторонник и пропагандист нотолинейного письма. Работы Т. М. преим. компилятивны. По традиции того времени он зашифровывал своё имя (авторство) в акростихах. В 70-х — нач. 80-х гг. 17 в. (не позднее 1685, т. к. эта дата указана на одном из списков) составил «Сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах, и о знамени нотном, яже в сем ключе разумения написано по линиям и испациям простого клявеса» (в исследоват. лит-ре часто обозначается кратким назв. «Ключ») — наиболее полное двоезнаменное муз.-теоретич. руководство (см. *Двоезнаменник*), в к-ром разработаны нек-рые методич. приёмы освоения нотного письма (посредством знаменного), отражены особенности знаменной системы 2-й пол. 17 в. (см. *Азбука музыкальная*). «Ключ» Т. М. (по предположению В. М. Металлова, в составлении «Ключа» принимал участие Н. П. Дилецкий) состоит из двух осн. частей: теоретической (включает разделы: предисловие, таблица-рисунок «ключа», двоезнаменная таблица интонирования знамён — «имена знамени») и практической (двоезнаменное изложение знамён, изменяющих интонацию в попевках разных *гласов*, начертания 90 *фит*, 50 лиц с «разводами», 68 строк «осмогласного пения», расположенные в гласовом порядке, краткое заключение). Кроме того, руководство содержит «Увещание» («Вирши») — акростих, а также традиц. авторское послесловие. В нек-рых списках имеются дополнит. разделы. Списки «Сказания о нотном гласобежании...» помещались гл. обр. в рукописных муз.-теоретич. сб-ках 17—18 вв., часто совместно с «Навещением о согласнейших пометах» Александра Мезенца и нотолинейными грамматиками. «Ключ» был распространённым практич. пособием с кон. 17 в.

Т. М. составил и написал историч. труды: «Степенная книга» («Латухинская», 1678) в пространной и краткой редакциях, «Летописец вкратце» (известная ред. 1706). Он был автором акростихов и стихотворных вставок в своих историч. и муз.-теоретич. трудах.

Лит.: Металлов В. М., Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким, «РМГ», 1897, № 12 (отд. оттиск, СПБ, 1898); Разумовский Д., Церковнорусское пение, в кн.: Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869, т. 2, М., 1871; Васенко П. Г., Заметки к Латухинской степенной книге, в Сборнике Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 72, № 2, 1902 (отд. оттиск, СПБ, 1902); Бражников М. В., Древнерусская теория музыки, Л., 1972.

Г. А. Никишов.

ТИ́ХОНОВ Павел Ильич [15(27) II 1877, Петербург — 23 III 1944, Москва] — сов. певец (бас), педагог. Засл. деят. иск-в БССР (1940). В 1900 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та, в 1903—04 брал уроки пения у С. И. Габеля. В 1918 окончил Одесскую консерваторию, в 1923—24 занимался в Оперной студии К. С. Станиславского в Москве. С 1905 солист оперы петерб. Нар. дома, в 1907—11 пел в оперных т-рах Киева и Одессы, в 1911—17 и 1919—28 — в Большом т-ре в Москве (в 1917—19 выступал в Одессе). Обладал ровным во всех регистрах голосом мягкого сочного тембра, владел иск-вом сценич. перевоплощения. В репертуаре Т. были 93 оперные партии, в их числе — Сусанин, Фарлаф, Мельник, Борис Годунов, Кончак, Олоферн, Досифей; Мамыров («Чародейка»), Рене («Иоланта»), Собакин («Царская невеста»), Царь Салтан («Сказка о царе Салтане»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Марсель и Сен-Бри («Гугеноты»), Рамфис («Аида»), Вотан («Золото Рейна», «Валькирия»), Мефистофель и др. Был партнёром Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой, Д. А. Смирнова, К. Г. Держинской, Н. А. Обуховой, В. Р. Петрова, Л. Ф. Савранского, С. И. Мигая. Выступал как камерный певец. Один из основателей Оперной студии Большого т-ра (1918), занимался муз.-просвет. работой, организовал ряд хор. кружков в рабочих клубах Москвы. Участвовал в научно-методич. работе ГИМНа. Педагогич. деятельность начал в 1924. В 1928—33 доцент вок. ф-та Моск. консерватории, в 1933—41 профессор и декан вок. ф-та Белорусской консерватории (Минск), в 1941—44 руководил вок. ф-том объединённой Моск. и Саратовской консерваторий. Среди учеников — В. И. Борисенко, С. Ю. Друкер, Р. В. Млодек. Подготовленный к печати труд Т. «Методология пения», как и др. его научно-методич. работы, сгорел во время бомбардировки Минска

гитлеровцами. Доклад Т. «Опора звука» опубликован в кн. «Сборник докладов, прочитанных членами секции на Первой Всероссийской конференции вокальных учёных и педагогов» (М., 1926).

Лит.: Иванов-Борецкий М., Пять лет научной работы Гос. института музыкальной науки (ГИМНа) 1921—1926, М., 1926, с. 41—42; Левик С., Записки оперного певца, М., 1955, с. 57. *К. П. Тихонова.*

ТИЦ, Д и ц (Titz, Tietz, Dietz, Dietzsch) Август Фердинанд (Антонио Фердинанд) [1742, Нюрнберг — 25 XII 1810 (6 I 1811), Петербург] — скрипач и композитор. По национальности немец. Славился как камерный исполнитель, был известен также как виртуоз на *виоль д'амур*. С 17-летнего возраста играл в капелле церкви Санкт-Зебальд в Нюрнберге; с 1762 капельмейстер оркестра Венской оперы, где познакомился с К. В. Глюком. Нек-рое время обучался композиции под рук. И. Гайдна. В Вене опубликовал первые камерные произв. С 1771 жил в России, служил в имп. придв. т-ре в Петербурге в качестве композитора, камер-музыканта и скрипача оркестра. Пользовался особым расположением Екатерины II; обучал игре на скрипке будущего императора Александра I, участвовал в придв. концертах. Во 2-й пол. 90-х гг. Т. уехал в Дрезден, где был музыкантом корол. капеллы. Выступал с концертами в Лейпциге, Берлине (1803) и Праге (1809). Т.— автор струн. квартетов, скр. сонат, песен, романсов (в т. ч. «Стонет сизый голубочек» на сл. И. И. Дмитриева). Наибольший интерес представляют его квартеты; выдержанные в классич. форме, они обладают ярко выраженным рус. нац. колоритом.

Лит.: Ямпольский И. М., Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы, ч. 1, М., 1951, с. 302—308; Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 1—2, М.—Л., 1950—57; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII в., М., 1965; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, v. 2, Gen., 1951, p. 179—85. *Т. А. Ремчанская.*

ТИЦ Михаил Дмитриевич [24 II (8 III) 1898, Петербург — 12 X 1978, Харьков] — сов. композитор, пианист, педагог. В 1924 окончил Харьковский муз.-драм. ин-т по классам композиции у С. С. Богатырёва и фп. у П. К. Луценко. Занимался по композиции также у Н. Я. Мясковского и Н. С. Жиляева. С 1922 преподавал муз.-теоретич. дисциплины и композицию в Муз.-драм. ин-те (с 1934 — консерватория); с 1935 профессор, в 1943—71 зав. кафедрой теории музыки и композиции Харьковской консерватории (с 1963 — Ин-т иск-в). Среди его учеников — комп. А. А. Жук, Л. Н. Колодуб, П. Д. Гайдамака, В. В. Сечкин, Л. Н. Булгаков, музыковеды Т. С. Кравцов, В. Н. Золочевский. Выступал как солист и ансамблист. В 1940—48 чл. правления СК Украины. Автор ряда муз.-теоретич. работ, в т. ч. «К вопросу о пересмотре основных проблем курса гармонии» (1953, рукопись), «О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений» (Киев, 1962, 2 изд. 1972), «Про сучасні проблеми теорії музики» (Київ, 1976), «Учебник полифонии» (1978, рукопись), а также сочинений учебного репертуара для скрипки и фп.

Соч.: оперы — Перекоп (1939, Укр. т-р оперы и балета), Гайдамаки (1941), обе — совм. с Ю. С. Мейтусом и В. П. Рыбальченко; кантата — Песня Красной конницы (на сл. Т., 1936); для орк.— Комсомольская увертюра (1932); Поэма-концерт для фп. с орк. (1946); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. Дума для влч. и фп. (1954), 3 фп. трио (1937—40), фп. квартет (1954), 3 струн. квартета (1950, 1956, 1969) и др.; для фп.— 2 сонаты (1924, 1927), 5 сонатин (1955—62), 3 полифонич. сюиты (1956—74); хоры, романсы, песни, обр. нар. песен, музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Гусарова О., Старейший композитор Харькова, в сб.: Вопросы искусствознания (Научные и методические работы Харьковского института искусств), вып. 1, Хар., 1969; её же, Вокальна творчість М. Тіца, в сб.: Українське музикознавство, [вип.] 9, Київ, 1974; её же, Визначний вчений, педагог, композитор, там же, [вип.] 13, Київ, 1978. *О. В. Гусарова.*

ТИЩЕНКО Борис Иванович (р. 23 III 1939, Ленинград) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1978). Окончил Ленингр. консерваторию по классам композиции (1962) и фп. (1963), в 1965 — там же аспирантуру (рук. Д. Д. Шостакович). Тяготеет к сочинениям крупных форм, к воплощению сложных идейно-образных концепций. Особое влияние оказало на Т. творчество Шостаковича. В ряде произв. (1-я и 2-я симфонии, балет «Ярославна») Т. продолжил эпич. традиции рус. классич. музыки. Соч. Т. отличаются большой внутр. силой, напряжённостью, концентрированностью мысли и чувства, интенсивностью развития тематич. материала, протяжённостью и мощью нарастаний. Гос. пр. РСФСР им. М. И. Глинки (1978).

Соч.: балеты — Двенадцать (по А. А. Блоку, 1963, Ленингр. т-р оперы и балета), Симфония бессмертия (Sinfonia Robusta, 1970, ансамбль «Хореографические миниатюры», Ленинград), Ярославна (по «Слову о полку Игореве», 1974, Ленингр. Малый т-р оперы и балета); муз. спектакли для детей (по произв. К. И. Чуковского) — балет Муха-цокотуха, опера Краденое солнце, оперетта Тараканище (все — 1968); для солистов, хора и орк.— кантата Ленин жив (сл. В. В. Маяковского, 1959), Реквием (сл. А. А. Ахматовой, 1966); для орк.— симфонии (1961; Марина — с хором, сл. М. И. Цветаевой, 1964; 1966; 1974; 1976), орк. пьесы на основе музыки из кинофильмов и к спектаклям драм. т-ров — Суздаль (1964), Палех (1965), Гибель Пушкина (1967), Северные этюды (1968), Рождение корабля (1969), сюита Цирк (из музыки к пьесе «Тот, который получает пощёчины» Л. Н. Андреева, 1973), Жаворонок (из музыки к одноимённой пьесе Ж. Ануя, 1974); для инструментов с орк.— концерты: для фп. (1962), для скр. (1964), для влч. (1963, 1969), для флейты и фп. (со струн. орк., 1972), для арфы (1977); струн. квартеты (1957, 1959, 1971, 1980); для фп.— сонаты (1957, 1960, 1965, 1972, 1973, 1975); 2 сонаты для скр. соло (1957, 1975); каприччо для скр. и фп. (1965); сонаты для влч. соло (1960, 1979); инвенции для органа (1964); хор a cappella на тексты Иоффу (1959); для голоса и фп.— Белый аист (сл. О. Н. Шестинского, 1958), Грустные песни (на слова разных поэтов, 1962), 3 песни на стихи М. И. Цветаевой (1970), 5 песен на стихи О. О. Дриза (1974); музыка к спектаклям драм. т-ров — «Поднятая целина» Шолохова (соч. 1959), «Выбор» Арбузова (1972, Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола), «Совет да любовь» Тендрякова (1974, Ленингр. т-р драмы им. А. С. Пушкина), «Роза Беринд» Гауптмана (1975, Ленингр. т-р драмы и комедии), «Дети солнца» Горького (1976, Ленингр. т-р им.А.С. Пушкина), «Недоросль» Фонвизина (1977, Ленингр. т-р драмы и комедии), «Тот, который получает пощёчины» Андреева (1977, Т-р им. Ленсовета), «Иванов» Чехова (1978, Ленингр. т-р драмы им. А. С. Пушкина), «Эмигрант из Брисбена» Шехаде (1978, Ленингр. Большой драм. т-р им. М. Горького), «Ричард III» Шекспира (1979, Ленингр. т-р драмы и комедии), «Берег» Бондарева (1979, Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола); музыка к кинофильмам — «На одной планете» (1965), «Пристань на том берегу» (1971), «Слово о полку Игореве» (науч.-популярный фильм, 1974), «Дети, как дети» (1978), «День приёма по личным вопросам» (1977) и др.

Лит.: Бялик М., Борис Тищенко, «МЖ», 1965, № 22; его же, «Слово» в балете, в сб.: Музыкальная панорама Ленинграда, Л.—М., 1977; Сыров В., О национальном в творчестве Бориса Тищенко, в сб.: Вопросы музыкальной теории и педагогики, Горький, 1975; его же, Борис Тищенко и его симфонии, в сб.: Композиторы союзных республик, вып. 1, М., 1976; Прицкер М., Зрелость художника, «МЖ», 1979, № 4. *М. Г. Бялик.*

ТКАЧЁНКО Нинель Александровна (р. 21 XI 1928, Харьков) — сов. певица (драм. сопрано). Нар. арт. СССР (1964). Чл. КПСС с 1972. В 1958 окончила Харьковскую консерваторию по классу пения у Т. Я. Веске. С того же года солистка Оперной студии Киевской консерватории, с 1960 — Львовского, с 1962 — Белорусского, с 1968 — Одесского т-ров оперы и балета. Голос Т. сильный и ровный, тёплого грудного тембра. Выразительность и искренность — отличит. черты исполнит. иск-ва Т. Партии: Татьяна, Лиза, Ярославна, Наташа; Кассандра («Орестея» Танеева), Тоска, Аида; Леонора («Трубадур»), Дездемона; Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), Мавка («Лесная песнь» Кирейко), Софья («Пётр I» Петрова), Марина («Октябрь» Мурадели), Любка («Семён Котко» Прокофьева) и др. Ведёт обширную конц. деятельность. Гастролирует за рубежом. В 1976 исполнила партию Абигайль в опере «Набукко» Верди на Междунар. фестивале оперного иск-ва в Сегеде (Венгрия).



Лит.: Черкашина М., Голоса молодых, «СМ», 1964, № 11. *В. И. Зарубин.*

ТКАЧЁНКО Пётр Фёдорович (прозвище — Галашка) [21 XII 1878 (2 I 1879), с. Синявка, ныне Черниговской обл.— 21 XII 1918 (3 I 1919), там же] — укр. кобзарь. Род. в семье быв. крепостного, в 9 лет ослеп. С 16 лет учился игре на кобзе у местного кобзаря А. Гайдука (Гойденко), ученика знаменитого А. Шута, затем у кобзаря Т. Пархоменко. В репертуаре Т. были песни исторические, социально-бытовые, бурлацкие, чумацкие, шуточные, на сл. Т. Г. Шевченко; неск. песен Т. создал сам. В результате общения Т. с передовой интеллигенцией и революционно-демократич. кругами рабочих центров (Екатеринослав, Херсон, Киев, Конотоп, Нежин и др.) стал исполнять и революц. песни, в т. ч. «Смело, товарищи, в ногу», «Замучен тяжёлой неволей». В 1905—07 перевозил нелегальную лит-ру, неоднократно подвергался арестам. После Окт. революции 1917 был активным участником комитета бедноты, выступал на митингах, собраниях, в концертах. Исполнение им песен отличалось выразительностью, эмоциональной насыщенностью. В 1978 в с. Синявка отмечалось 100-летие со дня рождения Т.

Лит.: Полотай М., Кобзар Петро Ткаченко з Синявки, «Народна творчість та етнографія», 1967, № 4; его же, Песни правды и свободы, «Правда Украины», 22 дек. 1978, № 291. *М. А. Полотай.*

ТО́БИАС Рудольф (29 V 1873, Кяйна, Эст. ССР — 29 X 1918, Берлин) — эст. композитор и пианист. В 1897 окончил Петерб. консерваторию по классу органа у Л. Ф. Гомилиуса, по композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В 1898—1904 работал органистом и хор. дирижёром в Петербурге. В 1904—08 в Тарту; вёл конц. деятельность как дирижёр, пианист и органист; был организатором ораториальных концертов. Выступал также как муз. критик. С 1909 жил в Лейпциге, с 1910 в Берлине, где с 1912 преподавал муз.-теоретич. предметы в Высшей школе музыки.

Соч.: для солистов, хора и орк.—оратория Послание Ионы (Des Jona Sendung, 1909), кантаты Иоани Дамаскин (сл. А. К. Толстого, 1897), О деве света Илманейтси (Sest Ilmaneitsist ilusast, слова из эпоса «Калевипоэг», 1911); для орк.— увертюра Юлий Цезарь (1896), каприччо Чёрный ворон — вестник брани (Varese sõjasõnumida, 1909); концерт для фп. с орк. (1897); 2 мелодекламации для чтеца с орк.— Сон Калевипоэга (Kalevipoja unenägu, 1907), Калевипоэг у ворот преисподней (Kalevipoeg põrgu väravas, 1912, сл. из эпоса); 3 струн. квартета; пьесы для разных инструментов, в т. ч. для фп., органа; для голоса с фп.—песни, в т. ч. Ночная песня (Öölaul, на собств. слова), Романс (сл. И. С. Тургенева), Осень (Sügis, сл. К. Э. Сёэта); для хора — Nenia (сл. Ф. Р. Крейцвальда), Молодые кузнецы (Noored sepad, сл. Г. Суйтса), Вор (Varas, сл. К. Э. Сёэта); обр. нар. песен.

Лит.: Pärt s R., Rudolf Tobias, Tallinn, 1968; Rudolf Tobias sõnas ja pildis, сост. V. Rumessen, Tallinn, 1973. *А. В. Хирвесоо.*

ТО́ВИ (Tovey) Доналд Фрэнсис (17 VII 1875, Итон — 10 VII 1940, Эдинбург) — англ. музыковед, композитор, пианист, педагог. Брал уроки у С. Вайссе (фп.), У. Паррата, Х. Пэрри (композиция), затем учился в муз. колледже в Оксфорде (1894—98). Дебютировал как пианист в 1894. Концертировал в Великобритании, Германии и Австрии (1900—15), США (1925, 1927—28), исполнял и собств. сочинения, среди к-рых фп. концерт (1-е исп. 1903, с оркестром под упр. Г. Вуда). В 1906—12 участвовал как пианист в исполнении камерной музыки (т. н. «Челси-концерты») в Лондоне. С 1914 преподавал игру на фп. в ун-те в Эдинбурге, где выступал также как дирижёр, руководил организованным им в 1917 т. н. симф. оркестром Рейда (по имени мецената, генерала Дж. Рейда). Писал популярные аннотации к конц. программам, посв. музыке И. С. Баха, Л. Бетховена и др.; позднее составил из них путеводители (изданы в 1935—49); эти сб-ки создали Т. широкую популярность в Великобритании и США. Автор ряда работ, посв. муз. анализу (6 выпусков-очерков), муз. эстетике, книг о Бетховене, статей для Брит. энциклопедии (с 11-го издания; опубликованы и в отд. сб-ках). Своей наиболее значит. музыковедч. работой Т. считал комментарии к «Искусству фуги» И. С. Баха. Осуществил редакцию «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (совм. с Х. Сэмюэлом), ряда вок. сочинений композиторов 17 в., сонат Бетховена для фп. (совм. с Х. Крэкстоном) и для виолончели с фп. (совм. с П. Зухом); написал каденции к его 4-му концерту для фп. с оркестром, а также к концертам для скрипки с оркестром Бетховена и И. Брамса. Среди соч. Т.— опера «Невеста Диониса» («The bride of Dionysus», соч. 1907—1918; пост. 1929, Эдинбург), симфония (1913), концерты с орк.— для фп. (1903), для виолончели (1934; по заказу П. Касальса), скрипки (1937), сонаты с фп. для скрипки, виолончели, кларнета, 4 фп. трио, 2 струн. квартета, фп. квинтет, вариации на тему Глюка для флейты и струнных (1913), фп. пьесы, хоры, в т. ч. церковные.

Лит. соч.: Beethoven's ninth symphony, L., [1928]; A Companion to «The art of fugue»—«Die Kunst der Fuge»— J. S. Bach, L., 1931; A companion to Beethoven's pianoforte sonatas, L., 1931; Musical form and matter, L., 1934; Essays in musical analysis, v. 1—6, L., 1935—39 (доп. том издан посмертно под назв.— Chamber music, L., 1944), ²v. 1—7, 1972; Normality and freedom in music, Oxf., 1936; Musician talks, v. 1—2, L., 1941—1942 (совм. с G. Parrat); Beethoven, L., 1944, ³1965; Musical articles from the Encyclopaedia Britannica, L., 1944, ³1947; Essays and lectures on music, L., 1949 (в США издано под заглавием — The main stream of music, and other essays, N. Y., 1959).

Лит.: Grierson M., Donald Francis Tovey. A biography based on letters, L., 1952, ²Westport (Conn.), 1970. *И. А. Слепнёв.*

ТО́ДИ (Todi; урожд.— д'Агьяр, d'Aguiar) Луиза Роза (9 I 1753, Сетубал — 1 X 1833, Лисабон) — португ. певица (меццо-сопрано). Артистич. деятельность начала в 1768 как драм. актриса. Пению училась в Лисабоне у Д. Переса. В 1772—77 пела в итал. опере в Лондоне. Первый крупный успех ей принесло выступление в опере «Олимпиада» Паизиелло, состоявшееся в 1777 в Мадриде. В следующем году Т. с триумфом гастролировала в Париже, где в сезонах 1778/79 и 1781/82 участвовала в «Духовных концертах». В 1781/82 пела в Берлине (совершила также конц. поездку по городам юж. Германии), затем — в Вене, в Турине, в 1783 — в «Гранд-Опера» в Париже (в это же время в Париже пела знаменитая нем. певица Г. Мара, и парижская публика разделилась на «тодистов» и «мараТистов»). В 1784—89 выступала в Петербурге, где пользовалась особым признанием любителей музыки. С огромным успехом пела в Италии (в т. ч. в Венеции; 1790/91), затем в Праге (1791); её последнее выступление на оперной сцене состоялось в Неаполе (т-р «Сан-Карло») в 1799. Покинув сцену, с 1803 жила в Лисабоне. Т.— одна из крупнейших певиц 18 в., её голос покорял современников редкой красотой тембра, гибкостью, чистотой и блеском звучания. С лёгкостью и изяществом исполняла сложнейшие фиоритуры, поражая слушателей инстр. беглостью и совершенством техники. Лучшие партии в операх: «Олимпиада» Паизиелло, «Армида и Ринальдо» Сарти, «Андромеда» Рейхардта, «Медея» Нёймана и др.

Лит.: Vasconcellos J. da, Os musicos portuguezes, Lisboa, 1870; его же, Luiza Todi, Lisboa, 1873, ²1929; Piovano F., Notizie storico-bibliografiche sulle opere di P. C. Guglielmi, «RMI», 1909, v. 16, 1910, v. 17; Sampio Ribeiro M. de, Louiza Todi, Lisboa, 1943; Machabey A., Le bel canto, P., [1948]; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, v. 2, Gen., 1951. *В. В. Тимохин.*

ТОДУ́ЦЭ (Toduță) Сиджизмунд [р. 17(30) V 1908, Симерия, Хунедоара] — рум. композитор, музыковед, педагог. Засл. деят. иск-в СРР (1957). Чл. Академии социальных и политич. наук СРР (1970). В 1931—33 учился в Клужской консерватории у М. Негри (композиция и муз.-теоретич. предметы), в 1936—38 совершенствовался в Академии «Санта-Чечилия» в Риме у И. Пиццетти (композиция) и А. Казеллы (фп.). С 1946 профессор Клужской консерватории (в 1962—64 ректор). Для творчества Т. характерны строгость и ясность письма, опора на нар. истоки, тяготение к инстр. жанрам.

Соч.: опера Мастер Маноле (Meşterul Manole, 1947); для солистов, хора и орк.— оратории Миорица (1958), По следам Хории (Pe urmele lui Horia, 1978), Баллада о знамени (Balada Steagului, 1961); для орк.—6 симфоний (1954; Памяти Джордже Энеску, 1956, Гос. пр. СРР, 1956; Овидий, 1957; для струн. орк., 1961; 1963, 1976), симф. вариации (1940); для струн. орк.— 3 концерта (1951, Гос. пр. СРР, 1954; 1971; 1974), дивертисмент (1951), Четыре табулатуры Б. Бакфарка (обр., 1950); концерт для духовых и ударных (1976); концерт для фп. с орк. (1943); камерно-инстр. ансамбли— сонаты для скр. и фп. (1953), для влч. и фп. (1952), для флейты и фп. (1952), для гобоя и фп. (1956); для фп.— пассакалья (1943), сонатина (1950), Сюита на темы рум. песен и танцев (1951); хоры, романсы.

Лит. соч.: Idea ciclică în Sonatele lui G. Enescu, «Studii de muzicologie», 1968, № 4; Formele muzicale ale barocului în opera lui J. S. Bach, v. 1—2, Buc., 1969—73.

Лит.: Herman V., Sigismund Toduță, «Muzica», 1965, № 6; Sigismund Toduța la 60 de ani, «Tribuna», Cluj, 1968, 16 mai. *Р. Э. Лейтес.*

ТО́ЗИ (Tosi) Пьер Франческо (1654, Чезена — 1732, Фаэнца) — итал. певец-кастрат, вок. педагог, теоретик и композитор. Музыке обучался у своего отца, органиста и композитора Джузеппе Феличе Т. С 1682 жил в Лондоне, здесь в 1692 открыл школу пения. В 1705 переехал в Вену, где до 1711 занимал должность придв. капельмейстера, совмещая её с дипломатич. службой. С 1723 жил попеременно в Болонье и Лондоне; в 1730 в Болонье принял сан священника. В 1732 поселился в Фаэнце. Т. выступал преим. как камерный певец, получил признание в Италии и др. европ. странах. Его пение отличалось глубокой выразительностью, благородством, тонким чувством стиля, совершенным вокальным мастерством. Широкую известность принёс Т. его теоретич. трактат «Рассуждения о певцах старинных и современных, или Примечания по поводу изобразительного пения» («Opinioni de'cantori...», 1723). Это по существу первый крупный науч. труд, посвящённый осн. проблемам вок. иск-ва: методу преподавания, постановке голоса, исполнению апподжиатур, трелей, пассажей, каденций, правильности произношения и чистоте дикции в пении, соотношению в исполнении речитативов и арий трёх вок. стилей — театр., камерного и церковного, сочетанию темпа rubato и ритмич. точности, контрастному сопоставлению динамич. оттенков forte и piano, колоратурной импровизации — её границам, мере, излишествам, значению проф. ответственности, этики, высокой артистич. миссии певца как музыканта-исполнителя. Книга является ценным культурно-историч. документом кон. 17 — нач. 18 вв., она даёт представление и о муз.-эстетич. направлениях эпохи позднего барокко. Опубликованный в 1723 в Италии, трактат затем был издан в переводах на англ. (1742), нем. (1757), франц. (1874) и рус. (в кн.: Мазурин К., «Методология пения», т. 1, М., 1902, с. 107—89) языки; сохраняет своё значение и поныне (в 1960-е гг. осуществлён ряд его переизданий на разл. языках, включая и факсимильные). Т.— автор оратории «Мученичество Св. Екатерины» («Il Martirio di S. Caterina», W., 1701) и кантат для голоса в сопровождении *клавесина*.

Соч.: Opinioni dei cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato, Bologna, 1723, факсимильное изд., N. Y., 1968 («Monuments of music and music literature in facsimile»).

Лит.: Köchel L., Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867, W., [1869]; Haas R., Aufführungspraxis der Musik, Potsdam, 1931; Della Corte A., Canto e bel canto, Torino, 1933; Celletti R., La vocalità al tempo del Tosi, «RMI», 1967, v. 1. *С. М. Грищенко.*

ТОКИО — столица и гл. культурный центр Японии. Нас. ок. 11,4 млн. чел. (1980). Город осн. в сер. 15 в., первоначально носил назв. Эдо (по имени рыбачьей деревни, с к-рой началось поселение). К кон. 18 в. стал одним из крупнейших городов мира (в 1787 нас. 1368 тыс. чел.). Здесь получили развитие характерные для *японской музыки* виды и формы инстр. музыки, исполняемой на *сямисэне*, *кото* и сякухати и др. нац. инструментах. Завоевали известность школы выдающихся исполнителей Кэнко Исимура и Кэнко Торадзава (на сямисэне, нач. 18 в.), Накаяма Кинсю (исполнял песенные мелодии на нигэнкине, кон. 18 в.) и др. С 16 в. большой популярностью в Т. пользовались разл. формы муз.-т-ра — Ноо, позднее Кабуки, Дзёрури. Музыка сопровождала религ. церемонии в буддистских и синтоистских храмах Т.

После революции 1867—68 в Эдо была перенесена резиденция императора Японии, город переименован в Т. (букв.— восточная столица). В этот период в Японии, в т. ч. и в Т., стал использоваться европ. и амер. опыт организации муз. жизни. Большое внимание уделялось муз. образованию, в постановке к-рого важную роль сыграл амер. педагог Л. У. Мейсон, основавший ряд муз. школ. Мн. япон. музыканты стали обучаться в странах Европы (гл. обр. в Германии и Франции) и в США.

В 1872 в Т. открыта консерватория, ставшая центром по распространению зап.-европ. муз. традиций; в 1879 известным япон. просветителем Идзава Сюдзи осн. Ин-т муз. исследований.

В Т. в разное время гастролировали крупнейшие музыканты из др. стран, в т. ч. из России, среди них — певец А. И. Мозжухин и певица М. Б. Черкасская, С. С. Прокофьев (нач. 1930-х гг.), выступавший как пианист. Одним из основателей прославившейся впоследствии япон. скр. школы был А. Я. Могилевский; неск. лет в Т. жил и преподавал Н. А. Черепнин. В 1920 открылся оперный т-р «Асакуса-опера», на сцене к-рого ставились гл. обр. итал. оперы. В 1925 комп. и дир. Ямада Косаку основал в Т. Япон. филармонич. об-во, оркестр к-рого выступал с публич. концертами. Начали издаваться муз. журналы, в т. ч. «Онгаку хёрон» («Музыкальная критика», с 1933). В 1930 в Т. создана Федерация совр. композиторов. В 1929 осн. Токийский филармонич. оркестр, в 1939 — Япон. симф. оркестр. С Т. связана деятельность ведущих япон. музыкантов: музыковеда Хиросады Тамура, основателя муз. об-ва «Пропаганда европ. музыки» (1911), много сделавшего для внедрения в япон. муз. культуру музыки зап.-европ. композиторов; Танака Сёхэй, видного муз. акустика, занимавшегося проблемой чистого строя разл. муз. инструментов, в т. ч. органа; Танабэ Хисао, президента Япон. об-ва по изучению музыки Вост. Азии (с 1943), видного специалиста в области акустики и психологии муз. творчества, знатока классич. музыки, япон. муз. инструментов и др.

После 1945 муз. жизнь Т. стала развиваться особенно интенсивно. Были открыты новые муз.-уч. заведения, созданы исполнит. коллективы, основаны разл. муз. об-ва. На особенностях и темпах развития муз. жизни отразился технич. и индустриальный прогресс в стране (Япония вышла на одно из первых мест в мире по объёму производства и качеству проф. и бытовой звуковоспроизводящей электронной аппаратуры, выпуску грампластинок). В Т. сосредоточены все осн. формы совр. муз. жизни Японии.

Под влиянием зарубеж. модернистского иск-ва в Т. возникли творческие группы: «Дзиккэн Кобо» (экспериментальная лаборатория, 1949), группа «Онгаку» («Музыка») и др., развивавшие принципы П. Булеза, К. Х. Штокхаузена, Дж. Кейджа, и т. н. муз. хэппенинг. Ряд композиторов связан со студией электронной музыки Япон. радиовещат. корпорации (осн. в 1956).

Огромное распространение получили иск-во эстрады и разл. формы индустрии развлечений, включая поп-музыку. Приобрели популярность группы япон. мюзик-холла, вок. группы «Дак дакс», «Ройял найтс» (с 1959; выступали в СССР), эстр. певицы Мисора Хибари, Кэи Наоко, Симакура Тиёно и др., эстр. оркестры под рук. Ямады Такахаси, Обонаи Йосио и др. В 1950—60-е гг. получила развитие джазовая музыка. В 1948 япон. певица и хор. дирижёр Сэки Акико организовала Центр. токийский хор «Поющие голоса Японии», положивший начало массовому антимилитаристскому самодеят. хор. движению. С нач. 1950-х гг. это демократич. движение распространилось по всей Японии. Об-во трудящихся—любителей музыки (ROON) создало хор. кружки в Т. и др. городах. Многие из самодеят. хоров выступают на ежегодных фестивалях, организуемых газ. «Акахата» (орган Коммунистич. партии Японии).

Классич. япон. музыка звучит в Т. и ныне. Оркестр Имп. дворца «Сигэнкан», играющий в стиле гагаку, выступает дважды в год — осенью в «Хибия хокайдохолле» и весной (для узкого круга) в Муз. зале Имп. дворца. Иногда концерты проходят в храме Мэйдзи дзингу, выступления любительской группы гагаку — в храме Онотэрусаки (ежемесячно), представления Кабуки, Бунраку и танц. групп — в япон. Нац. т-ре («Кокурицу гэкидзё»), исполнение муз.-песенного сказа Дзёрури — в т-ре «Хоммокута».

В храме Асакуса проводятся по 2 (или более) службы с музыкой в неделю; храм Дзодзёдзи (парк Сиба) — место отправления буддистских ритуалов, храм Мэйдзи дзингу — синтоистских.

Концерты нац. традиц. музыки обычно даются весной и осенью. В августе — сентябре ежегодно проходит фестиваль нац. танцев, т. н. бон-одори (в разл. местах Т.); в кон. сентября — нач. октября — танц. фестивали о-мацури. Традиции этих фестивалей существуют уже неск. веков. В нач. ноября в Т. съезжаются нар. театр. коллективы со всей Японии (выступают в зале «Нихон Сэйнэн-кан»).

Крупнейшие муз.-уч. заведения Т.— Муз. академия («Сэндзокугакуэн»; дир. Морои Сабуро), токийский Ун-т иск-в с муз. отделением (быв. Токийская академия музыки), Высшая муз. школа «Тохо» (частная), частный Муз. ун-т Мусасино, частная Муз. школа Кунитати (в окрестностях Т.; ок. 1200 студентов, более 150 педагогов). Муз. отделения имеются в неск-рых ун-тах Т., где изучается история и теория музыки. Япон. музыковеды ведут науч.-исследоват. работу в Ин-те музыки 20 в. (осн. в 1957). Муз. воспитание и образование введено в начальных и средних школах, при к-рых организуются дух. бэнды, хоры, оркестры (вопросами спец. обучения ведает Мин-во образования Японии). В Т. находятся правления Всеяпонского об-ва муз. просветителей и Япон. ассоциации муз. просветителей (президент Иноуэ Такаси), а также Совет по вопросам музыкального образования. Получила широкое распространение система преподавания для музыкально одарённых детей, введённая педагогом Судзуки Синити.

В Т. функционируют 8 проф. симф. оркестров, отличающихся высоким исполнит. уровнем: Токийский филармонич. оркестр (осн. в 1914, худ. рук. Одака Тадааки), Токийский симф. оркестр (худ. рук. Акияма Кадзуйёси), оркестр «Ёмиури Ниппон» (худ. рук. Вакасуги Хироси), Симф. оркестр Япон. радиовещат. корпорации (худ. рук. Иваки Хироюки), симф. оркестр «Метрополитен» (осн. в 1965, худ. рук. Ватанабэ Акэо), Новый филармонич. оркестр (осн. Одзава Сэйдзи), «Кунаичо гакубу» (Имп. придв. оркестр, рук. Цудзи Тосио), Япон. симф. оркестр.

В Т. живут и работают наиболее видные япон. исполнители: певица Оно Тэруко, скрипачи Сато Ёко, Усиода, пианисты Накамура Хироко, Мацуура, виолончелисты Фудзивара, Санто Хидэо, Ивасаки и др. Получил известность Токийский струн. квартет (быв. Квартет Тохо), хор. коллективы под рук. Камимото Ёсио, Сираи, Цусима, Ямагиси. Крупнейшие оперные труппы Т.— «Фудзивара» (осн. 1934), Токийская оперная компания (осн. 1952).

Много времени муз. программам отводится на радио и телевидении Т. Наиболее мощная Япон. радиовещательная корпорация практикует систему творческих заказов для японских композиторов. Крупнейшие фирмы грамзаписи — «Виктор» (япон. филиал), «Принс» и др.

В Т. сконцентрированы ведущие муз. изд-ва Японии: «Ниппон Хосо Кёкай», «Онгаку но томо-ся», «Тикума сёбо», «Каваи-гакуфу» и др. Разл. области музыки освещают журн. «Онгаку но томо», «Кёику онгаку», «New Music Magazine», «Онгаку гэйдзюцу», «Shimpu Journal», «Record Geijutsu» и др. (на япон. и англ. яз.). На страницах этих органов печати выступают наиболее известные муз. критики Такаянаги Морио, Нодзаки Ёсио и др.

В Т. сосредоточено неск. десятков разл. муз. организаций. В задачу Япон. федерации объединений музыкантов, Гильдии дирижёров Японии, Лиги концертирующих музыкантов Японии и др. входит защита проф. интересов япон. музыкантов. Всеяпонская федерация дух. бэндов, Всеяпонская федерация хоров объединяют соответствующие исполнит. коллективы. Нек-рые об-ва популяризируют музыку определ. видов и направлений (Об-во классич. музыки, Токийское об-во музыки барокко, Япон. об-во христианской музыки и григорианского пения), а также творчество отд. композиторов (япон. Моцартовское и Малеровское об-ва). Композиторы объединены в Об-ве япон. композиторов (пред.—Кога Масэо), музыковеды связаны с Академией музыкознания. Япон. об-во защиты прав авторов и композиторов и Япон. ассоциации муз. копирайтов призваны защищать авторские права музыкантов Японии. Существуют также Ассоциация муз. издателей Японии, предприятия, связанные с т. н. звуковой индустрией,— Япон. ассоциация электронной индустрии и Япон. ассоциация звукозаписи. В Т. находятся также япон. отделения междунар. муз. об-в, Междунар. фонд иск-в и др. Совр. муз. жизнь Т. определяется деятельностью мн. орг-ций, объединяемых Ассоциацией муз. администрации (Япон. конц. об-во — Нихон Консато кёкай, Токийский муз. центр — Токё онгаку бунка сэнта и др.), и конц. агентств (агентства Ито Томонсу, Ватанабэ Сусуми, Кикути Идзё и др.).

Осн. конц. залы — Всеяпонской радиовещат. корпорации «Токё бунка кайкан», «Уэно бунка кайкан», «Юбинтёкин-хору», «Сибуя кокайдо», «Косэйнен кин кайкан», «Тоёко хору». Музыка исполняется также в т-рах «Кокурицу гэкидзё», «Кабукидза» и др.

В связи с возрождением интереса к классич. и традиц. формам нац. иск-ва с сер. 20 в. стали устраиваться соответствующие концерты, в к-рых принимает участие оркестр нац. инструментов «Ниппон» (рук. Тамура Такуо) и др. коллективы, выступали видные исполнители (Такахаси Тикудзан, Мурамото Кадзуко, Цудудзи Такаси и др.), а также любители (многие из них входят в Лигу развития япон. нар. музыки).

Богатые коллекции муз. инструментов собраны в ряде музеев Т., ценные издания — в Нац. парламентской б-ке и б-ках ун-тов.

В Т. ежегодно проводятся конкурсы композиторов, вокалистов, пианистов, скрипачей; проходят Междунар. муз. фестиваль (в середине июля) и Нац. фестиваль иск-в (в октябре — ноябре). Фестивали эстр. песни организует получившая междунар. известность фирма «Ямаха» (производит муз. инструменты и др.).

В Т. гастролируют крупнейшие совр. музыканты и исполнит. коллективы из мн. стран мира, в т. ч. ведущие сов. балетные и оперные труппы, симф. оркестры, хоры и фольклорные ансамбли.

Лит.: Nouët N., Histoire de Tokyo, P., 1961; Malm W. P., Japanese music and musical instruments, Rutland—Tokyo, 1970; Harich-Schneider E., A history of Japanese music, L., 1973. *Дж. К. Михайлов.*

ТОККА́ТА (итал. toccata, букв.— прикосновение, удар, от toccare — касаться, трогать; испан. tocar, франц. toucher). 1) В эпоху Возрождения — праздничная фанфара для дух. инструментов и литавр (су-

ществует поныне в виде дух. туша). Самое раннее сохранившееся упоминание относится к 1393. Назв. такой Т. произошло от «ударов» (итал. tocco) литавр, к-рые в старинной музыке применялись вместе с трубами. К этой традиции примыкают краткие фанфарного типа вступления к операм и балетам 17 в., также называвшиеся Т. (напр., в «Орфее» Монтеверди, 1607).

2) Виртуозная муз. пьеса для клавишных инструментов (клавир, орган), в 16 в.— и для лютни. Впервые обозначение «Т.» применил Ф. да Милано в «Intavolatura di liuto» (1536) по отношению к четырём лютневым пьесам, к-рые не были традиционными для того времени переложениями вок. музыки, а были написаны специально для инструмента. В дальнейшем Т.— сочинения для клавишных инструментов, а само назв. объясняется старинными музыкантами как «прикосновение, или удар по клавишам» (М. Преторпус, «Syntagma musicum», т. 3, 1619). Т. занимает важное место в историч. процессе обособления органных и клавирных жанров как специфич. области инстр. музыки.

Ранняя клавишная Т. имела функцию вступления. По описанию М. Преторпуса, это — «прелюдия, которую органист импровизирует на органе или клавичембало до того, как приступит к мотету или фуге». Т. применялись в богослужении подобно интонациям (см. *Интонация*, VI) и преамбулам для установления тональности следующих за ними напевов. Иногда Т. публиковались вместе с интонациями (Т. в «Intonationi d'organo» А. и Дж. Габриели, 1593); первое издание — орг. токкаты С. Бертольдо (1591). К самым ранним образцам относятся также токкаты А. Падовано (посм. изд. 1604). Один из важнейших источников — трактат Дж. Дируты «Il Transilvano» (1-я часть — 1593), содержащий в качестве примеров орг. импровизаций и иск-ва диминуирования Т. разных авторов (Дируты, Габриели, Л. Луццаски, А. Романини и др.). В отличие от др. инстр. жанров 16 в., напр. *ричеркаров* и *канцон*, опиравшихся на вок. музыку, в ранних Т. заметно стремление отойти от традиц. вок. стиля и представить возможности специфически клавишного, пальцевого иск-ва. Большинство Т. начинается аккордовыми последованиями (многие — тремя-четырьмя «ударами» одного аккорда); их сменяют пассажные разделы. Имитации почти не применяются, возникая в основном при передаче пассажей из одной руки в другую. Главный принцип изложения — *колорирование* аккордов с помощью трелей, мелодич. и гармонич. фигураций по формулам диминуирования (см. *Диминуция*, 3). Фактура в целом — гомофонного «этюдного» типа. Реже встречаются Т., отмеченные явным влиянием вок. стиля.

В творчестве К. Меруло (2 книги Т., 1598 и 1604) утверждается Т., основанная на чередовании пассажных и имитац. разделов, близких ричеркару, что намечает будущий цикл Т. с фугой. «Токкатный» стиль Меруло отличается нестереотипностью колорирования, мелодич. и ритмич. изобретательностью. Сходная форма — в токкатах Я. П. Свелинка (при жизни не изданы), оригинальных по фактуре и широко представляющих ричеркарную имитац. технику (имитации в увеличении, обращении), ставших образцом для северонем. композиторов 17 в.— С. Шейдта, Г. Шейдемана, И. А. Рейнкена и др. Шейдту принадлежит Т. «super In te Domine speravi» (в «Tabulatura nova», т. 2, 1624), представляющая обработку в специфич. токкатной фактуре и с применением сложных полифонич. приёмов (включая *стретты*, вертикально-*подвижной контрапункт*) 1-й фразы указанного в её названии хорала. Впоследствии хоральная обработка — один из типов нем. Т. (нем. Versett-T., встречается у Ф. Муршхаузера в «Octitonium...», 1696; у Готлиба Муффата в «72 Versetl sammt 12 Toccaten», 1726).

Значит. роль в истории Т. сыграл Дж. Фрескобальди, к-рый ввёл в Т. новый, «аффектный» стиль, выработанный в современной ему вок. музыке. Смелые и выразит. гармонии его Т., особенно таких, как Т. «con durezze e ligature» и близких ей, муз.-риторич. приёмы, сквозные полифонич. формы восходят к мадригалам нач. 17 в., как и специально разъяснённая им в предисловиях к собств. сочинениям манера исполнения, подчёркнуто импровизационная, требующая темповых изменений соответственно характеру музыки («Играть, не соблюдая такта — так же, как исполняются мадригалы,— сообразно чувствам или смыслу слов»). Токкаты Фрескобальди в «Fiori musicali» — трёх т. и. орг. мессах (1635) — не содержат типичной токкатной виртуозности. В этом сборнике представлены два типа Т. Первый из них — Т. с обозначением avanti, к-рые рассматриваются как краткие вступления к мессам и особо примечательным ричеркарам (хроматическому и «загадочному», с дополнит. голосом, к-рый, по словам автора, надо не играть, а петь). Образующееся последование Т. и ричеркара можно рассматривать как прообраз циклов Т. и фуга, прелюдия и фуга. Др. тип — Т. per l'elevatione, предназначенные для муз. сопровождения одного из важных моментов *мессы;* это самостоят. пьесы большого художеств. значения, очень выразительные по муз. языку и развитые в композиц. отношении (Т. cromatica, напр., состоит из прелюдийного раздела и ричеркара).

Виртуозная Т. представлена у Фрескобальди в сб. «Toccate e Partite» (2 книги, 1615 и 1627). Усложнение исполнит. техники сказывается, в частности, в появлении педальной партии в нек-рых Т., содержащей более или менее длительные орг. пункты. Примечание «sopra i pedali e senza» указывает, что эти пьесы могут быть исполнены и без педали. Т. в прелюдийной функции встречается в сочетании с канцоной («Т. e Canzona»). Такое сочетание (хотя и в несколько ином виде), а также композиц. план этого цикла с прелюдийной «вставкой» в канцону были восприняты последователями Фрескобальди.

Фрескобальди оказал влияние на развитие Т. в Италии, Австрии и юж. Германии. Воздействие тематизма и принципов формообразования его Т. заметно в токкатах М. Росси (1637), И. Фробергера (ок. 1647), Георга Муффата (1690), Б. Паскуини (1704), И. Керля (посм. изд. 1704). В их творчестве получила распространение Т., основанная на многократном сопоставлении прелюдийных и фугированных разделов, с большой фугой в конце. Форма в целом — контрастно-составная (термин В. В. Протопопова), иногда — с репризным обрамлением, с чертами канцоны (при интонац. сходстве различных по метру тем в фугированных разделах). Встречаются также Т. «этюдного» типа, без значит. имитационных разделов (Керль). Своеобразной фактурой выделяются токкаты Росси и особенно Керля; у последнего, наряду с принятой в Т. мелкой фигурацией, появляются скачки, октавная техника, ломаные аккорды, данные в разнообразном ритмич. оформлении (Т. «tutta de salti» и др.), предвосхищающие нек-рые приёмы фп. фактуры Л. Бетховена и Р. Шумана. Применение педали в токкатах Керля ограничивается длит. орг. пунктами в традиции Фрескобальди. Этой же традиции придерживается И. Пахельбель в своих 12 Т.

В токкатах Д. Букстехуде (сходных по существу с его циклами прелюдий и фуг) композиц. принципы, восходящие к токкатам Фрескобальди, сочетаются с полифонич. приёмами северонем. школы. Примечательно наметившееся в них обособление токкатно-прелюдийных и фугированных разделов по типу контрастно-составных форм. Свойственные его Т. ораторский пафос, драматизм, богатство фантазии, виртуозная фактура (сложная педальная техника) подготавливают нек-рые стороны баховского орг. стиля.

Во 2-й пол. 17 в. Т. превращается в самостоят. конц. жанр, утрачивая свою прикладную (литургич.) функцию. С кон. 17 в. она входит в светские циклич. произв. (см., напр., сюиту для клавесина А. Польетти).

Кульминац. пунктом развития старинной Т. и обобщением всех её историч. тенденций явилось творчество И. С. Баха, Т. к-рого отличаются небывалым прежде размахом формы, значительностью и глубиной содержания, а также сложнейшей мануальной и педальной техникой. Бах написал 8 клавирных Т. (одна из них входит в партиту e-moll, BWV 830) и 5 органных (E-dur, BWV 566 известна также под назв. «Прелюдия и фуга»). Т., и более всего — органные, воплотили неслыханно виртуозную, по словам Шпитты, игру Баха, современники к-рого «считали почти непостижимым, как он мог так особенно и так быстро переплетать пальцы рук и но́ги, совершал ими величайшие скачки на инструменте, не допуская ни единого фальшивого звука» (И. Шейбе). Стиль баховских Т. отличается импровизационностью, многократными сменами темпа, богатством тематич. материала. Формы Т. очень разнообразны. Одночастные клавирные Т. fis-moll (BWV 910), c-moll (BWV 911) и g-moll (BWV 915) развивают итал. композиционный тип — контрастно-составную форму, в к-рой токкатно-прелюдийные разделы чередуются с фугированными. Вместе с тем строение каждой из них индивидуально: в Т. fis-moll заметны традиц. черты канцоны, Т. g-moll имеет репризное обрамление, Т. c-moll выделяется большой, почти «органных» масштабов заключит. фугой. Т., открывающая партиту e-moll, написана в репризной форме и имеет три раздела: крайние — токкатно-прелюдийные, средний — фуга.

Циклич. токкаты Баха тесно связаны с его произв. др. жанров. Так, под воздействием прелюдий и фуг складывается двухчастный цикл — Т. и фуга [см. органные Т. F-dur (BWV 540), d-moll (BWV 565), d дорийский (BWV 538)]. Знаменитая Т. с фугой d-moll композиционно ещё напоминает более слитные циклы Букстехуде. Другие, обособившиеся Т. близки по форме прелюдиям Баха, впитывают также нек-рые принципы его конц. форм. Т. F-dur отличается длительными канонич. построениями.

В образовании трёхчастного цикла Т.— Adagio — фуга [орг. Т. C-dur (BWV 564), клавирная Т. G-dur (BWV 916)] сказывается воздействие новых принципов концертирования. Т. (первая часть, дающая назв. всему соч.) в таком цикле виртуозна, может содержать своего рода сольную каденцию (solo педали в орг. Т.), по структуре напоминает старинные концертные формы.

Воздействие сонат da chiesa заметно в четырёхчастных циклах Т.— 1-я фуга — Adagio — 2-я фуга [клавирные Т. e-moll (BWV 914), d-moll (BWV 913); варианты этой схемы — орг. Т. E-dur (BWV 566), в к-рой на месте Adagio — токкатно-прелюдийный раздел, и клавирная Т. D-dur (BWV 912) с тремя фугированными разделами, представляющая смешение черт циклич. Т. «сонатного» типа и многочленной контрастно-составной Т. итал. образца]. Т. в «сонатных» циклах не преследует виртуозных задач, это — небольшая импровизационная, иногда контрастная по материалу прелюдия (одноголос. патетич. речитатив — возвышенный хорал с выразит. гармониями в стиле «durezze e ligature», т. е. с гармонич. «жёсткостями» и задержаниями). Фуги в таких циклах — свободные (как и в сонатах), с октавными ответами, с многоголосным, гомофонного типа изложением темы, простые и двойные, в быстром темпе. Adagio — замечат. образцы баховской вдохновенной лирики, многообразной по конкретному жанровому воплощению (арпозо, речитатив). Нек-рые Adagio вносят тональный контраст, начинаясь в тональности VI ступени; как правило, они тонально не замкнуты, модулируя в конце в осн. тональность или заканчиваясь на доминанте к осн. тональности, вступающей в последней части (подобная связь Adagio и финала наблюдается также в нек-рых концертах и сонатах Баха). Между частями цикла возможны интонац. арки.

Жанр Т., характерный по стилю и композиц. принципам, оказывает известное воздействие на баховские прелюдии (см. прелюдию Es-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира», орг. прелюдию c-moll, BWV 549), циклы прелюдий и фуг (напр., орг. прелюдия и фуга a-moll, BWV 551).

Послебаховская Т. развивалась в основном как виртуозный жанр «этюдного» плана, задача к-рого — демонстрирование технич. возможностей исполнителя. В 19 в. Т. называется фп. пьеса со сложной аккордовой и фигурац. техникой (К. Черни, Р. Шуман, Й. Рейнбергер); орг. Т. не получили распространения. В 20 в. наряду с Т. для фп. (К. Дебюсси, М. Равель, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян, Ф. Бузони, Э. Кшенек и др.) и органа (М. Регер, М. Дюпре, Э. Пеппинг, П. Аренс, В. Фортнер) появляются также Т. для оркестра (А. Казелла, О. Герстер, А. Малявский), для скрипки с оркестром (напр., 1-я часть скрипичного концерта Стравинского). Среди Т. 20 в. есть самостоят. одночастные пьесы и многочастные контрастно-составные Т. циклич. типа (напр., токката Бузони из 3 частей — Прелюдия, Фантазия, Чакона), а также Т., предваряющие фугу (Малявский), чакону (Кшенек), Т. как часть концерта или сюиты (например, в фп. концерте № 5 Прокофьева, «Пульчинелле» Стравинского, «Гимнах» К. Хёллера).

Лит.: Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 г., М.—Л., 1940; Клин В., Вступит. ст., в изд.: Токкати для фортепіано, І, Київ, 1975; Петраш А., Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, Л., 1975, с. 198—99; Schrade L., Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata, «ZfMw», 1925/26, Jahrg. 8; его же, Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata, Münster (Westfalen), 1928; Valentin E., Die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert, Münster (Westfalen), 1930; Dietrich Fr., Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel, в изд.: Bach-Jahrbuch, Jahrg. 28, Lpz., 1931; Gombosi O., Zur Vorgeschichte der Tokkate, «Acta Musicologica», 1934, v. 6, № 2; Hering H., Das Tokkatische, «Mf», 1954, Jahrg. 7, H. 3; Clercx-Lejeune S., La toccata, в кн.: La musique instrumentale de la Renaissance, P., 1955; Eggebrecht H. H., Studien zur musikalischen Terminologie, Mainz—Wiesbaden, 1955; Monson C. A., Eine neuentdeckte Fassung einer Toccata von Muffat, «Mf», 1972, Jahrg. 25, H. 4; Bradshaw M. C., Juan Cabanilles: the toccatas and tientos, «MQ», 1973, v. 59, № 2; Pestelli G., Le Toccate per strumento a tastièra di Alessandro Scarlatti nei manoscritti napoletani, «Analecta Musicologica», 1973, v. 12.

Т. Н. Дубравская.

ТОКТОГУ́Л САТЫЛГА́НОВ (25 X 1864, кишлак Кушчусу, ныне Токтогульского р-на Ошской обл., Кирг. ССР — 17 II 1933, с. Сасык-Джийде, того же района) — сов. акын, нар. поэт, композитор, певец и исполнитель на комузе. Один из зачинателей кирг. сов. лит-ры. Слагал песни с 12 лет. Учился у ми. мастеров нар. музыки — Ниязалы, Есенмана, Сартыбая, Кочкомбая и др. Выступал с резкой обличит. критикой баев. Победив в айтыше (соревновании) придв. акына Арзамата, приобрёл известность. Резко осуждал в песнях отсталые, дикие патриархально-феодальные обычаи, межродовую вражду. В ответ на угрозы местных феодалов создал песню «Беш каман» («Пять свиней»), получившую широкую популярность. В 1898 по ложному обвинению был приговорён к смертной казни, заменённой каторгой в Сибири, откуда в 1910 бежал, скрывался в далёких кочевьях, слагая новые песни и кюю («Прощай, мой народ», «Тюремная жалоба», «В ссылке», «Песня узника», «Здравствуй, желанный народ!» и др.). Т. С. приветствовал Окт. революцию



1917 и до конца жизни оставался её пламенным певцом («Живи, Советская власть!», «Взглянн на мой народ!», «Время», «Взошла заря свободы» и др.).

Творчество Т. С. велико и многообразно, глубоко народно по форме и содержанию. Он исполнял Большой и Малый кирг. эпос, сочинял песни-басни («Ростовщик Чапырбай», «Сватовство Эселбая», «Эшеп-Калпи» и др.) и песни-поучения (санат, насыят, углуыр), песни-посвящения (арнао, кутуктоо, мактоо), песни-оскорбления (кордоо) и др. Особое место занимают лирич. песни («Алымкан», «Насылкан», «Алымджан», «Девушкам» и др.). Вводя в песни и нангрыши сложившиеся в нар. творчестве ритмоинтонац. формулы (обоны), Т. С. способствовал широкому их распространению. Т. С. первым в кирг. лит-ре и музыке воспел образ В. И. Ленина («Какая женщина родила такого сына, как Ленин», «Ленин укажет дорогу», «Ленин счастьем нас одарил», «Поэма о Ленине» и др.). Особо выделяется его кюу «Ленинге эстелик» («Памяти Ленина»), написанный под впечатлением известия о смерти В. И. Ленина. Т. С. изготовлял прекрасно звучавшие комузы, отличавшиеся тщательностью отделки. Воспитал плеяду известных акынов и комузистов, среди к-рых Калык Акиев, Алымкул Усенбаев, Коргол Досиев, Атай Огонбаев, Эшамбек Толгоев, Джаныбай Коджеков, Кулмурза Коджибеков. Мелодии Т. С. использованы в ряде произв. сов. композиторов — В. А. Власова, А. Молдыбаева, В. Г. Фере, М. Р. Раухвергера, А. М. Веприка, А. Аманбаева, А. Тулеева, М. Абдраева, Т. Ерматова и др. В 1965 учреждена респ. гос. пр. им. Токтогула. Поэтич. произведения Т. С. переведены на многие языки народов СССР.

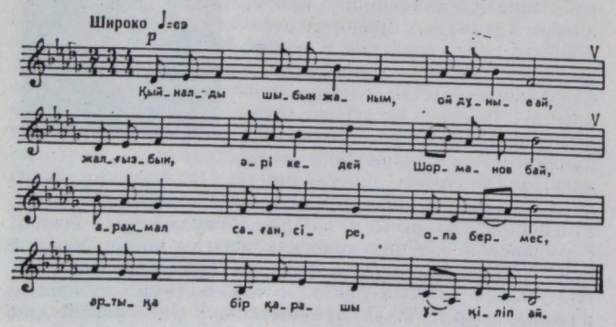
Соч.: Токтогулдун ырлары, Фрунзе—Казан, 1938; Чыгармалар жыйнагы, Фрунзе, 1956 (в рус. пер.— Избранные произведения, Фр., 1954); Чыгармалырынын жыйнагы, т. 1—2, Фрунзе, 1968; Тандалган ырлар, Фрунзе, 1976.

Лит.: Виноградов В., Токтогул Сатылганов и киргизские акыны, М.—Л., 1952; Виноградов В. С., Музыкальное наследие Токтогула, М., 1961; Венок Токтогулу, [сб. воспоминаний и посвящений], Фр., 1964; Имаева Н., Идеи воспитания в творческом наследии Токтогула, Фр., 1971; Таштемиров Ж., Токтогулдун акындык чеберчилиги, Фр., 1975; Уметалиев Ш., Токтогул, Фр., 1975.

А. И. Пантелеимов.

ТОЛГА́У (букв.— дума, размышление) — один из видов творчества казах. акынов (поэтов устной традиции) и нар. проф. композиторов-певцов. Содержание Т. связано с философско-художеств. осмыслением историч. событий, радостей и страданий человека. У акынов текст Т., исполняемый речитативом, имеет тирадное строение, у певцов — четырёхстрофную куплетную форму. Т. встречаются и в нар. инстр. музыке (кюях). Автором одного из наиболее известных Т. является Жаяу Муса Байжанов (1835—1929). Его Т. содержит размышление о социальной несправедливости, царившей в казахском дореволюционном обществе; песня выделяется лирической выразительностью мелодии, написанной в редко встречающемся равномерно-переменном метре.

Песня Жаяу Мусы Байжанова. Запись Б. Г. Ерзаковича.



Смысловой перевод:

Измучилась душа моя, о жизнь!
Одинокий и бедняк я, а Шорманов — богач.
Нечистым путём нажитое тобой богатство
к хорошему не приведёт.
Оглянись хоть раз и подумай о будущем.

Б. Г. Ерзакович.

ТОЛСТО́Й Дмитрий Алексеевич (р. 20 I 1923, Берлин) — сов. композитор. Сын писателя А. Н. Толстого. В 1943—44 учился в Моск. консерватории по классу композиции у В. Я. Шебалина и по классу фп. у В. В. Софроницкого. В 1947 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у Б. А. Аранова (ранее обучался у П. Б. Рязанова и М. О. Штейнберга), там же занимался по классу фп. у А. Д. Каменского, Л. В. Николаева и С. И. Савшинского; в 1950 окончил аспирантуру по композиции (в 1947—48 занимался у Д. Д. Шостаковича). Произв. Т. отличаются выразит. широкой мелодичностью. С 1967 преподаёт в Ленингр. консерватории. Автор статей, опубликованных в периодич. печати.

Соч.: оперы — Маскарад (по драме М. Ю. Лермонтова, либр. В. А. Мануйлова и Т., Пермский т-р оперы и балета, 1957), Марюта-рыбачка (по повести Б. А. Лавренёва «Сорок первый», либр. Р. И. Тихомирова и В. А. Мануйлова, там же, 1960; 2-я ред.— Повесть об одной любви, 1965, Ленингр. т-р оперы и балета), Русский характер (по рассказу А. Н. Толстого, телеопера, Ленингр. студия телевидения, 1967); Гранатовый браслет (по рассказу А. И. Куприна, 1973), Капитанская дочка (по повести А. С. Пушкина, 1976); балеты — Нунча (по сказке М. Горького, Ленингр. т-р оперы и балета, 1964), Аэлита (по А. Н. Толстому, Донецкий т-р оперы и балета, 1967); для солистов, хора и орк.— кантата Поэма о Ленинграде (сл. Л. И. Хаустова и О. Н. Шестинского, 1957); для орк.— симфония Дума о Родине (1974); концерты с орк.— для фп. (1968), для гобоя (1976), для кларнета (1978); камерно-инстр. ансамбли — Танцы Аэлиты (фантастич. пьесы для скр. и фп., 1963), 2 сонаты для скр. и фп. (1972, 1978), трио для скр., влч. и фп. (1965), трио для скр., альта и влч. (1962), 4 струн. квартета (1969, 1972, два в 1976); для фп.— 16 сонат (1945—78), 24 прелюдии (1951—1961), цикл пьес Сказки Андерсена (1962); для голоса и фп.— вок. циклы Жизнь поэта (1959), 6 англ. нар. песен (1960), Пение ветров (сл. Н. А. Заболоцкого, 1961), Времена года (сл. Н. С. Берендгофа, 1962), Вечерний свет (сл. Ф. И. Тютчева, 1966), Дорога (сл. Н. В. Крандиевской-Толстой, 1973—78), романсы (св. 40; на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Бунина и др.), песни на сл. Л. И. Хаустова, В. Григорьева, Р. И. Рождественского, Е. И. Гвоздева и др. сов. поэтов, музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Белецкий И., Дмитрий Толстой, М., 1959.

М. М. Яковлев.

ТОЛСТО́Й Сергей Львович [28 VI (10 VII) 1863, Ясная Поляна Тульской губ.— 23 XII 1947, Москва] — сов. композитор, муз. этнограф. Сын Л. Н. Толстого. В 1886 окончил отделение естеств. наук Моск. ун-та. В детстве обучался музыке у матери — С. А. Толстой и у тульского учителя А. Г. Мичурина, затем у Н. Д. Кашкина и В. П. Прокунина. На междунар. конкурсе «Дома песни» удостоен премии (1908) за музыку к десяти шотл. песням Р. Бёрнса. После Окт. революции 1917 работал в муз. отделе Наркомпроса, участвовал в фольклорных экспедициях. В 1921—30 науч. сотрудник Гос. ин-та муз. науки (ГИМН). В 1928—29 преподаватель муз. этнографии в Моск. консерватории. Автор романсов на слова рус. поэтов (в т. ч. А. С. Пушкина, К. М. Фофанова). Т. принадлежит обработка 27 шотл., 2 бельг. песен, а также индусских песен и танцев. Составитель сб-ков шотл. песен (М., 1927) и старинных франц. песен (М., 1933).

Соч.: Музыка в жизни Л. Н. Толстого, «Музыка», 1911, № 50, 51; Музыкальные произведения, любимые Л. Н. Толстым, в кн.: Толстовский ежегодник, 1912, М., [1912]; Лев Толстой и Чайковский, в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, М., 1924; Спутник музыканта-этнографа, М., 1929 (совм. с П. Н. Зиминым); Испанская народная музыка, «СМ», 1937, № 7; Очерки былого, М., 1949, Тула, 1975.

М. М. Яковлев.

ТОЛСТО́Й (псевд. Ростислав; Рцы. Слово. Твердо; Р. С. Т.) Феофил Матвеевич [6(18) VI 1810, Петербург — 20 II (4 III) 1881, там же] — рус. муз. критик, композитор, певец-любитель, литератор. Систематич. муз. образования не получил, занимался

в Петербурге и Неаполе у Дж. Б. Рубини, П. Раймонди (пение), И. Г. Миллера (композиция) и др. В молодые годы общался с М. И. Глинкой, встречи с к-рым привлекли внимание Т. к рус. музыке. Автор ин. романсов, Т. написал комич. оперу «Доктор в хлопотах» (1835), балладу «Светлана» (1846), оперу на итал. либретто «Парижский мальчишка» («Il birichino di Parigi», пост. 1849, итал. оперная труппа, Петербург). С 1851 выступал в печати как муз. критик и рецензент (вначале его позицию разделял и поддерживал А. Д. Улыбышев); был необычайно оперативен, неоднократно побуждал др. авторов к полемике. Печатался во многих периодич. изданиях («Северная пчела», «Голос», «С.-Петербургские ведомости», «Новое время», «Московские ведомости», «Русский мир», «Отечественные записки», «Journal de St. Pétersbourg» и др.). Со 2-й пол. 60-х гг. чл. совета Гл. управления по делам печати. Н. А. Некрасов (с 1868 — ред. «Отечественных записок»), сотрудничая с Т., стремился использовать его служебное положение для ослабления цензурного гнёта.

Муз. вкусы и воззрения Т. сложились преим. под влиянием итал. оперы, её исполнителей, а также светской среды муз. любительства. Осн. круг муз.-критич. интересов Т.— вопросы оперного иск-ва, особенно исполнения опер в Петербурге. До сер. 1860-х гг. общие позиции Т. в оценках муз. современности были достаточно справедливыми. Среди ранних работ Т. выделяется серия из 7 статей «О художественной деятельности М. И. Глинки. Подробный разбор оперы „Жизнь за царя“» (1854). Светски развязный тон статей и неоправданный апломб критика вызвали полемич. отклик А. Н. Серова (1854) и недовольство Глинки, но всё же в этих работах содержатся нек-рые верные наблюдения и выводы. Т. подробно проанализировал «Русалку» Даргомыжского (серия из 4 статей — «Разбор „Русалки“ А. С. Даргомыжского», 1856) и стремился объяснить её трудную сценич. судьбу («По случаю возобновления „Русалки“, оперы г. Даргомыжского», 1865). Три цикла статей Т. посв. операм Серова «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила». Нередко полемизируя с Серовым как критик, Т. высоко ценил и даже преувеличивал его композиторские достижения. Полезный материал, при известной ограниченности суждений автора, содержат статьи «По поводу „Записок“, М. И. Глинки» (1871) и «А. Н. Серов. Воспоминания» (1874). С годами критич. высказывания Т., его общие эстетич. позиции, понимание им современности, сама манера фельетонных «бесед» становились анахронизмом и воспринимались Серовым, В. В. Стасовым, Ц. А. Кюи как воплощение ретроградства, консерватизма. Отсюда резкие полемич. выступления этих критиков, обвинявших Т. в непонимании и недооценке успехов рус. музыки, значения Глинки, новых соч. М. П. Мусоргского и др. представителей «*Могучей кучки*» (Мусоргский сатирически запечатлел образ Т. под именем Фифа в своей муз. пародии «Раёк», 1871). Т.— автор ряда повестей и романов. Критика морали аристократич. общества в повести «Ольга» (1860) и романе «Болезни воли» (1866) вызвана веяниями времени. Д. И. Писарев сочувственно отозвался об этих произв., несмотря на их художеств. слабость. Вопросы музыки затрагиваются в повестях Т. «Три возраста. Дневник наблюдений и воспоминаний музыканта-литератора» (1853), «Даровитость русского человека» (1858). Автобиографич. сведения содержат заметки «Капитан Тольди. Очерки светской жизни» (1852).

Соч.: «Отелло» Россини, «Северная пчела», 1852, 18 нояб.; Несколько слов о Россини, его образе жизни и его операх, там же, 1852, 8 дек.: «Осада Гента», опера Мейербера, там же, 1853, 16 и 27 марта; «Эсмеральда», опера в четырёх действиях, сочинение А. С. Даргомыжского, там же, 1853, 6 окт.; Итальянская опера в Петербурге, «Пантеон», 1853, т. 8, кн. 3 и 4, Театральная летопись; О художественной деятельности М. И. Глинки. Подробный разбор оперы «Жизнь за царя», «Северная пчела», 1854, 13, 19, 25 авг., 6, 13, 21, 27 сент.; Некоторые биографические сведения о Вебере..., там же, 1855, 17 янв.; Разбор «Русалки» А. С. Даргомыжского, там же, 1856, 28 мая, 6, 13, 20 июня; «Юдифь», опера в пяти актах, соч. г. Серова, там же, 1863, 5, 7, 12 июня; «Рогнеда», опера в пяти действиях, соч. г. Серова, «Голос», 1865, 10,19 нояб., 2, 4 дек.; По случаю возобновления «Русалки», оперы г. Даргомыжского, там же, 1865, 28 дек.; «Африканка», опера в пяти действиях, соч. Мейербера, там же, 1866, 8 и 13 янв.; «Гроза», опера в четырех действиях, соч. В. Н. Кашперова..., там же, 1867, 31 окт.; Петербургские театры. Несколько слов в память покойного А. С. Даргомыжского. Участь последнего его произведения «Каменный гость». Новая опера «Вильям Ратклиф», соч. г. Кюи..., «Отечественные записки», 1869, т. 183, № 3, отдел Современное обозрение, с. 142—62; Новая опера А. Н. Серова «Вражья сила», «Голос», 1871, 6 мая; Александр Николаевич Серов. 1820—1871. Воспоминания, «Русская старина», 1874, т. 9, февраль; «Антар», две симфонии г. Римского-Корсакова, «Московские ведомости», 1876, 18 янв.

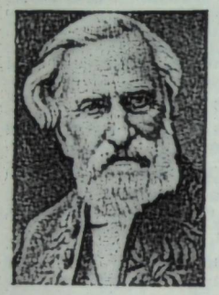
Лит.: Стасов В. В., Письмецо к г. Ростиславу про Глинку, «Театральный и музыкальный вестник», 1857, 27 окт.; Чуковский К., Ростислав и его письма к Некрасову, в его кн.: Люди и книги..., М., 1934, ²1958; Кремлёв Ю., Русская мысль о музыке, т. 1—2, Л., 1954—58; Ливанова Т., Оперная критика в России, т. 2, вып. 3, М., 1969. *Т. Н. Соловьёва.*

ТОЛЬБА Вениамин Савельевич [р. 12 XI 1909, Харьков] — сов. дирижёр. Нар. арт. УССР (1957). В детстве обучался игре на скрипке, в 1926—28 учился в Ленингр. центр. муз. техникуме у П. Б. Рязанова (композиция), Д. Д. Шостаковича (чтение партитур), Х. С. Кушнарёва (гармония), в 1932 окончил Харьковский муз.-драм. ин-т, занимался у С. С. Богатырёва (композиция и муз.-теоретич. предметы) и Я. А. Розенштейна (дирижирование). Дирижёрское мастерство совершенствовал у Г. Адлера, А. Э. Маргулияна, А. М. Пазовского. Исполнит. деятельность начал как скрипач в симф. оркестре Харьковской филармонии. Как дирижёр дебютировал в 1928 на радио. В 1931—41 дирижёр Харьковского т-ра оперы и балета, в 1934—35 — Укр. т-ра оперы и балета. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 с этими т-рами (они объединились) работал в Иркутске (1942—44). В 1944—59 дирижёр Укр. т-ра оперы и балета. В 1932—33 преподавал в Харьковском муз.-драм. ин-те, в 1934—35 — в консерватории; в 1946—73 дирижёр оперной студии и преподаватель Киевской консерватории (с 1962 профессор). Воспитал плеяду оперных певцов, среди них — Л. И. Масленникова, Э. М. Томм, Л. Д. Лобанова, Д. М. Гнатюк, Е. С. Мирошниченко, Е. И. Червонюк, М. И. Шевченко, А. И. Кикоть. Т. принадлежит к числу наиболее видных дирижёров Сов. Украины; его исполнение отличают тонкое чувство стиля, умение достигнуть ансамблевой слаженности, отточенность деталей. Осуществил первые пост. укр. сов. опер: «Наймичка» Верковского (1943), «Честь» Жуковского (1947), «Молодая гвардия» (1947) и «Заря над Двиной» (1955) Мейтуса, «Милана» (1957) и «Арсенал» (1960) Г. Майбороды, балет «Ростислава» Жуковского (1956). Значит. событием в муз. жизни Украины стали его пост. опер: «Иван Сусанин» (Гос. пр. СССР, 1949), «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Снегурочка», «Запорожец за Дунаем», «Наталка Полтавка», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», «Лоэнгрин», «Кармен», «Отелло» и др. Выступает и как симф. дирижёр; под его руководством были впервые исполнены 1-я симфония (2-я ред., 1958) и концерт для фп. с оркестром (2-я ред., 1963) Л. Н. Ревуцкого и мн. сочинения др. укр. композиторов. Ему принадлежит инструментовка оперы Н. В. Лысенко «Ноктюрн», ред. 2-й симфонии Ревуцкого. Автор муз.-критич. статей и рецензий (ок. 20), в т. ч. «Оркестр і диригент» («Мистецтво», 1966, № 1, 2), «Дирижёр глазами дирижёра» («СМ», 1973, № 11), «До проблем виконавства» («Музика», 1976, № 2, 3) и др.

Лит.: Майстри української радянської сцени, сост. Р. Бернацька, С. Зайончківська, Київ, 1962; Современные дирижеры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969; Майборода Г., Слово про друга, «Музика», Київ, 1970, № 1. *Г. О. Ткаченко.*

ТОМА́ (Thomas) Шарль Луи Амбруаз (5 VIII 1811, Мец — 12 II 1896, Париж) — франц. композитор, педагог. Чл. Ин-та Франции (1861). В детстве обучался

игре на скрипке и фп. под рук. отца, муз. педагога. В 1832 окончил Парижскую консерваторию, где занимался в классах Ф. В. М. Калькбреннера (фп.), В. Дурлена (гармония), А. Барберо (контрапункт), Ж. Ф. Лесюэра (композиция). Получил за кантату «Герман и Кетти» Рим. пр. (1832), обеспечившую ему



3-летнее пребывание в Италии (Рим, Неаполь, Флоренция, Болонья, Венеция, Триест), в Вене. Возвратившись в Париж (1836), Т. дебютировал в 1837 в т-ре «Опера комик» одноактной оперой «Двойная лестница», заслужившей одобрит. отзыв Г. Берлиоза. Успех сопутствовал и второй его комич. опере «Парикмахер регентства» (1838), но последующие произв. оказались менее удачными. Своим признанием Т. обязан комич. операм «Кади» (1849) и «Сон в летнюю ночь» (связана с комедией У. Шекспира только названием, 1850). В 50—60-е гг. написал ещё неск. комич. опер, но они вскоре были забыты. С 1852 профессор (с 1871 директор) Парижской консерватории (среди его учеников — Ж. Массне), в 60-х гг. директор т-ра «Опера комик».

Подлинную славу принесла композитору опера «Миньон» (1866, т-р «Опера комик»). В этой лучшей своей опере Т. выступил вслед за Ш. Гуно как создатель жанра *лирической оперы*. «Миньон» (либр. М. Карре и Ж. Барбье по мотивам романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте) изобилует драм. и мелодрам. ситуациями, эффектным сопоставлением контрастных персонажей, сочными жанровыми эпизодами. Легко запоминаемая задушевная или изящно-игривая мелодика, преим. романсового склада, пикантная ритмика, тонкая, красочная оркестровка, широкое использование нар.-песенных и танц. жанров, сценичность муз.-драм. действия, искренняя, хотя и неглубокая, патетика определили длит. успех оперы. При всех положит. качествах и технич. совершенстве музыка Т. лишена яркого своеобразия, отчётливой индивидуальности и глубины содержания, что особенно сказалось в его большой опере «Гамлет» (1868, «Корол. академия музыки и танца»); композитор, использовав лишь внешние элементы фабулы трагедии Шекспира и завершив действие «благополучной» развязкой, создал чувствит. лирико-бытовую драму, чуждую какой-либо идейной проблематики. Однако доходчивость и мелодичность, яркая театральность музыки Т. обусловили успех и этой оперы. Подобная чисто внешняя трактовка сюжетов из классич. литературы отличает также оперу «Франческа да Римини» (на сюжет из «Божественной комедии» Данте, 1882) и фантастич. балет «Буря» (по пьесе Шекспира, 1889).

Соч.: оперы — Двойная лестница (Le double échelle, 1837, т-р «Опера комик», Париж), Парикмахер регентства (Le perruquier de la régence, 1838, там же), Цветочная корзинка (Le panier fleuri, 1839, там же), Карлина (1840, там же), Граф Карманьоль (Le comte de Carmagnole, 1841, т-р «Корол. академия музыки и танца», Париж), Партизан (Le guerillero, 1842, там же), Анжелика и Медор (1843, т-р «Опера комик», Париж), Мина, или Любовь втроём (Mina ou Le ménage à trois, 1843, там же), Кади (1849, там же), Сон в летнюю ночь (Songe d'une nuit d'été, 1850, там же), Раймонд, или Секрет королевы (Raymond ou Le secret de la reine, 1851, там же), Садовая беседка (La tonelli, 1853, там же), Двор Селимены (La cour de Célimène, 1855, там же), Психея (Psyché, 1857, там же), Венецианский карнавал (Le carnaval de Venise, 1857, там же), Роман Эльвиры (Le roman d'Elvire, 1860, там же), Миньон (1866, там же), Гамлет (1868, т-р «Корол. академия музыки и танца», Париж), Жиль и Жилотэн (1874, т-р «Опера комик», Париж), Франческа да Римини (1882, Париж); балеты — Цыганка (La gipsy, совм. с Ф. Бенуа, 1839, т-р «Корол. академия музыки и танца», Париж), Бетти (1846, там же), Буря (La tempête, 1889, «Гранд-Опера», Париж); кантаты — Герман и Кетти (1832), на открытие памятника Лесюэру в Абвиле (1852) и памяти Буальдьё (1875); Реквием (1833), Торжественная месса (Messe solennelle, 1857); Фантазия для фп. с орк.; камерно-инстр. ансамбли — фп. трио, струн. квартет, струн. квинтет; фп. пьесы; хоры, мотеты; квартеты для муж. голосов; 6 неаполитанских канцон и др.

Лит.: Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Опера в Мариинском театре, «Жизнь искусства», 1918, 30 нояб.; Escudier L., Mes souvenirs, P., 1863, ²1868; Hanslick E., Die moderne Oper, B., 1875 (рус. пер. главы: А. Тома, в газ. «Музыкальный листок», 1877, 24 апр., 1, 8, 15 мая); Curzon H. de, Ambroise Thomas, P., 1921; Combarieu J., Histoire de la musique, t. 3, P., 1928, p. 366—68 (рус. пер. отд. глав — в кн.: Французская музыка 2-й половины 19 в. Сб. переводных работ..., вступ. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938, с. 153—59); Andrieux G., Catalogue de manuscrits musicaux d'A. Thomas, P., 1935; Cooper M., Ambrois Thomas, L., 1950; Achter M. J., Félicien D., Ambroise Thomas and French opéra lyrique. 1850—70, Ann Arbor, 1972 (Diss.). *Е. Ф. Бронфин.*

ТОМА́НЕРХОР (Tomanerchor) — лейпцигский хор мальчиков, один из старейших муз. коллективов мира. Осн. в сер. 13 в. при церкви св. Фомы (Томаскирхе) одноврем. со школой (Томасшуле), где обучали пению и игре на органе. До создания Т. с 1212 при Томаскирхе существовал муж. хор, носивший то же название. В течение неск. столетий Т. играл значит. роль в муз. жизни Лейпцига. В кон. 17 — нач. 18 вв. в связи с возросшей потребностью в хористах, инструменталистах, органистах расширилась деятельность Томасшуле, и Т. стал участвовать не только в богослужениях, но и в разл. собраниях (празднествах) светского характера. Хор возглавляли, как правило, видные музыканты, постоянно поддерживавшие высокий проф. уровень коллектива и расширявшие его репертуар. В их числе — С. Кальвизиус (1584—1615), И. Г. Шейн (1615—30), И. Шелле (1677—1701), И. Кунау (1701—22). Лучшие их произв., написанные для Т., и поныне входят в программы хора. В 1723—50 во главе Т. стоял И. С. Бах, создавший для хора множество кантат, мотетов и др., впервые прозвучавших в исполнении Т. под управлением автора. С этого времени Т. становится одним из гл. очагов сохранения и развития традиций хор. баховской музыки. Среди последующих руководителей Т. выделяются И. Ф. Доллес (1756—89), И. А. Хиллер (1789—1804), Х. Т. Вейнлиг (1823—42), М. Хауптман (1842—68), позднее Г. Шрек (1893—1918), К. Штраубе (1918—39). В 19 — нач. 20 вв., несмотря на активизацию муз. жизни Лейпцига и возникновение ряда новых хоров, Т. сохраняет положение крупнейшего хор. коллектива, выступает с оркестрами города, гастролирует по Германии и за её пределами, участвует в исполнении новых произв. После 2-й мировой войны 1939—45 Т.— один из ведущих коллективов ГДР. Под рук. Г. Рамина (1939—56), Т. Томаса (1957—60), Р. Мауэрсбергера (с 1960) хор выступал в разных странах, в т. ч. в СССР.

На протяжении длительного периода существования Т. число хористов неоднократно менялось, оставаясь, однако, всегда достаточным для исполнения крупных кантатно-ораториальных сочинений. В 60-е гг. Т. состоял из 80 мальчиков в возрасте от 10 до 18 лет (разделён на группы дискантов, альтов, теноров и басов). В основе репертуара по-прежнему произв. И. С. Баха и старых нем. мастеров. Все участники хора являются одновременно воспитанниками Томасшуле, где получают муз. и общее среднее образование, а также приобретают навыки игры на разл. муз. инструментах.

Лит.: St. Thomas zu Leipzig, Schule und Chor, [hrsg. von B. Knick], Wiesbaden, 1963. *М. М. Яковлев.*

ТО́МАРС Иосиф Семёнович [1 (13) VIII 1867, Петербург — 26 IX 1934, Ленинград] — рус. певец (лирич. тенор) и вок. педагог. В 1889 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у С. И. Габеля; муз.-теоретич. предметы изучал под рук. А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова. В консерваторских спектаклях исполнил партии Андрея («Опричник», 1888, заслужил высокую оценку П. И. Чайковского) и Тамино («Волшебная флейта», 1889); в студенч. годы по приглашению А. Г. Рубинштейна пел в концертах РМО. В 1889—90 солист Тбилисской оперы (впервые выступил в партии Хозе), в 1890—91 — моск. Большого т-ра (дебютировал

в партии Герцога). С 1891 пел в Италии (Падуя, Неаполь), затем, в 1892—93,— в Вильнюсе, Киеве, Харькове. С 1896 неск. сезонов выступал в Моск. рус. частной опере (иногда — под фамилией Осипов). После 1902 поселился в Петербурге, участвовал в спектаклях Итал. оперы и частных антреприз. Последнее выступление Т. состоялось в т-ре Петрогр. Нар. дома в партии Элеазара в опере «Жидовка» («Дочь Кардинала» Галеви, 1918).

Обладал небольшим, гибким, нежного тембра голосом с красивыми, мягкими верхними нотами, редкой музыкальностью, художеств. вкусом. Его исполнение отличалось изяществом фразировки, прекрасной дикцией, одухотворённостью. В совершенстве владея иск-вом *бельканто*, Т. неоднократно заменял А. Мазини и Э. Карузо в спектаклях Итал. оперы (Петербург). Был лучшим исполнителем на рус. оперной сцене партии Альмавивы («Севильский цирюльник»), успешно пел драм. партии [Собинин, Герман, Манрико, Радамес, Канио; Туридду («Сельская честь» Масканьи), Рауль («Гугеноты»), Васко да Гама («Африканка»)]. Среди др. партий: Князь, Синодал; Руальд («Рогнеда»), Владимир Игоревич, Берендей, Индийский гость, Владимир Дубровский, Ленский; Андрей («Мазепа»), Понтек, Альфред; Ричард («Бал-маскарад»), Эдгар («Лючия ди Ламмермур»), Фауст. Иск-во Т. высоко ценили Н. А. Римский-Корсаков, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Оссовский.

В 1907—17 преподавал пение в Петровском коммерческом уч-ще; в 1923—34 профессор сольного пения в Ленингр. консерватории. Воспитал плеяду оперных и камерных певцов, в их числе — И. В. Васильев, Е. Э. Виттинг, В. М. Луканин, А. Ю. Модестов, Г. М. Нэлепп, Г. Н. Орлов, Д. И. Томарс, Е. Б. Флакс, Б. М. Фрейдков, Н. Я. Чесноков. *А. П. Григорьева.*

ТО́МАШЕК (Tomášek) Вацлав Ян Крштитель (17 IV 1774, Скутеч, Чехия — 3 IV 1850, Прага) — чеш. композитор, пианист, педагог. Учился пению и игре на скрипке у регента П. Й. Вольфа в Хрудиме (1783—85). С 1790 жил в Праге, пользовался советами аббата Фоглера, а также И. Форкеля, М. Клементи, Я. Л. Дуссика, одноврем. (с 1797) учился в ун-те (изучал право, математику, историю, эстетику, интересовался естеств. науками). Играть на фп. научился самостоятельно. В 1796 в Праге прославился как пианист-виртуоз. Большое влияние на исполнит. стиль Т. оказала игра Л. Бетховена (слушал его в Праге в 1796), Дуссика (1804) и Форкеля, исполнявшего соч. И. С. Баха. Встречался с Й. Гайдном (1808), а также с Л. Бетховеном (познакомился с ним в Праге в 1797, затем посетил в Вене в 1801 и 1814). С 1793 давал уроки фп. игры. В 1806—24 был учителем музыки у графа Й. Бюкуа в Праге, дирижировал его капеллами, служил органистом. Завоевал известность одного из лучших фп. педагогов Праги, открыл собств. муз. школу (1824). Среди его учеников — Я. В. Воржишек, А. Дрейшок, Ю. Шульгоф, Й. Б. Китль, Й. Дессауэр, Э. Ганслик. Дом Т. превратился в муз. центр города. Во время своих поездок он общался с И. В. Гёте (1822, 1823, в Хебе и Марианске-Лазни), Н. Паганини,



Р. Вагнером, Г. Берлиозом, Р. Шуманом и др. крупнейшими музыкантами его времени (нек-рые встречи с ними описаны в мемуарах; его автобиографич. заметки не окончены — доведены до 1823). Видный деятель нац. Возрождения, Т. был другом крупнейших представителей нац. культуры своего времени — историка Ф. Палацкого и поэта В. Ганки. Уже первые произв. Т. получили признание (баллада «Леонора» и цикл вальсов для фп.). В ранних произв. (сонатах, вариациях для фп.) Т. следовал классич. традициям, в т. ч. В. А. Моцарта, позднее создал ряд произв., в к-рых наметились романтич. тенденции. Вошёл в историю чеш. музыки как создатель новых фп. жанров — лирич. эклог и дифирамбов (под влиянием антич. лит-ры), к-рые послужили образцами для «Экспромтов» и «Музыкальных моментов» Ф. Шуберта, а также «Песен без слов» Ф. Мендельсона; ему принадлежат фп. рапсодии (3 тетради). Виртуозные пьесы Т. (3 «Allegri di bravura» и 3 «Allegri capricciosi») предвосхищают отд. черты произв. Ф. Шопена. Важное место в творчестве Т. занимала и вок. музыка; в его циклах песен на стихи чеш. (В. Ганки и др.) и нем. (И. В. Гёте, Ф. Шиллера, Г. А. Бюргера, Г. Гейне) поэтов ярко проявились романтич. черты. Ценная часть муз. наследия Т.— мессы и реквиемы, в к-рых отразились его философские размышления. Творчество Т. в целом знаменует переход от классицизма к романтизму в чеш. музыке. Т. принадлежит сб. упражнений по гармонии («Harmonische Übungs-Beispile», рукопись). Мн. произв. Т. остались в рукописи (нек-рые соч. изданы посмертно в разл. сб. произв. старинных чеш. композиторов).

Соч.: оперы — Серафина, или Великодушие и любовь (1808; 1811, Прага), Альваро и Сакунтала (не пост.); для солистов, хора и орк.—сцены из «Марии Стюарт» и «Мессинской невесты» Шиллера, «Фауста» Гёте (все в рукоп.); кантаты, 2 мессы (1813, 1836), 2 реквиема (1820, 1823), Te Deum, оды, гимны; для орк.— 3 симфонии (1801, 1805, 1807), увертюра; 2 концерта для фп. с орк. (1805, 2-й без даты); камерно-инстр. ансамбли — Большое (Grand) трио для скр., альта и фп., струн. (контрапунктич.) квартет (1805), фп. квартет; для фп.— 8 сонат, 15 рапсодий, танцы, марши, 42 эклоги (изданы в 7 тетр. по 6 пьес — 1807, 1810, 1813, 1815, 1817, 1819, 1823) и др. пьесы; соч. для органа; пьесы для стеклянной гармоники; песни на стихи Гёте, Шиллера и др.

Лит. соч.: Selbstbiographie, «Libussa», 1845—50.

Лит.: Бэлза И., Вацлав Ян Томашек, «СМ», 1950, № 8; его же, В. Я. Томашек, в его кн.: О славянской музыке, М., 1963, с. 293—300; Zástěra K., Václav Jan Tomášek, předchůdce B. Smetany, Skuteč, 1912, ²1925; Nemec Z., Vlastí životopis V. J. Tomáška, Praha, 1941; Nettl P., Schubert's Czech predecessors, «ML», 1942, v. 23, № 1; его же, Forgotten musicians, N. Y., 1951; Tarantová M., V. J. Tomášek, Praha, 1946; Straková T., Tomáškovy písně na Goethovy texty, «Casopis moravského musea, vedy společenské», 1955, r. 40, s. 214—52 (Acta musei Moraviae); её же, V. J. Tomášek a jeho klavírní eklogy, Casopis Moravského musea, Brno, 1960, s. 175—98; Postler M., Václav Jan Tomášek, Praha, 1960 (библ. указатель); Pokora M., Václav Jan Tomášek — Skladatel na rozhraní dvou stylových epoh, «HR», 1974, № 5.

В. Н. Егорова, А. Г. Юсфин.

ТО́МАШЕК (Tomášek) Ярослав (10 IV 1896, Коричани, Моравия — 26 XI 1970, Прага) — чеш. композитор и муз. критик. Учился у Й. Кунца (муз.-теоретич. предметы) в Брно; изучал в Карловом ун-те эстетику под рук. О. Зиха и муз.-теоретич. предметы под рук. З. Неедлы (1919—24) в Праге, брал уроки композиции у В. Новака (1919—21). Был гл. редактором в Управлении по охране авторских прав (1950—55); как муз. критика Т. интересовала муз. жизнь Праги (ряд его рецензий и очерков опубл. в журн. «Hudební rozhledy», 1924—27). В 1936—38 был одним из редакторов журн. «Listy Hudebni Matice»—«Tempo». После 1945 активно участвовал в восстановлении муз. жизни Праги. В своём творчестве Т. развивал традиции Новака; для его сочинений характерны нац. фольклорная основа, широта мелодич. дыхания, лиризм. Многие произв. Т. тематически связаны с жизнью народа (цикл «Простое сердце» и др. соч. для голоса с фп.).

Соч.: для солистов с орк.— Скорбь (Zal, 1959), Сказка в сочельник (A Tale of Christmas Eve, 1921, 2-я ред.

1953); кантата для голоса и струн. квартета Расставание (Rozlúmání, 1948); симф. рондо (1959), симф. рондо для орк. с фп. (1962); струн. квартеты (1920; В старинном стиле — Ve starém slohu, 1921; 1942); пьесы для фп., в т. ч. соната для левой руки (1925); хоры; для голоса с фп.— циклы песен Моей жене (Ženě, 1919), Простое сердце (Prosté srdce, 1922).

Лит. соч.: Harmonický vývoj v komorních dílech V. Nováka, Praha, 1931 [Diss.]. *А. Г. Юсфин.*

ТОМАШО́В Даниил Порфирьевич [11(23) XII 1875, дер. Полошково Климовического уезда Могилёвской губ.— 10 III 1926, Москва] — сов. мастер смычковых инструментов. С 1892 инстр. мастерству обучался у П. Хилинского в Киеве; в 1896 переехал в Петербург и поступил в мастерскую Э. Гейссера, где 4 года работал под рук. О. Дидло, ученика Ж. Б. Вильома. Самостоятельно начал изготовлять смычковые инструменты с 1901, вернувшись в Киев. С 1906 работал в Москве — в Большом т-ре, консерватории и ряде др. муз. учреждений. В 1911 на выставке в Риме инструменты Т. отмечены золотой медалью. Сохранилось 26 скрипок и 3 виолончели работы Т.; они тщательно выполнены, обладают сильным, но грубоватым звуком, покрыты красным лаком. Т. пользовался популярностью как превосходный реставратор смычковых инструментов. Среди учеников Т.— Г. А. Морозов.

Б. В. Доброхотов.

ТОМБО́ (франц. tombeau) — см. *«Надгробие»*.

ТОМЕ́СКУ (Tomescu) Василе Дамиан (р. 1 VI 1929, Рэдулешти, близ Бухареста) — рум. музыковед. Чл.-корр. Академии социальных и политич. наук СРР. В 1953 окончил Бухарестскую конс., учился у Й. Киреску и Й. Думитреску (муз.-теоретич. предметы), у З. Ванчи (история музыки). В 1953—54 редактор, в 1954—64 зам. гл. редактора, с 1964 гл. редактор журн. «Muzica». Секретарь СК СРР (с 1963). Один из ведущих рум. музыковедов, Т. является автором ряда книг, в т. ч. фундаментального исследования «История музыкальных связей Франции и Румынии» (1973), мн. науч. очерков и статей о рум. музыке и рум. музыкантах. Выступает также в прессе др. стран, пишет статьи для муз. энциклопедий. Чл. Франц. об-ва музыковедения (с 1967).

Соч.: Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin, Buc., 1956; Alfonso Castaldi, Buc., 1958; Muzica în Republica Populară Română, Buc., 1958; Alfred Alessandrescu, Buc., 1962; Filip Lazăr, Buc., 1963; Ион Думитреску, «СМ», 1963, № 5; Specificul național și contemporaneitatea mijloacelor de expresie, «Muzica», 1963, № 8; Демократический жанр, «СМ», 1964, № 8; George Breazul și muzicologia noastră, «Muzica», 1965, № 10—11; Beiträge zur dialektischen Behandlung der musikästhetischen Probleme, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1965, Jahrg. 7, H. 4; Specificul conceptiei și diversitatea de stiluri în muzica românească, «Studii de muzicologie», 1965, № 1; Paul Constantinescu, Buc., 1967; Georges Enesco et la culture musicale roumaine, «Studii de muzicologie», 1968, № 4; L'originalité dans la musique roumaine contemporaine, «Synthèses», 1971, mai; Hinweis auf Rumänien, «Melos», 1972, Jahrg. 39, H. 2; Témoignage historique: Démètre Cantemir, «Muzica», 1973, № 9; Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie, t. 1, Buc., 1973; Тенденции и достижения, «СМ», 1974, № 8; Cultura muzicala în societatea noastră socialistă, «Era Socialistă», 1974, № 12; то же, «Muzica», 1974, № 9 (на франц. яз.); L'histoire de la patrie, source d'inspiration pour la musique contemporaine roumaine, там же, 1974, № 11; Vocația militantă a muzicii noastre, там же, 1976, № 7; Musica daco-romana, t. 1, Buc., 1978 (на франц. яз.); Sur la continuité et l'originalité de la culture musicale romaine et sur les rapports avec la musique des peuples Slaves, «Muzica», 1978, № 11. *Р. Э. Лейтес.*

ТОМИ́ЛИН Виктор Константинович [2(15) V 1908, Бердичев — 1 XII 1941, погиб в бою у Невской Дубровки, под Ленинградом] — сов. композитор. В 1927 окончил Киевский муз.-драм. ин-т им. Н. В. Лысенко, в 1927—28 учился в Ленингр. центр. муз. техникуме по классу композиции у П. Б. Рязанова, в 1932 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции у В. В. Щербачёва. Участник фольклорных экспедиций в Крым, Чувашию, Кабардино-Балкарию. Успешно работал в области массовой песни (осн. темы — революционная, Гражданской войны); лучшие песни Т. получили широкое распространение, среди них «Песня о Тельмане», «Гибель Чапаева», «Песня о Щорсе». Значит. внимание уделял музыке для детей. Преподавал в муз. школах Киева и Ленинграда, с 1934 — в Муз. техникуме при Ленингр. консерватории (ныне Муз. уч-ще им. Н. А. Римского-Корсакова), руководил коллективами художеств. самодеятельности.

Соч.: оперы — опера-хроника 1905 год (совм. с В. В. Желобинским, Ю. В. Кочуровым, И. И. Туским, 1931), Семён Котко (не окончена); детский балет — Волк, лиса и рогатая коза; для орк.— сюиты Эпизоды из Гражданской войны (из музыки Т. к фильму «Федька», 1936), Из детских лет (из музыки Т. к фильму «Детство маршала», 1937), Крымская (1938); струн. квартет; для фп.— Альбом юного путешественника (также авторское переложение для орк. нар. инструментов); романсы на сл. М. Ю. Лермонтова, П. Б. Шелли; песни, в т. ч. Песня о Тельмане (сл. Е. И. Рывиной, 1934); Песня советских моряков (сл. Рывиной, 1937), Песня народного фронта (сл. Э. Вайнерта, рус. пер. Вс. Б. Азарова, 1937), Песня о Долорес Ибаррури (1937), Лина Одена (сл. Е. Г. Полонской, 1937), Паруль Лукач (сл. Азарова, 1938), На дубу зелёном (слова народные, 1941), Батарейная, Песня Народного ополчения и Артиллерийская (1941); музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Лившиц А., Жизнь за Родину свою, М., 1964, с. 267—79; Азаров Вс., Котикова Н., Виктор Константинович Томилин, Л., 1968. *М. М. Якоблев.*

ТОММ Элеонора Николаевна [р. 13(26) IV 1915, Петроград] — сов. певица (меццо-сопрано). По национальности эстонка. Нар. арт. УССР (1964). В 1949 окончила Киевскую консерваторию по классу пения у Д. Г. Евтушенко. Артистич. деятельность начала в вок. ансамбле Укр. радио (1937). В 1948—73 солистка Укр. т-ра оперы и балета, дебютировала в партии Вани. Обладает сильным, глубоким голосом густого красивого тембра, пела также контральтовые партии. Среди партий: Ратмир; Марфа («Хованщина»), Любовь («Мазепа»), Любаша («Царская невеста»), Княгиня («Русалка»), Кончаковна; Соломия («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Ортруда («Лоэнгрин»), Азучена, Амнерис, Кармен; Ульрика («Бал-маскарад»). Гос. пр. СССР (1949, за исполнение партии Вани). *И. М. Лысенко.*

ТО́МОВА-СИ́НТОВА Анна (р. 2 IX 1941, Стара-Загора) — болг. певица (лирико-драм. сопрано). Нар. арт. НРБ (1979). Училась пению у Г. Черкина в Болг. гос. консерватории (1959—65), позднее брала уроки у К. Спиридоновой в Софии. Дебютировала (партия Татьяны) в 1965 в оперном т-ре в г. Стара-Загора. В том же году гастролировала в Лейпциге. С 1972 солистка Нем. гос. оперы (ГДР). Выступает в крупнейших оперных т-рах муз. центров разл. стран — в Москве, Ленинграде, Милане, Париже, Зальцбурге, Вене, Лондоне, Токио, Нью-Йорке, Сан-Франциско, Буэнос-Айресе и др. Партии: Татьяна, Лиза, Аида, Тоска, Дездемона, Чио-Чио-сан; Донна Анна («Дон Жуан»), Елизавета («Дон Карлос»), Виолетта; Графиня («Свадьба Фигаро»). Обладает голосом красивого тембра, совершенной вок. техникой, ярким артистич. дарованием. Одна из лучших совр. оперных певиц, Т.-С. получила ряд наград, в т. ч. на междунар. конкурсах певцов в Софии (2-я пр., 1970), Рио-де-Жанейро («Гран при», 1971). Нац. пр. ГДР (1974); Т.-С. присвоено почётное звание «камерзингерин» ГДР (1972). *А. Абаджиев.*

ТО́МПСОН (Thompson) Оскар (10 X 1887, Кроуфордсвилл, штат Индиана — 3 VII 1945, Нью-Йорк) — амер. муз. лексикограф и критик. Учился игре на фп. с детских лет. Выступал как певец с 1912. Окончил Ун-т им. Вашингтона в Сиэтле. До 1914 был редактором разл. газет (писал статьи для отделов музыки, т-ра и др.). С 1919 сотрудник редакции журн. «Musical America», в 1936—43 его гл. редактор; одноврем. муз. критик ряда ведущих нью-йоркских газет, в т. ч. «Ивнинг пост» (1928—34), «Нью-Йорк сан» (1937—45). С 1928 впервые в США читал курс лекций по муз. критике в Ин-те Кёртис в Филадельфии, а также в Колумбийском ун-те и муз. колледже в Нью-Йорке. Сотрудничал в англ. муз. журналах, в т. ч. «The Musical Times» и в ряде лондонских газет, публиковал статьи в журн. «Musical Quarterly». Автор статей, опубликованных в разл. энциклопедич. изданиях, муз. справочниках. Известен гл. обр. как составитель и редактор однотомной «Международной энциклопедии музыки и музыкантов» («The International Cyclopedia of Music and Musicians», 1-е изд. 1939; с 4-го изд., 1946, гл. ред.— Н. Слонимский, 10-е изд. 1975). Из статей для неё составил и издал кн. «Великие современные композиторы» («Great Modern Composers», 1941). Ему принадлежат также монографии, популярные книги о музыке и музыкантах, работы по муз. эстетике.

Соч.: Practical musical criticism, N. Y., 1934; How to understand music, N. Y., 1935, ²Freeport — N. Y., 1972; A tabulated biographical history of music, N. Y., [1936]; The American singer: a hundred years of success in opera, N.Y., 1937, ²1969; Debussy: man and artist, N. Y., 1937, ²L., 1968. *С. Ю. Сигида.*

ТО́МСОН (Thomson) Вёрджил (р. 25 XI 1896, Канзас-Сити, штат Миссури) — амер. композитор и муз. критик. Изучал композицию под рук. Э. Б. Хилла (1919—22) в Гарвардском ун-те и у Р. Скалеро в школе музыки Д. Маннеса (1923) в Нью-Йорке, у Н. Буланже (1921) в Париже. Был ассистентом в классе композиции Дейвисона в Гарвардском ун-те (1920—25), церк. органистом и хормейстером в бостонской Корол. капелле (1922—23). Жил в Париже (1925—40), где общался с композиторами *«Шестёрки»*, с молодыми франц. поэтами и художниками; особое внимание на формирование эстетич. принципов Т. оказал Э. Сати. В Париже были написаны и исполнены первые произв. Т., в т. ч. на слова и на либретто амер. писательницы Г. Стайн (пьеса для 4 муж. голосов и фп. «Капитал, капиталы»,— «Capital, Capitals», 1927; опера «Четверо святых в трёх действиях», 1928). С нач. 30-х гг. был связан с т-рами в Хартфорде (Коннектикут) и Нью-Йорке, по заказам к-рых написал ряд произв., в т. ч. музыку к пьесам У. Шекспира, а также к трагедиям Софокла и Еврипида. Совм. с А. Коплендом, Р. Сешнсом и Р. Харрисом пропагандировал новейшие симф. произв. амер. композиторов, в качестве дирижёра включал их в программы своих выступлений с парижским, лондонским, бостонским, филадельфийским, нью-йоркским и др. крупнейшими оркестрами. В 1940—54 руководил муз. отделом газ. «New York Gerald Tribune», в к-рой публиковал обзоры муз. жизни; в ряде статей отстаивает права композиторов в США и др. странах. Ранние произв. Т. написаны в стиле, к-рый он определил как «необарокко»; в них претворены традиции старинной амер. музыки — пуританского хорала и гимна, а также негр. танц. муз. иск-ва (опера «Четверо святых в трёх действиях»; «Sonata da chiesa» для кларнета, трубы, альта, англ. рожка и тромбона в 3 частях — хорал, танго, фуга; Симфония на тему Гимна, 1928). В 40—50-х гг. создавал произв. в жанрах т. н. муз. портретов и ландшафтов для фп. и др. инструментов — муз. картины-воспоминания (ок. 100), в т. ч. о Париже (12 портретов франц. друзей и 3 ландшафта; изданы в неск. сборниках).

Соч.: оперы — Четверо святых в 3 действиях (Four Saints in three acts, 1928; 1934, Хартфорд), Мать всех нас (The Mother of us all, 1947, Нью-Йорк), Лорд Байрон (Lord Byron, 1968; 1972, Нью-Йорк); балет Бензоколонка (Filling station, 1938, Хартфорд, Коннектикут; на его основе орк. сюита, 1937); для орк.— Симфония на тему Гимна (Symphony on a Hymn tune, 1928), симфония (1931), 5 сюит, в т. ч. В честь Старой Англии (Suite in homage to an Earlier England, 1966), пьесы — 5 портретов (1937—44), ландшафты: Сена ночью (The Seine at night, 1947), Пшеничное поле в полночь (Wheatfield at noon, 1948), Морская пьеса с птицами (Sea piece with birds, 1952), 2 сентиментальных танго (Sentimental tangos, 1923), каноны для Дороти Томсон (1942), Торжественная музыка и фуга (Fugue to follow A Solemn music, 1962) и др.; для инструмента с орк.— концерты для влч. (1949), флейты, струнных и ударных (1954), концертвальс для трубы и дух. орк. (1949); камерно-инстр. ансамбли — пьесы для скр. с фп., в т. ч. портреты, струн. квартеты (1931, 1932), 5 портретов для 4 кларнетов (1929); для голоса с орк.—поэма Праздник любви (The Feast of love, с камерным орк., 1964), 5 песен на сл. У. Блейка (1952); Stabat Mater (на франц. текст) для сопрано и струн. квартета (1931); 7 хоров a cappella (из «Медеи» Еврипида, 1934); церк. соч.— De profundis (для хора, 1920, 2-я ред. 1951), месса (для унисона голосов или солиста, 1960), Missa pro defunctis (для хора и орк.), две Missa brevis (для муж. хора, 1924; жен. хора, 1934) и др.; хоры на стихи У. Уитмена (1961); для фп.— ок. 50 портретов (в т. ч. 40 — в 5 тетрадях, 1929—45), этюды (2 сб-ка, 1943—1944 и 1940—51); пьесы для органа; 8 портретов для скр. соло (1928—40); соната для флейты соло (1943); этюды для аккордеона Жалобы (Lamentations, 1959), музыка к спектаклям драм. т-ра и многочисл. кинофильмам (на основе музыки и неск-рым из них созданы орк. пьесы).

Лит. соч.: The state of music, N. Y., 1939, ²1962; The musical scene, N. Y., 1945, ²1968; The art of judging music, N. Y., 1948, ²1969; Music, right and left, N. Y., 1951; Virgil Thomson [autobiography], N. Y., 1966, L., 1967; Music reviewed, 1940—1954, N. Y., 1967; American music since 1910, N. Y., 1971.

Лит.: Конен В., Пути американской музыки, М., 1961, ²1977, с. 358—61; Шнеерсон Г., Портреты американских композиторов, М., 1977, с. 5,6; Copland A., V. Thomson, в его кн.: Our new music, N.Y., 1941; Glanville-Hicks P., Virgil Thomson, «MQ», 1949, v. 35, № 2; V. Thomson, в кн.: Composers of the Americas, v. 3, Wash., 1957, ²1960; Chamfray C., Portrait of Virgil Thomson, в кн.: Le guide du concert et du disque, 1958, v. 3, p. 59—61; Hoover K. O., Cage J., Virgil Thomson, N. Y., 1959, ²1976; Hitchcock H. W., V. Thomson, в кн.: Music in the United States: a historical introduction, Englewood Cliffs (Prentice-Hall), 1974, p. 203—11.

С. Ю. Сигида.

ТО́МСОН (Thomson) Сезар (18 III 1856, Льеж — 22 VIII 1931, Биссоне) — бельг. скрипач и педагог. До 7-летнего возраста учился игре на скрипке у отца, затем — у Ж. Дюпюи в Льежской консерватории. Окончив консерваторию в 11 лет (с золотой медалью), совершенствовался под руководством крупнейших мастеров — А. Вьётана, Г. Венявского, Ю. Леонара, Л. Ж. Массара. С 1873 служил камерным музыкантом в Лугано у известного рус. мецената барона фон Дервиса, жившего тогда в Италии. Одноврем. (до 1879) концертировал в городах Италии. С 1879 концертмейстер «Бильзе-оркестра» в Берлине. Как солист прославился после выступления в 1882 на муз. фестивале в Брюсселе. В том же году стал профессором Льежской консерватории, в 1897 — Брюссельской (был преемником Э. Изаи), в 1914 — Парижской, в 1924—27 — консерватории в Итаке и Джульярдской муз. школы в Нью-Йорке (США). Гастролировал в Германии, Великобритании, США. Получил известность и как ансамблист — играл в основанном им (1898) в Брюсселе квартете (с Ш. Ламурё, Вану, Э. К. Жакобом).

Т.— выдающийся представитель бельг. скрипичной школы; обладал тонким художеств. вкусом, его игра характеризовалась прекрасным звуком, отточенной блестящей техникой, бравурностью, яркой эмоциональностью, в то же время его исполнение отличалось поэтичностью. Большое место в репертуаре занимали виртуозные произв., особенно Н. Паганини. Т. принадлежат многочисл. конц. обработки для скрипки произв. А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини; наибольшую популярность на конц. эстраде получила его обработка пассакальи Г. Ф. Генделя. Основываясь на выработанных Т. приёмах игры, Ц. Кёккерт создал инструктивный труд «Рациональные принципы скрипичной техники» (Koeckert G., «Les principes rationnels de la technique du violon», Lpz., 1904). *В. Ю. Григорьев.*

ТОН (нем. Ton— звук, от греч. τόνος, букв.— напряжение, натяжение) — одно из основных, широко используемых в теории музыки понятий.

1) В муз. акустике — часть спектра звука, образованная периодич. колебат. движениями: частичный Т., аликвотный Т., *обертон* (существует термин «унтертон»), чистый, или синусоидальный, Т.; при взаимодействии звуков возникают комбинационные Т., Т. совпадения. Отличается от *звука музыкального*, состоящего из осн. тона и обертонов, и от *шума* — звука с неясно выраженной высотой, к-рый вызывается непериодич. колебат. движениями. Т. имеет высоту, громкость и тембр, зависящий от регистра (низкие Т.— тусклые, матовые; высокие — яркие, блестящие) и громкости (при очень большой громкости тембр Т. меняется, т. к. вследствие искажений формы колебат. движений при прохождении их через внеш. анализатор органа слуха возникают т. н. субъективные обертоны). Т. может быть создан генератором звуковой частоты; такие Т.

широко используются в электромуз. инструментах для синтеза звуков.

2) Интервал, мера высотных соотношений: в чистом строе — большой целый Т. с отношением частот $^9/_8$, равный 204 центам, и малый целый Т. с отношением частот $^{10}/_9$, равный 182 центам; в равномерно темперированном строе — $^1/_6$ октавы, целый Т., равный 200 центам; в диатонич. гамме — наряду с полутоном соотношение между соседними ступенями (производные термины — тритон, третьтон, четвертитон, целотоновая гамма, гамма тон-полутон, двенадцатитоновая музыка и др.).

3) То же, что и звук музыкальный как функциональный элемент муз. системы: ступень звукоряда, лада, гаммы (основной Т.— тоника; доминантовый, субдоминантовый, вводные, медиантовые Т.); звук аккорда (основной, терцовый, квинтовый и др.), неаккордовые звуки (задержание, вспомогательный, проходящий Т.); элемент мелодии (начальный, заключительный, кульминационный и др. Т.). Производные термины — тональность, политональность, тоникальность и др. Т.— устаревшее наименование тональности.

4) В системе т. н. церковных ладов (см. *Средневековые лады*) обозначение лада (напр., I тон, III тон, VIII тон).

5) У мейстерзингеров мелодия-модель для распевания на разл. тексты (напр., мелодия Г. Сакса «Серебряный тон»).

6) Субъективное интегрированное выражение общего впечатления от звучания: оттенок, характер звучания; то же, что звуковысотная интонация, качество голоса, инструмента, исполняемого звука (чистый, верный, фальшивый, выразительный, полный, вялый Т. и т. п.).

Лит.: Яворский Б. Л., Строение музыкальной речи, ч. 1—3, М., 1908; Асафьев Б. В., Путеводитель по концертам, вып. 1, П., 1919, ²М., 1978; Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, т. 1 — Основные проблемы гармонии, [М.—Л.], 1937, ²испр. и доп., М., 1966; Теплов Б. М., Психология музыкальных способностей, М.—Л., 1947; Музыкальная акустика [общая ред. Н. А. Гарбузова], ²М., 1954; Способин И. В., Элементарная теория музыки, М., 1964; Володин А. А., Электронные музыкальные инструменты, М., 1970; Назайкинский Е. В., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen..., Braunschweig, 1863, ²Hildesheim, 1968 (рус. пер.— Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875); Stumpf K., Tonpsychologie, Bd 1—2, Lpz., 1883—90, ²Hilversum—Amst., 1965; Riemann H., Katechismus der Akustik, Lpz., 1891, ²1921 (рус. пер.— Риман Г., Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898); Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts..., Bern, 1917, ²1956 (рус. пер.— Курт Э., Основы линеарного контрапункта..., М., 1931).

Ю. Н. Рагс.

ТОНАДИ́ЛЬЯ (испан. tonadilla, букв.— песенка, уменьшит. от tonada — песня) — испан. муз. комедия сер. 18 — нач. 19 вв. Как правило, исполнялась в виде интермедии, острохарактерной сценки с пением и плясками в антракте между актами комич. оперы. Известно ок. 2000 Т., предназначенных для разл. исполнит. составов (для соло, дуэта, трио, обычно — не более чем для 12 участников, а также оркестра, иногда и хора). Для многих Т. характерно трёхчастное строение: интрада, coplas и финал с использованием жанров *сегидильи* и *тираны*. Т. отличают динамизм и стремительность развития действия, связь с нар. муз. жанрами, песенность мелодий, простота и доступность муз. языка.

Т. восходит к первым опытам испан. лирич. театра, инстр. прологи к пьесам к-рого иногда назывались «тоно». Позднее появились вок. интермедии (entremes cantado), состоявшие из неск. куплетов, предназначенных первоначально для сольного исполнения, а затем для дуэта, трио и т. д. с включением разговорной рёчи. Этот жанр впоследствии получил название тонады или baile de bajo (аккомпанировали обычно гитара, виолончель и контрабас). Приблизительно к 1740 в Т. стали включать куплеты с припевом.

Одним из первых создателей Т. был Л. Мисон, к-рый написал ок. 180 произв. этого жанра (сохранились только 4 из них). Большое количество Т. создали А. Герреро, П. Эстеве (ок. 340 Т.), Б. де Ласерна (ок. 800 Т.); Т. писали также М. Пла, М. Феррейра, П. де Мораль. Певец, гитарист и композитор М. дель Поло Висенте Гарсия считается последним из «тонадильеро». Он написал ок. 70 Т.; песня (поло) из его Т. «Мнимый слуга» («El criado fingido», 1804) использована в антракте к 4-му д. оперы «Кармен» Бизе. Т. достигла расцвета в 70—90-х гг. 18 в. Впоследствии в Т. сказалось влияние итал. оперы и франц. опера комик. Художеств. опыт Т. был развит нек-рыми из испан. композиторов кон. 19 — нач. 20 вв. Особый интерес представляет «Собрание тонадилий, написанных в старинном стиле» («Colection de Tonadillas escritas en estilo antiguo») Гранадоса для голоса и фп.; несмотря на камерность замысла в них сохранились черты сценич. действия.

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, М., 1953; Розеншильд К., Эприке Гранадос. Из истории испанской музыки, М., 1971; Мартынов И., Музыка Испании, М., 1977; Pedrell F., Teatro lírico—español anterior al siglo XIX, v. 1—5, La Coruña, 1897—98; Subirá J., La tonadilla escénica, t. 1—3, Madrid, 1928—30; его же, Historia de la música teatral en España, Barcelona, 1945; его же, La musique espagnole, P., 1959; Chase G., The music of Spain, N. Y., 1959.

И. Э. Мануэль.

ТОНА́ЛЬНОСТЬ (франц. tonalité, нем. Tonalität, также Tonart). 1) Высотное положение лада (определение И. В. Способина, 1951, по идее Б. Л. Яворского; напр., в C-dur «C» — обозначение высоты осн. тона лада, а «dur» — «мажор» — характеристика лада).

2) Иерархич. централизованная система функционально дифференцированных высотных связей; Т. в этом смысле — единство лада и собственно Т., т. е. ладотональность (предполагается, что Т. локализована на определ. высоте, однако в ряде случаев термин понимается и без такой локализации, полностью совпадая с понятием *лада*, особенно в заруб. лит-ре). Т. в данном значении присуща и древней монодии (см.: Láš J., «Tonalność melodii gregoriańskich», 1965) и музыке 20 в. (см., напр.: Rufer J., «Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität», 1951).

3) В более узком, специфич. значении Т.— система функционально дифференцированных высотных связей, иерархически централизованных на основе консонирующего трезвучия. Т. в этом смысле — то же, что и «гармоническая тональность», характерная для классико-романтич. системы гармонии 17—19 вв.; в данном случае предполагается наличие многих Т. и определ. системы их соотношения друг с другом (системы Т.; см. *Квинтовый круг*, *Родство тональностей*).

Обозначаемые термином «Т.» (в узком, специфич. смысле) лады — мажор и минор — могут представляться стоящими в одном ряду с прочими ладами (понийским, эолийским, фригийским, обиходным, пентатоникой и т. д.); в действительности разница между ними столь велика, что вполне оправдано терминологич. противопоставление мажора и минора как гармонич. тональностей монодич. ладам. В отличие от монодич. ладов, мажорной и минорной Т. свойственны внутр. динамизм и активность, напряжённость целеустремлённого движения, предельная рационально выверенная централизованность и богатство функциональных отношений. В соответствии с этими свойствами Т. (в отличие от монодич. ладов) характеризуется отчётливо и постоянно ощущаемым тяготением к центру лада («действие на расстоянии», С. И. Танеев; тоника доминирует и там, где она не звучит); регулярными (метричными) сменами местных центров (ступеней, функций), не только не отменяющими центрального тяготения, но реализующими его и предельно интенсифицирующими; диалектич. соотношением между устоем и неустоями (в частности, напр., в рамках единой системы при общем тяготении VII ступени в I может возникать тяготение звука I ступени к VII). Благодаря мощному тяготению к центру системы гармонич. Т. как бы вобрала в себя прочие лады в качестве ступеней, «внутриладов» (Асафьев Б. В., «Музыкальная форма как процесс», 1963, с. 346; напр., пребывание на V ступени мажора привносит миксолидийскую окраску, на II ступени — дорийскую; бывший фригийский лад с мажорной тоникой в качестве фригийского оборота вошёл в состав гармонич. минора и т. д.). Т. о., мажор и минор обобщили исторически предшествующие им лады, явившись вместе с тем воплощением новых принципов ладовой организации. Динамизм тональной системы опосредованно связан с характером европейского мышления эпохи Нового времени (в частности, с идеями Просвещения). «Модальность представляет, по сути, стабильный, а тональность — динамический взгляд на мир» (Э. Ловинский).

В системе Т. отдельная Т. приобретает определ. функцию в динамико-гармонич. и колористич. отношениях; с такой функцией связаны распространённые представления о характере и краске Т. Так, C-dur, «центральная» Т. в системе, представляется более «простой», «белой». У музыкантов, в т. ч. у крупных композиторов, нередко встречается т. н. *цветной слух* (для Н. А. Римского-Корсакова цвет Т. E-dur — ярко-зелёный, пасторальный, цвет весенних берёзок, Es-dur — тёмный, сумрачный, серо-синеватый, тон «городов» и «крепостей»; Л. Бетховен называл h-moll «чёрной тональностью»), поэтому та или иная Т. иногда связывается с определ. выразит. характером музыки (напр., у В. А. Моцарта D-dur, у Бетховена c-moll, As-dur), а транспозиция произв.— со стилистич. изменением (напр., мотет Моцарта Ave verum corpus, K.-V. 618, D-dur, перенесённый в переложении Ф. Листа в H-dur, подвергся тем самым «романтизации»).

После эпохи господства классич. мажорно-минорной Т. понятие «Т.» связывается также с представлением о разветвлённой муз.-логич. структуре, т. е. о своего рода «принципе порядка» во всякой системе звуковысотных отношений. Сложнейшие тональные структуры стали (с 17 в.) важным, относительно автономным средством муз. выразительности, а тональная драматургия подчас соперничает с текстовой, сценической, тематической. Подобно тому как внутр. жизнь Т. выражается в сменах аккордов (ступеней, функций — своего рода «микроладов»), целостная тональная структура, воплощающая наиболее высокий уровень действия гармонии, живёт целенаправленными модуляционными ходами, сменами Т. Тем самым тональная структура целого становится одним из важнейших элементов в развитии муз. мысли. «Пусть лучше будет изуродован мелодический рисунок,— писал П. И. Чайковский,— чем самая сущность музыкальной мысли, находящаяся в прямой зависимости от модуляции и гармонии». В развитой тональной структуре отд. Т. могут играть роль, сходную с темами (напр., e-moll второй темы финала 7-й сонаты Прокофьева для фп. в качестве отражения E-dur 2-й части сонаты создаёт quasi-тематическую интонационную «арку»-реминисценцию в масштабе целого цикла).

Исключительно велика роль Т. в построении муз. форм, в особенности крупных (сонатная, рондо, циклическая, крупная оперная): «Устойчивое пребывание в одной тональности, противополагаемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев, переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвращение к главной»,— всё это средства, «сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы» (С. И. Танеев; см. *Форма музыкальная*).

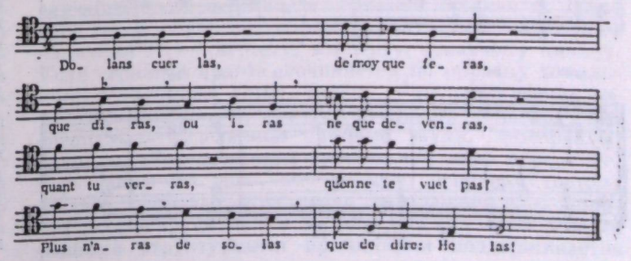
Возможность повторения мотивов в др. гармонии привела к новому, динамичному становлению тем; возможность повторения тематич. образований в других Т. позволила построить органически развивающиеся крупные муз. формы. Одни и те же мотивные элементы могут приобретать различный, даже противоположный смысл в зависимости от разницы в тональной структуре (напр., длительное дробление в условиях тональных смен даёт эффект обострённого развития, а в условиях тоники главной тональности, наоборот, эффект «свёртывания», прекращения развития). В оперной форме смена Т. часто равнозначна смене сюжетной ситуации. Один только тональный план может стать слоем муз. формы, напр. смена Т. в 1-м д. «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Классически чистый и зрелый вид Т. (т. е. «гармонич. Т.») свойствен музыке венских классиков и композиторов, близких к ним хронологически (более всего эпохе сер. 17 — сер. 19 вв.). Однако гармонич. Т. встречается и значительно раньше, а также широко распространена в музыке 20 в. Точные хронологич. границы Т. как особой, специфич. формы лада установить затруднительно, т. к. за основу могут быть приняты разл. комплексы её признаков: А. Машабе датирует возникновение гармонич. Т. 14 в., Г. Бесселер — 15 в., Э. Ловинский — 16 в., М. Букофцер — 17 в. (см. Dahlhaus C., «Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität», 1968); И. Ф. Стравинский относит господство Т. к периоду от сер. 17 до сер. 19 вв. Комплекс гл. признаков классич. (гармонич.) Т.: а) центром Т. является консонирующее трезвучие (притом мыслимое как единство, а не как сочетание интервалов); б) лад — мажорный или минорный, представленный системой аккордов и мелодией, движущейся «по канве» этих аккордов; в) структура лада на основе 3 функций (T, D и S); «характеристические диссонансы» (S с секстой, D с септимой; термин Х. Римана); T — консонанс; г) смены гармоний внутри Т., непосредственное ощущение тяготения к тонике; д) система каденций и кварто-квинтовые соотношения аккордов вне каденций (как бы перенесённые с каденций и распространённые на все соединения; отсюда термин «кадансирующая Т.»), иерархич. градация гармоний (аккордов и тональностей); е) сильно выраженная метрическая экстраполяция («тональный ритм»), а также форма — построение, основанное на квадратности и взаимообусловленных, «рифменных» каденциях; ж) крупные формы на основе модуляции (т. е. смены Т.).

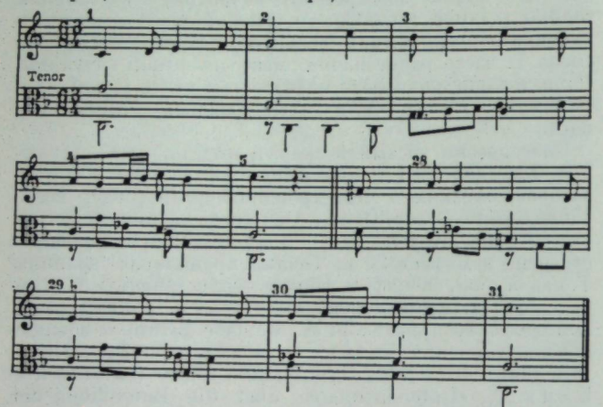
Господство такой системы приходится на 17—19 вв., когда комплекс гл. признаков Т. представлен, как правило, полностью. Частичная же комбинация признаков, дающая ощущение Т. (в отличие от модальности), наблюдается ещё в отд. сочинениях эпохи Возрождения (14—16 вв.).

У Г. де Машо (к-рый сочинял и одноголосные муз. произв.) в одном из лэ (№ 12; «Лэ о смерти») часть «Dolans cuer las» написана в мажорном ладу с доминированием тонич. трезвучия во всей высотной структуре:

Г. де Машо. Лэ № 12, такты 37—44.



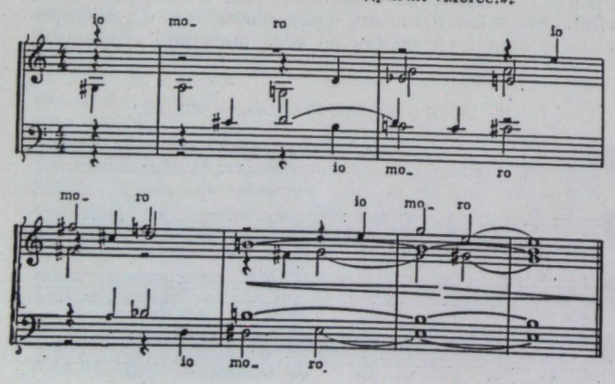
«Монодический мажор» в отрывке из произв. Машо всё же далёк от классич. типа Т., несмотря на совпадение ряда признаков (из вышеперечисленных представлены б, г, д, е). Гл. различие — одноголосный склад, не подразумевающий гомофонного аккомпанемента. Одно из первых проявлений функциональной Т. в многоголосии — в песне (рондо) Г. Дюфаи «Helas, ma dame» («гармония которой кажется пришедшей из нового мира», по словам Бесселера):



Г. Дюфаи. Рондо «Helas, ma dame par amours».

Впечатление гармонич. Т. возникает вследствие метризованных функциональных смен и преобладания гармонич. соединений в кварто-квинтовом соотношении, T — D и D — T в гармонич. структуре целого. Вместе с тем центром системы является не столько трезвучие (хотя оно изредка встречается, такты 29, 30), сколько квинта (допускающая и большую и малую терцию без намеренного эффекта смешанного мажоро-минорного лада); лад скорее мелодический, чем аккордовый (аккорд не лежит в основе системы), ритм (лишённый метрич. экстраполяции) — не тональный, а модальный (пятитакты без всякой ориентации на квадратность); тональное тяготение заметно по краям построений, а не сплошь (вок. часть начинается вообще не с тоники); отсутствует как тонально-функциональная градация, так и связь консонантности и диссонантности с тональным значением гармонии; в распределении каденций непропорционально велик уклон в сторону доминанты. В целом даже эти явные признаки Т. как ладовой системы особого типа всё же не позволяют относить подобные структуры к собственно Т.; это типичная модальность (с точки зрения Т. в широком смысле — «модальная тональность») 15—16 вв., в рамках к-рой вызревают отд. компоненты Т. (см. Dahlhaus C., 1968, p. 74—77).

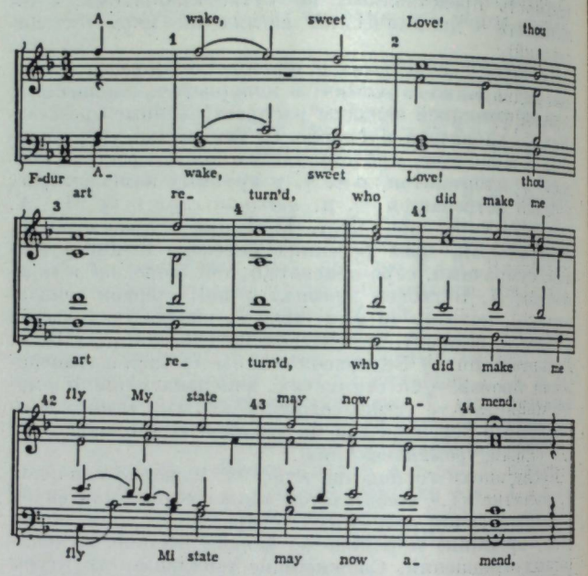
К. Джезуальдо. Мадригал «Mercé!».



Разложение церк. ладов в нек-рых муз. произв. кон. 16 — нач. 17 вв. создало особый тип «свободной Т.» — уже не модальной, но ещё и не классической (мотеты Н. Вичентино, мадригалы Луки Маренцио и К. Джезуальдо, «Энгармоническая соната» Дж. Валентини; см. пример в колонке 567, внизу).

Отсутствие стабильного модального звукоряда и соответствующих мелодич. формул не позволяет отнести подобные структуры к церк. ладам. Наличие определ. устоя в кадансах, центр. аккорда — консонирующего трезвучия, смены «гармоний-ступеней» дают основание считать это особым видом Т.— хроматическимодальной Т.

Постепенное установление господства мажорно-минорной Т. начинается с 17 в., прежде всего в танц., бытовой, светской музыке.



Дж. Даулеид. Мадригал «Awake, Love!» (1597).

Однако старые церк. лады повсеместно встречаются в музыке 1-й пол. 17 в., напр. у Дж. Фрескобальди (Ricercare sopra Mi, Re, Fa, Mi — Terzo tuono, Canzona — Sesto tuono. Ausgewählte Orgelwerke, Bd II, № 7, 15), С. Шейдта (Kyrie dominicale IV. Toni cum Gloria, Магнификаты, см. Tabulatura nova, III. pars). Даже у И. С. Баха, в музыке к-рого господствует развитая гармонич. Т., подобные явления — не редкость, напр. хоралы Aus tiefer Not schrei' ich zu dir и Erbarm' dich mein, o Herre Gott (по Шмидеру № 38.6 и 305; фригийский лад), Mit Fried' und Freud'ich fahr' dahin (382, дорийский), Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist (370; миксолидийский).

Кульминационная зона в развитии строго функциональной Т. мажорно-минорного типа приходится на эпоху венских классиков. Осн. закономерности гармонии этого периода считаются главными свойствами Т. вообще, составляют преимущественно содержание всех учебников гармонии (см. *Гармония*, *Гармоническая функция*).

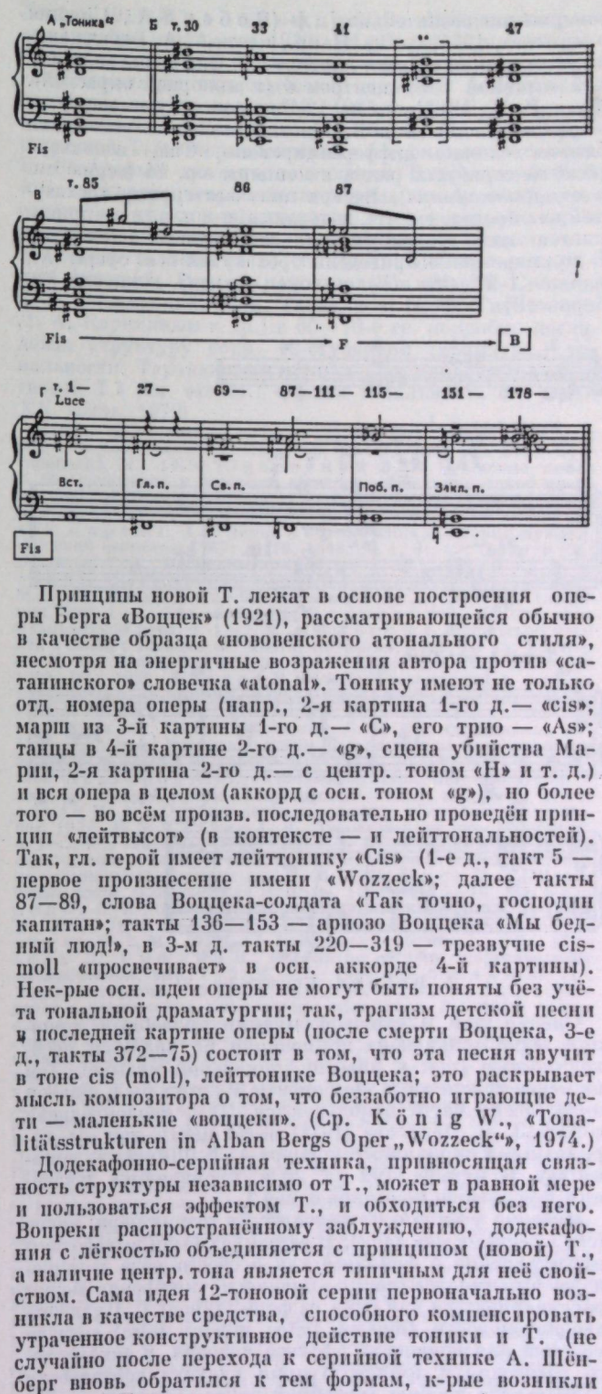
Развитие Т. во 2-й пол. 19 в. состоит в расширении пределов Т. (смешанная мажорно-минорная, далее хроматич. системы), обогащении тонально-функциональных отношений, поляризации диатонич. и хроматич. гармонии, усилении колористич. значения Т., возрождении модальной гармонии на новой основе (прежде всего, в связи с влиянием фольклора на творчество композиторов, особенно в новых нац. школах, напр. русской), применении натуральных ладов, а также «искусственных» симметричных (см. Способин И. В., «Лекции по курсу гармонии», 1969). Эти и другие новые черты показывают быструю эволюцию Т. Объединённое действие новых свойств Т. позднеромантич. типа (у Ф. Листа, Р. Вагнера, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова) с позиций строгой Т. может представляться отказом от неё. Дискуссию породило, напр., вступление к опере Вагнера «Тристан и Изольда», где начальная тоника вуалируется долгим задержанием, вследствие чего возникло ошибочное мнение о полном отсутствии тоники в пьесе («полное избегание тоники»; см. Курт Э., «Романтическая гармония и её кризис в „Тристане" Вагнера», М., 1975, с. 305; с этим же связано неверное истолкование им гармонич. структуры начального раздела как широко понимаемого «доминантового затакта», с. 299, а не как нормативной экспозиц. части, и неправильное определение границ начального раздела — такты 1—15 вместо 1—17). Симптоматично название одной из пьес позднего периода творчества Листа — «Багатель без тональности» (1885).

Появление новых свойств Т., отдалявших её от классич. типа, к нач. 20 в. привело к глубоким изменениям системы, воспринимавшимся многими как разложение, разрушение Т., «атональность». Наступление новой тональной системы было констатировано С. И. Танеевым (в «Подвижном контрапункте строгого письма», завершённом в 1906).

Подразумевая под Т. строгую функциональную мажорно-минорную систему, Танеев писал: «Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы» (там же, М., 1959, с. 9).

Впоследствии «новая система» (по Танееву) была названа термином «новая Т.». Принципиальное сходство её с классич. Т. состоит в том, что «новая Т.» также представляет собой иерархич. систему функционально дифференцированных высотных связей, воплощающую логич. связность в звуковысотной структуре. В отличие от старой Т., новая может опираться не только на консонирующую тонику, но и на любую целесообразно избранную группу звуков, не только на диатонич. основу, но широко использовать гармонии на любом из 12 звуков как функционально самостоятельные (смешение всех ладов даёт полиладовость или «безладовость» — «новую, внеладовую Т.»; см. Nüll E. von, «B. Bartok, Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik», 1930); смысловое значение звуков и созвучий может по-новому представлять классич. формулу TSDT, но может раскрываться и иначе. Существ. различие состоит также в том, что строгая классич. Т. структурно единообразна, а новая Т. индивидуализированна и поэтому не имеет единого комплекса звуковых элементов, т. е. не обладает функциональным единообразием. Соответственно в том или др. сочинении применяются разные сочетания признаков Т.

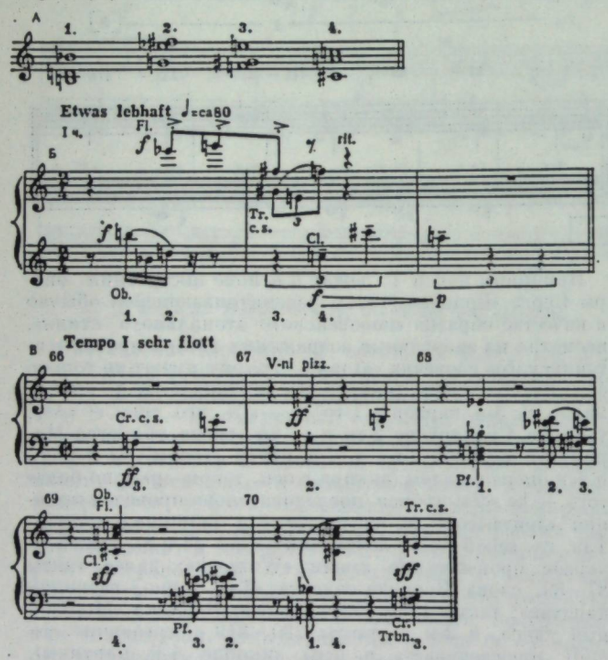
В произв. А. Н. Скрябина позднего периода творчества Т. сохраняет свои структурные функции, однако традиц. гармонии заменены новыми, создающими особый лад («скрябинский лад»). Так, напр., в «Прометее» центр. аккорд — знаменитое «прометеевское» шестизвучие с осн. тоном Fis (пример А, ниже), центр. сфера («главная Т.») — 4 таких шестизвучия по малотерцовому ряду (уменьшённому ладу; пример Б); схема модуляции (в связующей партии — пример В), тональный план экспозиции — пример Г (гармонич. план «Прометея» своеобразно, хотя и не во всём точно, зафиксирован композитором в партии Luce):



Принципы новой Т. лежат в основе построения оперы Берга «Воццек» (1921), рассматривающейся обычно в качестве образца «нововенского атонального стиля», несмотря на энергичные возражения автора против «сатанинского» словечка «atonal». Тонику имеют не только отд. номера оперы (напр., 2-я картина 1-го д.— «cis»; марш из 3-й картины 1-го д.— «C», его трио — «As»; танцы в 4-й картине 2-го д.— «g», сцена убийства Марии, 2-я картина 2-го д.— с центр. тоном «H» и т. д.) и вся опера в целом (аккорд с осн. тоном «g»), но более того — во всём произв. последовательно проведён принцип «лейтвысот» (в контексте — и лейттональностей). Так, гл. герой имеет лейттонику «Cis» (1-е д., такт 5 — первое произнесение имени «Wozzeck»; далее такты 87—89, слова Воццека-солдата «Так точно, господин капитан»; такты 136—153 — ариозо Воццека «Мы бедный люд!», в 3-м д. такты 220—319 — трезвучие cis-moll «просвечивает» в осн. аккорде 4-й картины). Нек-рые осн. идеи оперы не могут быть поняты без учёта тональной драматургии; так, трагизм детской песни в последней картине оперы (после смерти Воццека, 3-е д., такты 372—75) состоит в том, что эта песня звучит в тоне cis (moll), лейттонике Воццека; это раскрывает мысль композитора о том, что беззаботно играющие дети — маленькие «воццеки». (Ср. König W., «Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper „Wozzeck"», 1974.)

Додекафонно-серийная техника, привносящая связность структуры независимо от Т., может в равной мере и пользоваться эффектом Т., и обходиться без него. Вопреки распространённому заблуждению, додекафония с лёгкостью объединяется с принципом (новой) Т., а наличие центр. тона является типичным для неё свойством. Сама идея 12-тоновой серии первоначально возникла в качестве средства, способного компенсировать утраченное конструктивное действие тоники и Т. (не случайно после перехода к серийной технике А. Шёнберг вновь обратился к тем формам, к-рые возникли на основе Т.,— квартету, концерту, сонатному циклу). Если серийное произв. сочиняется по образцу тонального, то функцию устоя, тоники, тональной сферы может выполнять либо серия на определ. высоте, либо специально выделяемые опорные звуки, интервалы, аккорды. «Ряд в его первоначальном виде играет теперь такую же роль, как раньше „основная тональность"; „реприза" естественно возвращается к нему. Мы „каденсируем" в том же тоне! Эта аналогия с более ранними структурными принципами поддерживается

совершенно сознательно [...]» (В е б е р н А., «Лекции о музыке», 1975, с. 79). Напр., пьеса А. А. Бабаджаняна «Хорал» (из «Шести картин» для фп.) написана в одной «главной Т.» с центром d (и минорной окраской). Фуга Р. К. Щедрина на 12-тоновую тему имеет чётко выраженную Т. a-moll. Иногда высотные отношения бывают сложно дифференцированы. Так, используя родство серийных рядов в концерте ор. 24 (серию см. в ст. *Додекафония*), Веберн получает группу трёхзвучий на определ. высоте, возвращение к к-рым воспринимается как возвращение в «главную тональность». В примере ниже приведены трёхзвучия осн. сферы (А), начало 1-й части (Б) и конец финала концерта Веберна (В).



А. В е б е р н. Концерт ор. 24.

Однако для 12-тоновой музыки подобный принцип «единотональной» композиции не является необходимостью (как в классич. тональной музыке). Тем не менее те или иные компоненты Т., хотя бы и в новом виде, очень часто используются. Так, виолончельная соната Э. В. Денисова (1971) имеет центр. тон «d», серийный 2-й скрипичный концерт А. Г. Шнитке — тонику «g». В музыке 70-х гг. 20 в. проявляются тенденции к усилению принципа новой Т.

История учений о Т. коренится в теории церк. ладов (см. *Средневековые лады*). В её рамках были выработаны представления о финалисе как о своего рода «тонике» лада. Сам «модус» (лад) с широкой точки зрения может рассматриваться как одна из форм (типов) Т. Практика вводнотоновости (musica ficta, musica falsa) создала условия для появления эффекта мелодич. и аккордового тяготения к тонике. Теория клаузул исторически подготовила теорию «каденций тона». Глареан в «Додекахорде» (1547) теоретически узаконил существовавшие задолго до этого ионийский и эолийский лады, звукоряды к-рых совпадают с мажором и натуральным минором. Дж. Царлино («Учение о гармонии», 1558) на основе ср.-век. учения о пропорциях трактовал консонирующие трезвучия как единства и создал теорию мажора и минора; он же отметил мажорный либо минорный характер всех ладов. В 1615 нидерландец С. де Ко (де Каус) переименовал реперкуссу церк. тонов в доминанту (в автентич. ладах — V ступень, в плагальных — IV). И. Розенмюллер писал ок. 1650 о существовании лишь трёх ладов — мажорного, минорного и фригийского. В 70-х гг. 17 в. Н. П. Дилецкий делит «мусикию» на «весёлую» (т. е. мажор), «жалостную» (минор) и «смешанную». В 1694 Ш. Массон находит лишь два лада (Mode majeur и Mode mineur); в каждом из них 3 ступени «существенны» (Finale, Mediante, Dominante). В «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703) фигурируют лады на каждом из 12 полутонов хроматич. гаммы. Фундаментальное учение о Т. (без этого термина) создал Ж. Ф. Рамо («Traité de l'harmonie...», 1722, «Nouveau système de musique théorique», 1726). Лад строится у него на основе аккорда (а не гаммы). Рамо характеризует лад как порядок последования, определяемый тройной пропорцией, т. е. соотношением трёх главных аккордов — T, D и S. Обоснование родства аккордов каденции вместе с контрастом консонирующей тоники и диссонирующих D и S объяснило доминирование тоники над всеми аккордами лада.

Термин «Т.» впервые появился у Ф.А.Ж. Кастиль-Блаза (1821). Т.— «свойство музыкального лада, к-рое выражается (existe) в использовании его существенных ступеней» (т. е. I, IV и V); Ф. Ж. Фетис (1844) предложил теорию 4 типов Т.: унитональность (ordre unitonique) — если произв. пишется в одной тональности, без модуляций в другие (соответствует музыке 16 в.); транзитональность — применяются модуляции в близкие Т. (по-видимому, музыка барокко); плюритональность — применяются модуляции в отдалённые Т., энгармонизмы (эпоха венских классиков); омнитональность («всетональность») — смешение элементов разных тональностей, за каждым аккордом может следовать каждый (эпоха романтизма). Нельзя сказать, однако, что типология Фетиса хорошо обоснована. Х. Риман (1893) создал строго функциональную теорию Т. Как и Рамо, он исходил из категории аккорда как центра системы, стремился объяснить Т. через родство звуков и созвучий. В отличие от Рамо, Риман не просто положил в основу Т. 3 гл. аккорда, но свёл к ним («единственно существенным гармониям») все остальные (т. е. в Т. у Римана только 3 основания, соответствующие 3 функциям — T, D и S; поэтому лишь система Римана является строго функциональной). Г. Шенкер (1906, 1935) обосновал Т. как природный закон, обусловленный исторически не эволюционирующими свойствами звукового материала. Т. зиждется на консонирующем трезвучии, диатонике и консонантном контрапункте (типа contrapunctus simplex). Совр. музыка, по Шенкеру, есть вырождение и упадок природных потенций, порождающих тональность. Шёнберг (1911) подробно исследовал ресурсы совр. ему гармонич. системы и пришёл к выводу о том, что совр. тональная музыка находится «у границ Т.» (исходя всё же из старого понимания Т.). Он назвал (без точного определения) новые «состояния» Т. (ок. 1900—1910; у М. Регера, Г. Малера, Шёнберга) терминами «парящая» Т. (schwebende; тоника появляется редко, избегается при достаточно ясной Т.; напр., песня Шёнберга «Соблазн» ор. 6, № 7) и «снятая» Т. (aufgehobene; избегается и тоника, и консонирующие трезвучия, используются «блуждающие аккорды» — ум. септаккорды, ув. трезвучия, др. тонально многозначные аккорды).

Ученик Римана Г. Эрпф (1927) сделал попытку с позиций строго функциональной теории объяснить явления музыки 10—20-х гг., подойти к феномену Т. исторически. Эрпф также выдвинул важное для теории новой Т. понятие «созвучия-центра» (Klangzentrum), или «звукового центра» (напр., пьеса Шёнберга ор. 19 № 6); Т. с таким центром иногда называют также Kerntonalität («ядро-Т.»). Веберн (гл. обр. с позиций классич. Т.) характеризует развитие музыки «после классиков» как «разрушение Т.» (В е б е р н А., «Лекции о музыке», с. 44); сущность Т. он определил след. образом: «опора на осн. тон», «средство формообразования», «средство связи» (там же, с. 51). Т. была уничтожена «раздвоением» диатоничн. ступеней (с. 53, 66), «расширением звуковых ресурсов» (с. 50), распространением тональной многозначности, отпадением необходимости возвращаться к осн. тону, тенденцией к неповторению тонов (с. 55, 74—75), формообразованием без классич. идиом Т. (с. 71—74). П. Хиндемит (1937) строит развёрнутую теорию новой Т., исходя из 12-ступенно-

сти («ряд I», напр., в системе C — c g f a e es as d b des h fis), возможности любого диссонанса на каждой из них. Система значений элементов Т. у Хиндемита очень дифференцирована. По Хиндемиту, всякая музыка тональна; избежать тональной связи так же трудно, как притяжения земли. Своеобразен взгляд на тональность И. Ф. Стравинского. Имея в виду тональную (в узком смысле) гармонию, он писал: «Гармония... имела блестящую, но краткую историю» («Диалоги», 1971, с. 237); «мы не находимся более в рамках классич. Т. в школьном смысле» («Musikalische Poetik», 1949, S. 26). Стравинский придерживается «новой Т.» («нетональная» музыка тональна, «но не в тональной системе 18 в.»; «Диалоги», с. 245) в одном из её вариантов, к-рый он называет «полярностью звука, интервала и даже звукового комплекса»; «тональный (или звуковой— „tonale“) полюс представляет собой... главную ось музыки», Т.— лишь «способ ориентации музыки согласно этим полюсам». Термин «полюс», однако, неточен, т. к. предполагает и «противоположный полюс», к-рого не имел в виду Стравинский. П. Руфер, исходя из идей нововенской школы, предложил термин «новая Т.», считая её носителем 12-тоновый ряд. Основательную информацию об истории Т. содержит диссертация Х. Ланга «История понятия и термина „тональность“» («Begriffsgeschichte des Terminus „Tonalität“», 1956).

В России теория Т. развивалась первоначально в связи с терминами «тон» (В. Ф. О д о е в с к и й, «Письмо к издателю», 1863; Г. А. Л а р о ш, «Глинка и его значение в истории музыки», «Русский вестник», 1867—68; П. И. Ч а й к о в с к и й, «Руководство к практическому изучению гармонии», 1872), «строй» (нем. Tonart, пер. А. С. Фаминцыным «Учебника гармонии» Э. Ф. Рихтера, 1868; Н. А. Р и м с к и й - К о р с а к о в, «Учебник гармонии», 1884—85), «лад» (Одоевский, там же; Чайковский, там же), «вид» (от Ton-art, пер. Фаминцыным «Всеобщего учебника музыки» А. Б. Маркса, 1872). В «Кратком учебнике гармонии» Чайковского (1875) широко применяется термин «Т.» (изредка и в «Руководстве к практическому изучению гармонии»). С. И. Танеевым выдвинута теория «объединяющей тональности» (см. его работу: «Анализ модуляционных планов...», 1927; напр., последование отклонений в G-dur, A-dur вызывает представление о Т. D-dur, объединяющей их, а также создаёт тональное тяготение к ней). Как и на Западе, в России новые явления в области Т. первоначально были восприняты как отсутствие «тонального единства» (Ларош, там же) или тональности (Танеев, Письмо к Чайковскому от 6 августа 1880), как последования «вне пределов строя» (Римский-Корсаков, там же). Ряд явлений, связанных с новой Т. (без этого термина), был описан Яворским (12-полутоновость системы, диссонирующая и рассредоточенная тоника, множественность ладовых структур в Т., причём большинство ладов — за пределами мажора и минора); под влиянием Яворского рус. теоретич. музыковедение стремилось отыскать новые лады (новые высотные структуры), напр. в произв. Скрябина позднего периода творчества (Б. Л. Я в о р с к и й, «Строение музыкальной речи», 1908; «Несколько мыслей в связи с юбилеем Листа», 1911; П р о т о п о п о в С. В., «Элементы строения музыкальной речи», 1930). «Ни Скрябин, ни импрессионисты,— писал Б. В. Асафьев,— не выходили за пределы тональной гармонической системы» («Музыкальная форма как процесс», ²М., 1963, с. 99). Г. Л. Катуар (следуя за Ф. О. Гевартом) разработал виды т. н. расширенной Т. (мажорно-минорная и хроматич. системы). Б. В. Асафьев дал анализ явлений Т. (функций T, D и S, структуры «европейского лада», вводнотоновости, стилистич. трактовки элементов Т.) с позиций теории интонации. Теорию тональных функций существенно дополнила разработка Ю. Н. Тюлиным идеи переменных функций. Ряд сов. музыковедов (М. М. Скорик, С. М. Слонимский, М. Е. Тараканов, Н. Ф. Тифтикиди, Л. А. Карклиньш и др.) в 60—70-е гг. подробно исследовал структуру совр. 12-ступенной (хроматич.) тональности. Таракановым специально разработана идея «новой Т.» (см. его ст.: «Новая тональность в музыке XX века», 1972).

Lит.: Музыкийская грамматика Николая Дилецкого [под ред. С. В. Смоленского], СПБ, 1910, перезд. [под ред. В. В. Протопопова], М., 1979; [О д о е в с к и й В. Ф.], Письмо князя В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке, в сб.: Калики перехожие..., ч. 2, вып. 5, М., 1863, то же, в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Л а р о ш Г. А., Глинка и его значение в истории музыки, «Русский вестник», 1867, № 10, 1868, № 1, 9—10, то же, в кн.: Л а р о ш Г. А., Избранные статьи, вып. 1, Л., 1974; Ч а й к о в с к и й П. И., Руководство к практическому изучению гармонии, М., 1872; Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. А., Учебник гармонии, вып. 1—2, СПБ, 1884—85; Я в о р с к и й Б. Л., Строение музыкальной речи, ч. 1—3, М., 1908; е г о ж е, Несколько мыслей в связи с юбилеем Ф. Листа, «Музыка», 1911, № 45; Т а н е е в С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, ²М., 1959; Б е л я е в В., «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева, в кн.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Т а н е е в С. И., Письмо к П. И. Чайковскому от 6 августа 1880, в кн.: П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма, М., 1951; е г о ж е, Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам, в кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952; А в р а а м о в А. М., «Ультрахроматизм» или «омнитональность»?, «Музыкальный современник», 1916, кн. 4—5; Р о с л а в е ц Н. А., О себе и своём творчестве, «Современная музыка», 1924, № 5; К а т у а р Г. Л., Теоретический курс гармонии, ч. 1—2, М., 1924—25; Р о з е н о в Э. К., О расширении и преобразовании тональной системы, в кн.: Сборник работ комиссии по музыкальной акустике, вып. 1, М., 1925; П и с к П. А., Конец тональности, «Современная музыка», 1926, № 15—16; П р о т о п о п о в С. В., Элементы строения музыкальной речи, ч. 1—2, М., 1930—31; А с а ф ь е в Б. В., Музыкальная форма как процесс, кн. 1—2, М., 1930—47, ²(обе книги вместе), Л., 1971; М а з е л ь Л., Р ы ж к и н И., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1—2, М.—Л., 1934—39; Т ю л и н Ю. Н., Учение о гармонии, Л., 1937, ³М., 1966; О г о л е в е ц А., Введение в современное музыкальное мышление, М., 1946; С п о с о б и н И. В., Элементарная теория музыки, М., 1951; е г о ж е, Лекции по курсу гармонии, М., 1969; С л о н и м с к и й С. М., Симфонии Прокофьева, М.—Л., 1964; С к р е б к о в С. С., Как трактовать тональность?, «СМ», 1965, № 2; Т и ф т и к и д и Н. Ф., Хроматическая система, в сб.: Музыкознание, вып. 3, А.-А., 1967; Т а р а к а н о в М., Стиль симфоний Прокофьева, М., 1968; е г о ж е, Новая тональность в музыке XX века, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972; С к о р и к М., Ладовая система С. Прокофьева, К., 1969; К а р к л и н ь ш Л. А., Гармония Н. Я. Мясковского, М., 1971; М а з е л ь Л. А., Проблемы классической гармонии, М., 1972; Д ь я ч к о в а Л., О главном принципе ладогармонической системы Стравинского (система-полюсов), в кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, М., 1973; М ю л л е р Т. Ф., Гармония, М., 1976; Z a r l i n o G., Le istitutioni harmoniche, Venetia, 1558 (факсимиле в изд.: Monuments of music and music literature in facsimile, Second series, N. Y., 1965); C a u s S. de, Institution harmonique..., Frankfurt, 1615; R a m e a u J. Ph., Traité de l'harmonie..., P., 1722; e r o ж e, Nouveau système de musique théorique..., P., 1726; C a s t i l - B l a z e F. H. J., Dictionnaire de musique moderne, v. 1—2, P., 1821; F é t i s F. J., Traité complet de la théorie..., P., 1844; R i e m a n n H., Vereinfachte Harmonielehre..., L.—N. Y., 1893 (рус. пер.— Р и м а н Г., Упрощенная гармония..., М., 1896, то же, 1901); e r o ж e, Geschichte der Musiktheorie..., Lpz., 1898; e r o ж e, Über Tonalität, в его кн.: Präludien und Studien, Bd 3, Lpz., [1901]; e r o ж e, Folkloristische Tonalitätsstudien, Lpz., 1916; G e v a e r t F. A., Traité d'harmonie théorique et pratique, v. 1—2, P.—Brux., 1905—07; S c h e n k e r H., Neue musikalische Theorien und Phantasien..., Bd 1, Stuttg.— B., 1906, Bd 3, W., 1935; S c h ö n b e r g A., Harmonielehre, Lpz.— W., 1911; K u r t E., Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik..., Bern, 1913; e r o ж e, Romantische Harmonik..., Bern — Lpz., 1920 (рус. пер. — К у р т Э., Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера, М., 1975); H u l l A., Modern harmony..., L., 1914; T o u z é M., La tonalité chromatique, «RM», 1922, v. 3; G ü l d e n s t e i n G., Theorie

der Tonart, Stuttg., [1927], ²Basel — Stuttg., 1973; Erpf H., Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927; Steinbauer O., Das Wesen der Tonalität, Münch., 1928; Cimbro A., Qui voci secolari sulla tonalita, «Rass. mus.», 1929, № 2; Hamburger W., Tonalität, «Der Auftakt», 1930, Jahrg. 10, H. 1; Nüll E. von, B. Bartok, Halle, 1930; Karg-Elert S., Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik), Lpz., 1931; Yasser I., A theory of evolving tonality, N. Y., 1932; его же, The future of tonality, L., 1934; Stravinsky I., Chroniques de ma vie, P., 1935 (рус. пер.— Стравинский И., Хроника моей жизни, Л., 1963); его же, Poétique musicale, [Dijon], 1942 (рус. пер. — Стравинский И., Мысли из «Музыкальной поэтики», в кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, М., 1973); Stravinsky in conversation with Robert Craft, L., 1958 (рус. пер.— Стравинский И., Диалоги..., Л., 1971); Appelbaum W., Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts, B., 1936 (Diss.); Hindemith P., Unterweisung im Tonsatz, Bd 1, Mainz, 1937; Gurvin O., Frå tonalitet til atonalitet, Oslo, 1938; Danckert W., Melodische Tonalität und Tonverwandschaft, «Die Musik», 1941/42, Jahrg. 34; Bawden J. L., Aspects of tonality in early European music, Phil., 1947; Katz A., Challenge to musical tradition. A new concept of tonality, L., 1947; Rohwer J., Tonale Instruktionen, Tl 1—2, Wolfenbüttel, 1949—51; его же, Zur Frage der Natur der Tonalität..., «Mf», 1954, Jahrg. 7, H. 2; Besseler H., Bourdon und Fauxbourdon, Lpz., 1950, ²1974; Schadler F., Das Problem der Tonalität, Z., 1950 (Diss.); Badings H., Tonaliteitsproblemen en de nieuwe muziek, Brux., 1951; Rufer J., Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität, «ÖMz», 1951, Jahrg. 6, № 6/7; Salzer F., Structural hearing, v. 1—2, N. Y., 1952; Machabey A., Genèse de la tonalité musicale classique, P., 1955; Neumann F., Tonalität und Atonalität..., [Landsberg], 1955; Ballif Cl., Introduction à la métatonalité, P., 1956; Lang H., Begriffsgeschichte des Terminus «Tonalität», Freiburg, 1956 (Diss.); Reti R., Tonality. Atonality. Pantonality, L., 1958 (рус. пер.— Ретти Р., Тональность в современной музыке, Л., 1968); Travis R., Towards a new concept of tonality?, «Journal of Music Theory», 1959, v. 3, № 2; Zipp F., Sind Naturobertonreihe und Tonalität überholt?, «Musica», 1960, Jahrg. 14, H. 5; Webern A., Der Weg zur neuen Musik, W., 1960 (рус. пер.— Веберн А., Лекции о музыке, М., 1975); Eggebrecht H., Musik als Tonsprache, «AfMw», 1961, Jahrg. 18, H. 1; Hibberd L., «Tonality» and related problems in terminology, «MR», 1961, v. 22, № 1; Lowinsky E., Tonality and atonality in sixteenth century music, Berk.— Los Ang., 1961; Apfel E., Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität, «Mf», 1962, Jahrg. 15, H. 3; его же, Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität, там же, 1963, Jahrg. 16, H. 2; Dahlhaus C., Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik, Kongress-Bericht, Kassel, 1962; его же, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel — [u. a.], 1968; Finscher L., Tonale Ordnungen am Beginn der Neuzeit, в кн.: Musikalische Zeitfragen, Bd 10, Kassel, 1962; Pfrogner H., Zum Tonalitätsbegriff unserer Zeit, «Musica», 1962, Jahrg. 16, H. 4; Recka A., Möglichkeiten tonaler Audition, «Mf», 1962, Jahrg. 15, H. 2; Reichert G., Tonart und Tonalität in der älteren Musik, в кн.: Musikalische Zeitfragen, Bd 10, Kassel, 1962; Barford Ph., Tonality, «MR», 1963, v. 24, № 3; Łaś J., Tonalność melodii gregoriańskich, Kr., 1965; Sanders E. H., Tonal aspects of 13th century english polyphony, «Acta musicologica», 1965, v. 37; Ernst V., Zum Begriff der Tonalität, Kongreß-Bericht, Lpz., 1966; Reinecke H. P., Zum Begriff der Tonalität, там же; Marggraf W., Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay, «AfMw», 1966, Jahrg. 23, H. 1; George G., Tonality and musical structure, N. Y.— Wash., 1970; Despić D., Teorija tonaliteta, Beograd, 1971; Atcherson W., Key and mode in 17th century, «Journal of Music Theory», 1973, v. 17, № 2; König W., Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper «Wozzeck», Tutzing, 1974. См. также лит. при статьях *Гармония*, *Звуковая система*, *Лад*.

Ю. Н. Холопов.

ТОНА́ЛЬНОСТЬ ГАРМОНИ́ЧЕСКАЯ (нем. harmonische Tonalität) — тип тональной системы, основанный на аккорде («гармонии»; отсюда назв.) в качестве её центр. элемента. Т. г.— прежде всего организация взаимосвязанных аккордов. Обычно под термином «Т. г.» подразумевается мажорно-минорная система классико-романтич. тональной гармонии (17—19 вв.). Термин «Т. г.» применяется гл. обр. как противопоставление термину «мелодическая тональность», к-рый означает тип тональной (в широком смысле) системы, основанный на отд. тоне в качестве её центр. элемента (см. Dahlhaus C., Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel, 1968; Ретти Р., Тональность в современной музыке, пер. с англ., Л., 1968, с. 16—18). Мелодич. тональность — прежде всего звукорядная организация. По смыслу понятие «мелодич. тональность» близко понятиям «модальность», «модальная система»; мелодич. тональность свойственна, напр., григорианским мелодиям, древним нар. напевам. Резко разграничивал «церковные лады» (т. е. модальность) и «совр. мажорно-минорную систему» (или Т. г.) С. И. Танеев («Подвижной контрапункт строгого письма», Лейпциг, 1909, с. 3—6). См. *Тональность*.

Ю. Н. Холопов.

ТОНА́ЛЬНОСТЬ МЕЛОДИ́ЧЕСКАЯ — см. *Тональность гармоническая*.

ТО́НИКА (франц. tonique, note tonique; нем. Tonika) — центр. элемент тональности; главный тон, по к-рому получает название вся система (в C-dur и c-moll — звук д о), а также главный аккорд-устой, на к-ром строится данный лад (в C-dur аккорд с—е—g, в c-moll — c—es—g); обозначение — Т. Тоника — основа, исходный пункт и завершение гармонич. процесса, логич. центр гармонич. мысли, осн. устой (пребывание на к-ром ощущается как момент покоя, особенно при возвращении к Т., разрешении функционального напряжения). В функционально-гармонич. системе тональности действие Т. непосредственно ощущается на всём протяжении однотемной формы (периода, двух- и трёхчастной; напр., в теме 1-й части 12-й фп. сонаты Бетховена, 1-м разделе пьесы «Январь» из «Времён года» Чайковского); модуляция устанавливает аналогич. действие другой Т. (этим объясняется связь между сферой действия Т. и темообразованием, членением муз. формы). Сила Т. в функционально-гармонич. системе тональности определяется несколькими факторами: природой муз. содержания, проникнутого идеей рационалистич. централизованности; отбором звукоряда, диатонического в основе и не содержащего тритона ни к одному из звуков Т.; организацией лада с помощью «тройной пропорции» (функций S — T — D), что способствует максимальному укреплению центра-Т; метрикой, подчёркивающей весомость заключит. каденсовых моментов (т. н. тяжёлые такты — 4-й, 8-й — как метрич. устои, аналогичные Т.; см. *Тональность*). В качестве категории муз. мышления Т.— один из видов центра (устоя), служащего опорой при образовании целостной системы звуковысотных отношений (см. *Лад*). Актуальность и важность категории Т. как подобного центра позволяет распространять этот термин на центр. элементы др. систем (на лады нар. музыки, древнего мира, *средневековые лады*, модальную гармонию Ренессанса, *симметричные лады* 19—20 вв., на системы с центр. тоном или аккордом в музыке 20 в.). Однако необходимо разграничивать разл. типы центров (устоев) — барочную и классико-романтич. Т. (у И. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Вагнера, М. И. Глинки, С. В. Рахманинова), ср.-век. *финалис* (к-рый, в отличие от классич. Т., может не пронизывать своим действием всей мелодии; напр., в антифонах Miserere mei Deus I тона, Vidimus stellam ejus IV тона), Т. новой тональности 20 в. (напр., тоника G в опере «Воццек» Берга, диссонантная сложная Т. в орк. интерлюдии между 4-й и 5-й картинами 3-го д. той же оперы), центр. тон (тон м и в начале и заключении Dies irae Пендерецкого), центр. группу (1-я пьеса из «Лунного Пьеро» Шёнберга), quasi-тоническое использование серии (напр., 1-я часть сонаты Э. В. Денисова для скрипки и фп.) и др.

Лит. см. при статьях *Тональность*, *Лад*, *Гармония*.

Ю. Н. Холопов.

ТОНС Эдгар Оттович [4 (17) I 1917, Петроград — 8 V 1967, Рига] — латыш. сов. дирижёр. Нар. арт. Латв. ССР (1962). В 1943 окончил Латв. консерваторию по классу контрабаса (играл в разл. оркестрах), в 1950 — её дирижёрский ф-т (занимался у П. Барисона и Л. Э. Вигнера). Дирижёрскую деятельность начал ещё в годы учёбы, сначала в рижском Т-ре муз. комедии, затем (с 1947) в Латв. т-ре оперы и балета (был ассистентом Вигнера). В нач. 50-х гг. стажировался в Ленингр. т-ре оперы и балета под рук. Б. Э. Хайкина

(первая самостоят. пост.— опера «Дубровский»). С 1954 гл. дирижёр Латв. т-ра оперы и балета. В репертуаре Т. было ок. 40 крупных сценич. произв., в т. ч. мн. оперы и балеты рус. классиков и совр. заруб. авторов. Под его руководством были пост. оперы «Тангейзер» (1956), «Саломея» (1959), «Война и мир» (1961), «Валькирия» (1963), «Катерина Измайлова» (1963); «Питер Граймс» Бриттена (1964). Дирижировал балетами «Ромео и Джульетта»; «Сакта свободы» Скулте и др. Видный интерпретатор творчества латыш. композиторов, Т. осуществил пост. опер «Банюта» А. Калниня, «Огонь и ночь» Я. Мединя, «К новому берегу», «Зелёная мельница», «Опера нищих» М. Зариня. В 1956 поставил на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета оперу «Ласло Хуньяди» Эркеля.

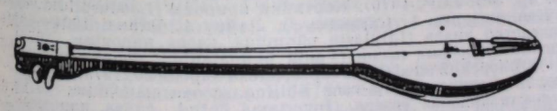
В 1963—66 одноврем. с работой в т-ре Т. руководил симф. оркестром Латв. радио и телевидения. Его привлекали масштабные вок.-симф. произв., в их числе: «Мессия» Генделя, 9-я симфония Бетховена, оратория «Осуждение Фауста» Берлиоза, «Реквием» Верди, опера-оратория «Царь Эдип» Стравинского, оратории «Иван Грозный» на музыку Прокофьева, «Махагони» Зариня. Под упр. Т. были впервые исполнены мн. соч. латыш. композиторов. Выступал с концертами в городах Сов. Союза, в 1966 — в Польше. В 1952—61 преподавал (класс оперно-симф. дирижирования) в Латв. консерватории. Гос. пр. Латв. ССР (1965).

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969; Эдгар Тонс. Воспоминания. Статьи. Материалы, сост. А. Кенигсберг и В. Крастинь, М., 1974.

Е. Э. Торган.

ТО́НУС (лат. tonus, от греч. τόνος) — см. *Тон*, *Целый тон*, *Лад*. Составная часть ряда терминов (напр., tonus lascivus, tonus peregrinus).

ТОПШУ́Р, топшуу́р, топшугу́р,— нар. струнный щипковый муз. инструмент горных алтайцев. Род двухструнной шейковой *лютни*. Родствен хакасскому хомысу и тувинскому томпулуру (томпулюру, домпулуру), монг. топшхуру. Изготовляется из целого куска сосны или кедра. Корпус долблёный, овальный. Длина ок. 780 *мм*. На старинных образцах верхняя открытая сторона затягивалась кожаной мембраной, закреплённой деревянными гвоздиками, в мембране имелось несколько небольших резонаторных отверстий, позднее она была заменена деревянной декой, прикрепляемой деревянными шипами. Шейка длинная, без ладов, заканчивается головкой в виде коробки. Струны кручёные, из конского волоса (1-я тоньше 2-й), крепятся вверху к 2 деревянным колкам, внизу — через струнодержатель к корпусу; соединены с декой низкой деревянной подставкой. Настраивается в нетемперированную кварту (несколько больше чистой и меньше увеличенной). Способ игры — гл. обр. бряца́ние, иногда играют также дугообразным смычком. Игру часто сопровождают ударами пальцев по деке (мембране), что создаёт призвуки. Звучание тихое, глуховатое. На Т.



исполняют вступит. наигрыши и интермедии между разделами эпич. произв. (алтайский богатырский эпос — кай), а также аккомпанируют пению сатирич. песен согуш (на муз. состязаниях певцов), нар. алтайским сказкам (чорчок); исполнители на Т. у нек-рых алтайских народностей пение без аккомпанемента чередуют с инстр. отыгрышами. Опыты по усовершенствованию Т. производил инстр. мастер П. А. Шошин.

Смычковая разновидность Т.— икили.

Лит.: Булгаков В., Музыка у калмыков-алтайцев, «РМГ», 1905, № 23—24; Ильин А., Музыкальное творчество алтайцев, «СМ», 1950, № 8; Вертков В., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 183—84; Маадай-Кара, Алтайский героический эпос, М., 1973, с. 455—57.

В. Ф. Федько.

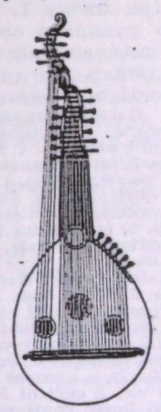
ТОРА́ДЗЕ Давид Александрович (р. 14 IV 1922, Тбилиси) — сов. композитор. Нар. арт. Груз. ССР (1961). Чл. КПСС с 1951. Учился в Тбилисской консерватории по классу фп. у А. Д. Вирсаладзе и композиции у С. В. Бархударяна (1937—39), а также в Моск. консерватории по классу композиции у Р. М. Глиэра (1939—41); окончил Тбилисскую консерваторию в 1948. Занимался там же в аспирантуре в 1948—51. С 1953 преподаёт в Тбилисской консерватории композицию и инструментовку (с 1973 профессор). Автор первых груз. муз.-сценич. произв., посвящённых Великой Отечеств. войне 1941—45, — оперы «Призыв гор» (1947) и балета «За мир» (1953).

Соч.: оперы — Призыв гор (1947, Груз. т-р оперы и балета), Невеста Севера (1958, там же); балеты — Горда (1949, там же; Гос. пр. СССР, 1951), За мир (1953, там же; 2-я ред. под назв. Непокорённые, 1970, там же), Мцыри (фильм-балет, Груз. студия телефильмов, 1976, «Гран при» и золотая медаль на 7-м Междунар. фестивале балетных телефильмов в Нью-Йорке, 1977); оперетты — Натала (1948, Тбилисский т-р муз. комедии), Мститель (1952, там же); для орк.— 2 симфонии (1946, 1968), увертюра Роква (Празднество, 1944); концерт для фп. с орк. (1979); для хора — Груз. нар. напевы (хоровая симфония), 7 поэм для хора, гобоя и контрабасов (1972); Африканские эскизы (для солиста, хора и эстрадно-симф. орк., 1964); песни и романсы; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. «Комедия одной ночи» Каладзе (1943), «Потопленные камни» Мосашвили (1948), «Весна в Сакене» Гулиа (1950), «Современная трагедия» Абралидзе (1960), «День рождения Терезы» Мдивани (1962); музыка к кинофильмам — «Строптивые соседи» (1944), «День первый, день последний» (1959), «Встреча с прошлым» (1966), «Сады Семирамиды» (1970), «Побег на рассвете» (1973), «Непрошеные гости» (1976), «Человек ли он?!» (1979) и др.

Лит.: Хучуа П., Советская опера и балет, в кн.: Грузинская музыкальная культура, М., 1957; Баяхунов Б., Искусство, богатое талантами, «СМ», 1971, № 6; «Творчество. Вестник композитора», вып. 1, М., 1973, с. 186—204.

Э. П. Месхишвили.

ТОРБА́Н (польск. teorban, от итал. tiorba) — укр. и польск. струн. щипковый муз. инструмент. Разновидность басовой лютни — *теорбы*. Имел широкую и длинную шейку для басовых струн (т. н. байорки) и дополнит. головку для низких басовых струн (т. н. вторы; всего — 25—60 жильных струн), корпус более глубокий, чем у теорбы. Отличается от теорбы также наличием т. н. приструнков (короткие струны высокого регистра, расположенные вдоль деки), как у *бандуры*. Был распространён в 17—19 вв. среди польск. помещиков (входил в корол. капеллу лютнистов), казацкой старщины (поэтому Т. называли «панская бандура»), а также среди мещанства. В кон. 18—1-й пол. 19 вв. Т. получил популярность в России и даже звучал в трактирах. На Т. аккомпанировали народным песням (в т. ч. славлениям в честь хозяина), иногда танцам, а также исполняли профессиональную инструментальную музыку. При игре инструмент держали на коленях в горизонтальном положении, струны защипывали пальцами обеих рук. Были известны торбанисты Видорты (Грегор, его сын Каэтан и внук Франц), И. Кошовый и И. Александров.



Лит.: Фаминцын А., Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПБ, 1891; Лисенко Н., О торбане и музыке песен Видорта, «Киевская старина», 1892, март; его же, Народні музичні інструменти на Україні, «Зоря», 1894, № 1, 4, 5—7, ²Київ, 1955; Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930, с. 143—55; Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти, Київ, 1967; Kamiński W., Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich, Kr., 1971.

И. В. Мациевский, М. А. Полонтай.

ТОРЕ́ЛЛИ (Torelli) Джузеппе (22 IV 1658, Верона — 8 II 1709, Болонья) — итал. композитор и скрипач. В юности учился у Дж. Массароти в Вероне. Запи-

мался в Болонской филармонич. академии у Дж. А. Перти (композиция) и, по-видимому, у Э. Гайбары (скрипка); в 1684 избран чл. академии. С 1686 играл в капелле болонской базилики Сан-Петронио (вначале на виолетте, в 1686—95 — на теноровой виоле). В кон. 90-х гг. жил в Ансбахе и Вене (был солистом и концертмейстером придв. оркестра), где написал ораторию «Адам, изгнанный из земного рая» («Adam aus dem Irdischen Paradiess verstossen»). В 1701 вернулся в Болонью, стал скрипачом-солистом капеллы, руководимой Перти. Наряду с А. Корелли, Дж. Б. Витали, Дж. Бенвенути был одним из ведущих представителей болонской скрипичной школы.

Т. внёс существ. вклад в развитие осн. жанров совр. ему итал. музыки — *трио-сонаты* и сольного скр. концерта. Наряду с А. Страделлой Т. одним из первых обратился к жанру *concerto grosso* (его concerti grossi выявляют концертирующие возможности двух скрипок, составляющих группу concertino). Созданные им concerti grossi с участием одного или двух духовых инструментов в известной мере послужили прообразом ранней симфонии. Т. способствовал также зарождению жанра квартета, введя альт (владел этим инструментом так же свободно, как и скрипкой) в партитуру концертов ор. 5 и 6. Значительно расширил возможности сольного использования скрипки (напр., в 12 трёхчастных концертах ор. 6). Его сольные концерты ор. 8 (1709; ор. 8 помимо 6 сольных концертов включает 6 concerti grossi) — это в основном 3-частные композиции, средняя медленная часть к-рых образует яркий контраст с двумя быстрыми крайними частями. Смелая для своего времени трактовка скрипки и как кантабильного (он часто поручает ей выразит. певучие темы и развёрнутые лирич. эпизоды), и как виртуозного (высокий, доходящий до 7-й позиции регистр, двойные ноты, 4-гол. арпеджио, блестящие фигурации, pizzicato, игра на грифе и т. д.) инструмента позволяет считать Т. одним из создателей жанра итал. скр. концерта, окончательно сложившегося в творчестве А. Вивальди. При жизни Т. в Болонье изданы многие его произв. В рукописи остались 30 «симфоний» для духовых и смычковых инструментов, 3 concerti grossi, «симфония» для скрипки и виолончели, соната для скрипки с basso continuo, соната для виолончели с basso continuo.

Соч. (издания): Sonate [10] a tre stromenti con il basso continuo, op. 1, Bologna, 1686; Concerto da camera [12 сюит] a due violini e basso, op. 2, Bologna, 1686; Sinfonie [12] a 2, 3, e 4 stromenti, op. 3, Bologna, 1687; Concertino per camera [12 сюит] a violino e violoncello, op. 4, Bologna, [s. a.]; Sinfonie [6] a tre e concerti [6] a quattro, op. 5, Bologna, 1692; Concerti musicali a quattro, op. 6, Augusta, 1698; Capricci musicali a violino e viola overo arciliuta, op. 7, [s. l. e s. a.]; Concerti grossi [12] con una pastorale per il santissimo Natale, op. 8, Bologna, 1709; переиздания — Konzert für Streichorchester, op. 6, № 1, hrsg. W. Kolneder, Mainz, [s. a.]; Konzert für Streichorchester und Basso continuo, op. 6, № 10, hrsg. H. Engel, Kassel, 1963; Concerti a due violini, orchestra d'archi e cembalo, op. 8, № 1, 3, a cura di P. Santi, Mil., [s. a.]; Konzert für 2 Violinen, Streichorchester und Cembalo, op. 8, № 2, bearbeitet von B. Paumgartner, Mainz, [s. a.]; Concerti a violino, orchestra d'archi e cembalo, op. 8, № 7, 9, a cura di P. Santi, Mil., [s. a.], также № 9, bearbeitet von B. Paumgartner, Z., 1950, то же, a cura di M. Abbado, Mil., 1968; Sonata für Violoncello und Basso continuo, hrsg. F. Giegling, Kassel, 1958, ²1968; Trompete-concerto, 2 Sonaten for Trompete, string orchestra and Basso continuo, ed. E. H. Tarr, pt. 1—3, L., 1968—73, и др.

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, ²Bd 1 — Das Violinspiel bis 1800 (Italien), Tutzing, 1966; Vatielli F., La genesi del concerto strumentale e Giuseppe Torelli, в кн.: Arte e vita musicale a Bologna, v. 1, Bologna, 1927; Giegling F., G. Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts, Kassel, 1949 (Diss.); Norton R. E., The chamber music of G. Torelli, [Ann Arbor], 1967 (Diss.).

Л. С. Гинзбург.

ТО́РКИ (Torchi) Луиджи (7 XI 1858, Мордано, близ Болоньи — 19 IX 1920, Болонья) — итал. музыковед. Учился в Болонской филармонич. академии и консерватории в Неаполе, в 1879—83 продолжал муз. образование в Лейпцигской консерватории у С. Ядассона и К. Рейнеке. В 1885—91 преподавал историю музыки и эстетику в Муз. лицее Дж. Россини в Пезаро. С 1891 библиотекарь, в 1894 президент, в 1895—1916 профессор Болонского муз. лицея. В 1894—1904 редактор журн. «Rivista musicale italiana». Т. внёс значит. вклад в изучение старинной итал. музыки, опубликовал мн. неизвестные произв. Под его ред. в Милане издано 7-томное собрание «Музыкальное искусство Италии в 14—18 веках» («L'arte musicale in Italia nei secoli XIV — XVIII», 1897—1907), включающее образцы инстр., сольной вок., хор. музыки 14—18 вв., оперы и оратории 17 в. (полностью и в извлечениях). Пропагандировал творчество Р. Вагнера, перевёл на итал. яз. нек-рые из его лит. работ. Написал ряд статей о Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Масканьи и др. итал. композиторах. Создал также муз. соч., в т. ч. оперы «La tempestaria» (1875, Болонья) и «Царь Сиона» («Il re di Sion», не окончена), симфонию, увертюру к трагедии Г. Гейне «Альманзор», культовые произв. В Лондоне был издан составленный Т. сб. скрипичных пьес («A collection of pieces for the violin composed by Italian masters of the XVII and XVIII centuries...», [s.a.]).

Соч.: La scuola romantica in Germania e i suoi rapporti, coll'opera nazionale e con la musica, «Gazzetta musicale di Milano», 1884, v. 39; R. Wagner, Bologna, 1890, ²1913; Carlo Pedrotti, «RMI», 1894, anno 1, fasc. 1; Canzoni ed arie italiane del secolo XVII, там же, 1894, v. 1 (переизд.— Eleganti canzoni ed arie..., Mil., 1894); La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII, там же, 1897—1901, v. 4—8; I monumenti dell'antica musica francesa a Bologna, там же, 1906, v. 13; L'acustica, base dell'orchestrazione, там же, 1909, v. 16; Studi di orchestrazione («L'anello del Nibelungo» di R. Wagner), там же, 1913—14, v. 20—21

Лит.: Vatielli F., Necrologia di L. Torchi, «RMI», 1920, v. 27.

Ю. В. Келдыш.

ТО́РМИС Вельо Рихович (р. 7 VIII 1930, Куусалу, близ Таллина) — сов. композитор. Нар. арт. Эст. ССР (1975). В 1956 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина. Автор произв. многих жанров. Популярность получили его крупные хор. циклы. Гос. пр. СССР (1974), Гос. пр. Эст. ССР (1970, 1972).

Соч.: опера Лебединый полёт (Luigelend, 1965, т-р «Ванемуйне»); для хора и орк. — Калевипоэг (Kalevipoeg, слова из эпоса, 1955), Война в Махтра (Mahtra sõda, сл. П. Э. Руммо, 1958), Ванемуйне (Vanemuine, слова из эпоса, 1967), Солнце, море, земля (Päike, meri, maa, сл. М. Рауда, 1970), Песнь о радости (Laul rõõmust, сл. Э. Ветемаа, 1974); для орк. — 2 увертюры (1956, 1959), сюита из музыки к спектаклю «Океан» Штейна (1961), сюита из музыки к опере «Лебединый полёт» (1971), сюита из музыки к кинофильму «Весна» (Kevade, 1973); хоры без сопровождения (ряд из них с солирующими инструментами) — День мира (Rahu päev, с литаврами, сл. М. Кесамаа, 1960), Три прекрасных слова было у меня (Kolm mul oli kaunist sõna, с флейтой, сл. Руммо, 1962), День рождения Родины (Kodumaa sünnipäev, сл. Руммо, 1963), Начало песни (Laulu algus, сл. Х. Руннеля, 1968), Баллада о Маарьямаа (Maarjamaa ballaad, сл. Я. Каплинского, 1969), Заклятие железа (Raua needmine, с шаманским бубном, слова по мотивам фин. эпоса «Калевала», 1972), Слова Ленина (Lenini sõnad, 1972; за последние три — Гос. пр. СССР, 1974), Певец (Laulja, сл. К. Я. Петерсона, 1974); хор. циклы и сюиты без сопровождения, в т. ч. 3 песни из эпоса (Kolm laulu eeposest, 1960), Кихнуские свадебные песни (Kihnu pulmalaulud, слова народные, 1965), Мужские песни (Meestelaulud, слова народные, 1965), Эстонские календарные песни (Eesti kalendrilaulud, слова народные, 1967; Гос. пр. Эст. ССР, 1970), Картинки природы (Looduspildid, сл. Я. Каплинского, А. Суумана, В. Луйк, А. Эхина, 1964—69), Наследство ливов (Liivlaste pärandus, слова народные, 1970), Водские свадебные песни (Vadja pulmalaulud, слова народные, 1971), Ижорский эпос (Isuri eepos, слова народные, 1975), Северо-русская былина (Põhja-vene bõlina, слова народные, 1976), Ингерманландские вечера (Ingerimaa õhtud, слова народные, 1979), Песни Гамлета (Hamleti laulud, 2 песни, сл. Руммо, 1965), 3 прелюдии и фуги для фп. (1958); музыка к спектаклям драм. т-ра; музыка к фильмам, в т. ч. «Весна» («Kevade», 1971; Гос. пр. Эст. ССР, 1972).

Лит.: [Туйск О.], Вельо Тормис, М., 1958; Хирвесоо А., Уникальный симфонизм, «Сов. Эстония», 1975, 15 апр.; Нормет Л., Вельо Тормис, в сб.: Композиторы союзных республик, вып. 1, М., 1976.

А. В. Хивессо.

ТОРРЕФРА́НКА (Torrefranca) Фаусто Аканфора ди (1 II 1883, Монтелеоне-ди-Калабрия, ныне Вибо-Валентия — 26 XI 1955, Рим) — итал. музыковед, муз. критик. Учился в Политехникуме в Турине; спец. муз. образования не получил; историю музыки и муз. эстетику изучал самостоятельно; гармонии и контрапункту обучался у Э. Лены. Читал лекции по истории музыки

в Римском ун-те (1913; по инициативе Т. здесь была создана первая в Италии кафедра истории музыки и муз. эстетики), в консерватории «Сан-Пьетро а Майелла» в Неаполе (с 1914), в католич. ун-те Сакро-Куоре в Милане (1930—35), во Флорентийском ун-те (1941—1953). Директор библиотек неаполитанской («Сан-Пьетро а Майелла», 1915—23) и Миланской (1924—40) консерваторий.

Т.— автор многочисл. трудов по истории музыки и муз. эстетике, осн. круг его интересов — эволюция муз. стилей, итал. инстр. музыка 18 в., история сонатной формы. В ранних работах заметно влияние эстетики Б. Кроче. Систематически выступал в периодич. печати. С 1907 в течение 25 лет публиковал свои работы в журн. «Rivista musicale italiana». Не сумел оценить значения творчества Дж. Пуччини и в ряде работ выступил с резкой критикой его оперных соч. Член разл. итал. и заруб. академий, в последние годы жизни — вице-президент *Международного музыкального совета.*

Соч.: L'alliterazione musicale, «RMI», 1907, v. 14, № 1—4; R. Strauss e l'«Elektra», Torino, 1909; La vita musicale dello spirito: la musica, le arti, il dramma, Torino, 1910; L'intuizione musicale quale sintesi a priori estetica, Torino, 1911; Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Torino, 1912; L'impressionismo ritmico e le sonate del cav. Della Ciaja, «Vita musicale», 1913, v. 6; Le sinfonie dell' imbrattacarte: G. B. Sammartini, «RMI», 1913—15, v. 20, № 2, v. 21, № 1—2, v. 22, № 3—4; L'opera come spettacolo, «Nuova Antologia», 1916, v. 21; A. Boito. La critico musicale, Florence, 1919; Influenza di alcun i musicisti Italiani vissuti a Londra su W. A. Mozart, в кн.: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel, Lpz., 1925; La scenografia dell'opera dal seicento al romanticismo, «Il Pianoforte», 1927, v. 8, № 5—6; Musica e storia della musica, «Acta musicologica», 1932, v. 4, fasc. 1; I valori della musica: rivalutazioni e orientamenti, «Rass. mus.», 1929, v. 2, № 1; L'officina dell'opera, там же,1930, v. 3, № 2; W. A. Mozart e il quartetto italiano, в кн.: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg..., 1931, Lpz., 1932; Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolaresca, Mil., 1939 (нов. изд.— Bologna, 1972); Problemi Vivaldiani, в кн.: Kongreßbericht. Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. 4. Kongreß, 1949, Basel, [1950]; Origine e significato di repicco, partita, ricercare, sprezzatura, там же, 5. Kongreß, Utrecht, 1952, Amst., 1953; G. B. Platti e la sonata moderna, Mil., 1963; Avviamento alla storia del quartetto italiano, «L'Approdo Musicale», 1966, № 23.

Лит.: Parente A., L'estetica di F. Torrefranca, «Rass. mus.», 1931, v. 4, № 2; Pinzauti L., Ricordo di F. Torrefranca, там же, 1956, v. 26, № 1; его же, Ricordo di F. Torrefranca, «L'Approdo Musicale», 1966, № 21; Paoli R., F. Torrefranca [некролог], «MI», 1956, Jahrg. 9, № 2; D' Amico F., La passione di Torrefranca, в сб.: I casi della musica, Mil., 1962.

А. Т. Тевосян.

ТОРТЕЛЬЕ́ (Tortelier) Поль (р. 21 III 1914, Париж) — франц. виолончелист, композитор, педагог. Учился в Парижской консерватории у Л. Фёйара и Ж. Хеккинга (виолончель), бр. Ж. и Н. Галлон (композиция). С нач. 30-х гг. ведёт широкую конц. деятельность. В 1935—37 солист оркестра в Монте-Карло, в 1939—45 — Бостонского симф. оркестра. После освобождения Франции от фашистской оккупации вернулся в Париж. В 1956—69 профессор Парижской консерватории, с 1971 преподаёт в Высшей школе музыки в Эссене (ФРГ). Основатель и президент об-ва «Mouvement Beethoven», призванного поддерживать прогрессивных композиторов.

Концертирует во мн. странах мира (гастролировал в СССР в 1971 как солист, в 1979 — в составе трио с дочерью Марией и сыном Яном Паскалем Т.), выступал с крупнейшими дирижёрами, в т. ч. О. Клемперером, Ш. Мюншем, А. Клюитенсом, Г. Караяном, Л. Маазелем, Е. Ф. Светлановым, Г. Н. Рождественским. Репертуар Т. богат и разнообразен. Исполнительский стиль его отличается сочетанием темпераментности с большой продуманностью, выразительности и гибкости фразировки с виртуозной техникой. Неоднократно выступал и как дирижёр (в частности, в «Концертах Ламурё»). Автор симф., камерных, а также сольных скр. и виолонч. произв., в т. ч. концерта для 2 виолончелей с оркестром (Т. исполнял его с женой — виолончелисткой Мод Т.). Ему принадлежат каденции ко многим виолончельным концертам (Ф. Э. Баха, Л. Боккерини, Й. Гайдна и др.), редакция сюит для виолончели соло И. С. Баха (1966), Школа для виолончели (Paul Tortelier in collaboration with Maud Tortelier and Rudolf Gaspar Baumberger, How I play, how I teach, foreword by Prof. Dr. Lev Ginsburg, L., 1975). Написал уч. пособие «Современная сольмизация» («Solmisation contemporaine...», P., 1965).

Соч.: для орк. — Израильская симфония (Symphonie israélienne, с хором, 1956), Приношение (Offrande, для струн. орк., на темы Л. Бетховена, к 200-летию со дня его рождения, 1970); концерты с орк. — для фп., для скр., 2 для влч., для 2 влч.; камерно-инстр. ансамбли — фп. трио, струн. трио; для влч. и фп.— Элегия (1937), 3 этюда (1947), токката, каприс (1959); для влч. (соло) — сюита (1946) и др.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 4, М., 1978; Bächi J., Berühmte Cellisten, Z., 1973.

Л. С. Гинзбург.

ТО́РУПИЛЛЬ — эст. дух. нар. инструмент. Род *волынки.* Состоит из меха (изготовляется из тюленьего, бычьего желудка, иногда животного пузыря, шкуры собаки, козы и др.) с 3 или 5 трубками, из к-рых одна — для нагнетания воздуха, с кожаным запирающим клапаном, другая — игровая мелодическая (из можжевельника или сосны) и 1,2, реже 3 — бурдонные (гл. обр. из ясеня, а также из сосны), с небольшим точёным раструбом (бывает разл. формы). Мелодич. трубка — без раструба (дл. 180—300 *мм*), с 5—6 игровыми отверстиями; в неё и в бурдонную трубку вставлены пищики из тростника (реже гусиного пера) с одинарным надрезным язычком; звукоряд мелодич. трубки диатонический ($fis^1 — g^1 — a^1 — h^1 — c^2 — d^2 — e^2$; $g^1 — a^1 — h^1 — c^2 — d^2 — e^2$), диапазон мелодий — гл. обр. секста. Бурдонная трубка с небольшим раструбом цилиндрич. формы (дл. 300—750 *мм*) состоит из 2 раздвижных колен, позволяющих удлинять канал и т. о. менять высоту звука; настраивается квинтой или октавой ниже мелодической. Если бурдонных трубок две, они настраиваются в квинту ($g — d^1$), и одна из них — октавой ниже мелодической. Т. звучит так же, как обычная волынка. Был известен среди эст. крестьян уже в 16 в., в кон. 19 в. почти вышел из употребления. Играли на Т. соло (нар. танцы и наигрыши), иногда в ансамбле со скрипкой и варганом, для наигрышей Т. характерно обилие трелей и форшлагов. Оказал заметное влияние на дальнейшее развитие мелодики эст. нар. песни; нек-рые наигрыши вошли в репертуар совр. сельских музыкантов — каннелистов, скрипачей, гармонистов.



Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 88; Tampere H., Eesti rahvapillid ja rahvatantsud, Tallinn, 1975, lk. 19—23; Tõnurist I., The Estonian bagpipe, в кн.: The Bagpipes in Europe, I, The Brussels museum of musical instruments. Bulletin, v. 6, 1976, p. 47—54.

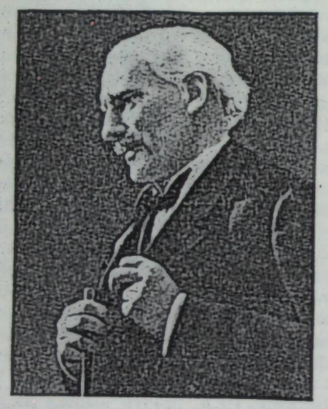
И. В. Тынурист.

ТОСА́Р, Тосар Эррекарт (Tosar Errecart) Эктор Альберто (р. 18 VII 1923, Монтевидео) — уругв. композитор, пианист, дирижёр и педагог. Брал уроки в Монтевидео у В. Колишера (фп.), Т. Мухики (гармония и контрапункт), Л. Бальди (композиция). Совершенствовался в Танглвуде как стипендиат Фонда Гуггенхейма (США, в 1946—48, по композиции у А. Копленда), в 1949—51 занимался в Парижской консерватории и «Эколь нормаль» (по композиции у Д. Мийо, Ж. Ривье и А. Онеггера, по дирижированию — у Ж. Фурне и Э. Биго). Преподавал историю музыки в Нац. консерватории Монтевидео (в 1951—59 и 1967) и гармонию в Педагогич. ин-те там же (в 1952—60); в 1961—65 декан консерватории в г. Сан-Хуан (Пуэрто-Рико); с 1966 профессор по классу композиции в Нац.

консерватории Монтевидео и игры на органе в ун-те там же. С 1969 возглавлял оркестр Монтевидео. С 1943 выступает как концертирующий пианист, гастролировал в США, а также в Бразилии, Аргентине и др. странах Лат. Америки. Стиль Т.-композитора близок к *неоклассицизму*.

Соч.: для солистов, хора и орк. — Ода друзьям (Oda a amigas, с чтецом, 1951), Psalm (102-й псалм, 1955), Te Deum (1960); для орк.— симфонии (1945; 1950 — для струн. орк.; 1973), токката (1940), Креольский танец (Danza criolla, 1940; также для фп.), Симфонический момент (Momento sinfonico, 1949), Симфоническая серия (Serie sinfonica, 1952), Интермедии (Intermisión, 1967); для инструментов с орк.— концертино для фп. (1941), Концертная симфония для фп. (Sinfonia concertante, 1957); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп. (1947), для кларнета и фп. (1957), Ноктюрн и скерцо для скр., кларнета и фп. (1943), струн. квартет (1944), Зеркала (для квартета духовых, 1972), Дивертисмент (для квинтета духовых, 1957); для фп.— 2 сонатины (1940, 1954), Импровизации (1941), сюита (1945), 4 пьесы (1961, также для орк.); для голоса и камерно-инстр. ансамбля — Странствующие птицы (Naves errantes, триптих для баритона и 11 инструментов, на тексты Р. Тагора, 1964); для голоса и фп.— 6 песен на сл. Х. М. Пемана, 2 песни на сл. Х. Депре и др. *Дж. К. Михайлов.*

ТОСКАНИ́НИ (Toscanini) Артуро (25 III 1867, Парма — 16 I 1957, Нью-Йорк) — итал. дирижёр. В раннем детстве проявил исключит. муз. одарённость. В 1885 окончил консерваторию в Парме по классу виолончели у Л. Карини (1-я пр. среди выпускников).



В студенч. годы руководил организованным им из соучеников небольшим оркестром. В 1886 участвовал в гастролях итал. оперной труппы в Рио-де-Жанейро в качестве концертмейстера виолончелей, помощника хормейстера и коррепетитора, тогда же дебютировал как дирижёр (без репетиции, по памяти дирижировал оперой «Аида»). В 1887—98 дирижёр оперных т-ров Турина, Милана и др. итал. городов, дирижировал премьерами опер «Паяцы» Леонкавалло (1892), «Богема» Пуччини (1896) и др. С 1896 выступал в симф. концертах (в 1898 впервые в Италии исполнил 6-ю симфонию П. И. Чайковского). В 1898—1903, 1906—08 и 1921—29 гл. дирижёр т-ра «Ла Скала» в Милане. Одновременно (с 1928) работал в США. Надолго покинул Италию в 1929, не желая сотрудничать с итал. фашистами. Возглавлял летние оперные сезоны в Буэнос-Айресе (1901, 1903, 1904, 1906, 1912). В 1908—15 гл. дирижёр т-ра «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), где руководил премьерой оперы «Девушка с Запада» Пуччини (1910) и первой в США пост. «Бориса Годунова» (1913). В 1926—28 возглавлял Нью-Йоркский филармонич. оркестр, в 1928—1936 гл. дирижёр объединённого (после слияния с Нью-Йоркским симф. оркестром) Нью-Йоркского филармонич. оркестра, в 1937—54 — симф. оркестра Нац. радио США (NBC). В 1930—31 неоднократно выступал на Байрёйтских и Зальцбургских муз. фестивалях (отказался от участия в них после прихода к власти фашистов в Германии). В 1942 впервые в США исполнил (транслировалась по радио) 7-ю (т. н. Ленинградскую) симфонию Шостаковича. В 1946—49 работал в Италии. Дирижёрская деятельность Т. продолжалась ок. 70 лет (до 1954).

Т.— один из крупнейших дирижёров 20 в. Отличался ярким артистич. темпераментом, исключит. муз. памятью; точно воспроизводил авторский замысел (бережно относясь к нотному тексту, к выполнению всех ремарок, принципиально отвергал вольности в интерпретации). Как в опере, так и на конц. эстраде достигал огромной силы и глубины художеств. впечатления. Поражал энергией и почти гипнотич. силой внушения. Огромный репертуар Т. (от соч. И. С. Баха до соч. Д. Д. Шостаковича) включал оперы Дж. Верди и Р. Вагнера и симфонические произв. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Ф. Шуберта и др. композиторов (классиков и романтиков). Имеются многочисл. записи (в т. ч. его репетиций).

Лит.: Современные дирижёры, сост. Л. Григорьев и Я. Платек, М., 1969; Артуро Тосканини, сб., сост., ред. и предисл. Г. Эдельмана, М., 1971; Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания, биографические материалы, сост. Л. Тарасов, Л., 1974; Ciampelli C. M., Arturo Toscanini, Mil., 1923; Cozzani E., Arturo Toscanini, Mil., 1927; Bonardi D., Toscanini, Mil., 1929; Stefan P., Arturo Toscanini, W., 1936; Zweig S., Arturo Toscanini, в его кн.: Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten, B.— Fr./M., 1937 (рус. пер.— Цвейг С., Артуро Тосканини, Избранные произведения, т. 2, М., 1957, то же в Собр. соч., т. 7, М., 1963); Ewen D., The Story of Arturo Toscanini, N. Y., 1951, [2](расшир.) N. Y., 1960; Marsh R. C., Toscanini and the art of orchestral performance, Phil.— N. Y., 1956, [2]Westport (Conn.), 1973; его же, Toscanini and the art of conducting, N. Y., 1962; Discographia di Arturo Toscanini, «Musica e dischi», 1957; Della Corte A., Toscanini..., Torino, 1958; Sacchi F., Toscanini. Un secolo di musica, Mil., 1960; Antek S., This was Toscanini, N. Y., 1963 (рус. пер. фрагмента — Тосканини в студии грамзаписи, «СМ», 1966, № 5); Labroca M., Bocardi V., Arte di Toscanini, Torino, 1966; Schonberg H. C., The Great conductors, L., 1968, p. 251; Leibowitz R., Le compositeur et son double, P., 1971, p. 13, 459; Wessling B., Toscanini in Bayreuth, Münch., 1976. *Г. Я. Юдин.*

ТО́СТИ (Tosti) Франческо Паоло (9 IV 1846, Ортона, Кьети — 2 XII 1916, Рим) — итал. композитор, певец и вок. педагог. В 1858—66 учился в корол. консерватории «Сан-Пьетро а Майелла» в Неаполе, где занимался по классу композиции у К. Конти и С. Меркаданте. По окончании консерватории остался в классе Меркаданте на должности «маэстрино» (мл. преподавателя). В 1869 тяжело заболел и вынужден был вернуться в Ортону. Здесь написал свои первые канцоны, впоследствии ставшие популярными,—«Не люблю тебя больше», «Жалоба любви» и др. Вскоре после выздоровления уехал в Рим, где благодаря поддержке композитора и пианиста Дж. Сгамбати выступил в конц. зале «Данте» в качестве композитора и певца с исполнением своих произв. Концерт прошёл с огромным успехом, и Т. был приглашён на должность придв. учителя пения. С 1875 ежегодно выступал с концертами в Лондоне, в 1880 поселился там, заняв место преподавателя пения при англ. корол. дворе; с 1894 профессор Корол. академии музыки. С 1908 получил дворянский титул и звание сэра. В 1912 вернулся в Италию.

Т.— один из видных представителей итал. камерной вок. школы кон. 19 — нач. 20 вв. Мировую славу принесли композитору его многочисл. канцоны, романсы, вок. дуэты, неаполитанские песни. Музыка Т. мелодична, отмечена ярким нац. своеобразием, выразительной простотой; она эмоциональна, ритмически разнообразна, отличается благородным изяществом и элегантностью стиля. Мн. произв. Т. созданы в сотрудничестве с известными итал. поэтами, в т. ч. одна из самых популярных его песен «Марэкьяре», подлинно народная по своему мелодич. складу, написана совм. с С. Ди Джакомо (впервые исполнена известным неаполитанским тенором Ф. Де Лючия). Мн. произв. Т. вошли в конц. репертуар Э. Карузо, Б. Джильи и др. выдающихся итал. певцов.

Среди наиболее известных романсов: на итал. яз.— «Не люблю тебя больше» («Non t'amo piú»), «Жалоба любви» («Lamento d'amore»), «Марэкьяре» («A Marechiare»), «Серенада» («La serenata»), «Идеал» («Ideale»), «Хочу умереть» («Vorrei morir»), «Аве Мария» («Ave Maria»), «Утро» («Mattinata»), «Любовь» («Amore»), «Апрель» («Aprile»), «Помнишь!» («Penso!»), «Далеко» («Lungi»), «Последний поцелуй» («L'ultimo bacio»), «Последняя серенада» («L'ultima serenata»), «Прощай» («Addio»), «Роза» («La rosa»); на англ. яз. — «Навсегда» («Forever»), «Прощай» («Goodbye»), «Мать» («Mother»), «На закате» («At vespers»), «Вчера» («Yesterday»); на франц. яз.— «Прощай, Сюзон» («Adieu à Suzon»), «Любите, когда вас любят!» («Aimez, quand on vous aime!»), «Мечта» («Rêve»).

Лит.: Rocci V., F. P. Tosti e la lirica vocale italiana nell' Ottocento, «RMI», 1917, v. 24; Mario E. A., F. P. Tosti, Siena, 1947; La Morgia M., Epicedio per l'aedo, «La Scala», 1961, v. 13; Piovano A., Omaggio a F. P. Tosti, Ortona, 1972. *С. М. Грищенко.*

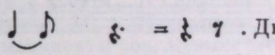
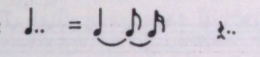
ТОХ (Toch) Эрнст (7 XII 1887, Вена — 1 X 1964, Лос-Анджелес) — амер. композитор и педагог. Чл. Национального института искусств и литературы (США; с 1956). Изучал медицину и философию в Венском и Гейдельбергском ун-тах, технику композиции — самостоятельно. Учился игре на фп. у В. Реберга в консерватории во Франкфурте-на-Майне (1909—12); по её окончании преподавал фп. игру в Мангейме (1913—29) и Берлине (1929—33). После прихода к власти фашистов жил в Париже, Лондоне (1933), США (с 1934). Читал лекции по муз. эстетике в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке (1935—36), работал в Голливуде (с 1937; писал музыку к кинофильмам), преподавал композицию в Ун-те Юж. Калифорнии в Лос-Анджелесе (1939—41). В 1950—58 жил гл. обр. в Швейцарии, с 1958 — в Санта-Монике (Калифорния). Муз. язык Т. традиционен и несколько эклектичен (в основном романтич. характера), многим соч. свойственны мелодич. разнообразие, ритмич. острота, стройность формы; симф. произв. отличаются мастерством инструментовки, фортепьянные — виртуозной техникой письма. Музыка Т. широко исполнялась в кон. 40-х — нач. 50-х гг., гл. обр. в США; ряд его соч. отмечен премиями ФРГ, Австрии и США (в т. ч. 3-я симфония, пр. Пулицера, 1955). Автор работ о музыке.

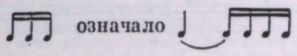
Соч.: оперы — Принцесса на горошине (Die Prinzessin auf der Erbse, по сказке Х. К. Андерсена, 1 д., 1927, Баден-Баден), Опахало (Der Fächer, радиопостановка, 1930, Кёнигсберг), Последняя сказка (The Last tale, 1962, Нью-Йорк); для солистов, хора и орк. — кантаты О моей родине (An mein Vaterland, с органом, 1915), Вода (Das Wasser, с чтецом и камерным орк., 1930), Кантата горьких трав (Cantata of the bitter herbs, с чтецом, 1941) и др.; для орк.— симфонии (1950, 1953, 1955, 1957; 5-я, Невфай, 1963; «рапсодическая поэма» для струн. орк., 1964), симфониетта для струнных (1964), увертюры — Пиноккио (1936) и Цирк (Zirkus, 1954), сюиты — Пёстрая (Bunte Suite, 1929), Маленькая театральная сюита (Kleine Theater-Suite, 1931), 3 пантомимы (1964) — Capriccio, Кукольное представление (Puppet-show), Влюблённый Арлекин (The enamoured harlequin), пьесы; концерты — 2 для фп. с орк. (1926, 1932), для влч. и камерного орк. (1925); пьеса для бэнда Игра (Spiel, 1926); камерно-инстр. ансамбли — сонаты: для скр. с фп. (1928), влч. с фп. (1929), дуо для 2 скрипок, сонатинетта для дух. трио (1959), 13 струн. квартетов, фп. квинтет (1938), 5 пьес для духовых и ударных (1959); 3 экспромта — для скр. соло, для альта соло, для влч. соло (1963); Музыка (Musik, по Р. М. Рильке, 1931) для голоса с орк.; для голоса и камерного орк.— пьесы: Китайская флейта (Die chinesische Flöte, для 14 инструментов и голоса, 1922, 2-я ред. 1949), Фантомы (Phantoms, с чтецом и жен. хором, 1960); для фп.— соната (1928), сонатинетта, бурлеска, 5 capriccetti, этюды, Профили (Profiles, 1948) и др., соната в 4 руки (1962); хоры; песни; музыка к спектаклям драм. т-ра, кинофильмам и радиопостановкам.

Лит. соч.: Melodielehre, B., 1923 (рус. пер.— Учение о мелодии, М., 1928); The Shaping forces in music, N. Y., 1948; Placed as a link in this chain. A medley of observations, Los Ang., 1971.

Лит.: Beninger E., Pianistische Probleme im Anschluss an die Klavierwerke von E. Toch, «Melos», 1928, Jahrg. 7, № 2; Pisk P., Ernst Toch, «MQ», 1938, v. 24, № 4; Rutz H., Ernst Toch, «SMz», 1951, v. 91, № 3; его же, Ernst Toch, «Melos», 1952, v. 19, № 5 (со списком соч.); Slonimsky N., Ernst Toch, «NZfM», 1967, Jahrg. 128, № 12. *Дж. К. Михайлов.*

ТО́ЦКИЙ Иван Корнелиевич [24 IV (6 V) 1896, с. Буяничи, близ Могилёва — 16 XII 1957, Одесса] — сов. певец (бас). Нар. арт. УССР (1948). Учился на юридич. ф-те Харьковского ун-та. В 1925 окончил Киевскую консерваторию по классу пения у Н. П. Чистякова. В 1925—27 солист Харьковского, в 1927—57 — Одесского т-ров оперы и балета (в 1943—45 пел в Ленинградском, в 1945—46 — в Укр. т-рах оперы и балета). Т. обладал сильным ровным голосом широкого диапазона, ярким драм. талантом. Исполнил ряд партий в операх укр. композиторов, в том числе — Карась («Запорожец за Дунаем»), Тарас Бульба («Тарас Бульба» Лысенко), Кривонос («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Захар Беркут («Золотой обруч» Лятошинского). Среди др. партий: Вакуленчук («Броненосец „Потёмкин“» Чишко), Тарас («Семья Тараса»), Фрол («В бурю»), Сусанин, Руслан, Мельник, Пимен, Досифей, Гремин, Мефистофель; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Тимур («Турандот» Пуччини). Выступал как конц. певец, в его репертуаре — камерные произв. рус. и укр. композиторов-классиков, а также укр. сов. авторов. *И. М. Лысенко.*

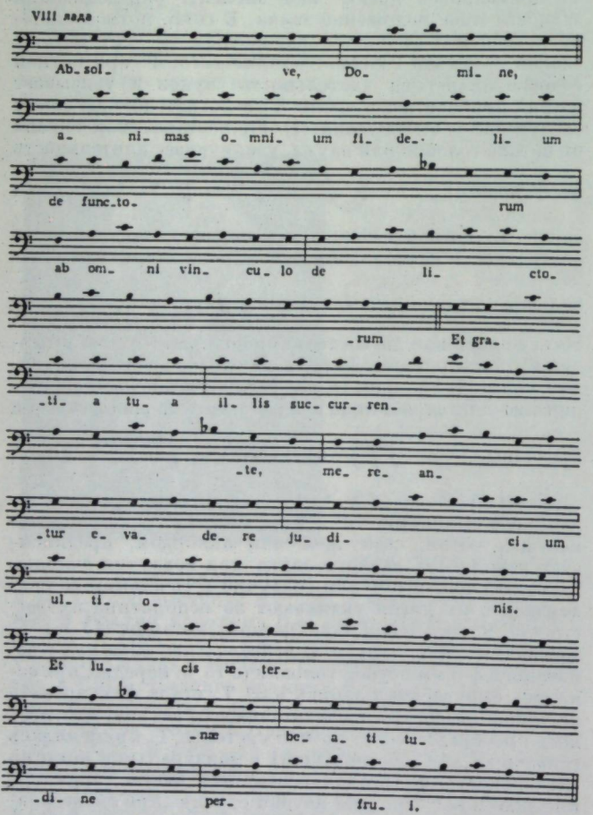
ТО́ЧКА (лат. punctus или punctum, итал. punto, франц. point, нем. Punkt) — знак, являющийся одним из осн. элементов нотного письма с момента его возникновения. В зап.-европ. и греч. невменных нотациях, в др.-рус. идеографич. безлинейной нотации (крюках) Т. применялась преим. как элемент, определяющий звуковысотное положение знака. В совр. нотной системе подобием Т. является важнейший элемент нотных знаков — нотная головка; помимо того, Т. при нотной головке влияет на длительность звуков и указывает на ряд приёмов исполнения. Т. в нотном письме имеет следующие осн. значения: 1) Т., поставленная справа от нотной головки или паузы, увеличивает длительность на половину:  . Две точки справа от нотной головки или паузы увеличивают их длительность на половину и ещё на четверть первоначальной величины: 

Нота с одной или двумя точками справа от головки входит в состав ритмич. фигуры, обозначающей *пунктирный ритм*. В 17—нач. 18 вв. Т. иногда обозначала увеличение длительности на одну четверть первоначальной величины:  означало . Такой записью пользовался И. С. Бах; её же описал Н. П. Дилецкий в «Мусикийской грамматике». 2) Т., поставленная над нотой, созвучием или аккордом, предписывает исполнение данного звука или созвучия *staccato*; точки над рядом нот или созвучий в сочетании со связывающей их лигой указывают на исполнение их *portato*. 3) В хоральной (квадратной) нотации (13 в.) Т. обозначала высоту звука. В *мензуральной нотации* с изменением формы нотной головки (с 15 в. нередко применялась округлённая запись нот) Т. стала фиксировать не только высоту, но и длительность звуков, что явилось прообразом совр. нотной системы. Т. применялась также в знаках, обозначавших в мензуральной нотации двудольность и трёхдольность; эти знаки ставились в начале или в середине нотной строки (при смене мензуры): ∈ (двудольный brevis), равный двум semibrevis, ⊙ (трёхдольный brevis), равный трём semibrevis.

От термина «Т.» происходит термин «контрапункт» — «punctum contra punctum» («точка против точки»), что подразумевает звучание осн. голоса вместе с одним или несколькими другими, совпадающими с ним в ритмич. отношении. *В. А. Вахромеев.*

ТРА́КТУС, тракт (лат. tractus, букв. — волочение, протяжение), — часть missa proprium (см. *Месса*), вводимая в нек-рых случаях (напр., в *реквиеме*) в качестве скорбного, покаянного песнопения, обычно вместо радостной *аллилуйя*. Т. относится к древнейшему слою григорианского хорала (см. *Григорианское пение*). Его текст представлен стихами псалмов, причём только в Т. они сохраняются полностью, без к.-л. изменений и вставок (*антифонов* и *респонсориев*), чем нередко

объясняют происхождение его названия (от лат. tractim — беспрерывный). Нек-рые ср.-век. авторы, напр. Дурандус, производят назв. Т. от лат. traho — «тяну», «растягиваю» и связывают его с манерой исполнения. Предполагают, что первоначально Т. исполнялся соло, однако впоследствии его предназначали для антифонного пения двумя хорами или для соло и хора. Продолжительность Т. резко колеблется в зависимости от количества стихов в псалме (наименьший Т. содержит 2 стиха, наибольший — 14). Число мелодий Т. невелико (всего 31, из них 10 более поздних); все они относятся ко второму или восьмому ладам (см. *Средневековые лады*). В Т. содержится много устоявшихся, широко употребительных оборотов, к-рые повторяются не только внутри одной мелодии, но и переходят от одного Т. в другой. В Т. при распевании слогов текста образуются многочисл. *мелизмы* (1). С др. стороны, для фрагментов мелодий Т. характерна речитация, т. е. повторение одного звука с разл. слогами текста.



В Т. с большим количеством стихов (обычно 2-го лада) широко применяется варьирование начального оборота, выдержанное настолько последовательно, что можно говорить о мелодич. остинатности.

Лит.: Wagner P., Einführung in die gregorianischen Melodien, Tl 1, Freiburg, 1895, ²Lpz., 1911, переиздание Hildesheim, 1962; Smidt H., Die Tractus des zweiten Tones in gregorianischer und stadtrömischer Überlieferung, в кн.: Festschrift J. Schmidt-Görg, Bonn, 1957; Apel W., Gregorian chant, Bloomington, 1958; Werner E., The sacred bridge, L., 1959.

Т. С. Кюрегян.

ТРАМБИЦКИЙ Виктор Николаевич [31 I (12 II) 1895, Брест-Литовская крепость — 13 VIII 1970, Ленинград] — сов. композитор, педагог и муз.-обществ. деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1946). Окончил Муз. уч-ще РМО в Вильнюсе. С 1915 брал уроки композиции у В. П. Калафати в Петрограде, в 1917—19 учился у него в Петрогр. консерватории (одноврем. занимался на юридич. ф-те ун-та). В 1917—19 инструктор и организатор концертов Муз. отдела Наркомпроса. В период учёбы работал в студии В. Э. Мейерхольда, писал музыку для массовых празднеств в Петрограде, участвовал в создании орк. редакции «Интернационала». С 1919 дирижёр и муз. руководитель передвижных театр. коллективов. С 1925 жил в Свердловске; внёс большой вклад в развитие муз. культуры Урала, в 1930—33 организатор и ст. редактор музыкального радиовещания. В 1944—48 пред. Свердловского отделения СК, в 1960—68 секретарь правления СК РСФСР. В 1936—61 преподавал композицию и муз.-теоретич. предметы в Свердловской консерватории (с 1939 профессор), с 1944 зав. кафедрой. Среди его учеников по композиции — В. Д. Биберган, Л. А. Лядова, А. А. и Ю. А. Муравлевы, О. А. Моралев, Е. П. Родыгин, Г. Н. Топорков, по оркестровке — Б. Д. Гибалин, Э. С. Колмановский, Д. Д. Аюшеев, Б. Б. Ямпилов. С 1961 жил в Ленинграде.



Для муз. языка Т. характерно органич. сочетание мелодики широкого дыхания с выразительной декламационностью. Мн. страницы музыки Т. отличает романтическая взволнованность. Центр. место в его творчестве занимают оперы. Композитора привлекали драм. сюжеты, герои, олицетворяющие высокие нравственные принципы. В ряде его опер воплощены образы современников. Мастер орк. письма, он создал ряд симф. произв., в последние годы жизни интенсивно работал в области камерной вок. музыки. Знаток нар. песни, Т. положил начало собиранию и изданию уральского фольклора, оказавшего влияние на его творчество. Т. принадлежит науч.-теоретич. исследование «Гармония русской песни».

Соч.: оперы — Карнавал жизни (Бианка) (1921, Передвижной театр, Краснодар), Овод (либр. Т., 1929, Свердловский т-р оперы и балета), Гнев пустыни (либр. Т., 1930), Великий путь (либр. Т., 1932, Свердловск, Радио), Орлёна (1935, Свердловский т-р оперы и балета; 2-я ред.— За жизнь, 1938, там же), Гроза (1943, там же, 2-я ред. 1957), Дни и ночи (1950), Кружевница Настя (либр. К. Г. Паустовского совм. с Т.; 1963, Ленингр. т-р оперы и балета), Память сердца (1968); сюита Спите, любимые братья (для тенора, хора и орк.; сл. С. А. Есенина, 1970); для орк. — Симфония памяти Н. А. Островского (1945), симф. поэмы Весна (1926), Капитан Гастелло (1943), симф. сюита В пути (1932), Симф. этюды-картины (1954), 2 симф. эскиза на тат. темы (1933); для скр. с орк.— концерт (1920), фантазия на уральскую нар. тему (1942); сюита для струн. квартета (1925); для фп.— прелюдии (1920), Из детской жизни (1935), Хороводы (1937—65); для голоса и фп.— вок. циклы: Северные сказы (на тексты нар. сказителей, 1941); Из военной лирики (сл. Е. М. Винокурова, 1950), Из неоглядных далей (сл. М. А. Дудина, 1969), Сердце женское с тобою (сл. О. Ф. Берггольц, А. А. Ахматовой и др., 1970), 3 романса на сл. Есенина (1969), 4 романса на сл. Ахматовой (1970); обр. рус. нар. песен, музыка для драм. т-ра.

Лит. соч.: О народности, «СМ», 1953, № 4; Полифоническая основа русской песенной гармонии, в сб.: Советская музыка, М., 1954; Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1955; Гармонические системы семиступенных звукоряд, применяемых в русской песне, в сб.: Научно-методические записки Уральской гос. консерватории, вып. 1, Свердловск, 1957; Возможности теоретического музыкознания, «СМ», 1957, № 2; Значение замысла, там же, 1959, № 2; О «фразе» в опере, там же, 1960, № 11; Труд исторического значения [об «Основах оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова], там же, 1969, № 3; Как же готовить оперную премьеру?, там же, 1969, № 10.

Лит.: Гейлиг М., Творчество В. Трамбицкого, «СМ», 1946, № 1; Певзнер Б. И., Оперное творчество В. Н. Трамбицкого, в сб.: Научно-методические записки Уральской гос. консерватории, вып. 3, Свердловск, 1959; Толстой Д., Виктор Николаевич Трамбицкий, «СМ», 1970, № 5; Бялик М., Благородное сердце художника, «МЖ», 1970, № 20; Ананьева В. И., «Память сердца», в сб.: Музыка и музыканты Ленинграда, Л., 1972; Трамбицкая Вал., Мне мало одной

жизни, «МЖ», 1973, № 22; Памяти В. Н. Трамбицкого, «СМ», 1975, № 4 (статьи Ю. Тюлина, Л. Марченко, В. Гаврилина, М. Бялика, Д. Кабалевского).

Б. И. Певзнер, М. Г. Бялик.

ТРАНЕ (Thrane) Вальдемар (8 X 1790, Драммен, фюльке Бускеруд — 30 XII 1828, Осло) — норв. композитор, скрипач и дирижёр. По национальности датчанин. Учился игре на скрипке у К. Шаль в Копенгагене и П. М. Байо в Париже, где также занимался по композиции у А. Рейхи и Ф. Хабенека. С 1817 работал в Осло, был дирижёром оркестра гор. т-ра, с 1818 руководил местным муз. об-вом «Музыкальный лицей» («Det musicaliske Lyceum»). В том же году дебютировал как скрипач, затем выступал в Осло, Стокгольме и др. городах скандинавских стран как солист и в составе основанного им струн. квартета. С 1819 концертмейстер оркестра театр. об-ва «Det dramatiske Selskab», руководил муз. школой. Т. внёс большой вклад в муз. культуру Норвегии не только как муз.-обществ. деятель, но и как композитор, сыгравший важную роль в формировании нац. композиторской школы. Ему принадлежит первое норв. муз.-сценич. произв.— зингшпиль по пьесе Х. А. Бьеррегора «Приключение в горах» («Горная сказка»—«Fjeldeventyret», соч. 1824, 1-е конц. исполнение в «Муз. лицее» в 1825, затем в конц. зале в 1827, пост. в Осло в 1850). В этом произв., написанном в духе нем. романтиков, впервые в норв. музыке использованы нар. мелодии и нац. танц. ритмы. Т. был первым норв. композитором, воплотившим в своём иск-ве нац. нар. характер (песня горца из этого зингшпиля стала народной). Среди др. произв. Т.— зингшпиль «Приключение сторожа» («Vektereventyret») и музыка к пьесе Бьеррегора «Клара», а также несколько увертюр, кантаты, пьесы для скрипки и фп. (в т. ч. танцы), хоры, песни. Нек-рые соч. Т. отражают влияние К. М. Вебера.

Лит.: Conradi J. G., Musikkens udvikling i Norge, Christiania, 1878; Qvamme B., Utenlandske musikers i Norge på W. Thranes tid, в изд.: Norsk musikkgranskning Årbok, 1951—1953, Oslo, 1953; Benestad F., Waldemar Thrane, en pioner i norsk musikliv, Oslo, 1961; Grinde N., Norsk musikk historie, Oslo — Bergen — Tromsø, 1975, s. 111—16.

О. Е. Левашева.

ТРАНСКРИПЦИЯ (лат. transcriptio, букв.— переписывание) — переложение, переработка муз. произв., имеющие самостоят. художеств. значение. Различают два вида Т.: приспособление произв. для др. инструмента (напр., фп. Т. вокального, скрипичного, оркестрового соч. или вокальная, скрипичная, оркестровая Т. фп. соч.); изменение (в целях большего удобства или большей виртуозности) изложения без перемены инструмента (голоса), для к-рого предназначено произв. в оригинале. К жанру Т. иногда ошибочно относят *парафразы*. Т. имеет длительную историю, восходя фактически к переложениям песен и танцев для разл. инструментов в 16—17 вв. Развитие собственно Т. началось в 18 в. (Т., гл. обр. для клавесина, произв. Я. А. Рейнкена, А. Вивальди, Г. Телемана, Б. Марчелло и др., принадлежащие И. С. Баху). В 1-й пол. 19 в. распространение получили фп. Т., отличавшиеся виртуозностью салонного типа (транскрипции Ф. Калькбреннера, А. Герца, З. Тальберга, Т. Дёлера, С. Хеллера, А. Л. Гензельта и др.); нередко они представляли собой обработки популярных оперных мелодий. Выдающуюся роль в раскрытии технич. и колористич. возможностей фп. сыграли многочисл. конц. транскрипции Ф. Листа (особенно песен Ф. Шуберта, каприсов Н. Паганини и фрагментов из опер В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верди; всего ок. 500 переложений). Много произв. в этом жанре создали преемники и последователи Листа — К. Таузиг (токката и фуга d-moll Баха, «Военный марш» D-dur Шуберта), Х. Г. фон Бюлов, К. Клиндворт, К. Сен-Санс, Ф. Бузони, Л. Годовский и др. Бузони и Годовский — крупнейшие мастера фп. Т. послелистовского периода; первый из них прославился Т. произв. Баха (токкаты, хоральные прелюдии и др.), Моцарта и Листа («Испанская рапсодия», этюды по каприсам Паганини), второй — обработками клавесинных пьес 17—18 вв., этюдов Шопена и вальсов Штрауса. Лист (а также его последователи) показал принципиально иной, чем его предшественники, подход к жанру Т. С одной стороны, он порвал с манерой салонных пианистов 1-й пол. 19 в. заполнять Т. бессодержательными пассажами, не имеющими отношения к музыке произв. и предназначенными продемонстрировать виртуозные достоинства исполнителя; с другой — он отошёл и от чрезмерно буквального воспроизведения текста подлинника, считая возможным и необходимым компенсировать неизбежную при переложении утрату нек-рых сторон художественного целого др. средствами, предоставляемыми новым инструментом. В транскрипциях Листа, Бузони, Годовского пианистич. изложение, как правило, находится в соответствии с духом и содержанием музыки; вместе с тем в изложении допускаются разл. изменения деталей мелодии и гармонии, ритма и формы, регистровки и голосоведения и т. п., вызываемые спецификой нового инструмента (яркое представление об этом даёт сравнение Т. одного и того же каприса Паганини — E-dur № 9, сделанных Шуманом и Листом). Выдающимся мастером скрипичной Т. был Ф. Крейслер (обработки пьес В. А. Моцарта, Шуберта, Шумана и др.). Более редкая форма Т.— оркестровая (напр., «Картинки с выставки» Мусоргского — Равеля). Значит. развитие получил жанр Т., гл. обр. фортепьянной, в рус. (А. Л. Гурилёв, А. И. Дюбюк, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов) и сов. музыке (А. Д. Каменский, И. И. Михновский, С. Е. Фейнберг, Д. Б. Кабалевский, Г. Р. Гинзбург, Н. Е. Перельман, Т. П. Николаева и др.).

Лучшие образцы Т. («Лесной царь» Шуберта — Листа, «Чакона» Баха — Бузони и др.) имеют непреходящую художеств. ценность; однако обилие низкосортных Т., созданных разл. виртуозами, дискредитировало этот жанр и привело к исчезновению его из репертуара мн. исполнителей.

Лит.: Школа фортепианной транскрипции, сост. Коган Г. М., вып. 1—6, М., 1970—78; Busoni F., Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest, 1907, ³Wiesbaden, 1954 (рус. пер.— Бузони Ф., Эскиз новой эстетики музыкального искусства, СПБ, 1912); Antcliffe H., The use and abuse of transcription and modernisations, «Bulletin de la Société Union Musicologique», Bd 4, 1924; Estreicher Z., Une technique de transcription de la musique exotique, в изд.: Bibliothek et Musées de la ville de Neuchâtel, 1956, Neuchâtel, 1957; Stockmann D., Das Problem der Transcription in der musikethnologischen Forschung, «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Bd 12, 1966.

Г. М. Коган.

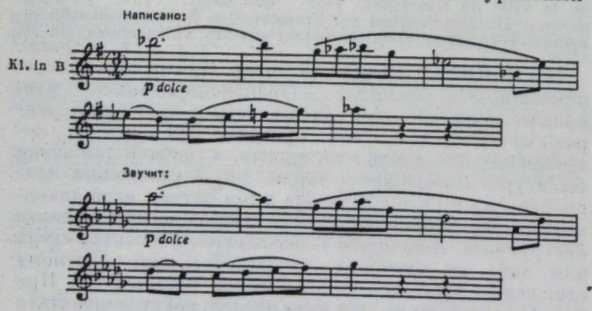
ТРАНСПОЗИЦИЯ (от позднелат. transpositio — перестановка) — перенесение (транспонирование) муз. произведения из одной тональности в другую. Т. широко используется в вок. практике как средство, позволяющее исполнять муз. произв. в удобной для певца тесситуре. Применяется также при переложении муз. произв. для к.-л. инструмента в том случае, если диапазон произв. не соответствует возможностям данного инструмента. В процессе Т. все звуки переносятся вверх или вниз на интервал, соответствующий высотному отношению первоначальной и новой тональности. При Т. на полутон вверх или вниз иногда могут изменяться лишь ключевые и случайные знаки, а ноты оставаться теми же (напр., Т. из C-dur в Cis-dur или Ces-dur). Т. может осуществляться и с помощью замены ключа и знаков альтерации при нём; ноты при этом сохраняются на тех же местах, напр. от замены ключа соль басовым ключом образуется Т. на малую сексту вниз через октаву. Опытные концертмейстеры могут транспонировать сопровождение, пользуясь нотами произв. в оригинальной тональности. Нек-рые исполнители-инструменталисты способны транспонировать выученную пьесу по слуху. В оперных произв. применяется Т. отд. арий или целых партий в удобную для певца тональность, напр. П. И. Чайковский транспонировал для

певицы М. Д. Каменской (меццо-сопрано) сопрановую партию Иоанны в опере «Орлеанская дева». Вок. произв. (романсы, песни) обычно издаются не только в тональности оригинала, но и в Т. для др. голосов.

Т.— важное средство формообразования, развития в музыке (напр., Т. тем побочной и заключит. партий в репризе сонатной формы). В экспозиции фуги реальный ответ (см. *Фуга*) представляет собой Т. темы в др. тональность; в разработке фуги тема транспонируется в разные тональности. Т. применяется и в пьесах малых форм (повторение темы в др. тональности, напр. в прелюдии Скрябина ор. 2 № 2).

В сольмизационной системе Гвидо д'Ареццо образование «мягкого» гексахордного звукоряда от f считалось Т. «натурального» гексахорда (от C) на кварту вверх путём понижения си — b quadratum (h) на b rotundum (b). Таких гексахордов в системе было два: «мягкий» гексахорд primum (4-й) и «мягкий» гексахорд secundum (6-й). С 16 в. Т. обучали исполнителей на клавишных инструментах; так, напр., от органиста требовалось умение подстраиваться в процессе церк. пения к интонации служа́щего и к хору. В додекафонии Т. используется при переносе модуса на любую из 12 ступеней темперирован. строя. *В. А. Вахромеев.*

ТРАНСПОНИ́РУЮЩИЕ ИНСТРУМЕ́НТЫ (нем. transponierende Instrumente, англ. transposing instruments) — муз. инструменты, реальная высота звучания к-рых не совпадает с нотацией, отличается от неё на определ. интервал (вверх или вниз — в зависимости от естеств. тесситуры и устройства инструментов). К Т. и. принадлежат амбушюрные медные дух. инструменты (валторны, трубы, корнеты, разновидности тубы, саксгорны), мн. деревянные духовые (семейства кларнетов, саксофоны, разновидности гобоя — англ. рожок, гобой д'амур, геккельфон); как Т. и. могут рассматриваться также струнные смычковые, перестроенные на определ. интервал — выше или ниже их обычной настройки (см. *Скордатура*). К Т. и. относят и инструменты, звучащие по сравнению с нотацией октавой ниже (контрабас, контрафагот) или октавой выше (флейта пикколо, челеста, ксилофон, колокольчики), однако по существу это не является транспозицией, т. к. ступени звукоряда сохраняют свои наименования. Естеств. ряд звуков, соответствующий устройству инструмента (у медных духовых — натуральный



Л. Бетховен. 8-я симфония, 1-я часть.

звукоряд обертонов), для Т. и. нотируется в тональности C-dur. В зависимости от настройки (строя) инструментов нотированные в C-dur звуки в действительности звучат на обусловленный интервал выше или ниже, напр. c^2 у кларнета in B прозвучит как b^1 (у кларнета in A — как a^1), у англ. рожка или валторны in F — как f^1, у альтового саксофона in Es — как es^1, у теноро́вого in B — как b, у трубы in Es или у саксофона-сопранино — как es^2 и т. д.

Возникновение Т. и., или, вернее, транспонирующей их нотации, относится к 18 в., к периоду, когда на дух. инструментах могли извлекаться почти исключительно тоны их простейшей гаммы или натурального звукоряда. Поскольку C-dur является простейшей по нотации тональностью, возникла практика нотировать в C-dur партии, отвечающие натуральному строю инструмента.

С изобретением клапанов и вентилей игра в тональностях, более или менее удалённых от осн. строя инструмента, существенно облегчалась, однако практика транспонирующей нотации (к-рая затрудняет чтение партитур) продолжает применяться. Определённым доводом в пользу её сохранения является то, что благодаря транспонирующей нотации один и тот же исполнитель может легко переходить с одной разновидности инструмента того же семейства на другую, имеющую др. строй при сохранении аппликатуры, напр. с кларнета in A на басовый кларнет in B (аппликатура сохраняется): такие смены инструмента нередко совершаются и при исполнении одного произв. (обозначается: Cl. in B muta in A; Cl. in B muta Cl. picc. in Es). Отд. транспонирующие дух. инструменты всегда нотируются соответственно звучанию (напр., тромбоны in B, туба in B). Нек-рые композиторы в 20 в. делали попытки нотировать партии Т. и. соответственно их звучанию; среди них — А. Шёнберг (серенада ор. 24, 1924), А. Берг, А. Вебери, А. Онеггер, С. С. Прокофьев.

В 17—18 вв. к Т. и. относили также нек-рые системы *органов*, строй к-рых отличался от оркестрового и соответственно их партия нотировалась в др. тональности.

Лит.: Herz N., Theorie der transponierenden Musikinstrumente, Lpz., 1911; Erpf H., Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde, Mainz, [1959].

ТРА́УБЕЛЬ (Traubel) Элен (20 VI 1899, Сент-Луис, шт. Миссури — 28 VII 1972, Санта-Моника, шт. Калифорния) — амер. певица (сопрано). По национальности немка. Училась у В. Карст в Сент-Луисе, где в 1925 дебютировала в симф. концерте с местным оркестром. В 1926 впервые выступила в Нью-Йорке. В течение 8 лет была солисткой хора церкви Сент-Луиса. В 1937 дебютировала в т-ре «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк) в партии, специально написанной для неё В. Дамрошем в его опере «Человек без родины». Получила известность в 1939, после выступления в партии Зиглинды («Валькирия»); Т. была видной исполнительницей гл. партий в вагнеровских операх. Среди партий—Изольда; Брунгильда («Гибель богов»), Эльза («Лоэнгрин»), Елизавета («Тангейзер»). Т. сравнивали с К. Флагстад, одной из лучших исполнительниц партий в операх Р. Вагнера. Голос Т. был сильным и мощным, красивого тембра; её трактовки отличались искренностью и вдумчивостью. Обладала большим сценич. дарованием (облик Т. полностью соответствовал образам вагнеровских героинь). Оставила сцену в 1953. Выступала в симф. концертах с участием А. Тосканини. Автор воспоминаний и др. лит. работ.

Лит. соч.: The Metropolitan opera murders, N. Y., 1951, [1964; Saint Louis' woman, N. Y., 1959. *С. Ю. Сигида.*

ТРА́УРНЫЙ МАРШ — см. *Похоронный марш.*

ТРАЭТТА (Traetta) Томмазо (30 III 1727, Битонто, близ г. Бари — 6 IV 1779, Венеция) — итал. композитор. В 1738—48 учился в консерваториях «Дей повери ди Джезу Кристо», «Санта-Мария ди Лорето», «Сант-Онофрио а Капуана» в Неаполе у Л. Лео и Ф. Дуранте. Успех оперы Т. «Фарначе» (1751, Неаполь) определил его путь как гл. обр. оперного композитора. В 1758—65 служил капельмейстером и учителем пения при дворе регента Пармы, писал музыку для Пармы и др. городов Италии, а также для придв. т-ра в Вене. В нек-рых произв. этого периода («Софониза», 1762; «Ифигения в Тавриде», 1763) сказалось стремление к реформе оперы. В 1765—68 директор оспедалетто (консерватории) «Санти-Джованни э Паоло» в Венеции; с 1768 придв. капельмейстер в Петербурге. Для петерб. сце-

ны Т. переработал нек-рые из своих ранее написанных опер («Необитаемый остро́в», 1769; «Олимпиада», 1769; «Антигон», 1770), изменив оркестровку (усилил звучание оркестра), увеличив роль хора и ансамблей. Высшее творч. достижение Т.— опера «Антигона» (по трагедии Софокла, 1772), отличающаяся драматургич. цельностью и напряжённостью развития. В кульминац. моментах действия музыка достигает большой силы выражения, хотя ни либреттист; ни композитор не смогли передать суровый строй чувств антич. трагедии, сюжет трактован ими в духе сентиментальной драмы. К петерб. периоду относятся также мифологич. пастораль «Амур и Психея» (1773) и опера-сериа «Луций Вер» (1774). В 1775 из-за болезни Т. покинул Петербург, нек-рое время жил в Лондоне, в 1777 вернулся на родину (жил в Неаполе, Венеции).



Т. Траэтта. Портрет неизвестного художника.

Оперное наследие Т. обширно. Он писал оперы на либретто крупнейших драматургов своего времени — П. Метастазио («Покинутая Дидона», «Олимпиада», «Демофонт», «Антигон», «Семирамида» и др.), А. Дзено («Луций Вер», «Меропа»), К. Гольдони («Джермондо»), М. Кольтеллини («Ифигения в Тавриде», «Антигона», «Амур и Психея») и др. Оставаясь в рамках традиц. форм *оперы-сериа*, Т. стремился придать своим произв. бо́льшую драм. осмысленность и подчинить их единому, последовательно развивающемуся драматургич. замыслу. Отд. номера он объединял в большие сцены, включающие сольные арии, речитативы accompagnato, ансамбли и хоры. Иногда такие сцены строились им по типу развитых ансамблей *оперы-буффа*. В сольных номерах Т. предпочитал форме aria da capo небольшие номера типа каватины. В его операх возросла роль оркестра. Использовал приёмы мотивного развития, характерные для композиторов *мангеймской школы*. В опере «Ифигения в Тавриде» Т. сумел, по словам Г. Аберта, «продвинуться до самых ворот глюковской музыкальной драмы». Оперы-буффа Т., несмотря на их традиционность (в этом жанре он не сказал нового слова), пользовались успехом благодаря мелодич. яркости и живости музыки. Помимо опер, Т. написал также мессу, 2 Miserere, Stabat mater и неск. др. церк. произведений.

Соч.: оперы-сериа — Аэций (1757, «Театро делле дам», Рим), Покинутая Дидона (Didona abbandonata, 1757, т-р «Сан-Мойзе», Венеция), Олимпиада (1758, т-р «Филармонико», Верона; 2-я ред. 1769, Эрмитажный т-р, Петербург), Демофонт (1758, Мантуя), Сулейман (Solimano, 1758, «Театро дукале», Парма), Ипполит и Аристея (1759, там же), Армида (1761, «Бургтеатр», Вена), Зенобия (1762, т-р «Арджентина», Рим), Софониза (1762, Придв. т-р, Мангейм), Ифигения в Тавриде (1763, Вена), Антигон (1764, т-р «Нуово», Падуя; 2-я ред. 1770, Эрмитажный т-р, Петербург), Семирамида (1765, т-р «Сан-Кассиано», Венеция), Антигона (1772, Эрмитажный т-р, Петербург), Меропа (1776, т-р «Реджо дукале», Милан); комич. оперы и интермедии — Счастливые пастухи (I pastori felici, 1753, Неаполь), Хитрая служанка (La fante furbo, 1756, т-р «Нуово», Неаполь), Служанки соперницы (Le serve rivali, 1766, т-р «Сан-Мойзе», Венеция), Джермондо (1776 или 1777, Лондон), Странствующие кавалеры (I cavalieri erranti, 1778, т-р «Сан-Мойзе», Венеция); серенады — Празднества Гименея (Le feste d'Imeneo, 1760, «Театро реале», Парма), Необитаемый остров (L'isola disabitata, 1768, т-р «Комунале», Болонья; 2-я ред. 1769, Петербург); церк. музыка — месса (1765), оратория Царь Соломон (Rex Solomone, 1766), 2 Miserere, Stabat Mater и др.; для орк.— 4 симфонии, увертюра, дивертисмент Четыре времени года и двенадцать месяцев(Le quattro stagioni e i dodici mesi dell'anno, для 4 оркестров, 1770), и др.

Изд.: [Отрывки из опер «Фарначе», «Тинтариди», «Ифигения в Тавриде», «Софониза», «Празднества Гименея», «Антигона»], hrsg. von H. Goldschmidt, «DTB», 1914, Jahrg. 14, Bd 1, Jahrg. 17, Bd 2; Antigone, hrsg. von A. Rocchi, [Firenze, 1962]; [арии из опер «Антигона» и «Покинутая Дидона»], в сб.: Arie antiche, v. 1, 3, Mil., [s. a.].

Лит.: Capruzzi V., Traetta e la musica, Napoli, 1878; Goldschmidt H., Traettas Leben und Werke, «DTB», 1914, Jahrg. 14, Bd 1; Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Nuovo A., T. Traetta, Roma, 1922; Della Corte A., Duni, Traetta, Sacchini, в его кн.: Opera comica italiana nel'1700, v. 1, Bari, 1923; Bonaventura A., T. Traetta, «Pensiero musicale», 1927, № 4—5; Damerini A., Un precursore italiano di Gluck: Tommaso Traetta, «Il pianoforte», 1927, v. 7, № 7; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, t. 2, [Gen., 1951]; Schlitzer F., T. Traetta, L. Leo, V. Bellini, Siena, 1952; Saracino E., Tommaso Traetta, Bitonto, 1954; Casavola F., Tommaso Traetta di Bitonto, La vita e le opere, Bari, 1957; Bloch H., T. Traetta's contribution to the reform of italian opera, в кн.: Collectanea historiae musicae, v. 3, Firenze, 1963; Binetti D., Tomaso e Filippo Trajetta (Traetta). Nella vita e nell'arte, [Pabo del Colle, 1972]; Cyr M., Rameau e Traetta, «Nuova rivista musicale italiana», 1978, № 2. *Ю. В. Келдыш.*

ТРЕБЕ́ЛЛИ БЕТТИ́НИ (Trebelli Bettini) Селия (наст. имя и фам.— Глория Каролина Жильбер, Gillebert) (1838, Париж—18 VIII 1892, Этрета)— франц. певица (меццо-сопрано). В детские годы обучалась игре на фп., затем училась пению у П. Вартеля. Впервые на оперной сцене выступила в Мадриде (1858/59). В последующие годы (до 1889) пела в оперных т-рах стран Европы (в т. ч. в России) и Америки; неск. лет с большим успехом выступала во мн. городах Германии, в 1862 — в Лондоне; исполнение партии Орсины («Лукреция Борджа») принесло Т. Б. славу одной из лучших певиц своего времени. В 1878 и 1884 совершила большие гастрольные поездки по США. Обладала гибким, подвижным голосом с хорошо развитым верхним регистром, была выдающимся мастером *бельканто*. Исполнение певицы увлекало слушателей страстным драм. порывом, эмоциональным накалом. Современники особенно отмечали её интерпретацию партий итал. оперного репертуара и прежде всего Розины, Азучены; Арзаче («Семирамида» Россини). Среди др. партий — Фредерик («Миньон» Тома), Кармен; Фатима («Оберон» Вебера).

Лит.: Петербургская примадонна г-жа Требелли-Беттини, «Нива», 1872, № 16; Mensiaux M. de, Selia Trebelli, L., 1890. *В. В. Тимохин.*

ТРЕЗВИ́НСКИЙ Степан Евтропович [16 (28) XI 1860, с. Семигоры, ныне Киевской обл.—1942, Москва] — сов. певец (бас). Засл. арт. гос. акад. театров (1924). В 1889 окончил Моск. консерваторию, где учился пению у К. Эверарди и Д. Гальвани. С того же года, после удачного дебюта в партии Зарастро («Волшебная флейта»),— солист Большого т-ра. За сорок лет работы в т-ре исполнил св. 60 партий. Первый исполнитель на сцене Большого т-ра партии Кончака в опере «Князь Игорь» Бородина (1898). Др. партии: Бермята («Снегурочка»), Андрей Гаврилович Дубровский («Дубровский»), Генрих Птицелов («Лоэнгрин»), Старик-странник («Рогнеда»). Выступал во мн. городах России (в т. ч. в Казани, Ростове-на-Дону, Новочеркасске). В годы 1-й мировой войны 1914—18 стал инициатором создания фонда «Помощь бедным, обращающимся за содействием к артистам», был организатором более ста благотворит. концертов в Москве. После Окт. революции 1917 активно участвовал в организации цикла концертов корпорации артистов-солистов Большого т-ра, шефских концертов для рабочих и красноармейцев. Был членом Муз. совета Моск. дома учёных, инспектором и зав. студией Оперного т-ра им. К. С. Станиславского, вёл работу с участниками художеств. самодеятельности. *Н. С. Зелов.*

ТРЕЗВУ́ЧИЕ (лат. trias, нем. Dreiklang, англ. triad, франц. triple accord). 1) Аккорд из трёх звуков, к-рые могут быть расположены по терциям. Возможны 4 вида Т.: два консонантных — мажорное (также большое, «твёрдое», trias harmonica maior, trias harmonica naturalis, perfecta) и минорное (малое, «мягкое», trias harmonica minor, trias harmonica mollis, imperfecta) и два

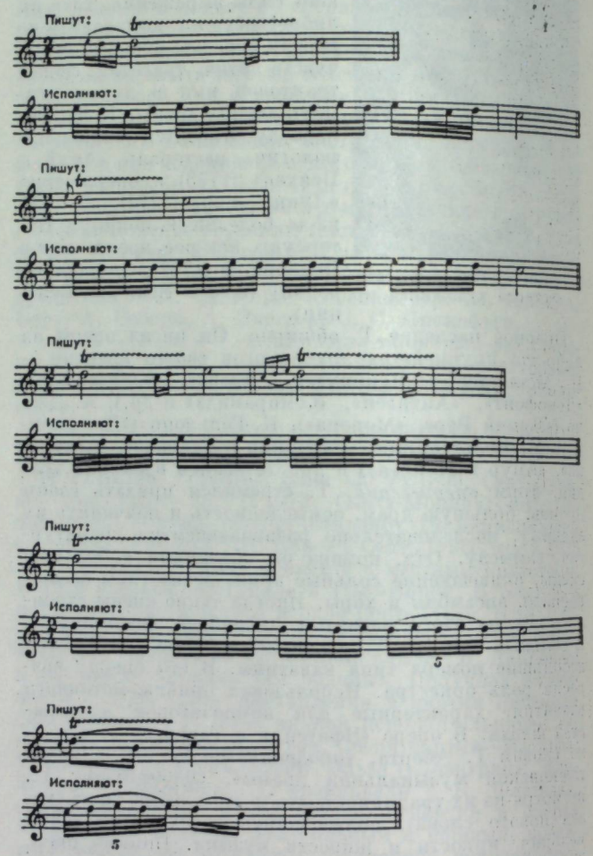
диссонантных — увеличенное (также «чрезмерное», trias superflua, abundans) и уменьшённое (trias deficiens— «недостаточное»). Консонантные Т. возникают в результате деления совершенного консонанса квинты согласно отношениям пропорций — арифметической (4:5:6, т. е. большая терция + малая терция) и гармонической (10:12:15, т. е. малая терция + большая терция). Одно из них — мажорное — совпадает с последованием тонов в нижней части натурального звукоряда (тоны 1:2:3:4:5:6). Консонирующие Т.— основа аккордики в мажорно-минорной тональной системе, господствовавшей в 17—19 вв. («Триада гармоническая есть основа всякого созвучия...»,— писал И. Г. Вальтер). Мажорное и минорное Т. являются центр. элементами 2 гл. ладов европ. музыки, носящих те же наименования. В большой мере консонирующие Т. сохранили значение и в музыке 20 в. Особняком стоят 2 «негармонич.» Т.— увеличенное (из двух больших терций) и уменьшённое (из двух малых). Не складываясь в консонанс чистой квинты, оба они лишены устойчивости (особенно уменьшённое, содержащее диссонанс уменьшённой квинты). Муз. теория в соответствии с практикой контрапунктич. письма первоначально рассматривала многоголосие, в т. ч. Т., как комплекс интервалов (напр., Т. как сочетание квинты и двух терций). Дж. Царлино дал первую теорию Т. (1558), назвав их «гармониями» и объяснив мажорное и минорное Т. с помощью теории числовых пропорций (в длинах струн мажорное Т.— гармонич. пропорцией 15:12:10, минорное — арифметической 6:5:4). Впоследствии Т. обозначалось как «триада» (trias; по А. Кирхеру, Т.-триада — один из трёх видов муз. «материи» наряду с звуком-монадой и двузвучием-диадой). И. Липпиус (1612) и А. Веркмейстер (1686—87) полагали, что «гармонич.» Т. символизирует св. Троицу. Н. П. Дилецкий (1679) обучает «конкорданциям» (созвучиям) на примере Т. с удвоением примы, в правильном расположении (широком или тесном); он определяет два лада по Т.: ут-ми-соль — «весёлая мусикия», ре-фа-ля — «печальная мусикия». Ж. Ф. Рамо отделил «правильные» аккорды от сочетаний с неаккордовыми звуками и определил Т. как осн. тип аккорда. М. Гауптман, А. Эттинген, Х. Риман и З. Карг-Элерт трактовали минорное Т. как зеркальное обращение (инверсию) мажорного (теория дуализма мажора и минора); Риман пытался обосновать дуализм Т. теорией *унтертонов*. В функциональной теории Римана консонирующее Т. понимается как монолитный комплекс, основа для разного рода видоизменений.

2) Обозначение осн. вида терцового трёхзвукового аккорда с примой в басу, в отличие от его обращений.

Лит.: Дилецкий Николай, Идея грамматики мусикийской, М., 1979; Zarlino G., Le istitutioni harmoniche, Venetia, 1558 (факсимиле в изд.: Monuments of music and music literature in facsimile, 2 series, N. Y., 1965); Lippius J., Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae, Argentorati, 1612; Werckmeister A., Musicae mathematicae hodegus curiosus, Frankfurt — Lpz., 1686, переизд. Nachdruck Hildesheim, 1972; Rameau J. Ph., Traité de l'harmonie..., P., 1722; Hauptmann M., Die Natur der Harmonik und der Metrik, Lpz., 1853, ²1873; Oettingen A. von, Harmoniesystem in dualer Entwicklung, Dorpat, 1865, ²Lpz., 1913 (под загл.: Das duale Harmoniesystem); Riemann H., Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, L.— N. Y., 1893 (рус. пер.— Риман Г., Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов, М.— Лейпциг, 1901); его же, Geschichte der Musiktheorie in IX.— XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, ³Hildesheim, 1961; Karg-Elert S., Polaristische Klang- und Tonalitätslehre, Lpz., 1931; Walther J. G., Praecepta der musicalischen Composition [1708], Lpz., 1955.

Ю. Н. Холопов.

ТРЕЛЬ (итал. trillo, от trillare—дребезжать; франц. trille; нем. Triller; англ. shake, trill) — вид *мелизмов*; мелодич. украшение, состоящее из 2 быстро чередующихся звуков, основного и верхнего вспомогательного, находящегося на расстоянии тона или полутона от осн. звука. Продолжительность Т. равна длительности осн. звука. Т. обозначается как tr ~~~ или tr. Существуют разл. формы исполнения Т.: начиная с нижнего или верхнего вспомогат. звука и с осн. звука (наиболее употребит. форма в 20 в.); окончание Т.— простое, без заключит. фигуры или при помощи вспомогат. звука, т. н. нахшлага (нем. Nachschlag), к-рый выписывается мелкими нотами в конце Т. На коротких звуках Т. может быть исполнена лишь в виде двойного *мордента* или *группетто*. В пунктирном ритме Т. не может занимать всего времени осн. звука, т. к. необходимо сохранить характер этого ритмич. рисунка.



В виртуозных муз. пьесах часто встречается т. н. движущаяся Т. или трельная цепочка (итал. catena di trilli; франц. chaîne de trilles; нем. Trillerkette; англ. continuous trill), состоящая из восходящего или нисходящего последования Т., связанных нахшлагами или без них.

В. А. Вахромеев.

ТРЕМБИ́ТА, трэмбита, трымбита, тромбита, трумбэта, тромпэта — укр., польск., слов., венг., хорв., далматинский амбушюрный (см. *Амбушюр*) инструмент. Род деревянной, т. н. альпийской (без игровых отверстий) трубы с конич. раструбом. Изготовляется из цельного куска пихты или ели методом продольного раскола (лучшие образцы — из дерева, в к-рое попала молния, т. н. громового). Распространены также металлические, в т. ч. жестяные складные Т., прямые либо свёрнутые (подобно старинной натуральной трубе). Дл. 1—4 *м*, диаметр у конца, в к-рый дуют,— 25—40 *мм*. Диапазон 2—$2^1/_2$ октавы натурального звукоряда. Звук сильный, полётный, с дальностью распространения более 10 *км*. Т.— пастушеский инструмент карпатских горцев (гуцулов, гуралей, бойков и др.). На Т. исполняли сигналы сбора

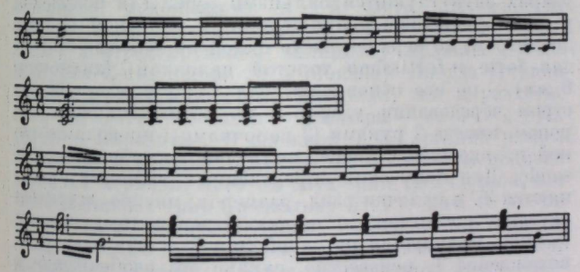
скота, тревоги, начала и конца рабочего дня, а также рождественские (колядные) и похоронные (оповещают о смерти и разл. этапах похорон) обрядовые наигрыши (часто в ансамбле трембит и с рогами). Входит в состав совр. проф. и самодеят. оркестров нар. инструментов, ансамблей песни и танца.



Лит.: Шухевич В., Гуцульщина, т. 1—5, Львів, 1898—1908; Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930; Гумеюк А., Українські народні музичні інструменти, Київ, 1967; Chybiński A., Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu, в его кн.: O polskiej muzyce ludowej, Warsz., 1961, s. 245—420; Moszyński K., Kultura ludowa słowian, t. 2, cz. 2, Kr., 1939, s. 1247—1359, ²Warsz., 1968, s. 530—640; Leng Z., Slovenské ľudové hudobné nastroje, Brat., 1959; Sarosi B., Die Volksmusikinstrumente Ungarns, Lpz., 1967.

И. В. Мациевский.

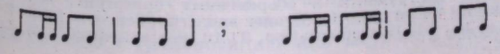
ТРЕ́МОЛО (итал. tremolo, букв.— дрожащий) — многократное быстрое повторение одного звука, интервала или аккорда, а также чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции, или частей «разложенного» аккорда. Т. исполнимо на фп., струн., дух. и удар. инструментах. В симф. и оперной музыке применяется орк. Т., в к-ром участвуют группы инструментов. В фп. муз. лит-ре Т. встречается в оперных клавирах и переложениях орк. пьес, ре-

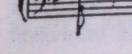


же — в сольных сочинениях. Повторяющийся звук или аккорд записывается в суммарной длительности всех повторений. Скорость исполнения Т. обозначается с помощью рёбер или вязок.

В. А. Вахромеев.

ТРЕПА́К — старинная рус. пляска, распространённая также на Украине. Плясовые движения (преим. дробные шаги и притоптывания) импровизировались исполнителем, стремившимся показать удаль и виртуозное мастерство. По характеру Т. имел много общего с «Камаринской» и «Барыней»; он представлял собой либо одиночную муж. пляску, либо пляску-соревнование (т. н. перепляс). В отличие от них не имел традиц. мелодии, т. к. его происхождение не было связано с конкретной песней. Метроритмич. формула — 2 двудольных такта хореич. стопы с дроблением (обычно неполным) сильной доли 1-го такта и дальнейшим укрупнением длительностей:

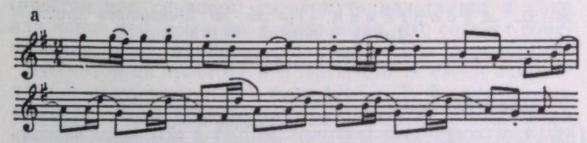


Нар. определение подобной ритмики — пляска «в три ноги», в отличие от пляски «в две ноги», где долгая сильная доля чередуется с двумя короткими слабыми долями ().

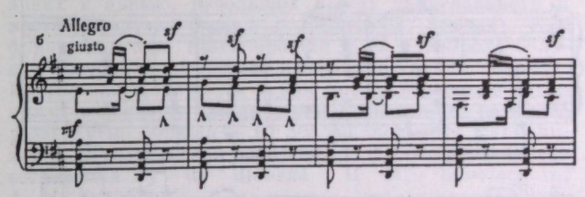
Метроритмика, характерная для Т., встречается в колядках плясового типа (см. кн.: Земцовский И., Мелодика календарных песен, Л., 1975, с. 39, 171), скоморошьих былинах и песнях (см. Сборник Кирши Данилова, М., 1958, №№ 61, 68), в шуточных (см. сб.: Лядов А., Песни русского народа, М., 1959, № 114), плясовых и хороводных песнях (см. сб.: Балакирев М., Русские народные песни, М., 1957, №№ 20, 35; Римский-Корсаков Н., Сборник русских народных песен ор. 24, №№ 26, 32, Полн. собр. соч., т. 47, М., 1952).

Жанр Т. неоднократно использовался в произв. рус. композиторов (напр., «Трепак» для фп. А. Г. Рубинштейна), причём трактовался в разл. планах: юмористическом (см. пример, а), праздничном (пример, б), в стиле

а



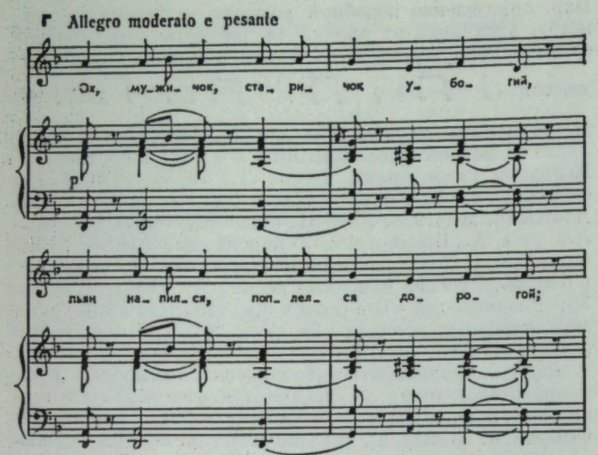
П. И. Чайковский. Трепак. Русский танец из 2-го д. балета «Щелкунчик».



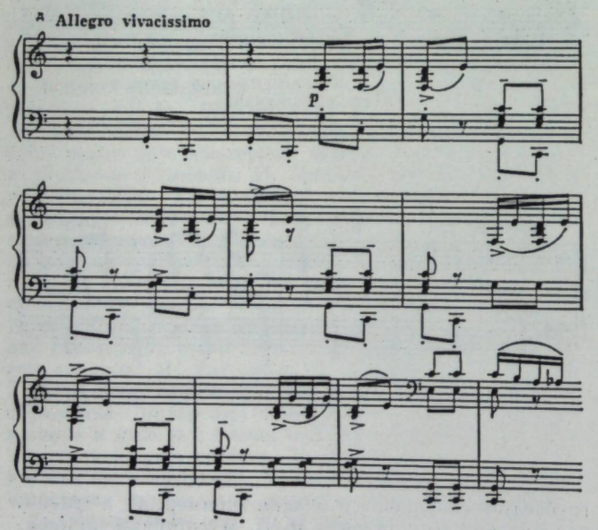
П. И. Чайковский. Характеристический танец, ор. 72 № 4 для фп.

грубоватой скоморошьей пляски (пример, в); в трагич. преломлении его применил М. П. Мусоргский (пример, г). Аналогию с известной пьесой К. Вебера «Приглашение к танцу» вызывает «Приглашение к трепаку» — романтическое по общему колориту соч. П. И. Чайковского (пример, д). Особенности Т. обобщённо претворены в нек-рых произв. Чайковского (напр., в финале скрипичного концерта), И. Ф. Стравинского («Русская» из балета «Петрушка»).

Н. А. Римский-Корсаков. Пляска и песня скоморохов из 1-й картины оперы-былины «Садко».



М. П. Мусоргский. Трепак из вокального цикла «Песни и пляски смерти».



П. И. Чайковский. Танцевальная сцена. Приглашение к трепаку, ор. 72 № 18 для фп.

Т. описан многими рус. писателями: Л. Н. Толстым («Война и мир»), Н. В. Гоголем («Вий»), М. Горьким («Сторож»), И. С. Никитиным. Из совр. быта как одиночная пляска исчез; его не включают ни в описания бытующих нар. плясок и танцев, ни в учебные пособия по хореографии. В 20 в. стали популярными производный от Т. коллективный перепляс, в к-ром участвуют две соревнующиеся группы исполнителей, а также массовая пляска с поочерёдными импровизациями солистов. От Т. в них сохранились метроритмика, характер плясовых движений, удаль, изобретательность.

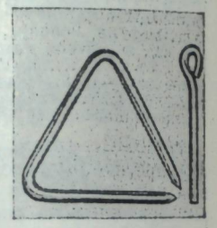
Е. М. Фраёнова.

ТРЕТЬЯК Василий Яковлевич (р. 6 XII 1926, с. Комаровка Курской обл.) — сов. певец (драм. тенор). Нар. арт. СССР (1980). Чл. КПСС с 1952. В 1958 окончил Харьковскую консерваторию по классу пения у Т. Я. Веске. В 1958—62 солист Молдавского, с 1962— Укр. т-ров оперы и балета. Обладает сильным голосом обширного диапазона с ярко выраженными «металлич.» верхними нотами. Его исполнению присущи отличная дикция, тонкая филировка звука, яркий темперамент; артист большого драм. дарования. Среди партий: Самозванец; Андрей Хованский («Хованщина»), Герман; Лыков («Царская невеста»), Андрей («Запорожец за Дунаем»), Олег Кошевой («Молодая гвардия»), Василий («Милана» Г. Майбороды), Богун («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Адмирал, Лавро («Гибель эскадры», «Маман» Губаренко), Сергей («Катерина Измайлова»), Канио, Отелло, Радамес, Манрико; Ричард («Бал-маскарад»), Хозе; Рауль («Гугеноты»). Выступает как конц. певец, в его репертуаре произв. рус. и укр. композиторов, сов. авторов, песни народов СССР. С 1976 преподаёт в Киевской консерватории. Гастролировал за рубежом (Румыния, Польша, Болгария, Чехословакия, Югославия, ГДР, Куба, Испания, Франция).

Лит.: Гуляева Л., Соліст опери, «Культура і життя», 1966, 18 серпня; Миркотан В., Сила натхнення, там же, 1973, 13 травня.

И. М. Лысенко.

ТРЕУГО́ЛЬНИК (итал. triangolo, франц. triangle, нем. Triangel, англ. triangle) — ударный инструмент высокой тесситуры. Представляет собой стальной прут диаметром ок. 8—10 *мм*, согнутый в форме равнобедренного треугольника, не замкнутого в одном из углов. Различают малый Т. (длина основания 150 *мм*), средний (200 *мм*) и большой (250 *мм*); малый Т. звучит высоко и «тонко», большой — более низко и «сочно». При игре исполнитель держит Т. на жильной струне в левой руке или подвешивает к пульту; ударяет по разл. частям Т. (для получения звука разл. степени громкости и характера) спец. стальной палочкой без рукоятки (дл. 220 *мм*). Звук Т. всех размеров без определённой высоты, чистый и прозрачный, с мелодичным отзвуком, к-рый может заглушаться (при обозначении secco) прикосновением свободной руки; при коротких ударах звук глушится пальцами рук. Для получения piano и pianissimo ударяют тонкой палочкой (2,5 *мм* диаметром) по верхней части одной из боковых сторон, для forte и fortissimo толстой палочкой (диаметром 6 *мм*) — по его основанию, для tremolo или при быстром чередовании ударов — по обеим боковым сторонам, иногда 2 руками (2 палочками); проводя палочкой по внешней стороне, получают своеобразное glissando. Для получения определённых эффектов применяются Т. и палочки разл. размеров; мягкое, «тусклое» звучание достигается с помощью деревянных палочек (редко). Нотируется на одной линейке («нитке»). Происхождение Т. неизвестно, однако его изображения и описания в трудах С. Фирдунга, М. Преториуса и др. муз. теоретиков свидетельствуют о том, что Т. был распространён в 16—17 вв.; у Преториуса в «Sintagma musicum» (v. 2, Organografia, 1618) есть описание Т. с нанизанными на его среднюю сторону колечками. Вначале Т. применялся только в воен. музыке; использование его в оркестре в 1-й пол. 18 в. связано с «янычарской музыкой». Со 2-й пол. 18 в. Т. стали появляться в партитурах крупнейших композиторов (в симфонии G-dur Гайдна, 1761). Широко применяется в симф. музыке с кон. 19 в. (симфония «Антар», 1868, сюита для оркестра «Шехеразада», 1888, Римского-Корсакова; симф. поэма «Дон Жуан» Штрауса, 1888; симф. скерцо «Ученик чародея» Дюка, 1897). Т. часто используется сов. композиторами (Концерт для 4 солирующих инструментов с оркестром А. Я. Эшпая, «Кармен-сюита» Бизе — Щедрина, 15-я симфония Шостаковича и др.).



Лит.: Дмитриев Г. П., Ударные инструменты: трактовка и современное состояние, М., 1973; Панаиотов А. Н., Ударные инструменты в современных оркестрах, М., 1973; Greenfield M. H., Drums and triangles, L., 1951; Kunitz H., Die Instrumentation, Tl 10 (Schlaginstrumente), Lpz., 1960.

ТРЁХЧА́СТНАЯ ФО́РМА — тип композиционной структуры, со 2-й пол. 17 в. применяемый в европ. проф. музыке в качестве формы целой пьесы или её части. Т. ф. в спец. значении термина предполагает не только наличие трёх осн. разделов, но и ряд условий, касающихся соотношения этих разделов и их структуры (общепринятые определения Т. ф. ориентируются гл. обр. на произв. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена раннего и среднего периодов творчества, однако аналогич. формы в музыке более позднего времени нередко отличаются от классич. вида). Различают простую и сложную Т. ф. В простой 1-я часть представляет собой однотональный или модулирующий период (либо заменяющее его построение), средняя часть, как правило, не имеет устойчивой структуры, а 3-я часть является *репризой* первой, иногда с расширением; возможен и самостоят. период (безрепризная Т. ф.). В сложной Т. ф. 1-я часть — обычно простая двух- или трёхчастная форма, средняя часть по структуре близка 1-й или более свободна, а 3-я часть — реприза первой, точная или видоизменённая (в вок. соч.— повторение музыки, но не обязательно и словесного текста). Встречается и промежуточный вид между простой и сложной Т. ф.: средняя (вторая) часть — в простой двух- или трёхчастной форме, а крайние — в форме периода. Если последний не уступает по размерам и значению средней части, то вся форма ближе к сложной Т. ф. (Вальс ор. 40 № 8 для фп. П. И. Чайковского); если же период невелик, то к простой с обрамляющими её вступлением и заключением («Песня Индийского гостя» из оперы «Садко» Римского-Корсакова). Вступление и заключение (кода) встречаются в любом виде Т. ф., как и связующие части между осн. разделами, иногда развёрнутые (особенно в сложной Т. ф. между средним разделом и репризой).

Первый раздел Т. ф. выполняет экспозиционную функцию (в сложной Т. ф.— с элементами развития), т. е. представляет собой изложение темы. Середина (2-я часть) простой Т. ф. — чаще всего развитие муз. материала, изложенного в 1-й части. Встречаются средние части, построенные на новом тематич. материале, контрастирующем материалу крайних частей (Мазурка C-dur ор. 33 № 3 Шопена). Иногда средняя часть содержит как новый материал, так и развитие темы 1-й части (3-я часть — ноктюрн — из 2-го струн. квартета Бородина). В сложной Т. ф. средний раздел почти всегда контрастирует крайним; если он написан в формах периода, простой двух- или трёхчастной, его часто называют трио (поскольку в 17 — нач. 18 вв. он обычно излагался трёхголосно). Сложная Т. ф. с такой средней частью применяется преим. в быстрых, в частности танц., пьесах; с менее оформленной, более текучей средней частью (эпизодом) — чаще в медленных пьесах.

Смысл репризы Т. ф. обычно состоит в утверждении осн. образа пьесы после контрастирующего либо в воспроизведении главной муз. мысли в целостном виде после развития её отд. сторон и элементов; в обоих случаях реприза способствует завершённости формы. Если реприза изменена так, что в ней создаётся новый уровень напряжения по сравнению с 1-й частью формы, то Т. ф. называется динамической (такие формы значительно чаще встречаются среди простых Т. ф., нежели сложных). Изредка реприза простой Т. ф. начинается не в главной тональности («Забытый вальс» № 1 для фп. Листа, «Сказка» ор. 26 № 3 для фп. Метнера). Иногда возвращается главная тональность, но не тема 1-го раздела (т. н. тональная реприза; «Песня без слов» g-moll № 6 для фп. Мендельсона).

Т. ф. может быть расширена и обогащена посредством повторения её частей, точного или варьированного. В простой Т. ф. нередко повторяется 1-й период, в отд. случаях с транспозицией или частичной транспозицией в др. тональность (1-я часть Траурного марша — до трио — из сонаты № 12 для фп. Бетховена; «Забытый вальс» № 1 для фп. Листа; этюд ор. 25 № 11 Шопена; марш ор. 65 № 10 для фп. Прокофьева). Не менее часто повторяются середина и реприза. Если варьирование середины или 3-го раздела при их повторении связано с изменением тональности, то форма называется простой двойной трёхчастной и приближается к рондообразной. В сложной Т. ф. по её окончании изредка повторяются трио и 3-й раздел («Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки); если вместо повторения даётся новое трио, возникает двойная сложная Т. ф. (сложная Т. ф. с двумя трио), также близкая рондо («Свадебный марш» из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» Мендельсона).

К усложнению Т. ф. ведёт не только повторение частей, но и их внутреннее разрастание: начальный модулирующий период простой Т. ф. может приобрести черты сонатной экспозиции, середина — разработки, а вся форма — черты сонатного allegro (см. *Сонатная форма*). В др. случаях новый материал средней части Т. ф. (простой или сложной) развёрнуто излагается в коде или конце репризы в гл. тональности, что создаёт соотношение тем, типичное для сонаты без разработки.

Несмотря на простоту и естественность своей закруглённой структуры (ABA или ABA_1), Т. ф. описанных видов возникла позднее двухчастной и не имеет столь непосредственных и явных, как эта последняя, корней в нар. музыке. Происхождение Т. ф. связано прежде всего с муз. т-ром, особенно с оперной арией *da capo*.

Простая Т. ф. применяется в качестве формы к.-л. раздела нециклич. произв. (рондо, сонатное allegro, сложная Т. ф. и др.), а также в романсах, оперных ариях и ариозо, небольших пьесах танцевального и иного характера (напр., в прелюдиях, этюдах). Как форма самостоят. пьесы простая Т. ф. приобрела большое распространение в послебетховенский период. Иногда она встречается и как форма медленной части цикла (в концерте для скрипки Чайковского; наиболее развёрнутый образец — во 2-м фп. концерте Рахманинова). Динамическая простая Т. ф. особенно часто встречается у Ф. Шопена, П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина.

Сложная Т. ф. применяется в танц. пьесах и маршах, ноктюрнах, экспромтах и др. инстр. жанрах, а также как форма оперного или балетного номера, реже романса («Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья» Глинки). Весьма распространена сложная Т. ф. в средних частях сонатно-симф. циклов, особенно быстрых (скерцо, менуэт), но также и медленных. Наиболее развитые образцы сложной Т. ф. представляют собой нек-рые симф. скерцо Бетховена, Траурный марш из его «Героической» симфонии, симф. скерцо др. композиторов (напр., 2-е части 5-й и 7-й симфоний Шостаковича), а также отд. пьесы композиторов-романтиков (напр., Полонез ор. 44 Шопена). Возникли и сложные Т. ф. особого рода, напр. с крайними частями в форме сонатного allegro (скерцо из 9-й симфонии Бетховена и 1-й симфонии Бородина).

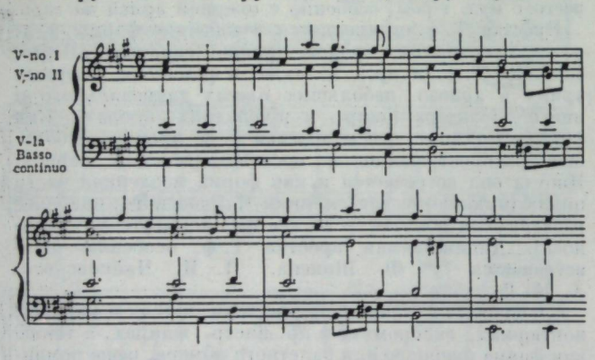
В теоретич. трудах отличия Т. ф. от нек-рых др. типов муз. формы определяются по-разному. Так, в ряде руководств сложная Т. ф. с эпизодом отнесена к формам рондо. Существуют объективные трудности при разграничении простой Т. ф. с серединой, развивающей материал 1-й части, и простой репризной двухчастной формы. Как правило, повторение в репризе всего начального периода считается главным свидетельством трёхчастности формы, а одного предложения — двухчастности (при этом учитываются и дополнит. критерии). Э. Праут рассматривает оба названных типа форм как двухчастные, поскольку середина не даёт контраста, тяготеет к репризе и нередко повторяется вместе с ней. Наоборот, А. Шёнберг трактует оба эти

типа как трёхчастные формы, т. к. в них присутствует реприза (т. е. 3-я часть), хотя бы и сокращённая. Представляется целесообразным, независимо от того или иного разграничения рассматриваемых типов, объединить их общим понятием простой репризной формы.

Пропорции нек-рых произв. не соответствуют названию того типа формы, к к-рому они относятся (напр., в Т. ф. с кодой фактически могут оказаться 4 равновеликие части). Мн. композиции, трёхчастные в общем смысле слова, не принято называть Т. ф. в спец. значении термина. Таковы, напр., трёхактные оперы, трёхчастные симфонии, концерты и т. д., строфич. вок. сочинения, содержащие три строфы текста с разной музыкой, и др.

Лит. см. при ст. *Форма музыкальная.*

ТРЕ́ЦЦА (итал. trezza) — подвижный трёхдольный танец (часто с ритмом ♩.♪♪), близкий *куранте* и *гальярде*. Предполагается, что Т. происходит из Венеции и связана со старинным хороводным танцем трёской; упоминаемая ещё в 13 в. tresca (с изменённым названием — trescone или ntrezzata) поныне остаётся итал. нар. танцем. Подобно треске, Т. исполнялась группой танцоров (с этим, возможно, связано название Т., к-рое является диалектной формой от итал. treccia — шнурок, связка). В 17 в. Т. встречается только в нем. и австр. музыке. Автором многих Т. был австр. император Леопольд I; немало Т. принадлежит австр. придв. капельмейстеру и композитору И. Г. Шмельцеру, к-рый ввёл



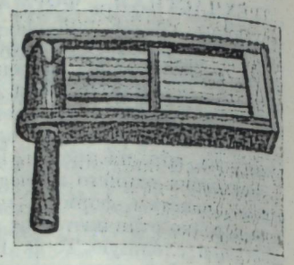
И. Г. Шмельцер. Трецца из балетной музыки к «Золотому яблоку» М. А. Чести (1667).

Т. в свои балеты; Т. включали также в нек-рые сюиты и партиты 17 в. (И. Крадепталлер, 2-я и 11-я сюиты из Deliciae musicales; Г. И. Ф. Бибер, 4-я и 6-я партиты из «Harmonia artificiosa-ariosa»).

Лит.: Nettl P., The story of dance music, N. Y., 1947.
Т. С. Кюрегян.

ТРЕШ — см. *Трецца.*

ТРЕЩО́ТКА, трескотуха,— рус. шумовой муз. инструмент. 1) В Курской, Тульской и Калужской обл. комплект из 14—20 дубовых, ореховых или кленовых планок (дл. 13—15 *см*, шир. 5—7 *см*), нанизанных на 2 ременка или шнурка. Планки соприкасаются неплотно благодаря вставленным между ними в верхней части деревянным прокладкам, иногда с прикреплёнными к ним 4—8 бубенчиками. Концы ремешков Т. берут в обе руки (как гармошку), резким (или плавным) движением ударяют планки свободными концами одну о другую и получают щёлкающие звуки, к-рые служат ритмич. сопровождением свадебных величальных или плясовых песен (иногда используются в ансамбле с гармошкой). 2) На территории сев.-зап. областей СССР Т.— деревянная прямоугольная рамка (20 × 10 *см*) с зубчатым валом, переходящим в рукоятку. В пазы между зубцами вала, служащего осью вращения, входят 1—4 упругие планки, противоположными концами прикреплённые к рамке. При вращении планки с силой перескакивают с одного ребра на другое, издавая оглушительный звук, напоминающий пулемётную пальбу. В прошлом выполняли ритуально-магич. функции. Сохранились в Ленинградской и Новгородской областях в качестве охотничьего и детского шумового инструмента.



Лит.: Вертков К., Русские народные музыкальные инструменты, [Л.], 1975; Мациевский И., Русские народные музыкальные инструменты, в кн.: Ruská hudba J. Tvrdona, Brat., 1972; Руднева А., Курские танки и карагоды, М., 1975.
И. В. Мациевский.

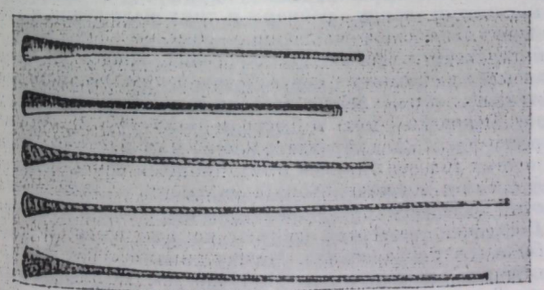
ТРИДЕ́НТСКИЙ КО́ДЕКС (нем. Trienter Codices, Trienter Kodizes, Tridentiner Konzil; англ. Trent Codices) — обширное собрание полифонич. музыки 15 в., составленное И. Визером для епископа И. Хиндербаха. Название «Т. к.» происходит от г. Триент (совр. Тренто; лат. Tridentum, итал. Trento, Triento), где в соборной библиотеке Т. к. был обнаружен Ф. К. Хаберлем в кон. 19 в. Т. к. состоит из 7 томов, к-рые содержат ок. 1500 композиций в рукописных копиях самого Визера; в нём представлены сочинения ок. 75 франц., итал., нем., англ. авторов, в т. ч. Дж. Данстейбла, Л. Пауэра, И. Чиконии, И. Брассара, Г. Дюфаи, Ж. Бенша, Й. Окегема, А. Бюнуа, Х. Изака. Значит. часть Т. к. опубликована в изд. «Denkmäler der Tonkunst in Österreich»: Bd VII и Bd XI, Tl 1 (франц., итал., нем. светские песни); Bd XIX, Tl 1 (мессы); Bd XXVII, Tl 1 (месса Р. Либерта, мотеты Дюфаи, антифоны и гимны Данстейбла, Бенша и др.); Bd XXXI (мессы и части месс разл. композиторов); Bd XL (духовные и светские мотеты Данстейбла, Дюфаи, Брассара, Ф. де Витри и др.). Т. к. является важным источником, содержащим произв. духовной и светской музыки 15 в.

Лит.: Adler G., Über Textlegung in den Trienter Codices, в кн.: Riemann Festschrift, Lpz., 1909; Ficker R. von, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, «Studien zur Musikwissenschaft» (Beihefte der «Denkmäler der Tonkunst in Österreich»), 1920, Jahrg. 7; Orel A., Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert, там же; Wolkan R., Die Heimat der Trienter Musikhandschriften, там же, 1921, Jahrg. 8; Marix J., Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420—1467), Strasbourg, 1939; Bukofzer M., Studies in medieval and Renaissance music, N. Y., [1950]; Disertori B., L'unica composizione sicuramente strumentale nei codici tridentini, в изд.: Collectanea historiae musicae, II, Firenze, 1957.
Т. С. Кюрегян.

ТРИ́ЗНО Борис Васильевич [16 (28) IV 1898, дер. Изабелино Могилёвской губ.—13 II 1968, Ленинград] — сов. флейтист, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956). Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935). В 1923 окончил Петрогр. консерваторию по классу флейты у Р. К. Ламберта. В 1923—1929 артист оркестра Ленингр. Малого оперного т-ра. В 1932—62 солист Акад. симф. оркестра Ленингр. филармонии. Выступал в концертах как солист и ансамблист. Был выдающимся виртуозом, его игра отличалась высокой культурой, технич. совершенством. В 1929—1932 преподавал в Минской, в 1937—68— в Ленингр. консерваториях (с 1952 профессор). Автор методич. разработок, транскрипций и редакций ряда произв. для флейты.
В. М. Буяновский.

ТРИЛО́ГИЯ (греч. τριλογία, от τρι-, в сложных словах — три, трижды и λόγος — слово, рассказ, повествование) — три пьесы, связанные развитием одного сюжета, общей идеей, единым авторским замыслом. Понятие Т. сложилось в др.-греч. драматургии; из др.-греч. Т. полностью сохранилась лишь «Орестея» Эсхила. В музыке Т. представляет собой, как правило, произв. оперного жанра. Объединение опер в цикл было обусловлено стремлением нек-рых композиторов романтич. направления (19 в.) к воплощению грандиозных замыслов; известны, напр., *дилогия* «Троянцы» Берлиоза (1855—59), *тетралогия* «Кольцо нибелунга» Вагнера (1848—76; сам Вагнер считал это соч. трилогией, т. к. рассматривал «Золото Рейна» как пролог). Несколько позднее в творчестве ряда композиторов появилась собственно Т. («Пиренеи» Ф. Педреля, 1890—91; «Ипподамия» З. Фибиха, 1890—91; «Гомеровский мир» А. Бунгерта, 1896—1901; неосуществлённый замысел Р. Леонкавалло под назв. «Сумерки», связанный с эпохой итал. Возрождения). В России к трилогии Эсхила обратился С. И. Танеев в опере «Орестея» (1887—94), где части Т. превращены по существу в отд. акты единого спектакля. В 20 в. цикл из трёх опер на тот же сюжет создал Д. Мийо («Агамемнон», 1914; «Хоэфоры», 1915; «Эвмениды», 1917—22). Совр. композиторы чаще пользуются термином «триптих» (О. В. Тактакишвили, «Три новеллы», пост. 1967, во 2-й ред. «Три жизни»). Изредка форма Т. применяется в др. муз. жанрах, хотя не всегда при этом используется самый термин. К сочинениям подобного рода можно отнести цикл из трёх симфоний Й. Гайдна — «Утро», «Полдень», «Вечер» (1761), а также программно-симф. Т. «Валленштейн» В. д'Энди (1874—81; по трилогии Ф. Шиллера). Приближаются к Т. «сценические кантаты» К. Орфа — «Carmina Burana», 1937, «Catulli carmina», 1943, «Триумф Афродиты», 1951.
Г. В. Краукляис.

ТРИ́МИТАС, даудите, трибас, — литовский нар. дух. муз. инструмент. Род деревянной трубы. Имеет длинный цилиндрич. ствол (дл. 1400—2300 *мм*), прям. прямой (иногда встречается загнутый), и большой конич. раструб. Изготовляется из ольхи, ясеня, ели способом продольного раскола. Половинки ствола обвиваются корой или берёстой, часто склеиваются смолой (до обвивки). Т.— гл. обр. пастушеский инструмент, применялся и как сигнальный, возвещающий начало совместных полевых работ, сзывающий на сходки и др.; использовался также на праздничных гуляньях, свадьбах и пр. Звукоряд натуральный. Играли на Т. соло и дуэтом; для игры на 2 Т. инструменты делались как комплект — так, чтобы их размеры находились в определённом соотношении для получения секундового или квартового интервала между осн. тонами. При этом партия одного Т. строилась из 2 звуков, второго — из 2—3; каждая имела свой ритмич. рисунок. Дуэтом исполняли старинные литов. песни, сутартинес (см. *Сутартине*) с их характерной полиритмией и движением параллельными секундами. Т. известен с 12 в., к нач. 20 в. в быту вышел из употребления. Группа модернизированных Т. в строях c, d, e, f, g, a, c^2 используется в оркестре Акад. ансамбля нар. песни и танца Литов. ССР «Летува». Эти Т. сохранили форму народных, но отличаются более чистым звучанием и тщательностью отделки; их фанфары придают оркестру праздничную торжественность.



Два инструмента сверху — народные тримитасы; три снизу — модернизированные, используемые в оркестре «Летувы».

Лит.: Paliulis S., Lietuvių liaudies instrumentinė muzika, Vilnius, 1959 (рус. пер.— Палюлис С., Материалы дискуссии, в сб.: Труды VII международного конгресса антропологических и этнографических наук, т. 7, М., 1970, с. 418—22); Sachs C., Die lituanischen Musikinstrumente..., в кн.: Internationales Archiv für Ethnographie, Bd 23,B., 1915; Vyžintas A., Jonas Švedas, Vilnius, 1978.
В. Ю. Аленскас.

ТРИО (итал. trio, от лат. tres, tria — три). 1) Ансамбль из 3 музыкантов. По составу исполнителей различают инстр., вок. (см. также *Терцет*) и вок.-инстр. Т.; по составу инструментов — однородные (напр., струнные смычковые — скрипка, альт, виолончель) и смешанные (струнные с дух. инструментом или фп.).

2) Муз. произв. для 3 инструментов или певческих голосов. Инстр. Т. наряду со струн. квартетом принадлежит к наиболее распространённым разновидностям камерной музыки и происходит от старинной *трио-сонаты* (sonata a tre) 17—18 вв., предназначавшейся для 3 концертирующих инструментов (напр., 2 скрипок и виолы да гамба), к к-рым нередко присоединялся 4-й голос (фп., орган и др.), ведущий партию basso continuo (А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини). Классич. тип инстр. Т. основан на сонатно-циклич. форме. Ведущее место занимает жанр фп. Т. (скрипка, виолончель, фп.), зародившийся в сер. 18 в. в творчестве композиторов мангеймской школы. Первые класич. образцы — фп. трио Й. Гайдна, в к-рых ещё не достигнута самостоятельность голосов. В трио В. А. Моцарта и ранних трио Бетховена (ор. 1) гл. роль принадлежит фп. партии; трио Бетховена ор. 70 и ор. 97, относящиеся к периоду творческой зрелости композитора, отличаются равноправием всех участников ансамбля, развитостью инстр. партий, сложностью фактуры. Выдающиеся образцы фп. Т. создали Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, П. И. Чайковский («Памяти великого художника», 1882), С. В. Рахманинов («Элегическое трио» памяти П. И. Чайковского, 1893), Д. Д. Шостакович (ор. 67, памяти И. И. Соллертинского). Реже встречается жанр струн. Т. (скрипка, альт, виолончель; напр., струн. трио Гайдна, Бетховена; струн. трио Бородина на тему песни «Чем тебя я огорчила», струн. трио С. И. Танеева). Используются также др. сочетания инструментов, напр. в «Патетическом трио» Глинки для фп., кларнета и фагота; трио для 2 гобоев и англ. рожка, трио для фп., кларнета и виолончели Бетховена; трио Брамса для фп., скрипки и валторны и др. Вок. Т.— одна из осн. оперных форм, а также самостоят. произв. для 3 голосов.

3) Средняя часть (раздел) инстр. пьесы, танца (менуэт), марша, скерцо и др., обычно контрастирующая с более подвижными крайними частями. Назв. «Т.» возникло в 17 в., когда в орк. произв. средняя часть трёхчастной формы, в отличие от остальных, исполнялась только тремя инструментами.

4) Трёхголосная органная пьеса для 2 мануалов и педали, в к-рой благодаря разл. регистровке клавиатур создаётся тембровый контраст между голосами.

Лит.: Гайдамович Т., Инструментальные ансамбли, М., 1960, [2]М., 1963; Раабен Л., Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961; Миронов Л., Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели, М., 1974; Riemann H., Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts, «Denkmäler der Tonkunst in Bayern», 1915, Jahrg. 16; Rowen R., Early chamber music, N. Y., 1949.
И. Э. Манулкян.

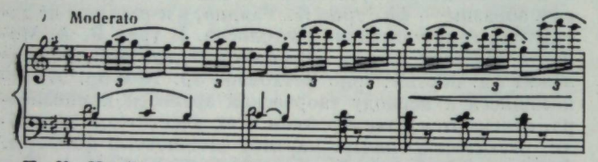
ТРИОДИН Пётр Николаевич [2 (14) III 1887, Петербург — 30 X 1950, Москва] — сов. композитор. Чл. КПСС с 1945. Брал уроки по муз.-теоретич. предметам у А. К. Глазунова. В 1908—12 учился на медицинском ф-те ун-та в Тарту; способствовал активизации муз. жизни города: участвовал в создании кружка любителей рус. музыки, дирижировал его оркестром, пропагандировал произв. рус. композиторов. В 1912 был сослан в Вологодскую губ. за участие в политич. демонстрации по поводу Ленского расстрела. В годы 1-й мировой войны 1914—18 — воен. врач. В 1918—22 жил в Смоленске, был одним из организаторов Опер-

ного т-ра и симф. оркестра (в к-ром играл на фаготе). Позже переехал в Москву, где работал врачом и руководил коллективами художеств. самодеятельности. В 1941 добровольцем ушёл на фронт. Во 2-й пол. 1940-х гг. активно сотрудничал с Рус. нар. оркестром им. Н. П. Осипова. Один из авторов первых сов. опер. Лучшие муз. эпизоды опер Т. отмечены мелодич. выразительностью, рельефностью образных характеристик.

Соч.: оперы — Князь Серебряный (по А. К. Толстому, 1923, Свободная опера С. И. Зимина), Степан Разин (либр. Т., 1925, Большой т-р; на сцене филиала т-ра); для орк. — 2 симфонии (1910, 1920), Праздничная увертюра (1922); концерт для фп. с орк. (1922); для орк. нар. инструментов — сюиты Картинки из русских сказок (1946), Партизаны (1947) и др.; музыка к драм. спектаклю «Кому на Руси жить хорошо» (1938, Т-р нар. творчества, Москва); музыка к кинофильму «Академик Павлов» (1939); записи (более 100) и обр. рус. нар. песен.

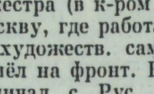
Лит.: Чернов Ю., Во имя счастливого будущего, «МЖ», 1968, № 9. *М. М. Яковлев.*

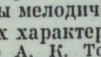
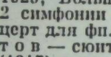
ТРИО́ЛЬ (нем. Triole; франц. triolet; англ. triplet) — одна из наиболее распространённых ритмич. фигур; образуется при делении к.-л. длительности на три равные ритмич. доли вместо двух. Если этой длительностью является целая нота, то Т. пишется половинными нотами, если половинная, то четвертными, если четвертная, то восьмыми и т. д.



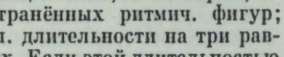
П. И. Чайковский. «Песни жаворонка» для фортепьяно, ор. 39 № 22.

Т. обозначается цифрой 3, к-рая пишется в нотах над или под триольной группой. Т. может встретиться и в сочетании с четырьмя долями осн. ритмич. деления в др. голосе, напр.:

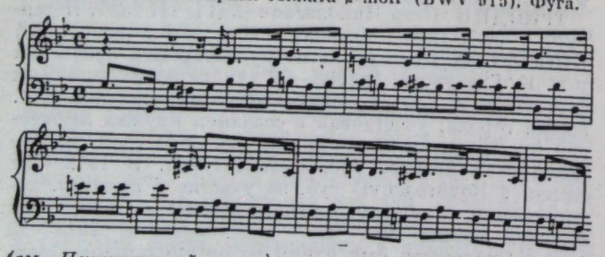


Иногда Т. образуют ритмич. фигуры, к-рые состоят из разных длительностей:  ,  или  ; в них могут входить и паузы:  .

В многоголосии 17—1-й пол. 18 вв. при параллельно идущих голосах ритмич. фигура  нередко исполнялась как Т., т. е.

 , напр. 

И. С. Бах. Клавирная токката g-moll (BWV 915). Фуга.



(см. *Пунктирный ритм*). *В. А. Вахромеев.*

ТРИО́-СОНА́ТА (итал. sonate per due stromenti e basso continuo; нем. Triosonate; франц. sonate en trio) — один из важнейших инстр. жанров 17—18 вв. Ансамбль Т.-с. обычно включал 3 партии (с чем связано его название): два равноправных голоса сопрановой тесситуры (чаще скрипки, в нач. 17 в.— цинки, виолы да браччо, в кон. 17—18 вв.— гобои, продольные и поперечные флейты) и бас (виолончель, виола да гамба, изредка фагот, тромбон); фактически в Т.-с. участвовали 4 исполнителя, т. к. партия basso мыслилась не только как сольная (одноголосная), но и как basso continuo для исполнения на многогол. инструменте по системе генерал-баса (клавесин или орган, в ранний период — теорба, китаррон). Т.-с. возникла в нач. 17 в. в Сев. Италии и распространилась в др. европ. странах. Её истоки обнаруживаются в вок. и инстр. жанрах позднего Возрождения: в мадригалах, канцонеттах, канцонах, ричеркарах, а также в ритурнелях первых опер. В ранний период развития (до сер. 17 в.) Т.-с. бытовала под назв. canzona, sonata, sinfonia, напр. у С. Росси («Sinfonie et Gagliarde», 1607), Дж. Чимы («Sei sonate per instrumenti a 2, 3, 4», 1610), М. Нери («Canzone del terzo tuono», 1644). В это время обнаруживается большое разнообразие индивидуальных композиторских манер, к-рые проявляются и в типах изложения, и в строении цикла и отдельных его частей. Наряду с гомофонным изложением широко применяется фугированная фактура; инстр. партии нередко достигают большой виртуозности (Б. Марини). В цикл включаются и вариационные, в т. ч. остинатные, формы, а также пары и группы танцев. Т.-с. получила широкое распространение в придв. и церк. музыке; в церкви часто исполнялась перед частями мессы (Kyrie, Introitus) или вместо градуала, оффертория и др. Дифференциация светской (sonata da camera) и церковной (sonata da chiesa) разновидностей Т.-с. произошла у Б. Марини (сб. «Per ogni sorte d'istromento musicale diversi generi di sonate, da chiesa e da camera», 1655) и у Дж. Легренци («Suonate da chiesa e da camera», op. 2, 1656). Обе разновидности зафиксированы в «Dictionnaire de musique» С. Броссара в 1703.

Период расцвета Т.-с.—2-я пол. 17—нач. 18 вв. В это время определились и типизировались особенности циклов в церк. и камерной Т.-с. В основу 4-частного цикла sonata da chiesa легло парное чередование контрастных по темпу, размеру и типу изложения частей (преим. по схеме медленно — быстро — медленно — быстро). По определению Броссара, sonata da chiesa «обычно начинается с серьезного и величественного движения, ...затем следует веселая и воодушевленная фуга». Заключит. часть в быстром темпе ($^3/_8$, $^6/_8$, $^{12}/_8$) нередко писалась в характере жиги. Для фактуры скрипичных голосов типичен имитационный обмен мелодич. фразами и мотивами. Sonata da camera — танц. сюита, открывающаяся прелюдией или «маленькой сонатой». Последней, четвёртой частью, помимо жиги, нередко были гавот и сарабанда. Между типами сонат не было строгого разграничения. Наиболее выдающиеся образцы Т.-с. классич. поры принадлежат Дж. Витали, Дж. Торелли, А. Корелли, Г. Пёрселлу, Ф. Куперену, Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделю. Во 2-й трети 18 в., особенно после 1750, происходит отход от традиц. типа Т.-с. Наиболее заметно это в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Леклера, Ф. Э. Баха, И. К. Баха, Дж. Тартини, Дж. Перголези. Характерны применение 3-частного цикла, форм da capo и рондо, ослабление роли полифонии, формирование признаков сонатности в первой, быстрой части цикла. У композиторов мангеймской школы Т.-с. преобразуется в Kammertrio или Orchestertrio без генерал-баса (J. Stamitz, Six sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter ou à trois ou avec toutes l'orchestre, op. 1, Paris, 1755).

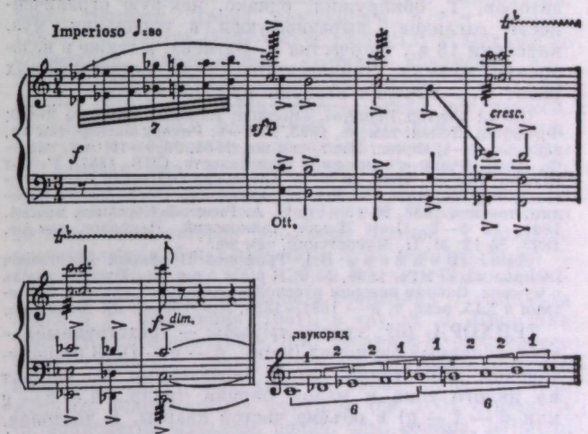
Лит.: Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс, [М.], 1930, ²(вместе с кн. 2), Л., 1971, гл. 11; Ливанова Т., Большая композиция в пору И. С. Баха, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1956; Протопопов В., Ричеркар и канцона в XVI — XVII вв. и их эволюция, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972, с. 38, 47—54; Зейфас Н., Concerto grosso, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975, с. 388—91, 399—400; Петраш А., Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, Л., 1975; Сахарова Г., У истоков сонаты, в сб.: Черты сонатного формообразования, М., 1978 (Музыкально-педагогический ин-т им. Гнесиных. Сб. трудов [межвузовский], вып. 36); Riemann H., Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche, в его кн.: Präludien und Studien, Bd 3, Münch.— Lpz., 1901, S. 129—56; Nef K., Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Lpz., 1902; Hoffmann H., Die norddeutsche Triosonate des Kreises um J. G. Graun und C. Ph. E. Bach, Kiel, 1927; Schlossberg A., Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert, Heidelberg, 1932 (Diss.); Gerson-Kiwi E., Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn und Mozart, «Zeitschrift für Hausmusik», 1934, Bd 3; Oberdörfer F., Der Generalbass in der instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Kassel, 1939; Schenk E., Die italienische Triosonate, Köln, 1955 (Das Musikwerk); Newman W. S., The sonata in the baroque era, Chapel Hill (N. C.), [1959], ²1966; его же, The sonata in the classic era, Chapel Hill (N. C.), 1963; Apfel E., Zur Vorgeschichte der Triosonate, «Mf», 1965, Jahrg. 18, № 1; Bughici D., Suita şi sonata, Buc., 1965. *И. А. Барсова.*

ТРИТО́Н (греч. τρίτονον, от τρι-, в сложных словах — три и τόνος — тон) — интервал, содержащий три целых тона. В диатонич. звукоряде три тона включают взаимно обращающиеся интервалы: увеличенная кварта (ув. 4) и уменьшённая квинта (ум. 5). Благодаря одинаковому количеству тонов ув. 4 и ум. 5 с одним общим звуком энгармонически равны. Т.— диссонирующий интервал; в ладовом отношении он обнаруживает обострённую неустойчивость, т. к. включает звуки (ступени) с ярко выраженными вводнотоновыми тяготениями: в натуральном мажоре Т. образуют IV и VII ступени, прилегающие к устоям на расстоянии полутона. В гармонич. видах минора и мажора содержится по 2 тритона; их образуют IV и VII, II и VI ступени (в миноре VII ступень повышенная, в мажоре VI ступень пониженная). Один тритон содержит натуральный минор (между II и VI ступенями), по два — мелодич. минор (между III и VI, IV и VII ступенями) и мелодич. мажор (между II и VI, III и VII ступенями). В зависимости от лада и состава ступеней Т. разрешается: ув. 4 в малую или большую сексты, ум. 5 в большую или малую терции (см. *Ладовый ритм*). При помощи хроматич. альтерации Т. можно образовать и от др. ступеней лада. Т. входит в состав диссонирующих аккордов: малого мажорного, малого вводного, уменьшённого септаккордов, уменьшённого трезвучия, их обращений и др. Акустика различает ув. 4 пифагорейскую (512:729), натуральную (32:45); ум. 5 пифагорейскую (729:1024) и натуральную (45:64). В равномерно темперированном строе (см. *Темперация*) Т. равен половине октавы.

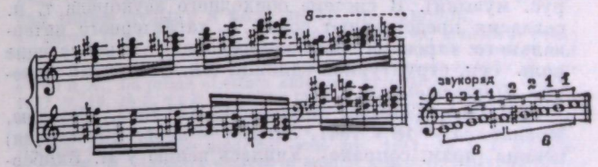
Теоретически возможное продолжение квинтовой цепи до бесконечности в темперированном строе практически не осуществляется благодаря энгармоническому равенству звуков (см. *Квинтовый круг*); квинтовая цепь замыкается на шестом звене: в восходящем направлении вершина 6-й чистой квинты (fis) образует ув. 4 по отношению к исходному звуку (C); в нисходящем направлении основание 6-й квинты (ges) также образует по отношению к исходному звуку ув. 4, к-рая при энгармонич. замене становится ум. 5. Это указывает на наличие в квинтовом круге тональностей тритона, образующегося между исходным звуком и ступенью, далеко от него отстоящей. В др.-греч. ладах, как основных, так и побочных (гиполадах), при нисходящем мелодич. движении допускалось образование Т. Напр., в установившейся к 5 в. до н. э. системе, включавшей в себя весь диапазон употреблявшихся к тому времени в музыке Др. Греции звуков (от a^1 до A), граничащий звук третьего тетрахорда [paramese (h)] мог быть соединён в рамках Т. со звуком parhipate (f) третьего тетрахорда (см. схему в ст. *Древнегреческие лады*, колонка 306). В период раннего средневековья Т. считали неприемлемым интервалом, к-рый долгое время был запрещён в мелодич. и гармонич. виде (напр., в учении о сольмизации Гвидо д'Ареццо) как «diabolus in musica» («дьявол в музыке»). В *строгом стиле* ход голоса на этот интервал не допускался; теоретически запрещалось даже мелодич. последование 2 больших терций, т. к. верхний звук 2-й терции образует Т. по отношению к нижнему звуку 1-й терции (напр., в последовании терций f — a и g — h). В более поздних муз.-теоретич. трудах Т. стали относить к диатонич. интервалам discordantiae perfectae (лат.— совершенно несогласные), применение к-рых запрещалось в мелодии песнопений, выдержанных в церковных ладах. С 16 в. запрет на использование Т. постепенно терял силу; в новом, контрапунктич. стиле, особенно в музыке драм. характера, допускалось применение Т. без разрешения его в тонику. См. *Интервал, Диссонанс, Пифагоров строй.*

Лит.: Riemann H., Geschichte der Musiktheorie im IX.— XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, ²B., [1920]; Reese G., Music in the middle ages, N. Y., 1940, ²L., 1941; его же, Music in the Renaissance, N. Y., 1954, ²1959; Moser H. J., Diabolus in Musica, в его кн.: Musik in Zeit und Raum, B., [1960]. *В. А. Вахромеев.*

ТРИТО́НОВЫЙ ЛАД, дважды-лад (термин Б. Л. Яворского),— тип симметричного лада, центр. отношение к-рого образует *тритон* (отсюда назв.). В отличие от др. симметрич. ладов, Т. л. обладает многообразием интервальных структур (т. е. различных по интервальному составу ладовых звукорядов). Применяется в мелодич. и аккордовой (групповой) формах (ср. *Увеличенный лад, Уменьшённый лад*). Образцы Т. л.:

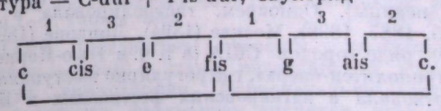


А. К. Лядов. «Из Апокалипсиса», такты 1—5.



О. Мессиан. «Неосязаемые звуки грёз».

См. также тему Петрушки из одноим. балета И. Ф. Стравинского в ст. *Полиаккорд*: аккордовая структура — C-dur + Fis-dur, звукоряд —



Структурное родство нередко сближает уменьшённый и Т. л. (напр., в произв. А. Н. Скрябина позднего периода творчества в уменьшённом ладу функционально тождественными часто оказываются гл. аккорд и аккорд на ступени, отстоящей от него на тритон, что типично для Т. л.; см. пример из 8-й фп. сонаты Скрябина в ст. *Уменьшённый лад*). См. *Ладовый ритм*.

Лит. см. при ст. *Симметричные лады*. *Ю. Н. Холопов.*

ТРИФОНОВ Порфирий Алексеевич [11 (23) II 1844, Петербург — 22 VII (3 VIII) 1896, Царское Село, ныне Пушкин] — рус. муз. критик. Окончил Артиллерийскую академию. Нек-рое время был на воен. службе, в кон. 60-х гг. вышел в отставку, занялся муз.-лит. деятельностью. Сотрудничал в ряде петерб. периодич. изданий — в «С.-Петербургских ведомостях», «Заграничном вестнике», «Молве», «Порядке», «Вестнике Европы», в 1883—84 вёл муз. отдел журн. «Искусство». Статьи нередко подписывал псевдонимами Т., Т-ов. Принимал участие в работе *Бесплатной музыкальной школы* (в 1868—75 член её Совета). Во 2-й пол. 70-х гг. брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Дружеские отношения связывали Т. с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым, Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым, А. К. Глазуновым и др. В 80-х гг. участвовал в муз. вечерах М. П. Беляева.

Муз. воззрения Т. сложились под воздействием идей «кучкистов», в первую очередь Ц. А. Кюи. Как муз.-лит. критик Т. выступал поборником *«Новой русской музыкальной школы»*. В 80—90-х гг. написал ряд биографич. очерков — о А. С. Даргомыжском, А. П. Бородине, М. П. Мусоргском, Римском-Корсакове, П. И. Чайковском, Ф. Листе и др. (опубл. в «Вестнике Европы»). Пропагандируя творчество совр. рус. и заруб. композиторов, Т. обнаружил, однако, нек-рую ограниченность взглядов, выразившуюся в отрицании муз. классики 18 в., творчества Р. Вагнера, а также в недооценке музыки Чайковского. Среди незавершённых работ Т.— «Очерки истории русской музыки».

Соч.: Гектор Берлиоз, «Вестник Европы», 1881, № 9—10; Фредерик Шопен, там же, 1883, № 5—6; Рихард Вагнер, там же, 1884, № 3—4; Франц Лист, там же, 1884, № 9—10 (отд. изд.— Ф. Лист. Очерк его жизни и деятельности, СПБ, 1887); Роберт Шуман, там же, 1885, № 8—9; Александр Сергеевич Даргомыжский, там же, 1886, № 11—12; Александр Порфирьевич Бородин, там же, 1888, № 10—11; Н. А. Римский-Корсаков, там же, 1891, № 5—6; Петр Ильич Чайковский. Некролог, там же, 1893, № 12; М. П. Мусоргский, там же.

Лит.: [Вейнарн П.], Трифонов Порфирий Алексеевич [некролог], «РМГ», 1896, № 9; Кремлев Ю., Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке, т. 3 — 1881—1894, Л., 1960. *Л. Ю. Малинина.*

ТРИХО́РД (от греч. τρίχορδος — трёхструнный) — трёхступенный звукоряд (напр., d — e — f). В бесполутоновом пентатонич. ладу характерный Т. состоит из целого тона и малой терции (напр., d — e — g или d — f — g) в объёме чистой кварты. В диатонич. системах Т. обычно имеют значение мелких ладовых компонентов (напр., в знаменном и др. распевах др.-рус. музыки). В системе обиходного звукоряда т. н. согласия представляют собой Т. характерного интервального строения (два целых тона), выполняющие роль осн. структурной единицы (см. *Обиходный звукоряд*, *Пентатоника*).

ТРНИ́НА (Trnina) Милка (19 XII 1863, Везишче, Мославина — 18 V 1941, Загреб) — хорв. (Югославия) певица (драм. сопрано). Училась пению у И. Вимбергер в Загребе и Й. Генсбахера в Венской консерватории (1880—83). Дебютировала в 1882 в Загребе (Амелия, «Бал-маскарад»). Была солисткой оперных т-ров Граца (1883), Лейпцига (1884—86), Бремена (1886—90) и Мюнхена (1890—99; получила звание придв. камерной певицы). Одноврем. гастролировала в Загребе (1885, 1887, 1898), Москве (1894), Лондоне (1895, 1898, 1900), ряде городов США (в т. ч. в Нью-Йорке, в т-ре «Метрополитен-опера», где регулярно выступала с 1899). Участвовала в вагнеровских фестивалях в Байрёйте (с 1899; исполнительница партии Кундри в «Парсифале»). Была первой исполнительницей в Англии и США партий Тоски (Лондон, 1900; Нью-Йорк, 1901), Кундри (Нью-Йорк, 1904). Обладала сильным голосом широкого диапазона и красивого тембра, ярким сценич. темпераментом, актёрским дарованием. Исполняла все ведущие партии классич. репертуара; с наибольшим успехом выступала в операх Р. Вагнера (все ведущие партии). Среди др. партий — Аида; Леонора («Трубадур»), Маргарита; Селика («Африканка»), Аскани («Троянцы» Берлиоза), Донна Анна. Получила известность и как конц. певица (песни И. Брамса, романсы хорв. композиторов). В 1913—41 жила в Загребе, преподавала в Муз. академии.

Лит.: Klein H., Great women-singers of my time, L., 1931; Grković M., Milka Trnina, Hrvatska pozornica, 1940—41, [б. м.], 1941; его же, Strana štampa o Milki Trnini, «Muzičke novine», 1952, № 7; Goglia A., Milka Trnina, «Revija Zagreb», 1941, № 6—9. *Е. И. Гордина.*

ТРОЕСТРО́ЧНОЕ ПЕ́НИЕ, троестрочие, — см. *Строчное пение*.

ТРОЙСТИ МУЗЫКЫ (укр. троїсті музики, от троїстий — тройственный и музи́ка — музыкант) — укр. нар. инстр. ансамбль. Т. м. были широко распространены на Украине до сер. 19 в. В состав ансамбля



«Свадьба на Подолии». Худ. Е. Р. Грабовский.

(трио) входили скрипка, басоля (нар. виолончель) и бубен, в зап. областях Украины — скрипка, цимбалы, бубен. Встречались также иные составы, напр. с использованием сопилки, флояры и др. нар. инструментов. Т. м., как правило, исполняли пьесы танц. характера и марши. Т. м. существуют и поныне в виде отд. ансамблей или части оркестра нар. инструментов.

Лит.: Музыкальная культура Украины, М., 1961; Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти, Київ, 1967. *Т. В. Шеффер.*

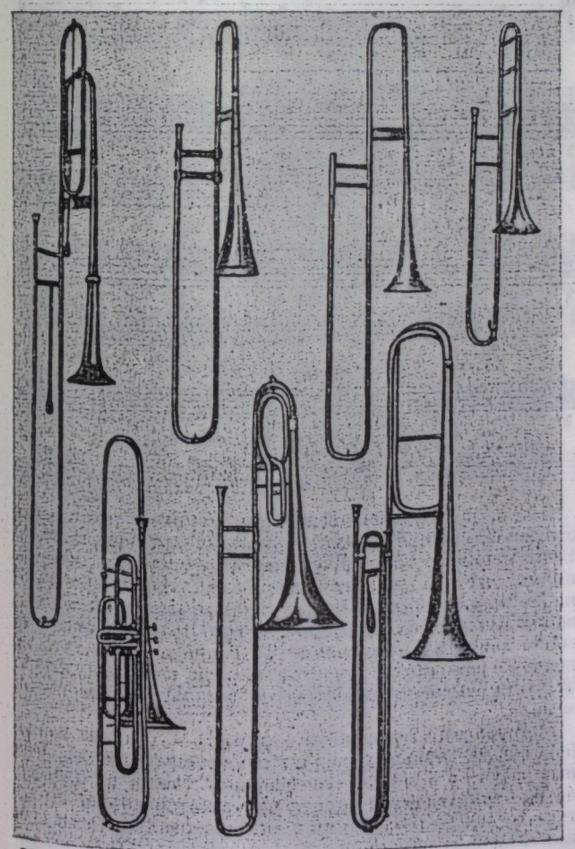
ТРОМБО́Н (итал. trombone, увеличит. от tromba — труба; франц. trombone, нем. Posaune, англ. trombone) — дух. медный мундштучный муз. инструмент. Состоит из дважды изогнутой цилиндрич. трубки, раздвижной в средней части, заканчивающейся широким раструбом колоколообразной формы; в верхний её конец вставляется полусферич. мундштук. Общая длина трубки ок. 3000 *мм*, диаметр 15 *мм*. Изменение высоты звучания достигается посредством выдвижения *кулисы*. В положении полностью вдвинутой кулисы (1-я позиция) при *передувании* образуются звуки натурального звукоряда от B_1. При выдвижении кулисы натуральный звукоряд перемещается вниз; 7 положений кулисы позволяют получить на Т.-теноре хроматич. звукоряд в диапазоне E — f^2 (возможны также осн. тона B_1 — A_1 — As_1 — G_1).

Т. появился в результате длительной эволюции конструкции басовой трубы (её длина достигала 3 *м*), к-рая сформировалась к 15 в. (к этому времени относятся первые изображения Т. и упоминания о нём в лит-ре). Т. участвовал в ансамблях т. н. башенной музыки. В 17 в. были известны 6 разновидностей Т.— от дисканта до контрабаса. Они описаны в труде М. Преториуса «Syntagma musicum» (Bd 2, 1618), содержащем

классификацию и характеристики инструментов нач. 17 в. (др. источники того времени также подтверждают наличие неск. разновидностей Т.). Во 2-й пол. 18 — нач. 19 вв. использовались только Т.-альт,-тенор и -бас — соответственно в строях Es (высоком), B и F (низком).

В 18 в. Т. применялся в церк. музыке (в соч. И. С. Баха, В. А. Моцарта); партии дублировали соответствующие голоса хора. С 19 в. композиторы включают Т. в симф. оркестр (впервые — в финале 5-й симфонии Л. Бетховена) в качестве инструмента мощного звучания, соответственно используя его сильный звук мужественного и несколько сурового характера (иногда применяется для исполнения лирич. мелодий). В 1839 К. Затлер из Лейпцига сконструировал комбинированный Т. с кварт-*вентилем* (дополнит. *кроной*), позволяющим понижать строй на кварту. В 1-й пол. 19 в. в Австрии, затем в Италии и Франции изобретён Т. с вентилями. В 1867 чеш. мастер В. Ф. Червени создал вентильный Т. в форме трубы, применяемый в кавалерийских и др. армейских оркестрах. Вентильные Т. включены в поздние партитуры Дж. Верди (об этом свидетельствует использование исполнит. приёмов, не характерных для кулисных Т.,— трелей в низком регистре, быстрых тират, длинных хроматич. пассажей, напр. в опере «Отелло», Реквиеме и др.). Чаще других применяется цуттромбон — раздвижной Т. с кулисой (или цугой; отсюда назв.). Наиболее распространён теноровый цуттромбон, а также Т.-тенор-бас; встречаются и др. разновидности цуттромбона. В совр. симф. оркестре обычно три Т.; их партии нотируются в теноровом и басовом ключах по действит. звучанию. Т. используется также в совр. духовом, эстрадном, джазовом оркестрах, в камерных ансамблях и в качестве сольного инструмента. Среди солистов-виртуозов 19—20 вв.— К. Х. Мейер, К. Т. Квейссер, Ф. А. Бельке в Германии, А. Г. Дьеппо (также первый профессор по классу Т. в Парижской консерватории) во Франции, Дж. Стамп и А. Фолкнер в Англии, З. Пулец в ЧССР, К. Бакарджиев в НРБ. В числе джазовых тромбонистов (20 в.)— Т. Дорси, Дж. Дж. Джонсон, К. Уиндинг, Б. Харрис в США. Среди сов. тромбонистов — В. Баташев, А. А. Козлов, Н. С. Коршунов, Е. А. Рейхе, В. А. Щербинин.

Вверху: тромбоны — бас (1712), тенор (1557), тенор (1812), альт. Внизу: бас in G, тенор-бас in Es — in F, контрабас in B (с двойной кулисой).



Лит.: Шафгайтель Э., В. Ф. Червеный в г. Градец-Кралове, в Чехии, и его область медных духовых музыкальных инструментов, К., 1906, с. 32—34; Нюрнберг М., Симфонический оркестр и его инструменты, Л.— М., 1950; Рогаль-Левицкий Д. Р., Современный оркестр, т. 2, М., 1953, с. 184—248; Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, М., 1956, ²1962; Левин С., Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973; Сумеркин В., Тромбон, М., 1975; Berlioz H., Grand traité de l'instrumentation et orchestration modernes, P., 1856 (нем. пер.— Lpz., 1905); Jahn P., Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert, «AfMw», 1925, Bd 7, H. 1; Modr A., Hudební nástroje, Praha, 1938, ²1954 (рус. пер.— Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959); Blandford W. F. H., Handel's horn and trombone parts, «MT», 1939, v. 80, № 1160; Elsenaar E., De trombone, Hilversum, 1947; Piston W., Orchestration, N. Y., 1955, p. 267—81; Kunitz H., Die Instrumentation, Tl 8, Lpz., 1959; Gray R. E., The treatment of the trombone..., Rochester (N. Y.), 1962; Pawłowski J., Podstawy instrumentacji, cz. 2, Kr., 1970; Gregory R., The trombone. The instrument and its music, L., [1973].

Ю. А. Фортунатов.

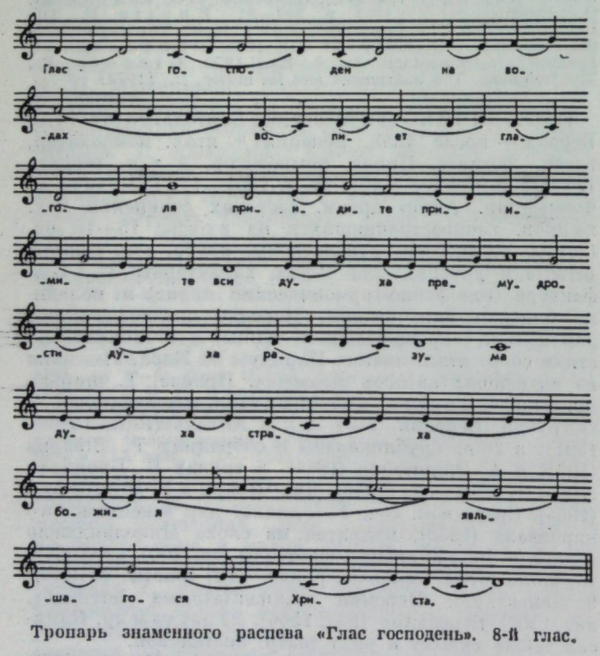
ТРОМБОНЧИ́НО (Tromboncino) Бартоломео (ок. 1470, Верона — после 1535, Венеция) — итал. композитор, певец, лютнист. Придв. композитор, в т. ч. герцога Гонзага в Мантуе (1487—95 и 1501—12) и Медичи во Флоренции. Автор преим. светских сочинений вок. жанров, распространившихся на рубеже 15—16 вв. (*лауды*, стрямботто, *канцонетты*, *рондо*, *оды*, сонеты, *balletto* и другие), для к-рых характерны 3—4-гол. фактура (гомофонно-гармонический склад) и мелодика, близкая нар. песням. Нередко предназначались для пения, сопровождавшего танцы, и сочинялись на стихи совр. итал. поэтов. Наряду с М. Кара, Т.— один из виднейших авторов *фроттол*. Произв. Т. широко представлены в сб-ках известных итал. нотоиздателей — Петруччи (Венеция, 1504—20) и Антико (Рим, 1510—1531); в 20 в. опубликованы в собраниях Р. Шварца (1935) и А. Эйнштейна (1941), в трудах В. Брондаля (1935), К. Еппесена (1943), Дж. Чезари и Р. Монтероссо (1954). Среди вок. соч. Т.— диалог для венецианского карнавала (1530), мадригал на слова Микеланджело «Com'aro dunque ardire», фроттолы (св. 100), стрямботто, канцонетты, *канцоны*, рондо, оды, сонеты, balletto; 9 Ламентаций Иеремии («Lamentationes Jeremiae», изд. 1506), Benedictus (изд. 1506), 22 лауды и др. Написал также музыку к ряду театр. постановок.

Лит.: Davari St., La musica a Mantova, Mantova, 1884; Bertolotti A., Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII, Mil., 1890, посл. изд., Bologna, 1969; Einstein A., La prima «Lettera amorosa» in musica, «Rass. mus.», 1937, v. 10, № 2; его же, The Italian madrigal, Bd 1—3, Princeton — Oxf., [1949], посл. изд., N. Y., 1970; его же, A. Antico's «Canzoni nove» of 1510, «MQ», 1951, № 3; Helm E. B., Heralds of the Italian madrigal, там же, 1941, № 3; Rubsamen W. H., Literary sources of secular music in Italy, Berk.— Los Ang., 1943; Frey H. W., Michelangiolo und die Komponisten seiner Madrigale, «Acta musicologica», 1952, v. 24, fasc. 3—4; Bridgman N., La frottola et la transition de la frottola au madrigal, в сб.: Musique et poésie au XVI siècle, P., 1954; Croll G., Zu Tromboncinos «Lamentationes Jeremiae», в сб.: Collectanea historiae musicae, v. 2, Firenze, 1957; Osthoff W., Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance, Bd 1—2, Tutzing, 1969. *А. Т. Тевосян.*

ТРОПА́РЬ (позднегреч. τροπάριον, уменьшит. от греч. τρόπος — тропа) — жанр византийской, а позднее и др.-рус. гимнографии. Первоначально — краткий припев к определ. фрагментам литургич. песнопения.

Представляет собой муз.-поэтич. комментарий к священному тексту в честь святого или к.-л. события библейской истории. Ранние Т. писались ритмич. прозой; в связи с распадом антич. просодии и под влиянием семитической поэзии (гл. обр. Ефрема Сирина, 4 в.) возникли стихотворные Т. с опорой на словесное ударение. Жанр Т. подчинялся муз.-ритмич. и смысловым образцам и нередко сам становился моделью для др. произв. (см. *Ирмос*). Позднее, в составе *кондака*, Т. имел тонич. метрику со вставками силлаботоники и зачатками рифмы. Параллельно создавались самостоятельные («автомелические»; др.-рус. самогласен) и «уподобительные» (др.-рус. *подобен*) Т., различавшиеся по функции в службе: *стихира* — Т., вторящий стиху псалма; ипакои — «отклик» на песнопение; богородичен — последний Т. в той или иной группе стихир и др.

При переводе и создании новых Т. в России (с 11 в.) силлаботоника была почти полностью утрачена, иногда вводилась простейшая рифма, соблюдалась поэтич. интонация стиха. Рус. Т. любого распева — небольшое песнопение, образованное последованием поэтич. и мелодич. строк; многие Т. основаны на гласовых попевках. Смысловые разделы поэтич. текста Т., как и других, подобных ему, песнопений, заканчиваются каденционными мелодич. оборотами (т. н. конечными попевками); Т. обычно состоит из 2 или 3 таких разделов. Встречаются Т. единого строения.



Тропарь знаменного распева «Глас господень». 8-й глас.

Лит.: Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; Аверинцев С. С., Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы, в кн.: Контекст. 1976, М., 1977; его же, Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977; Wellesz E. J., A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, ²1961; Mitsakis K., The hymnography of the Greek church in the early Christian centuries, в кн.: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd 20, W., 1971.

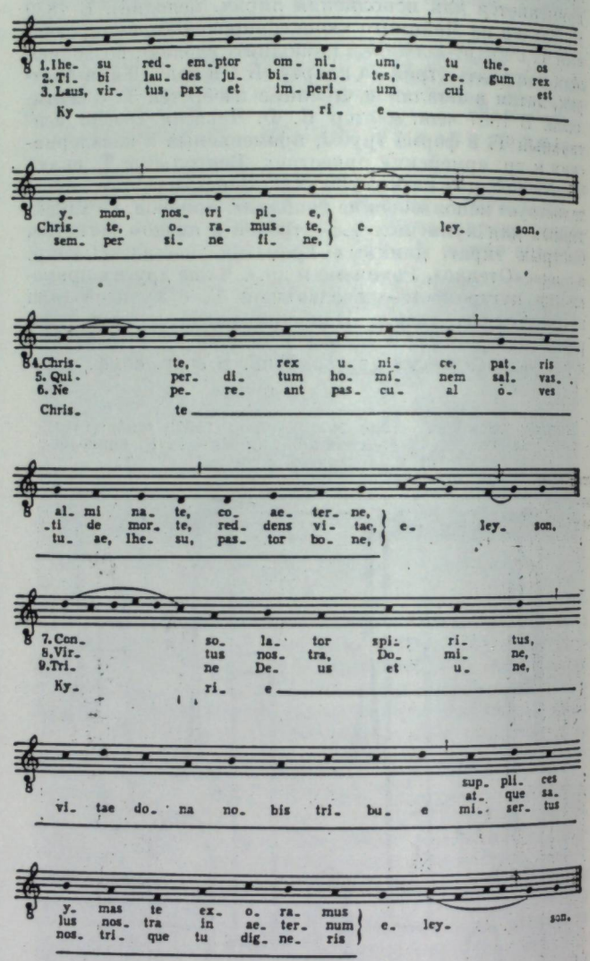
Н. Д. Успенский.

ТРО́ПЫ (от греч. τρόπος — поворот; лат. tropus). Термин «Т.», к-рый в антич. риторике означал оборот речи, а в совр. поэтике понимается как применение слов в переносном смысле (метафора, метонимия и др.), в разл. значениях использовался и в лит-ре о музыке: 1) в др.-греч. муз. теории — обозначение «транспозиционной гаммы» («тона»).

2) В зап.-европ. ср.-век. системе ладов — одно из наименований «церк. лада»; то же, что modus, tonus.

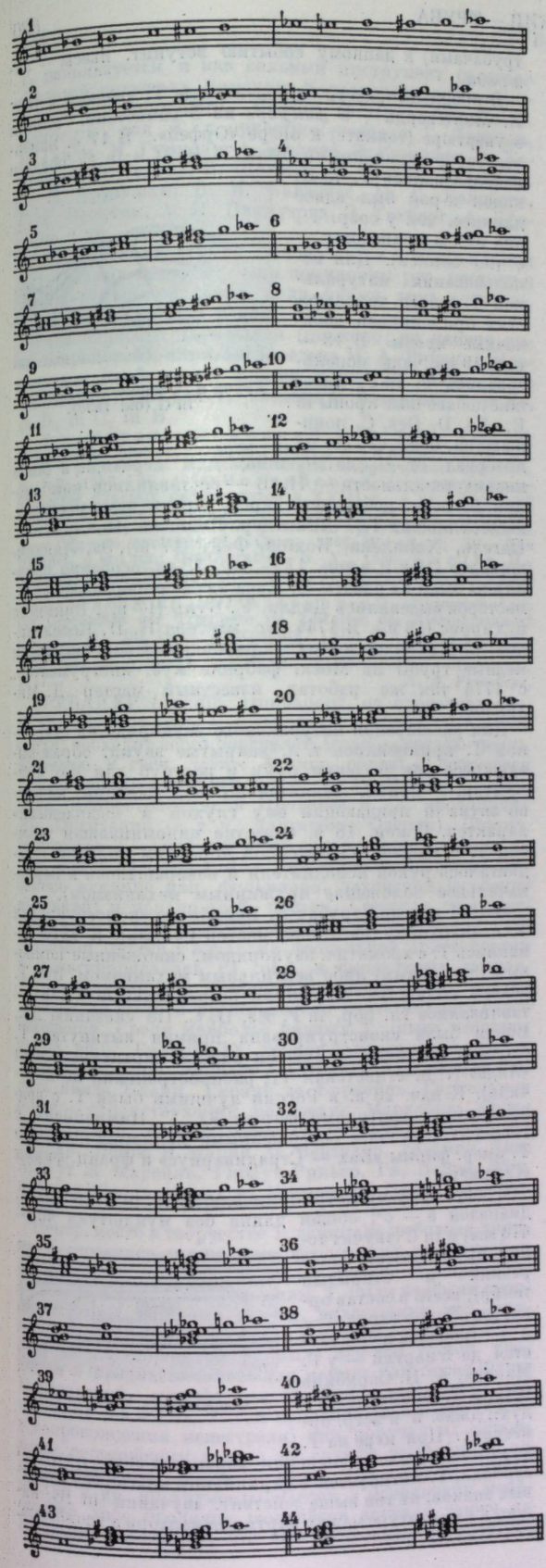
3) Старинное название псалмовой дифференции (одной из мелодич. формул тона). См. *Средневековые лади.*

4) В церк. песнопениях — вставки в канонизированный текст и напев псалмов или хоралов. В раннехристианской гимнографии (с 5 в.) Т.— краткая фраза из псалма, к-рой певец предварял пение всего псалма; народ повторял её после каждого стиха. На первых порах Т. имел также значение гласовой формулы. В католической церкви Т. известны с 9 в.



С 12 в. допускалось введение в литургич. текст новых отрывков, составленных на основе библейских текстов. В это время Т. стали протяжёнными мелодич. построениями, часто в диалогич. форме, включающими интонации нар. музыки. Эволюция Т. привела к образованию *литургической драмы*. В сер. 16 в. Тридентский собор запретил применение Т. в связи с тем, что их пение ограничивало участие народа в богослужении. Т. были заменены антифонным пением. См. *Церковная музыка.*

5) В теории 12-тоновой музыки Й. М. Хауэра наименование 12-звуковых рядов, разделённых на две равные части по 6 звуков («шестёрки»). Всего, по Хауэру, 44 Т., отличающихся друг от друга интервальной структурой (подобно различным по интервалике аккордам или ладовым звукорядам).



Техника Т.— один из методов 12-тоновой муз. композиции 20 в. См. *Додекафония, Серия.*

Лит.: [1—4] Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.— Л., 1941; Handschin J., Trope, sequence and conductus, в кн.: Early medieval music up to 1300, L., 1954 (New Oxford history of music, v. 2); Strunk O., Tropus and troparion, в кн.: Essays on music in the Byzantine world, N. Y., 1977, p. 268—76; [5] Hauer J. M., Die Tropen, «Musikblätter des Anbruch», 1924, Jahrg. 6, H. 1; его же, Vom Melos zur Pauke..., W.— N. Y., [1925]; его же, Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang, «Die Musik», 1924/25, Jahrg. 17, H. 4; его же, Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen, W., 1926; Lichtenfeld M., Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer, Regensburg, 1964; Kohoutek C., Novodobé skladebné směry v hudbě, Praha, 1965 (рус. пер.— Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, М., 1976).

Н. Д. Успенский, Ю. Н. Холопов.

ТРОСТЬ. 1) Приспособление для звукоизвлечения у ряда духовых, т. н. тростевых муз. инструментов. Изготовляется из особого вида тростника (отсюда назв.). Различают одинарные Т. (однолепестковые, состоят из узкой тонкой тростниковой пластинки) и двойные Т. (двухлепестковые, состоят из 2 таких пластинок). Среди орк. инструментов с одинарной Т.— кларнет, бас-кларнет, бассетгорн, саксофон; в нар. инструментарии — балабан и кошнай (узб. и тадж.), жалейка (рус.), тарогато (венг.), тарагот (молд.). Среди инструментов с двойной Т.— гобой, англ. рожок, фагот, контрафагот, а также зурна, сурнай, дудук и др. Т. влияет на качество и тембр звука. Она служит возбудителем колебания воздушного столба внутри трубки инструмента; выдыхаемая струя воздуха отгибает более тонкую часть Т., сила её упругости приводит Т. в первоначальное положение, что обеспечивает прерывистое поступление воздуха в канал инструмента, в к-ром возникают продольные колебания воздушного столба, порождающие звук. Т. должна хорошо пружинить, легко поддаваться изменениям усилий, производимых губами исполнителя, и до определённого предела открывать звуковую щель. Одинарные Т. бывают надрезными (П-образной формы; помещаются в стволе инструмента, у головки) и приставными (крепятся в головке у входного отверстия); нижняя (более толстая) часть одинарной Т. неподвижна, верхняя, т. н. свободная, колеблется, периодически открывая и закрывая щель. В двойной Т. 2 тростниковые пластинки соединяются проволочными кольцами и обмоткой из нитки на шейке Т., между этими пластинками образуется звуковая щель. Двойная Т. у гобоя укрепляется на конич. металлич. трубочке, частично покрытой пробкой, что обеспечивает плотное вставление (до уступа) в гнездо звуковой трубки, у фагота, контрафагота и англ. рожка Т. надевается на узкий конец *эса*. При игре на совр. тростевых дух. инструментах исполнитель берёт Т. в рот; до 30-х гг. 16 в. на разл. типа свирелях, в т. ч. на бомбардах (поммерах), крумгорнах и др., Т. не соприкасалась с губами исполнителя, она была заключена в спец. камеру — чашеобразный мундштук, в к-рый вдувался воздух. Т. быстро приходят в негодность из-за отложения на них солей и др. веществ, содержащихся в слюне. Ведутся эксперименты по применению вместо тростника пластмассы, кости, бамбука, нейлона и др., но положительные результаты ещё не получены.

2) Древко смычка.

Лит.: Костлан И., Руководство по изготовлению тростей для фагота, в кн.: Терёхин Р., Школа игры на фаготе, М., 1954; Hošek M., Tajemství hobojového strojku, «Hudební nástroje», 1975, № 5—6.

А. А. Розенберг.

ТРОХЕ́Й (греч. τροχαῖος)— см. *Хорей.*

ТРО́ШИН Борис Михайлович (1909—1942, погиб на фронте) — сов. композитор. Учился в Муз. техникуме им. Гнесиных по классу композиции у М. Ф. Гнесина. В 1936 окончил Моск. консерваторию по классу ком-

---

Й. М. Хауэр. Тропы (редакция 1948). ■

позиции у В. Я. Шебалина, под его же руководством в 1939— аспирантуру. Лучшие произв. Т. отмечены свежестью муз. мышления, тонким художеств. вкусом, высокой орк. и хор. техникой. Мн. сочинения утеряны.

Соч.: оперы — Богатая невеста (не окончена, завершена В. Р. Энке, 1950, Львовский т-р оперы и балета); для солистов, хора и орк.— Баллада о партизане, его коне и его жене (сл. С. Вагуна, рус. пер. М. А. Светлова, 1937); для орк.— Сюита на мордовские темы (совм. с М. И. Душским); концертино для кларнета и орк.; сонатина, пьесы для кларнета и фп.; 5 песен на сл. А. Гидаша (1932—34); песни на слова сов. поэтов, в т. ч. Снежинки (сл. Д. Бедного), 3 песни о Красной Армии (сл. И. Л. Сельвинского), Едет, едет машинист (сл. Л. И. Ошанина, 1939); музыка к фильму «Родная кровь»; музыка к радиокомпозиции «Эскадра выходит в море» (Москва, 1940).

Лит.: Лившиц А., Жизнь за Родину свою, М., 1964, с. 38—44. *М. М. Яковлев.*

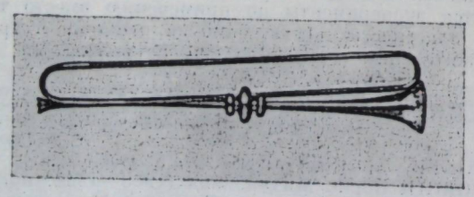
ТРОЯНО́ВСКИЙ Борис Сергеевич [3(15) IV 1883, с. Ругодево, Новоржевского уезда, ныне Псковская обл.— 12 VI 1951, Ленинград] — сов. исполнитель на балалайке, композитор. Засл. арт. Республики (1923).



Основоположник совр. виртуозной школы игры на балалайке. В 1904—11 солист оркестра В. В. Андреева. В 1908—15 концертировал за границей. В 1919 стал одним из инициаторов создания в Москве первого проф. ансамбля рус. нар. инструментов под упр. П. И. Алексеева (от к-рого ведёт начало *Русский народный оркестр* им. Н. П. Осипова). Игра Т. отличалась богатством и своеобразием виртуозной техники, основанной на доведённых до совершенства исполнительских приёмах нар. музыкантов. Автор сочинений для балалайки; сделал ряд переложений для балалайки и фп., в т. ч. 2-й рапсодии Листа, «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. Обрабатывал рус. нар. песни.

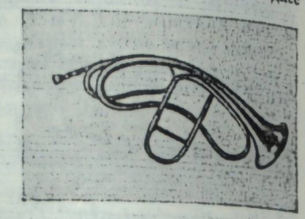
Лит.: Илюхин А. С., Борис Сергеевич Трояновский, в его кн.: Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах, вып. 1, М., 1969; Государственный русский народный оркестр им. Н. Осипова, М., 1969. *А. А. Новосельский.*

ТРУБА́ (от древневерхненем. trumba; итал. tromba, франц. trompette, нем. Trompete, англ. trumpet) — дух. медный мундштучный муз. инструмент. Изготовляется из латуни или сплава меди с цинком (т. н. томпак или полутомпак). Состоит из дважды согнутого переходящего в раструб ствола цилиндро-конич. сечения (диаметр ок. 11 *мм*, дл. ок. 1500 *мм*) и мундштука в виде полушария. Звук светлый, яркий. Т. известна с древности; в ср. века т. н. натуральная Т. (без вентилей) применялась в качестве сигнального инструмента пастухами, охотниками, воинами; использовалась во время торжеств, шествий, празднеств: трубными фанфарами открывались Олимпийские игры (эта традиция сохранилась и ныне), а также религ. церемонии. Старинная Т. изготовлялась из меди, бронзы или серебра (с 1737 серебряные Т. в рус. армии стали воен. регалиями). В 16—17 вв. существовал обычай на разл. празднествах, открывавшихся трубными фанфарами, исполнять специально написанные композиторами (в т. ч. самими трубачами) к данному событию вступит. пьесы — *интрады*.



Натуральная труба in Es (конец 17 в.).

В оперный оркестр безвентильные Т. введены в 1607 К. Монтеверди — в *фанфаре* из 5 самостоят. партий в увертюре (токкате) к опере «Орфей». В 17 в. наиболее распространёнными были Т. in D и in C, позднее использовалась Т. in B, канал к-рой был вдвое длиннее, чем у совр. Т., она имела диапазон с — e^3 (по записи). Для использования натуральной Т. в разл. тональностях применялись добавочные *кроны*. В 18 — нач. 19 вв. чаще использовались Т. in F, имевшие добавочные кроны in E, Es, D, Des, C, понижавшие осн. строй на интервал от $^1/_2$ до $2^1/_2$ тона; для перехода в более низкие тональности — H, B — составлялись комбинации из неск. добавочных кронов. Среди нем. мастеров, изготовлявших Т.,— Шнитцер, Нейшель (16 в.), Шмид, Нагель, Хайнлейн, Кодиш, Фейт (17 в.), Эо, Лайхамшнайдер (18 в.); в кон. 17 — нач. 18 вв. особенно популярны были Т. работы И. Хаса из Нюрнберга. Из англ. мастеров выделялись Дадли, У. Буль (17 в.), Винкингс и Харрис (18 в.). В 1744 рус. мастера Н. П. Котельников, С. Михайлов и И. С. Храповицкий изготавливали медные трубы на Моск. фабрике муз. инструментов, с 1774 там же работал известный мастер Д. Михайлов.

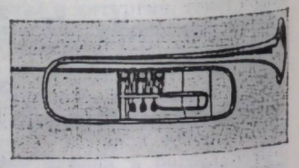


Труба в (в форме полумесяца) in G (ок. 1830).

Для расширения натурального звукоряда на старинной Т. применялись т. н. закрытые звуки, образовывавшиеся при введении руки в раструб для его прикрытия, — приём, значительно изменяющий качество звука и придающий ему глухой и «сдавленный» характер. С кон. 18 в. известна напоминавшая тромбон Т. с *кулисой*, снабжённой коротким коленом (раздвигалось рукой исполнителя и возвращалось в первоначальное положение пружинным механизмом).

В 1801 венский трубач А. Вейдингер сконструировал Т. с клапанами (изготовил мастер Райдль). В 1816 появились Т. с хроматич. звукорядом, снабжённые помповым (пистонным) либо вентильным механизмом. Эти Т. вскоре полностью вытеснили безвентильные Т.; изготавливались гл. обр. in F, Es, D, C. По указанию Дж. Верди была сконструирована прямая вытянутая Т. с одним вентилем, к-рую он ввёл в партитуру оперы «Аида» (т. н. египетская Т.; распространения не получила). К нач. 20 в. в России лучшими были Т. с вращающимися вентилями фирмы Ю. Г. Циммермана, с 1950-х гг. наиболее совершенными являются помповые Т. амер. фирмы «Бах — Страдивариус» и франц. фирмы «Сельмер».

В совр. симф. оркестре применяются Т. in B (хроматич. диапазон e — c^3; общая длина без мундштука 465—470 *мм*) и in C (звучит тоном выше, имеет более резкий и открытый тембр); всего в состав оркестра обычно входят 2—3 Т. (изредка используется до 5 партий — у Г. Малера, А. Н. Скрябина и др.). Т. применяется в дух., джаз. и в эстр. оркестрах. При игре на Т. важным средством изменения характера звука является *сурдина*. Т. нотируется в скрипичном ключе, без ключевых знаков, на тон выше действит. звучания (in B), пишется в партитуре между партиями валторн и тромбонов.



Современная труба in B.

Т. используется и как сольный инструмент (в опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова, балете «Петрушка» Стравинского, «Поэме экстаза» Скрябина). Концерты для Т. с оркестром создали Г. Телеман, Й. Гайдн, И. Гуммель, А. Жоливе, З. Кржижек, А. Томази, А. Ф. Гедике, В. Щёлоков, В. Пескин, В. Цыбин, А. Г. Арутюнян, В. И. Багдонас, М. С. Вайнберг, С. Г. Леончик, А. Н. Пахмутова, Э. Тамберг, А. Красотов и др.

Т. с древних времён используется в музыкальном быту разных народов; были популярны рус. пастушья Т., гуцульская трембита, молд. бучум, груз. хоротото, узб. и тадж. карнай и др.

Разновидности Т.— малая (пикколо; на квинту выше сопрановой), альтовая (введена Н. А. Римским-Корсаковым; на большую терцию и чистую кварту ниже сопрановой), басовая Т. (введена Р. Вагнером) — in Es, in D, in C, in B.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д. М., Труба, в его кн.: Современный оркестр, т. 2, М., 1953; Усов Ю. А., Труба, М., 1966; Чулаки М. И., Инструменты симфонического оркестра, М.— Л., 1950, [3] М., 1972; Розенберг А. А., О русском производстве духовых инструментов в XVIII в., в кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII в., Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 21, М., 1975; Hickmann H., La trompette dans l'Égypte ancienne, Le Caire, 1946; Piston W., The trumpet, в его кн.: Orchestration, N. Y., 1955; Kunitz H., Trompete, в кн.: Die Instrumentation, Tl 7, Lpz., 1958; Bate P., The trumpet and trombone, L.—N. Y., 1966; Pawłowski J., Trąbka od A do Z, Kr., 1969; Altenburg D., Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500—1800), Bd 1—3, Regensburg, 1973; Dahlqvist R., The Keyed trumpet and its greatest virtuoso A. Weidinger, [Nashville (Tennessee), 1975]; Tarr E., La trompette..., Lausanne, 1977. *А. А. Розенберг.*

ТРУБАДУ́Р (франц. troubadour, от провансальского trobador, от trobar — находить, изобретать, слагать стихи; восходит через позднелат. tropo — создаю тропы, воспеваю к греч. τρόπος — троп, образ) — поэт-певец Юж. Франции в кон. 11 — нач. 14 вв. Иск-во Т. получило распространение в Провансе и др. провинциях Др. Окситании (в т. ч. Лангедоке, Оверни). Поэтич. творчество Т.— первый опыт европ. лирич. поэзии на нар. языке ок (langue d'oc); на его формировании сказалось влияние нац. фольклора, латинской (особенно духовной) и испано-араб. поэзии. Светская по происхождению и содержанию, лирика Т. порождена куртуазными (придв.) идеалами феодальной аристократии и культивировалась гл. обр. в феодальных замках. Т. принадлежали в основном к высшей знати, однако в их числе были и представители менее имущих слоёв населения. Среди наиболее видных Т. (ныне известны имена 460): Гильом IX герцог Аквитанский, барон Бертран де Борн, Рембаут III Оранский, Джауфре Рюдель князь Блайи, Гираут де Борнейль, Серкальмон (букв.— странствующий по свету), Маркабрю, Фуше Марсельский, Арнаут Даниель, Рембаут де Вакейрас, Бернар, Пейре и Мария де Вентадур, графиня Диа, Арнаут де Марейль, Гираут Рикьер, Ги, Пейре, Эбль и Эль д'Юсель, монах из Монтодона, Пейре Альвернский.

Центр. место в творчестве Т. занимала любовная лирика, встречались также темы феодальных междоусобиц и крестовых походов, в к-рых многие Т. принимали участие, антипапские мотивы. Т. были первыми представителями светского иск-ва, владевшими муз. грамотой (сохранились 264 песни с нотной записью). В основе своей творчество Т. было иск-вом устной традиции и предназначалось для пения; как писал Фуше Марсельский, «строфа без музыки — всё равно, что мельница без воды». Т. сам исполнял свои песни (часто в сопровождении менестреля) или поручал их исполнение состоявшему у него на службе жонглёру. Для аккомпанемента служили виела (см. *Виола*), арфа, цистра и др. инструменты. Песни в исполнении менестрелей либо бродячих жонглёров звучали также на городских площадях, что способствовало распространению иск-ва Т. Мелодии песен по характеру близки народным, ритмика мелодий подчинялась ритмике текста и в нотных записях не обозначена. По точным и строгим правилам слагались стихи. Богатейшая лирика Т. укладывалась в рамки немногих поэтич. форм, каждая из к-рых, как правило, соответствовала определённому жанру. Среди осн. жанров и форм лирики Т.— серена — вечерняя песня, альба — утренняя песня, пасторела (или *пастурель*), тенсона (или тенсо; песня-пререкание, диалог — спор, диспут), *рондо*, *баллада* и *эстампида* — танц. песни, плэн — печальная песня, плач, *сирвента* — строфич. сатирич., политич. песня, кобла — любовная песня, состоящая из одной строфы, *канцона*. Большое значение придавалось поэтич. мастерству, красоте, изяществу и чистоте языка, виртуозной отделке формы. Увлечение аллегориями, намёками, иносказаниями, свойственными ср.-век. иск-ву, порой приводило к тому, что содержание стихов могло быть понято и оценено лишь узким кругом слушателей. Однако были и противники подобной герметизации иск-ва, что нашло отражение в споре сторонников двух стилей (манер) — «trobar clus, oseur» (замкнутого, тёмного) и «trobar leu, pla, clar» (лёгкого, ясного).

После закончившихся победой северян альбигойских войн (1209—29), когда в Провансе была учреждена инквизиция, иск-во Т., как и провансальская культура в целом, стало утрачивать своё значение. Чтобы оживить поэзию Т., в Тулузе в 1323 была создана лит. академия «Консистория весёлой науки» («Consistori de la gaya sciena») и учреждены т. н. Цветочные игры («Jeux floraux») — состязания Т., где в качестве премии присуждались цветы из золота и серебра. Состязания просуществовали до кон. 15 в., но возродить иск-во Т. не смогли.

Лирика Т. оказала влияние на развитие франц. (*труверы*), нем. (*миннезингеры*), испан., португ., англ., итал. поэзии, на теорию и практику «народного красноречия» Данте и творчество Петрарки, на всю последующую историю европ. лит-ры.

Интерес к Т. пробудился вновь в нач. 19 в. Поэзия Т. оказала заметное влияние на творчество Л. Уланда, Г. Гейне, Э. Ростана, англ. прерафаэлитов, А. А. Блока. Возникло даже особое направление в поэзии «genre troubadour» («трубадурский стиль»).

Публикации: Иванов-Борецкий М. В., Музыкально-историч. хрестоматия, вып. 1, М., 1929, [2]1933; Пуришев Б. И., Шор Р. О., Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков, М., 1953, с. 121—44; Песни трубадуров, [пер. со старопровенс. А. Наймана], М., 1979; Mahn C. A. F., Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, Bd 1—5, B., 1846—86; Appel C., Provenzalische Chrestomathie..., Lpz., 1895, [4]1930; Gennrich F., Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Bd 1—3, Darmstadt — Fr./M., 1958—65.

Лит.: Делярю Ф., Очерк истории провансальской поэзии любви, СПБ, 1879; Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, СПБ, 1901, [2]П., 1915; его же, Избранные статьи. Французская литература, М.— Л., 1965; Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса, СПБ — Париж, 1911; Смирнов А. А., Рыцарская литература (XII — XIII вв.), в кн.: История французской литературы, т. 1, М.— Л., 1946, с. 80—93; Фридман Р. А., Любовная лирика трубадуров и ее истолкование, Ученые записки Рязанского гос. педагогического института, т. 34, 1965; Мейлах М. Б., Язык трубадуров, М., 1975 (библиография публикаций и исследований); Laborde A. de, Essai sur la musique ancienne et moderne, Bd 1—2, P., 1780; Coussemaker E. de, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, P., 1865; Chabaneau C., Les biographies des troubadours en langue provençale, Toulouse, 1885; Tiersot J., Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889 (рус. пер.— Тьерсо Ж., История народной песни во Франции, М., 1975); Jeanroy A., Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, P., 1889, [4]1965; Aubry P., La rythmique musicale des troubadours et des trouvères, P., 1907; его же, Trouvères et troubadours, P., 1909 (рус. пер.— Обри П., Трубадуры и труверы, М., 1932); Beck J. B., Die Melodien der Troubadours..., Strassburg, 1908, нов. изд., N. Y., 1976; его же, La musique des troubadours, étude critique, P., 1910; Gennrich F., Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd 1—2, Dresd.—Gött., 1921—27, Bd 3, Fr./M., 1963; Anglès H., Les melodies del trobador Guiraut Riquier, «Estudis Universitaris

Catalans», v. 11, 1926; его же, La música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona, 1935; Gérold Th., La musique au moyen âge, P., 1932; Prunières H., Nouvelle histoire de la musique, pt 1, P., 1934 (рус. пер.— Прюньер А., Новая история музыки, т. 1, М., 1937); Sesini U., Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana, Torino, 1942; Monterosso R., Musica e ritmica dei trovatori, Mil., 1956; Aarburg U., Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien, «Mf», 1957, Jahrg. 10, № 2; Lommatzsch E. (Hrsg.), Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours..., Bd 1—2, B., 1957—59; Perrin R. H., Descant and troubadour melodies: a problem in terms, «JAMS», 1963, v. 16, № 3; Boutière J., Schutz A. H., Biographies des troubadours. Textes provencaux des XIII et XIV siècles, P., 1964; Chailley J., Histoire musicale du moyen âge, P., 1950, ²1969; Becˇ P., Présence des troubadours, Poitiers, 1971. См. также лит. при статьях *Трувер*, *Жонглёр*, *Пастурель* и др. *А. Т. Тевосян.*

ТРУВЁР (франц. trouvère, от trouver — находить, придумывать, сочинять тропы) — поэт-певец Сев. Франции кон. 12—13 вв. Лирич. поэзия Т. первоначально распространилась в Вост. и Сев. Франции (графства Шампань, Фландрия, герцогство Брабант), затем на лежащей к северу от Луары территории языка ойль (langue d'oil), в т. ч. в графстве Анжу и герцогстве Нормандия. Творчество Т. сложилось под влиянием поэзии *трубадуров* (тематика, стиль, система жанров, культ куртуазной любви, поэтич. мастерство) при дворах феодальной знати и получило значит. развитие в гор. культуре (гл. обр. в Дуэ, Туре, Лилле). Одной из самых известных и многочисленных была школа Т. Арраса (графство Фландрия), основу к-рой составляли представители нового буржуазного сословия: ремесленники, простые горожане, выходцы из жонглёров. Среди наиболее знаменитых Т. (ныне известно 260) — *Адам де ла Аль*, Блондель де Нель, Шатлен де Куси, Кретьен де Труа, Конон де Бетюн, Гас Брюле, Готье де Даржи, Готье де Куэнси, Колен Мюзе, *Тибо Шампанский*, Мария Французская, Готье д'Эпиналь, Одфруа де Батар, Гильбер де Берневиль, Гильом де Винье.

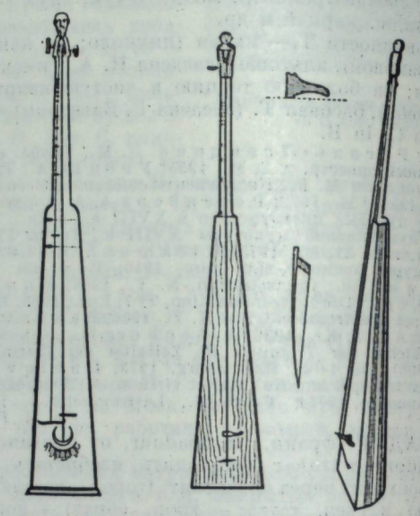
Сохранилось ок. 2 тыс. песен Т. (поэтич. тексты). Наибольшее распространение в творчестве Т. получили жанры *пастурель*, тенсона, обад (утренняя песня; то же, что прованс. альба), *сирвента*, *вирелэ*, *шансон*. К сер. 13 в. гор. лирика заметно потеснила рыцарскую лирич. поэзию; получили развитие новеллы, повести, романы и разл. драм. жанры. Распространение гор. лирики значительно расширило диапазон творчества Т.— большое место заняло подражание стилю и форме нар. танц. песен (*рондо*, *баллада*, *эстампида*), развивались муз. формы, берущие начало от церковных песнопений (лэ, мотеты, декорты), полифонические формы.

В сравнении с поэзией трубадуров, более демократич. поэзия Т. отличается близостью к нар. творчеству (проще метрика, рифменная структура и мелодика песен, менее выражена автономия текста от музыки), однако она более рассудочна и уступает поэзии трубадуров в непосредственности выражения чувств. Поэзия Т. оказала заметное влияние на поэзию Франции 14 в., прежде всего на школу Гильома де Машо (см. *Машо*), на объединения поэтов-горожан, т. н. пьюи (puys). Прозаич. и драм. жанры, получившие широкое развитие в творчестве Т., сыграли важную роль в будущем европ. лит-ры и т-ра.

Публикации: Пуришев Б. И., Шор Р. О., Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков, М., 1953, с. 203—18; Шишмарев В., Книга для чтения по истории французского языка. IX — XV вв., М.— Л., 1955, с. 112—168; Maillard J., Chailley J., Anthologie de chants de trouvères, P., 1967.

Лит.: История французской литературы, т. 1, М.— Л., 1946; Coussemaker E. de, Histoire de l'harmonie au moyen âge, P., 1852; Tiersot J., Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889 (рус. пер.— История народной песни во Франции, М., 1975); Aubry P., La philologie musicale des trouvères, Toulouse, 1898; его же, La rythmique musicale des troubadours et des trouvères, P., 1907; Huet G., Les chansons de Gace Brulé, P., 1902; Guesnon A., Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens. Le moyen âge, P., 1902; Le chansonnier de l'Arsenal, P., 1909; Dalx P., Naissance de la poésie française, t. 1—3, P., 1958—62; Frappier J., La poésie lyrique en France aux XII et XIII siècles, P., 1960. См. также лит. при статьях *Трубадур*, *Адам де ла Аль*, *Тибо Шампанский* и др. *А. Т. Тевосян.*

ТРУ́МШАЙТ (нем. Trumscheit, Trumbscheit, от старонем. trumme — труба и нем. Scheit — полено; с 17 в. также Marien-Trompete, Trompetengeige; итал. tromba marina, франц. trompette marina — морская труба) — струн. смычковый муз. инструмент. Корпус состоит из длинных клиновидных досок, дека — клиновидная, расширяющаяся книзу. Дл. до 200 *см*. Старинные образцы однострунные (наиболее популярны), а также 2—4-струнные; в 17 в. Ж. Б. Прином была создана разно-



видность Т. с 12—24 резонирующими струнами, помещёнными внутри корпуса и настроенными в унисон. Способ звукоизвлечения флажолетный. Одна ножка подставки короче другой и неплотно прилегает к деке. При вибрации струны она ударяет о деку, создавая тембр звучания, напоминающий звук трубы. Играли на Т. стоя, упирая нижний конец о пол (землю) и прислоняя его верхний конец к груди или плечу (иногда иначе). Смычок ведут по струне выше делящего её пальца (в отличие от совр. струн. смычковых инструментов). Т.— инструмент нар. бродячих музыкантов, применялся и как сигнальный мореходный инструмент (отсюда назв.), а также как инструмент, заменяющий трубу при исполнении церк. музыки в женских монастырях (в Германии в 15 в. получил назв. «монашеская скрипка»; так называется Т. у И. Маттезона в 1713, у Л. Моцарта в 1756, у И. С. Петри в 1782). Под назв. «морская труба» упоминается в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670). До 1767 Т. использовался при франц. корол. дворе, затем вышел из употребления.

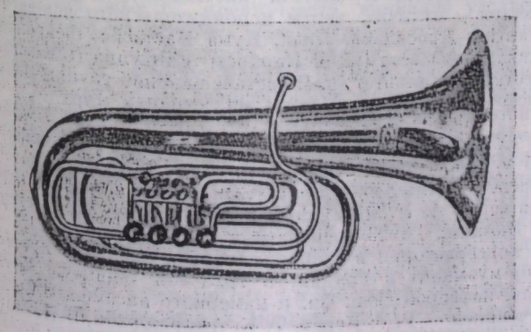
Лит.: Струве Б., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959, с. 158—64; Praetorius M., Syntagma musicum, Bd 2, Wittenberg, 1614, Neudruck, Kassel, 1959; Lahire Ph. de, Explication des différences de sons de la corde tendue sur la trompette marine, в кн.: Mémoires de mathématique et de physique..., P., 1694; Petri J. S., Anleitung zur praktischen Musik, Lauban, 1767, ²Lpz., 1782; Berlioz H., Les grotesques de la musique, P., 1859; Grillet L., Les ancêtres du violon, t. 1, P., 1901; Sachs C., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, ²Hildesheim, 1962; его же, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1920, ³1966; Fryklund D., Studier över marintrumpeten, «Svensk tidskrift for musikforskning», Bd 1, 1919; Garnault P., La trompette marine, Nice, 1926; Galpin F. W., Monsieur Prin and his trumpet marine, «ML», 1933, v. 14; Modr A., Hudební nástroje, Praha, 1938 (рус. пер.— Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959, с. 16, 19, 22); Buchner A., Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart, Prag, 1971. *В. М. Куликов.*

ТРУТО́ВСКИЙ Василий Фёдорович (ок. 1740, Ивановская слобода Белгородской губ.— ок. 1810, Петербург) — рус. исполнитель на гуслях, собиратель нар. песен. По национальности украинец. В 1761 зачислен на придв. службу для игры на гуслях во внутр. дворцовых покоях, с 1766 камер-музыкант («камер-гуслист»). Издал первый нотный сборник рус. нар. песен (выпущен в 4 частях по 20 песен в каждой; ч. 1 — 1776, 2-е изд. 1782, 3-е изд. 1796; ч. 2 — 1778; ч. 3 — 1779; ч. 4 — 1795). В сборнике представлены песни разл. жанров: протяжно-лирические, плясовые, хороводные, шуточно-сатирические, в т. ч. ряд украинских (в 4-ю часть включена обработка песни «На бережку у ставка», сделанная О. А. Козловским). Т. впервые опубликовал многие широко популярные песни. Встречаются уникальные образцы высокой художеств. ценности (напр., разинская «Что да на матушке на Волге», не вошедшая ни в один из др. печатных сб-ков). Наряду с крестьянской в сборнике представлена городская песня («Молодка, молодка молодая» и др.). В «Предуведомлении» к 1-й части Т. указывает, что издавал песни для одногол. исполнения, но для желающих прибавил к мелодич. строке инстр. бас (исполнялся, вероятно, на гуслях). Т. о., он ориентировался на практику одногол. пения с сопровождением, распространённую в гор. быту. В 4-й части и 3-м изд. 1-й части к мелодиям был добавлен третий (средний) голос. Тактировка (Т. зачастую искусственно укладывал напев в рамки единого тактового размера) и гармонизация (подстановка баса) напевов выполнены в соответствии с нормами классич. муз. теории 18 в. Несмотря на это, в ряде случаев Т. удалось передать своеобразный характер рус. нар. мелодики. Т. принадлежат также вариации для клавесина или фп. на тему рус. песни «Во лесочке комарочков много уродилось» (изд. СПБ, 1780) и хор на слова застольной песни Г. Р. Державина «Кружка» (опубл. в «С.-Петербургском вестнике», 1780, сентябрь). Напевы нек-рых песен из сборника Т. использованы рядом композиторов, в т. ч. В. А. Пашкевичем (песня «Во селе, селе Покровском»— в опере «Федул с детьми»), М. П. Мусоргским («На берегу у ставка»— в опере «Сорочинская ярмарка»), Н. А. Римским-Корсаковым («Ходила младёшенька по борочку»— в «Фантазии» для скрипки с оркестром), А. Н. Серовым («Из-под дуба, из-под вяза»— в опере «Рогнеда»). Ряд песен из сб-ка Т. вошёл в сб-ки И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (1750) и Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен» (1876).

Издание: Собрание русских простых песен с нотами, ч. 1—4, СПБ, 1776—95, то же, под ред. и с вступ. ст. В. Беляева, М., 1953.

Лит.: Симони П. К., Камер-гуслист В. Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник, М., 1905; Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, М.— Л., 1929, с. 312—21; История русской музыки в нотных образцах, под ред. С. Л. Гинзбурга, т. 1, Л.— М., 1940, ²1968; Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII в. в её связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы, т. 2, М., 1953; [Зарицкая Р. И.], Записи народной песни и её изучение, в кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825, Л., 1956. *Ю. В. Келдыш.*

ТУ́БА (итал. и лат. tuba — труба). 1) Муз. инструмент древних римлян. Применялся в войсках и при отправлении религ. обрядов; имел длинный конич.



ствол из бронзы или железа. Произошёл, по-видимому, от др.-греч. сальпинкса, а также от ассирийских и египетских труб и сходных муз. инструментов вост. народов.

2) Общее название широкомензурных басовых инструментов семейства *бюгельгорнов*; в отличие от геликона и сузафона, имеют продолговатую форму. Той же формы делаются бюгельгорны — альт, тенор и баритон. Басовая Т. с 5 вентилями запатентована в 1835 К. В. Моритцем и Випрехтом в Германии. Наиболее распространены басовая Т. in F или (чаще) in Es (диапазон A_1 — as^1) и контрабасовая Т. in C или in B (диапазон E_1 — f^1), реже встречается субконтрабасовая Т. с 6 вентилями (диапазон от B_2). Звук Т. очень полный и сильный; в то же время на Т. может извлекаться pianissimo мягкого и глубокого тембра. Как правило, партия Т. нотируется без транспозиции. Т. применяется в симф. и оперном оркестре в качестве баса группы тромбонов или вместо контрабасового тромбона. В дух. оркестре используется басовая Т. in Es, называемая *бомбардоном*.

Р. Вагнер ввёл в партитуру «Кольца нибелунгов» партию особой Т., называемой «валторновой» (т. н. вагнеровской). Это инструменты теноровой и басовой разновидности с мензурой корнета, но с мундштуком валторны: в их звучании сочетаются лёгкость звукоизвлечения корнета, благородство звука валторны и густота тона Т. Применялись также А. Брукнером и Р. Штраусом («Электра»).

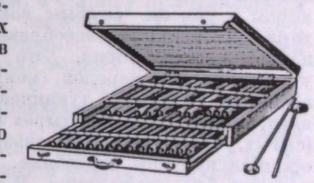
3) В органе — язычковые трубы в 16′, 8′, 4′, а также в 32′ (в педали). Применяются в органах позднеромантич. эпохи.

4) В разл. формах литургич. речитации и псалмодии — многократно повторяющийся звук. В 20 в. в этом значении чаще применяется термин «тенор».

Лит.: Bevan C., The tuba family, L., 1978, p. 283—89.

Ю. А. Фортунатов.

ТУБАФО́Н, тубофон (от лат. tuba — труба и греч. φωνή — звук; итал. tubafono, франц. tubaphone, нем. Tubaphon, англ. tubafon),— ударный муз. инструмент. Представляет собой *колокольчики*, в к-рых металлич. пластинки заменены металлич. (медными, стальными) трубочками. Трубочки (12—36) подвешены в горизонтальном положении на кишечных струнах или шёлковых шнурах, в нек-рых случаях они соединены между собой пружинками, препятствующими их соприкосновению при игре. Звук извлекается 2 деревянными (напилесандровыми) палочками с выточенными на концах (так же, как для *ксилофона*) небольшими утолщениями. Диапазон e^1 — f^3. Совр. Т.— хроматические, с диапазоном c^1 — c^3, часто снабжаются резонаторами (как у *вибрафона*). Звук менее звонкий, чем у колокольчиков, напоминает звон хрустальных подвесок или рюмок. На Т. возможно глиссандо, исполняемое скользящим ударом палочек. Применён Д. Р. Рогаль-Левицким в его переложениях для симф. оркестра фп. пьес Ф. Листа («Листиана») и Ф. Шопена («Шопениана»). Использован также в балетах «Тарас Бульба» В. П. Соловьёвым-Седым и «Гаянэ» А. И. Хачатуряном; чаще встречается в эстр. оркестрах.



Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М., 1953, с. 385—89; Дмитриев Г., Ударные инструменты. Трактовка и современное состояние, М., 1973, с. 98; Modr A., Hudební nástroje, Praha, 1938, ²1954, s. 166—67 (рус. пер.— Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959); Kotoński W., Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze, Kr., 1963. *А. А. Розенберг.*

ТУ́БИН Эдуард [р. 5(18) VI 1905, Калласте, близ Тарту] — эст. композитор и дирижёр. В 1930 окончил Тартускую высшую муз. школу по классу композиции у Х. Эллера. В 1930—44 репетитор и дирижёр в Тарту-

ском т-ре «Ванемуйне»; руководил разл. хорами. С 1944— в Швеции, где до 1972 работал в Дротнингхольмском дворцовом т-ре. Автор первого эст. балета «Домовой» (соч. 1940), сюжет к-рого основан на эст. нар. сказках.

Соч.: оперы — Барбара фон Тизенхузен (1968, Эст. т-р оперы и балета), Пастор из Рейги (Reigi õpetaja, соч. 1971; 1979, т-р «Ванемуйне»); балет Домовой (Kratt, 1943, т-р «Ванемуйне»); для орк.— 10 симфоний (1934, 1937, 1942, 1943, 1946, 1954, 1958, 1966, 1969, 1973), симфониетта (1939), сюита на эст. мотивы (1930), Торжественная прелюдия (1938), 3 эст. танца (1937), Музыка для струнных (1963); для инструментов с орк.— концерты для скр. (1941, 1945), Баллада для скр. с орк. (1941), концерт для контрабаса (1948), концертино для фп. (1945), концерт для балалайки (1964); камерные инстр. ансамбли: для скр. и фп.— 2 сонаты (1935, 1949), соната для альта и фп. (1965), соната для альтового саксофона и фп. (1951), струн. квартет (1979); для фп.— 2 сонаты (1928, 1950), 4 народные мелодии моей Родины (Neli rahvalaulu minu kodumaalt, 1949), Баллада (1945); соната для скрипки соло (1962) и др.; для хора без сопровождения — Песня пастуха (Karjase laul, слова народные, 1927), Мухуский танец (Muhu tants, слова народные, 1957), Выходной пастуха (Karjase pühapäev, слова народные, 1957) и др.

Лит.: Eesti muusika, t. 2, Tallinn, 1975 (сост. А. Вахтер). *А. В. Хирвесоо.*

ТУВИ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Самобытные нац. формы и жанры Т. м. уходят корнями в тув. фольклор, в к-ром широко представлены лирич., обрядовые песни, частушки, инструментальные наигрыши и др. Народные музыканты, странствующие по аулам, были гл. распространителями муз. культуры. В народе сохранились древние песни, связанные с его историей, кочевым бытом скотоводов-охотников. Основа ладового строя тув. нар. музыки — ангемитоника (см. *Ангемитонный звукоряд*). Т. м. характеризуется самобытными интонациями, разнообразием ритмич. структур. Старинные протяжные песни отличаются обширным диапазоном мелодии, широтой дыхания. Тув. нар. песни делятся на две жанровые группы: ырлар и кожамык. Ырлар — это медленные лирич. песни с распевными мелодиями и поэтич. текстами преим. созерцат. характера. Кожамык — быстрые песни с мелодиями нераспевного типа, имеющие иногда припевы (кожумак); тексты этих песен преим. импровизированные, отражают разнообразные темы. Песни обоих жанров — сольные, но на празднествах иногда поются хором в унисон. Особым вок. жанром Т. м. является горловое пение — своеобразный вид сольного остинатного двухголосия. Это пение известно также у нек-рых др. народов (монголов, хакасов, башкир, алтайцев), однако у тувинцев оно было наиболее развито; сохранилось в четырёх стилевых разновидностях (сыгыт, каргыраа, эзенгилээр, борбаннадыр). Богато орнаментированы свадебные, лирич., трудовые песни, а также благопожелания. В старинных песнях воспевалась борьба аратов против колонизаторов и феодалов. Народная музыка оказала большое влияние на развитие совр. тув. песенного творчества. Муз. инструментарий богат и разнообразен: щипковые — шанзы, чадаган, шелер-хомус, хола-хомус, хулузун-хомус; духовые — бурээ, бушкуур, тун, мургу, шоор; до Октябрьской революции 1917 бытовали также шумовые ламские и шаманские инструменты — шан, конга, дамбыра, кенгирге, дунгур.

Начало становления проф. Т. м. относится ко 2-й пол. 30-х гг. 20 в. Её развитие связано с освоением нар. наследия и влиянием рус. классич. и сов. музыки. Большое значение имело создание муз.-драм. театра-студии (1936), к-рым руководили в 40-е гг. композиторы А. Н. Аксёнов, И. Л. Израйлевич, дирижёр Р. Г. Мирович, реж. И. Я. Исполнев и др. В театре-студии формировалось иск-во певцов М. Мунзука, К. Мунзука, комп. А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, Е. Кенденбиля, Х. Конгара, В. Кок-оола, А. Лаптана, С. Байыра, О. Намдараа, С. Монгуша, Н. Кысыгбай, В. Монгольбии. Одним из первых зачинателей песенного композиторского творчества был драматург и актёр Кок-оол. Его песни «Аныяктар» («Молодёжь»), «Мээн Тывам» («Моя Тува») и др. стали широко известны.

Интенсивное развитие тув. проф. музыки началось после добровольного вхождения Тувы в состав СССР (1944). Рост муз. культуры и иск-ва сопровождался освоением нового социалистич. содержания и новых муз. форм. Особую популярность получили короткие куплетные частушки с чётким ритмом. При муз.-драм. театре-студии в 1941 организован оркестр нар. инструментов. В 1947 открыта муз. школа (ныне — 18 муз. школ), в том же году при студии основано хореографич. отделение. В 1950 открыт областной Дом нар. творчества, в 1960 — муз. уч-ще (ныне — Уч-ще иск-в). Большой вклад в развитие Т. м. внёс комп. Аксёнов, создавший ряд произв. на материале тув. фольклора и монографию «Тувинская народная музыка» (1964). Со 2-й пол. 50-х гг. наряду с традиц. муз. жанрами появляются симф. произв. «Алдан-Маадыр» Чыргал-оола, музыкальная сказка «Чечен и Белекма» Р. Кенденбиля. Чыргал-оол написал симфоническую «Поэму радости» (1967), а также симфонию «Моя Тува» (1970; Гос. пр. Тув. АССР, 1971), концерт для скрипки с орк., орк. картину «Челер-оюм» («Мой иноходец»), музыку к драм. спектаклям («Певцы дня», 1973), хор. обработки, кантату «Отчизна» и др. Творчество Р. Кенденбиля представлено симфонией, 3 квартетами, «Колхозной сюитой» для симф. оркестра, хор. обработками, сюитой «Расцветай, мой край родной». Инстр. произв. тув. композиторов, как правило, программны. В 1966 создан Симф. оркестр радио и телевидения, с 1969 работает филармония, с 1970 — Тув. ансамбль песни и танца «Саяны», в 1978 создан Союз композиторов Тув. АССР. В республике систематически ведётся работа по собиранию нар. песен и инструментальных наигрышей. Первые записи тув. муз. фольклора осуществили в 1910—20-х гг. музыковеды А. В. Анохин, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд; в дальнейшем — С. И. Булатов, Израйлевич, Мирович, Аксёнов, М. Мунзук, фольклористы Тув. НИИ языка, лит-ры и истории. Традиц. декады, олимпиады, смотры художеств. самодеятельности и слёты певцов, проводимые в республике, превращаются в большие праздники нар. и проф. иск-ва. Среди деятелей тув. муз. иск-ва: композиторы — засл. деят. иск-в РСФСР Чыргал-оол, Р. Кенденбиль, Д. Хуреш-оол; певцы — нар. арт. РСФСР М. Мунзук, К. Мунзук, нар. арт. Тув. АССР Н. Олзей-оол, засл. арт. РСФСР Х. Конгар, Кок-оол, А. Лаптан, засл. арт. Тув. АССР Е. Кенденбиль.

Лит.: Сейфулин Х. М., Образование Тувинской автономной области РСФСР, Кызыл, 1954; История Тувы, т. 2, М., 1964; Аксёнов А. Н., Тувинская народная музыка, М., 1964; на тув. яз.— Мунзук М., Тыва улустун ырлары, Кызыл, 1973. *З. К. Киргис.*

ТУГА́РИНОВА Татьяна Фёдоровна (р. 15 V 1925, Торжок Калининской обл.) — сов. певица (лирико-драм. сопрано). Нар. арт. РСФСР (1970). Чл. КПСС с 1970. В 1957 окончила Моск. консерваторию по классу пения у Н. Л. Дорлиак. С 1956 солистка Большого т-ра. Точность и чистота интонации, сдержанность жестов — отличит. черты исполнительского иск-ва Т. Партии: Ярославна, Лиза, Кума Настасья, Феврония, Аида; Елизавета («Дон Карлос»), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи) и др. В составе оперной труппы Большого т-ра гастролирует во мн. странах мира.

В. И. Зарубин.

ТУЛАШВИ́ЛИ Анна Ивановна (9 III 1874, Тбилиси — 27 V 1956, там же) — сов. пианистка, педагог. Засл. деятель иск-в Груз. ССР (1941). Училась игре на фп. у А. И. Мизандари в Тбилиси и у Л. Дьемера в Париже. С 1903 преподавала в Муз. уч-ще, с 1917 — в консерватории в Тбилиси (первая женщина профессор-музыкант в Грузии; в 1926—48 декан фп. ф-та, зав. кафедрой спец. фп. и камерного ансамбля). Среди учеников — Р. Р. Керер, Т. К. Амираджиби, В. Н. Шушкашвили. Автор первых груз. методич. работ и статей, в т. ч. о Мизандари (журн. «Сабчота хеловнеба», 1954, № 5), об истории Тбилисской консерватории, о муз. образовании в Грузии, о фп. исполнительстве и собств. методе преподавания.

Лит.: Шушкашвили В., Достойная пианистка, «Дрошa», 1961, № 4; её же, Воспитатель, руководитель, друг, «Сабчота хеловнеба», 1965, № 12; Киладзе Н., А. Тулашвили, там же, 1969, № 1; Вачнадзе М., Анна Тулашвили, в её кн.: Очерки из истории грузинской фортепианной музыки, Тб., 1973 (на груз. яз.); её же, Первые грузинские пианисты-педагоги, в сб.: Музыка в Тбилиси, Тб., 1980. *М. А. Вачнадзе.*

ТУЛЕБАЕВ Мукан Тулебаевич [28 II (13 III) 1913, с. Каршиган Бурлю-Тюбинского р-на Талды-Курганской обл.— 2 IV 1960, Алма-Ата] — сов. композитор и обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1959). Деп. Верх. Совета Казах. ССР 4-го и 5-го созывов. Чл. КПСС с 1956. Учился в Казах. оперной студии при Моск. консерватории (1938—41), в 1941—46 брал уроки композиции у Е. Г. Брусиловского, в 1951 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у В. Г. Фере (ранее занимался у Н. Я. Мясковского). С 1953 преподавал в Алма-Атинской консерватории. Пред. правления СК Казах. ССР (1956—60). Ценным вкладом в казах. оперную музыку явилась его опера «Биржан и Сара». Автор музыки Гос. гимна Казах. ССР (совм. с Е. Г. Брусиловским и Л. А. Хамиди, 1945).



Соч.: оперы — Амангельды (совм. с Брусиловским, 1945, Казах. т-р оперы и балета), Биржан и Сара (1946, там же; Гос. пр. СССР, 1949; 2-я ред. 1957); для солистов, хора и орк.— кантата Огни коммунизма (сл. Н. Шакенова, 1951); для орк.— Поэма (1942), Фантазия на казахские нар. темы (1944), Казахская увертюра (1945), поэма Казахстан (1951), Той (Праздник, жанровая картинка, 1952); для орк. казах. нар. инструментов — Фантазия на венг. темы (1953); камерно-инстр. ансамбли: для скр. и фп.— Поэма (1942), Колыбельная (1948), Лирический танец (1948), трио (1948), струн. квартет (1949), сюита (для фп. квинтета, 1946); для фп.— фантазия (1942), токката (1949); для хора — сюита Юность (сл. С. Бегалина и С. Мауленова, 1954); св. 50 романсов и песен; обр. нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам, в т. ч. к фильмам «Золотой рог» (1946), «Джамбул» (1952, совм. с Н. Н. Крюковым).

Лит.: Жубанов А., Мукан Тулебаев, А.-А., 1963 (на казах. яз.); Темирбекова А., Щедрый талант, в кн.: Композиторы Казахстана, вып. 1, А.-А., 1978. *Б. Г. Ерзакович.*

ТУ́ЛИКОВ Серафим Сергеевич [р. 24 VI (7 VII) 1914, Калуга] — сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1973). Чл. КПСС с 1952. Род. в семье музыкантов. В 1935 окончил муз. уч-ще при Моск. консерватории по классу фп. у Е. Ф. Колобовой, в 1940 — Моск. консерваторию по классу композиции у В. А. Белого. В 1937—40 пианист-концертмейстер Центр. клуба НКВД СССР, в 1940—41 — клуба Артиллерийской академии им. Ф. Э. Дзержинского. В 1941—44 жил в Алма-Ате, изучал казах. муз. фольклор. С 1944 — в Москве. В 1948—53 худ. рук. Ансамбля песни Трудовых резервов. С сер. 40-х гг. преимуществ. внимание уделяет песне. Один из ведущих сов. мастеров этого жанра. Популярность принесли Т. патриотич. песни, посвящённые В. И. Ленину, Родине, Коммунистич. партии, воспевающие героич. свершения сов. народа, идеи мира и прогресса. Лучшие песни Т. отмечены эпич. широтой, мелодич. яркостью, претворением рус. нар. интонаций, органичным сочетанием гражд. пафоса и искренности чувств. Гос. пр. СССР (1951) — за песни «Песня о Волге» (сл. О. Я. Фадеевой, 1945), «Мы за мир» (сл. А. А. Жарова, 1947), «Расцветай, земля колхозная» (сл. Л. Н. Ошанина, 1948), «Лес-богатырь» (сл. П.П. Кудрявцева, 1949), «Приезжали на побывку» (сл. Я. Л. Белинского, 1950). 1-я пр. на 3-м Междунар. фестивале демократич. молодёжи в Берлине (1951) — за песню «Марш советской молодёжи» (сл. Е. А. Долматовского, 1951). 1-я пр. на 5-м Междунар. фестивале демократич. молодёжи в Варшаве (1955) — за песню «Это мы — молодёжь» (сл. Ошанина, 1954). Секретарь правления СК СССР (1971—79) и СК РСФСР (1973—79), пред. правления Моск. орг-ции СК РСФСР (1971—79). Гос. пр. РСФСР им. М. И. Глинки (1973).

Соч.: оперетта Баранкин, будь человеком (1965, Моск. т-р оперетты); для солистов, хора и орк.— сюита Приокские рассветы (сл. В. Я. Лазарева, 1971); для орк. — симфония (1940), Русская увертюра (1942), увертюра Месть (1942), Интермеццо (1943), марш Амангельды (1943), Торжественный казахский марш (1944); для орк. нар. инструментов — Концертная сюита (1947), Молодёжная увертюра (1948), Сказ о России (1960; 2-я ред. 1978); для эстр. орк.— Молодёжный марш (1957), Концертный вальс (1957); для фп.— соната (1938), прелюдия и фуга (1938); для голоса с фп. — сюиты Минин и Пожарский (сл. П. А. Семынина, 1942), Партизаны (слова его же, 1943), Голос степей (сл. Н. Баймухамедова, 1944), цикл романсов на слова рус. классиков (1939); песни (св. 300), среди них — Песня о танкисте (сл. С. Б. Болотина и Т. С. Сикорской, 1941), Могучий Днепр (сл. Л. Н. Ошанина, 1947), Цветы, мой край (сл. С. А. Васильева, 1954), Жизнь моя — любовь моя (сл. А. Пришельца, 1954), Ленин всегда с тобой (сл. Ошанина, 1955), Моряк в отпуску (сл. О. Я. Фадеевой, 1956), Как я люблю тебя, море (сл. А. А. Сальникова, 1956), Алтай золотой (сл. Ц. С. Солодаря, 1957), Родина любимая моя (сл. А. Е. Досталя, 1957), Марш дружбы (сл. С. Г. Острового, 1959), Мы — коммунисты (сл. П. М. Градова, 1959), Ты, Россия моя (сл. Острового, 1961), Родина (сл. Ю. А. Полухина, 1961), Я в тебя не влюблён (сл. Фадеевой, 1960), Девчонки, которые ждут (сл. М. С. Пляцковского, 1963), Не стареют душой ветераны (сл. Я. Л. Белинского, 1967), Лишь ты смогла, моя Россия (сл. Белинского, 1969), Дума о Родине (сл. В. Е. Малкова, 1970), Половодье (сл. В. С. Харитонова, 1970), Любите Россию (сл. О. Л. Милявского, 1970), Не повторяется такое никогда (сл. Пляцковского, 1972), Сын отечества (сл. В. Я. Лазарева, 1973), Любимые женщины (сл. Пляцковского, 1973), Бамовский вальс (слова его же, 1977); обр. казах. нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ра — «Любовь, директор и квартира» (1956, Моск. т-р Транспорта), «Серебряная свадьба» (1959, Моск. т-р им. Н. В. Гоголя) Солодаря, и др.

Лит.: Мартынов И., С. С. Туликов, «СМ», 1964, № 7; Сибирский В., Серафим Туликов, М., 1962; его же, Серафиму Туликову — 50 лет, «МЖ», 1964, № 13; Долгов Е., Серафим Туликов, в кн.: Музыка России, вып. 1, М., 1976. *Л. Б. Римский.*

ТУЛУМБА́С (тур. tulumbaz) — укр., рус., турецкий, перс. ударный муз. инструмент. Применялся с 17 в. как воинский сигнальный инструмент. Согласно польск. источникам 17 в., Т.— турецкий барабан, бубен с колокольцами, а также цимбалы, в старину применявшиеся турецкой ратью. По др. сведениям, Т.— металлич. литавры (польск. kotły, белорус. катлы) с кожаной мембраной, по к-рой ударяли медным прутом или т. н. вощагой (кожаной плетью с утолщением на конце). Небольшие Т. (конные) привязывали спереди к седлу всадника. В 17—18 вв. Т. широко использовался в полувоенном быту казаков Запорожской Сечи на Украине для созыва собраний и подачи сигналов тревоги (исполнитель на Т. назывался довбыш).

Лит.: Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975. *И. В. Мациевский, М. А. Полонтай.*

ТУ́МА (Tůma) Франтишек (Франц) Игнац Антонин (2 X 1704, Костелец-над-Орлицы, Чехия — 30 I 1774, Вена) — чеш. композитор, гамбист и певец. Сын сельского органиста. По композиции занимался в Праге, возможно, у Б. Черногорского, совершенствовался у И. Фукса в Вене (с 1731), служил там придв. музыкантом у графа Кинского (1731—41), затем капельмейстером при дворе императрицы Елизаветы Кристины (1741—50). Позднее в течение 6 лет работал в монастыре Герас. Возвратившись в Вену в кон. 60-х гг., как гамбист и композитор завоевал известность среди аристократии (его высоко ценила Мария Терезия). Наряду с Б. Черногорским, Т.— крупнейший чеш. композитор-полифонист 18 в. Нек-рые соч. Т. отражают влияние Фукса и А. Кальдары (его лучшие мессы d-moll и e-moll написаны в духе месс И. С. Баха). Для Т. характерны высокий уровень композиторской техники, полифонич. мастерство. В основе мелодики его произв.— нар. славянская песенность; для развития нац. мелодий Т.

широко использовал разл. имитац. формы (месса B-dur и др.). Уделял большое внимание выразит. декламации. Во многом способствовал драматизации духовных композиций («Crucifixus» и др.), ярче всего проявив в них творч. индивидуальность. В его хор. духовных соч. музыка органически соединяется с текстом. Большая часть наследия Т. не издана и не изучена, однако опубликованные произв. свидетельствуют о его влиянии на формирование чеш. классич. композиторской школы. Сб-ки избранных соч. Т. изданы О. Шмидом (в 1900—01; хоры, пассионы, инстр. пьесы), отд. произв. изданы под ред. Э. Шенка (партита № 7, 1953), Я. Рацека, Й. Павеца («Stabat Mater») и В. Бельского (симф. соч., 1965; инстр. пьесы, 1967), П. А. Писка (симфония).



Соч.: 13 sinfonia для струн. орк., партиты для малого орк.; 66 месс; Stabat Mater для 4-гол. хора с органом, Miserere, респонсории, пассионы и др. многогол. католич. хор. соч.; камерно-инстр. ансамбли — трио-сонаты, партиты для 2 скр. и влч. с basso continuo, фп. пьесы.

Лит.: Бэлза И., История чешской музыкальной культуры, т. 1, М., 1959, с. 223—25; Ball O., Franz Tuma, W., 1901; Schmid O., Die böhemische Altmeisterschule Czernohorskys..., Lpz., 1901; его же, F. Tuma, в сб.: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Bd 2, [s. a.]; Hniličk a A., Portréty starých českých mistrů hudebních, Praha, 1922; František Ignác Tůma, «H. R.», 1954, № 15; Peschek A., Die Messen von F. Tuma, Bd 1—2, W., 1956 [Diss.]. *А. Г. Юсфин.*

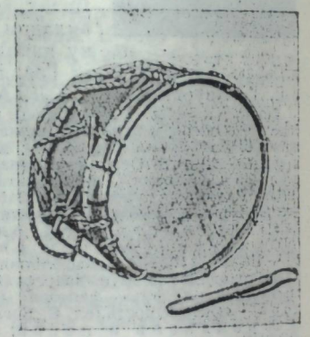
ТУМА́НИНА (по мужу — Рукавишникова) Надежда Васильевна [1 (14) IX 1909, Воронеж — 2 IX 1968, Москва] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1943). С 1916 жила в Москве. В 1926—31 занималась в Муз. техникуме им. Рубинштейна по классу фп. у А. Б. Гольденвейзера. В 1936 окончила историко-теоретич. ф-т Моск. консерватории у В. Э. Фермана; в 1936—39 была аспирантом под его же руководством. С 1944 доцент Моск. консерватории, в 1949—1957 зав.кафедрой истории рус.музыки. С 1951 младший, с 1953 старший науч. сотрудник, в 1960 рук. комплексного Сектора рус. иск-ва Ин-та истории иск-в АН СССР (ныне Всесоюзный н.-и. ин-т искусствознания). Осн. работы Т. посвящены истории рус. и сов. музыки. Редактор кн. «История русской музыки» (т. 1—3, 1957—60). Участник коллективного труда «История русской советской музыки» (т. 2—4, 1959—63).

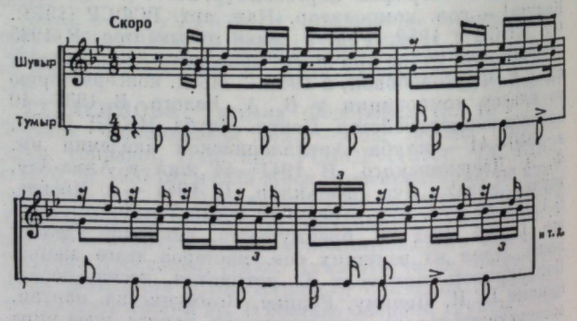
Соч.: М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество, М.— Л., 1939; Р. Вагнер, М., 1939; Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея», в сб.: С. И. Танеев и русская опера, М., 1946; Музыкальная трилогия «Орестея», в сб.: Памяти С. И. Танеева, М.— Л., 1947; Отечественная героико-трагическая опера Глинки «Иван Сусанин», в сб.: М. И. Глинка, М.—Л., 1950; Музыка Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский», там же; Оперное творчество Чайковского, М., 1957 (совм. с Вл. В. Протопоповым); Чайковский и музыкальный театр, М., 1961; Чайковский. Путь к мастерству. 1840—1877, М., 1962; Чайковский. Великий мастер. 1878—1893, М., 1968. *Т. Н. Соловьёва.*

ТУМА́НОВ (наст. фам.— Туманишвили) Иосиф Михайлович [р. 2(15) I 1909, Тбилиси] — сов. режиссёр. Нар. арт. СССР (1964). Чл. КПСС с 1956. Окончил драм. курсы под рук. Ю. А. Завадского (1929). Сценич. деятельность начал в драм. т-ре. В 1936—46 режиссёр, с 1938 гл. режиссёр Оперного т-ра им. Станиславского, где пост. оперы «Дарвазское ущелье» Степанова (1939, совм. с М. Л. Мельтцер, под рук. К. С. Станиславского), «Бал-маскарад» (1941); балет «Лола» Василенко (1943, совм. с В. П. Бурмейстером) и др. В 1946—53 худ. рук. Моск. т-ра оперетты. Под рук. Т. поставлены оперетты «Вольный ветер» Дунаевского (1947), «Летучая мышь» Штрауса (1947), «Беспокойное счастье» (1948), «Трембита» (1949; Гос. пр. СССР, 1950) Милютина, «Самое заветное» Соловьёва-Седого (1952). С 1961 гл. режиссёр Кремлёвского Дворца съездов, в 1964—70 также и Большого т-ра СССР. Специально для сцены Кремлёвского Дворца съездов осуществил пост. опер «Дон Карлос» (1963); «Октябрь» Мурадели (1964). На сцене Большого т-ра пост. оперы «Мазепа» (1966), «Сказание о невидимом граде Китеже...» (1966); «Оптимистическая трагедия» Холминова (1967), «Псковитянка» (1971). Был художеств. руководителем и постановщиком концертов мн. нац. декад в Москве, в т. ч. декад иск-ва Бурят-Монгольской АССР (1940) и Груз. ССР (1958). Пост. первую бурят. оперу «Энхе-булат-батор» Фролова (Улан-Удэ, 1940). Под рук. Т. пост. оперы «Хованщина» и «Борис Годунов» на сцене т-ра «Ла Скала» (Милан, 1967), «Борис Годунов» (1975), «Золотой петушок» (1979) в т-ре «Колон» (Буэнос-Айрес). Был гл. режиссёром торжеств. церемоний открытия и закрытия Олимпиады-80 (Москва, 1980). С 1951 преподаватель, с 1965 профессор ГИТИСа им. А. В. Луначарского, худ. рук. курсов актёров и режиссёров муз. т-ра, зав. кафедрой режиссуры там же (с 1970).

Лит.: Мастера Большого театра. Сб., М., 1976, с. 634—45. *В. И. Зарубин.*

ТУМЫР, тюмыр,— марийский нар. ударный муз. инструмент. Род двухстороннего барабана. Корпус выдалбливается из ствола осины или липы (диаметр 300—380 *мм*, высота 400—450 или 600—700 *мм*). Мембраны — из собачьей или телячьей кожи; их натяжение регулируется с помощью переплетённых верёвок, закручиваемых посредством особых палочек (так регулируют высоту звука). По мембранам ударяют двумя кленовыми или дубовыми колотушками (дл. 200—250 *мм*); играют сидя, держа Т. на коленях, либо стоя, подвесив его на ремне через плечо. В прошлом Т. — сольный обрядовый и ратный инструмент; ныне используется в ансамбле с *шувыром* или гармоникой (марийская марла -кармонь) либо с хором для ритмич. сопровождения свадебных песен и танцев (исполняются остинатные фигуры, часто служащие ритмич. фоном для мелодии).





Лит.: Эшпай Я., Национальные музыкальные инструменты марийцев, Йошкар-Ола, 1940; Никифоров П., Марийские народные музыкальные инструменты, Йошкар-Ола, 1959; Вертков К., Благодатов Г., Яворицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, [2]1975, с. 70. *Л. М. Бутир.*

ТУНИ́ССКАЯ МУ́ЗЫКА. Муз. иск-во Туниса занимает особое место среди муз. культур стран Магриба (Арабского Запада), оно сложилось под воздействием греч., финикийской, римской, турецкой и др. культур. Их влияние было обусловлено географич. расположением страны и спецификой её историч. развития. Так,

разнообразно происхождение осн. звукорядов, используемых в муз. практике страны: хусейн унаследован от финикиян, сика заимствован из Персии, раст-диль — вариант араб. раста, а мазмум и михайр сика тождественны европ. мажору и минору. Музыка Туниса связывается с традициями араб. культуры (см. *Арабская музыка*). В 7 в. борьба нар. масс получила поддержку со стороны арабов-мусульман, воен. отряды к-рых пришли на территорию Туниса в 647. Приход арабов и включение Туниса в состав халифата Омейядов связали развитие страны с центрами мусульм. цивилизации. Этот период, называемый «бедуинским», характеризуется в основном несложными по форме песнями, часто носящими ритуальный характер. Музыка и поэзия были неразрывны, что нашло выражение в традиц. фигуре поэта-музыканта — шаира. Песни сопровождали разл. трудовые процессы, ритуалы, церемонии. Ислам, распространившийся в араб. странах, не способствовал развитию муз. иск-ва. Музыкантам приходилось преодолевать разл. ограничения и регламентацию.

Особое значение для муз. культуры стран Магриба имела т. н. андалусская школа. Андалусские традиции, сложившиеся на юге Пиренейского полуострова, получили развитие в кон. 8 в., когда выходцы из Андалусии стали расселяться по всему Магрибу. Особая роль в становлении андалусской школы принадлежит поэту, певцу, композитору и муз. теоретику Абуль-Хасану Али бен Нафи (789—857), более известному под именем Зирьяб. Он упорядочил все применявшиеся на практике муз. лады, сведя их в определённую систему, внёс существ. изменения и в области муз. формы: по его правилам сочинение начинается речитативом (наширд), поющимся в свободном ритме, к-рый постепенно переходит в осн., среднюю часть (басит), середина в медленным темпе контрастирует с оживлённым двухчастным заключением (мохарракат ихазаят). Зирьябу принадлежит также ряд идей по усовершенствованию муз. инструментов, особенно лютни. В результате деятельности Зирьяба страны Магриба обрели собств. муз. традицию, не зависимую от багдадской школы.

Классич. музыка в Тунисе, как и в др. странах Магриба, представлена циклич. композициями — нубами, включающими вок. (они доминируют) и инстр. части (нек-рые из них исполняются в сопровождении танцев). Вок. части (в к-рых используется гл. обр. классич. араб. поэзия) поются солистом или хором в унисон. Структура нуб, каждая из к-рых использует только один лад, варьируется в разл. странах Магриба. Полный цикл нубы включает в себя неск. осн. разделов. Вступит. часть,исполняемая инстр. ансамблем или солистом в свободном ритме — истифтах, экспонирует характерные черты данного лада (макама) — специфику внутриладовых тяготений, осн. мотивные образования, типы мелизматики и т. д., что в совокупности служит выражением эстетич. сути данной нубы. Затем следует инстр. часть мсаддар, основанная на жёсткой метроритмич. схеме. Далее идёт неск. вок. разделов — абъят, б'тайхи, баруэль, таушийя, дардж ихатм (названия этих разделов определяются осн. ритмич. фигурой, к-рая исполняется ударными). Они перемежаются небольшими инстр. интерлюдиями дхоуль в стиле истихбар (туниссое название таксима). В классич. Т. м. существовало 24 нубы, в совр. Тунисе сохранилось 13.

В отличие от восточноарабских стран, где музыка стала достоянием элиты,сделавшись утончённым иск-вом, привилегией музыкантов-профессионалов, музыка Магриба была более демократичной. Даже многие песни Зирьяба стали восприниматься как народные. Параллельно с классич. араб. одой — касыдой под влиянием ряда культурных традиций, сложившихся на Пиренейском полуострове, стали развиваться новые формы строфич. стихосложения, а с ними — и новые муз. формы. Если структура стиха в касыде приводила к бесконечным мелодич. повторам, то в мувашшахе (опоясанный) она давала возможность целого ряда комбинаций мелодич. рисунка. Мувашшах культивировался гл. обр. придв. поэтами. Заджал (мелодия) — форма религ. песнопения с текстом на разговорном араб. яз. с примесью испанского — практиковался обычно трубадурами; его появление и распространение связаны с именем Ибн Кузмана (12 в.). Заджал приобрёл большую популярность, проникнув на восток вплоть до Ирана. В это время музыка Магриба вызывала большой интерес в Испании, в крупнейшие города к-рой приглашаются музыканты из Марокко, Алжира, Туниса. В этот же период устанавливаются важнейшие виды инструментов, в основном общих для стран Магриба; из струнных это несколько разновидностей лютни (уд) — 4-струнная, ладовая, безладовая, рабаб (ребек, смычковый инструмент), канун (72-струнный щипковый инструмент типа гуслей, очень распространённый в Тунисе); из духовых — касба (тип продольной флейты), зорна, или зукра (тип вост. гобоя — сурны); многочисл. ударные — тар (круглый бубен), бендир (бубен, металлич. пластинки на к-ром заменены струнами), даф (бубен с квадратным ободом), барабан дарбука, тбала (парные барабаны) и т. д.

Т. м. больше, чем музыка Алжира и Марокко, была связана с иск-вом вост.-араб. стран. Осн. формами ср.-век. религ. музыки были, во-первых, исполнение фрагментов из Корана, основанных на свободных импровизированных речитациях вне определ. метра в соответств. ладовых системах; во-вторых, псалмодий, повествующие о жизни и деяниях пророка Мухаммеда и обычно состоящие из вок. фраз с хор. рефренами; в третьих, азан — призыв муэдзина к молитве с минарета (в странах Сев. Африки мелодика азана чаще всего не связывается с определ. ладами). Развитие иск-ва и культурных контактов привело уже в нач. 10 в. к открытию в Кайруане первой в стране муз. школы, основателем к-рой был учитель Мунис аль-Багдади. Менее века спустя певец, музыкант и крупный учёный Абу Сальт Омейя, обосновавшийся в Махдии, а затем в Палермо, привёз с собой множество новых сочинений композиторов др. стран.

Главным оплотом традиций культовой музыки были религ. братства, вокруг к-рых группировались певцы, композиторы и теоретики. В большинстве араб. стран религ. братства были тесно связаны между собой, обменивались представителями, опытом, в т. ч. музыкальным. Первым и наиболее влиятельным религ. обществом в Тунисе было братство «Шазилия», основанное Абу-ль-Хасаном аш-Шазили (1197—1275). Марабуты «Шазилии» развивали традиции пения стихов из Корана, импровизации в стиле марзуких на темы из жизни пророка — внеметрич. пение в ладу диль, состоящем из двух тетрахордов типа тон — три четверти тона — три четверти тона. С культовой практикой «Шазилии» было связано распространение в Тунисе зикра (радения) — ритуального ритмич. танца, исполняемого ночью группой дервишей, располагающихся в два ряда; танцуя в трёхдольном ритме, они в чистую кварту интонировали имя всевышнего: «Аллах, Аллах...». Другое религ. братство, основанное Сиди бу Саидом аль-Беджи (1156—1230), ввело в практику хор. пение. При этом жен. хор пел обычно в сопровождении удар. инструментов типа бендира, дарбуки, тара и дафа, а мужской — мэзуэда, бендира и корнемузы. Большое значение для дальнейшего развития Т. м. имело творчество Сиди Дрифа (14 в.) — поэта и композитора, выработавшего новые принципы соединения музыки и текста. Практика культовой музыки различалась в разных школах и направлениях, возникавших в ср. века в Сев. Африке. Одно

из наиболее популярных направлений духовной музыки связано с деятельностью об-ва «Аруссия», созданного в 15 в. Сиди бен Аруссом. Об-во выработало свою манеру исполнения культовой музыки: мужской хор, располагающийся кругом, медленно двигался в соответствии с характером исполняемой музыки, под аккомпанемент бендира. Несмотря на существование определ. репертуара песнопений, солисты имели возможность импровизировать и даже выходить за пределы установленного лада. Песнопения религ. братства «Суламия» (осн. в Ливии в нач. 16 в. Сиди Абдессаломом Ласмаром) бытуют и ныне. В нач. 16 в. в Тунисе, как и во всей Сев. Африке, действовали марабута марокканского духовного братства «Исауйя» (осн. Сиди М'Хамедом бен Иссой). Их культовый церемониал состоял из 2 разделов: в первый входили песнопения и танцы, во второй — игры, сопровождаемые музыкой. В это время формируется группа наиболее употребит. ладов: раст-диль (тунисский вариант араб. раста), сика, майя и рамель-майя, исфахан, мезмум, неск. разновидностей лада хзина (в т. ч. пентатонные). В числе наиболее распространённых ритмич. формул — абъят, бтайхи, барруэль, таунийя, дардж, хафиф и хатм. Пору расцвета переживала традиция исполнения нуб: музыканты инстр. ансамбля, сидя на коврах, чередовали пение с инстр. интермедиями; танцоры, расположенные в ряд, параллельный хору, выкрикивая имя Аллаха, двигались соответственно ритму и мелодии. Когда темп песнопений убыстрялся, доходя до кульминации (ритм хамари), движения танцоров становились экстатичными.

В 1574 Тунис стал частью Османской империи. Турецкое влияние на Т. м. выразилось в распространении безладовой лютни, а также в исполнении баш-рафа (увертюра), своеобразных инстр. пьес, к-рые стали служить вступлением к вок. пьесам. К 17 в. андалусское влияние, распространявшееся в основном марокканскими религ. братствами, значительно уменьшилось. Наблюдался общий упадок муз. жизни стран Магриба.

Новый подъём был связан с распространением вок. музыки берберов Сахары, основанной на пентатонике. Этот стиль ввели марабуты из религ. братства «Тиджания», созданного Сиди Ахмедом ат-Тиджани (1737—1814), и подхватили члены братства «Алавия», основанного Сиди бу Али в г. Нефт (Джерид, Юго-Зап. Тунис). Новый стиль быстро вошёл в быт городов Магриба. Значит. роль в его распространении сыграл выдающийся учёный, поэт и музыкант Сиди Брахим Рийахи (1767—1849).

В 1881 франц. войска оккупировали Тунис. Установление франц. протектората и широкая европеизация тунисского общества, в частности распространение европ. системы образования и культурных (в т. ч. музыкальных) ин-тов европ. типа, не оказали существ. влияния на развитие Т. м.

Возрождение интереса к нац. классич. музыке было связано с основанием об-ва «Рашидия». Созданное в 1935 группой молодых музыкантов по инициативе генерала Мустафы Сфара (бывшего мэра г. Тунис), оно ставило целью сохранение муз. наследия страны и развитие нац. традиций. Об-во было названо в честь Мухаммеда ар-Рашида (3-го правителя из династии Хусейнидов), к-рый оставил трон, чтобы посвятить себя музыке (он учился у выходцев из Андалусии). Считают, что именно он довёл до совершенства специфич. тунисскую форму нубы. Члены об-ва «Рашидия» записали множество традиц. песнопений. Они создали курсы по подготовке исполнителей традиц. музыки — вокалистов и инструменталистов, организовали на Радио еженедельную программу, в к-рой выступали ведущие исполнители страны, способствовали появлению новых муз. композиций, построенных на принципах традиц. песен и инстр. музыки.

После провозглашения независимости Туниса в 1956 оркестр об-ва «Рашидия» вошёл в состав коллективов нац. Радио. Об-во «Рашидия» организовало курсы по обучению музыке. Заметное воздействие на развитие Т. м. оказало творчество выдающегося музыканта Хмаиса Тэрнана (1894—1964), одного из основателей «Рашидии», организатора Ансамбля классич. музыки в Бизерте. Популярностью пользуется Тунисская нац. группа нар. иск-ва. Среди музыкантов: исполнители на нац. инструментах Али Срити (уд), Хассейн Харби (канун), Хатоуи (зорна), Мухаммед Збделли (мэзуэд), певцы Шри Аджедж, Хмайес Хаснаун, С. Будина, певицы Салиха Зохра Фаиза, Мунира Чикаути, Фатхия Каири, Муния Хджаидж, Ванилла и др.

Ценным вкладом в развитие нац. музыковедческой школы явились теоретич. работы Салаха аль-Махди, Садыка аль-Баруни, Хамади бен Османа, Мухаммеда аль-Хабиба и Фатхи Згонди. Большое значение имеет деятельность гос. секретариата по делам культуры и информации (Отдел изящных иск-в). Он организовал неск. конгрессов, на к-рые были приглашены ведущие музыканты Туниса. Многие из них участвовали в записи нуб, часть к-рых издана. В дальнейшем были записаны многие сочинения в стиле мувашшах, заджал, хуроль. Были проведены конференции по проблемам ладов и ритма, в к-рых участвовали многие видные музыканты Магриба.

Важную роль в усвоении опыта старых мастеров сыграли созданные практически во многих городах и деревнях Туниса комитеты по культуре.

Нац. консерватория музыки, танца и нар. иск-ва создана в нач. 60-х гг. (её возглавлял Джазири Хамади). Ныне директор консерватории — видный специалист в области араб. муз. культуры, ведущий композитор, исполнитель на ряде инструментов, президент Нац. муз. комитета Салах аль-Махди. В консерватории проходят подготовку исполнители традиц. музыки (инструменталисты и вокалисты). Наряду с освоением нац. музыки изучаются традиции европ. иск-ва. Второй по значению является консерватория в Сфаксе. Почти в каждой школе и колледже имеется об-во традиц. музыки. В 1962—65 существовал симф. оркестр, созданный композитором и дирижёром Энисом Фулейхеном. Он исполнял классич. и тунисскую музыку.

Продолжают развиваться традиции муз. т-ра. Театр. об-во было организовано в Тунисе в 1908. На театр. жизнь страны оказали влияние гастроли сирийского актёра Ахмеда Абу Халиля аль-Каббани и египетского — Салама Хигази. Приехавший на гастроли в Тунис в 1919 егип. певец Мухаммед Азеддин основал собств. т-р, репертуар к-рого состоял из пьес с музыкой. В 1920 в Тунисе появилась араб. оперетта, представленная произв. Бадии Массабри. Получила известность певица Фатья Хиари и др. Возникло много трупп. В 1960—1970-е гг. возродился интерес к т-ру фольклорного типа, где большую роль играет музыка («Театральная группа Юга» из Гафсы, и др.). В 1965 создан Междунар. культурный центр в Хаммамете, содействующий развитию театр. и муз. иск-ва, каждое лето в нём проводятся курсы муз.-сценич. иск-в, к-рые возглавляют ведущие деятели культуры разл. стран.

Получило поддержку также иск-во религ. братств: по инициативе мин-ва культуры ежегодно во время мулида, т. е. празднеств, связанных с рождением пророка, в «священном» городе Кайруане проводится своеобразный фестиваль, в к-ром соревнуются чтецы Корана и ансамбли, исполняющие религ. песнопения.

Одним из мировых центров фольклорного исполнительства стали Карфагенские фестивали нар. иск-ва, на к-рые съезжаются тысячи участников из десятков стран. В 1975 состоялся 8-й фестиваль.

Лит.: [Михайлов Дж. К.], Музыка, в кн.: Тунис. (Справочник), М., 1978; Stumme H., Tripolitanisch-tunisische Beduinenlieder, Lpz., 1894; Abd al Wahhab Hasan Husni, Le développement de la musique arabe en Orient. Espagne et Tunisie, Tunis, 1918; Lachmann R., Musikwissenschaftliche Forschungen in Tunesien, «Forschungen und Fortschritte», 1930, Bd 6, H. 31; его же, Die Musik in den tunesischen Städten, «AfMW», 1923, Bd 5; Erlanger R. d', La musique arabe, t. 1—6, P., 1930—59; его же, Mélodies tunésiennes (hispano-arabes, arabes-berbères, juive, nègre), P., 1937; Gironcourt G. de, Recherche de géographie musicale dans le Sud tunisien, «La Géographie», 1939, t. 71, № 2; Farmer H. G., The sources of Arabian music, Leiden, 1965; Ризки Садык, Аль-Арани ат-Тунисийя, Тунис, 1965 (на араб. яз.); Mahdi Salah el, Traditional music in Tunisia, в сб.: Notes on education and research in African music, Legon, 1967; его же, Навбат ад-диль ат-Тунисийя, Тунис, 1967 (на араб. яз.); его же, La musique arabe. Structures, historique, organologie, exemples musicaux, P., 1972; его же, La tradition musicale arabe, «Cultures», 1977, v. 4, № 1; Pieper C., Kunst und Musik in Tunesien, в сб.: Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttg., 1969, Jahrg. 19, H. 2; Jargy S., La musique arabe, P., 1971; Mahdi Salah el, Caux D., Une musique qui reflète un art de vivre, «Monde», P., 1975, 30—31 mars; Касак Усман, Ахмад аль-Вафр, Тунис, [без даты] (на араб. яз.). *Дж. К. Михайлов.*

ТУОНГ (tuong) — вьетнамский классич. муз. театр. Согласно историч. свидетельствам, т-р Т. сложился во Вьетнаме в 11—13 вв. на основе театр. представлений чо туонг и хат кой чан, включавших в себя танцы, пение, акробатику, сцены, изображающие сражения, и т. д. В 1285 в период правления императора Чан Нян Тонга благодаря деятельности пленного китайского актёра Ли Нгуен Ката при вьетнамском дворе была сформирована первая труппа Т. С 1437 Т. стал официальным придв. театр. жанром, в период с 15 по 19 вв. интенсивно развивался при поддержке императорских династий.

В 1804 в городе Хюэ построено первое здание вьетнам. т-ра, а позднее по приказу имп. Ты Дыка (1848—1883) сформирована имп. труппа с театр. школой «Хак бо динь» при ней. Для создания репертуара Т. привлекались выдающиеся поэты и музыканты того времени, напр. Дао Зуй Ты (1572—1634); имена авторов произв., написанных для т-ра Т. до 19 в., остались неизвестными; в 19 в. для т-ра Т. писал вьетнам. драматург Дао Тан (1848—1908). Он создал ок. 20 пьес, сюжеты к-рых обнаруживают влияние китайского классич. т-ра, однако их образное содержание отличается нац. самобытностью.

В кон. 19 в. сложился жанр туонг до, положивший начало сатирич. направлению в т-ре Т. Пьесы в в жанре туонг до создавались такими видными драматургами, как Динь Фьонг, Нго Куи Донг, Нгуен Чонг Чи и др. В ранний период франц. колониального господства нек-рые драматурги (Хоанг Као Кхай, Нгуен Тхан и др.) использовали Т. с целью пропаганды нового режима, установленного колониальными властями. В свою очередь, прогрессивные драматурги создали ряд новых патриотич. пьес (напр., «Чынг Ны вьонг»— «Вопительницы Чынг» Фан Бой Тяу, «Донг а сонг фунг»—«Восточноазиатские козни» Нгуен Хыу Тиема и др.). Последнее десятилетие 19 в. характеризуется влиянием европ. романтизма на все виды вьетнам. нац. иск-ва, в т. ч. и на классич. т-р, что выразилось в изменении сюжетов (от героических к лирическим), а также в характере спектаклей, утративших многие черты, присущие классич. т-ру. В период с 1925 по 1945 в связи с развитием нового вида театр. иск-ва реформаторского т-ра Юга (кай лыонг) классич. т-р пришёл в упадок, с 1940 по 1950 пьесы классич. репертуара сошли со сцен большинства т-ров. После Августовской революции, в 1950-е гг., Т. возродился, обогатившись совр. формами выражения. В 60—80-е гг. 20 в. ставятся пьесы из традиц. репертуара Т., посвящённые героич. прошлому Вьетнама, нац.-освободит. борьбе против вторгземных захватчиков (напр., «Семья сумасшедшей» Нгуен Лая). В сельской местности Т. существует в форме традиц. т-ра, что, однако, не даёт основания причислять его к истинно традиционному театру, каковым во Вьетнаме являются *тео*, руа нуок (кукольный театр) и др.

Все элементы т-ра Т.— сюжет, персонажи, музыка, танцы и жесты, грим и костюмы связаны с определ. символикой. Напр., в пьесе «Ван Быу Чинь туонг» («Десять тысяч драгоценностей Тыонга») Дао Тана действующие лица представляют собой персонифицированные медикаменты, в пьесе «Куан суонг хиен тхюи» («Собрание ароматов, приносимых на счастье») того же автора — разл. цветы. В классич. т-ре, как и в тео, осн. способом выражения является мелодекламация, перемежаемая разговорной речью (ной ве) и изредка пением. В мелодекламации, отражающей характерные черты нац. просодии (вьетнам. яз. тонален), используется более 100 разл. попевок, организованных определ. метроритмич. формулами; каждая из попевок символизирует характер того или иного персонажа (напр., напев безумной женщины), эмоциональное состояние героя в к.-л. момент (напр., напев разлуки), конкретную сценич. ситуацию (напев столкновения 2 персонажей-соперников). Моменты собственно пения в Т. редки, и переход к нему от мелодекламации столь плавен, что подчас его трудно уловить. Пение основано на следующих мелодич. типах: бай бан и хат — напевы с оформленной ладомелодич. и метроритмич. структурой; диеу — попевки, строго сохраняющие лишь принадлежность к определ. ладу. Пение типа хат включает 2 разновидности — хат хать и хат нам, сложившиеся в муз. практике традиции Хюэ. Хат хать отличается мужеств. характером и используется обычно в военных сценах и конфликтных ситуациях (лад бак, антифонная манера исполнения). Хат нам — лирич., печальные мелодии в ладу нам.

В классич. вьетнам. т-ре музыка подчинена закономерностям развития словесного текста, представленного как прозой, так и стихами. Мелодекламация в прозе применялась для разъяснения смысла стихотворных разделов (чаще всего на кит. яз.) и называлась лой хуонг. Партия оркестра в т-ре Т. выполняет функцию связующего звена между всеми элементами театр. представления: разговорными и мелодекламац. разделами, танцами и жестами и т. д. Среди осн. ударных инструментов: чонг чан — военный барабан, чонг ком — «рисовый» барабан, донг да—маленький гонг, тяп шап — тарелочки, фать — трещотки и т. д. Ведущим инструментом ударной группы оркестра является барабан чонг чиен, при игре на к-ром применяется до шести разл. способов звукоизвлечения. Помимо ударных, в оркестр входят сона (тип гобоя), флейта шао, 3-струн. лютня дан там, 2-струн. скрипка дан ни. Танец является важнейшим элементом спектакля т-ра Т., раскрывающим эмоциональное состояние персонажей: напр., танцы «Бо бо», «Бо санг» выражают удивление, а танцы «Малан» и «Бо канг» используются в трагич. ситуациях. Танец в Т.— преим. мужской, отличается острым пластич. рисунком, сопровождается разл. акробатич. трюками. До 40-х гг. 20 в. все роли в Т., в т. ч. и женские, исполнялись мужчинами. В дальнейшем в спектаклях стали участвовать и женщины.

Персонажи классич. т-ра представлены следующими категориями: актёры-воины — туонг, молодые актёры — кен, актёры-старики — лао, актрисы — дао, «пудра»— бот (термин «пудра» применяется по отношению к актёрам, исполняющим второстепенные роли; их грим ограничивался нанесением на лицо пудры). Актёры выступают в масках, к-рые в зависимости от характера персонажа окрашены в разные цвета: маски, олицетворяющие людей храбрых, верных и преданных, окрашиваются в красный цвет; белый цвет означает людей жестоких, зелёный — жителей долин, чёрный — жителей горных районов. Маски отражают и эмоциональное состояние героев: широко раскрытые глаза — ужас, приподнятые брови — удивление и т. д.

Лит.: Coulet G., Le théâtre annamite classique, Toulon, 1928; Đoan Nông, Nghe thuật va su' tich hát bâ, Hà-nôi, 1943; Bowers F., Theatre in the East. A survey of Asian dance and drama, L., 1956; Trân văn khê, Vietnam Het traditionele theatre, P., 1960; его же, La musique vietnamienne traditionnelle, P., 1962; Mich Ouang, Tim, Hiêu Nghê Thuât Tu'ông, Hà-nôi, 1963; Nguyên Đâc Xuân, Vài Tai Lieu Hát Bôi Đo'i Nguyên, «Nghiên Cu'u Viêt-nam», 1966, n. 1; Brandon J. R., Theatre in southeast Asia, Camb., (Mass.), 1967; Trân Vân Khâi, Nghê-thuât sân Kh'âi Viêt-nam, Saig-ôn, 1970; Hoàng Châu Ký, Sô Khâo lich sû' nghê thuât tuông, Hà-nôi, 1973; Nguyen Thi Nhung, Nghê si tu'ông, Nguyên Lai, Hà-nôi, 1975; Pham Duy, Musics of Vietnam, L.— Amst., 1975.

Е. В. Васильченко.

ТУРЕ́ЛЬ (Tourel, псевд., наст. фам. неизв.) Дженни (18 VI 1910, Монреаль — 23 XI 1973, Нью-Йорк) — канадская певица франко-рус. происхождения (меццо-сопрано). С детства жила в Париже. В 1926—28 брала уроки пения у А. Эль-Тур (певица рус. происхождения; псевдоним Т.— анаграмма фамилии её педагога) в Париже, где дебютировала в 1933 в т-ре «Опера комик», в 1933—40 солистка этого театра (первая партия — Кармен; созданный ею образ отличался исключит. сценич. убедительностью, правдивостью). В этом т-ре исполнила также партии Миньон; Шарлотты («Вертер» Массне). В 1937 выступила в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). С 1940 жила в США. С 1942 концертировала в Нью-Йорке; участвовала в качестве солистки в исполнении ряда вок.-симф. произв. с ведущими амер. симф. оркестрами под упр. А. Тосканини, С. А. Кусевицкого и Л. Стоковского; в 1944 исполнила вок. партию в симфонии «Перемия» Л. Бернстайна с оркестром под упр. автора. С 1944 солистка «Метрополитен-опера». Среди созданных Т. на этой сцене образов — Розина (исполняла в оригинале — как партию колоратурного меццо-сопрано); Адальжиза («Норма»). В кон. 40-х гг. Т.— одна из ведущих певиц США. Гастролировала в Канаде, Бразилии, Великобритании, Франции, Италии, Нидерландах. Была первой исполнительницей партий и отд. произв. крупнейших совр. композиторов. Пела на 9 языках; голос отличался широким диапазоном (g — c^2), ровностью и пластичностью звука, красивым, бархатным тембром. Впервые в США исполнила вок. цикл «Жизнь Марии» Хиндемита (во 2-й ред., 1949, Нью-Йорк), затем — на Эдинбургском фестивале (1950), участвовала в премьере оперы И. Ф. Стравинского «Похождения повесы» (партия Бабы-турчанки) в Венеции в 1951. С 50-х гг. выступала только как конц. певица, пела арии из опер, романсы (Т. считалась одной из лучших зарубежных исполнительниц вокальной лирики П. И. Чайковского), народные песни, в том числе русские. В 1963—73 вела класс вок. мастерства в Джульярдской школе (Нью-Йорк), с 1968 — класс мастерства сольного пения в Академии музыки им. Рубина в Иерусалиме.

Лит.: Jacobson R., The Gist of Jennie, «Musical America», 1963, v. 83, № 6, p. 32; Jennie Tourel, «Musical times», 1974, v. 115, № 1571.

С. Ю. Сигида.

ТУРЕНКО́В Алексей Евлампиевич [9(21) I 1886, Петербург — 27 IX 1958, Минск] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в БССР (1940). Деп. Верх. Совета БССР 1-го созыва. Учился в Петерб. консерватории (1911—1914). С 1918 жил в Гомеле (был одним из организаторов и педагогов муз. школы, руководителем хор. самодеят. кружков), с 1934 — в Минске. Создал первые в белорус. проф. музыке произведения песенного и хорового жанра, автор одной из первых белорус. нац. опер.

Соч.: оперы — Цветок счастья (1940, Белорус. т-р оперы и балета), Ясный рассвет (1958, там же; новая ред. композитора Г. М. Вагнера и поэта А. Бачилы, 1963, там же); балет для детей Лесная сказка (1952); кантата Пушкину (1953); для орк. — Белорусская сюита (1933), Белорусская фантазия (1933), Пионерская сюита (1955); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1950), 2 струн. квартета (оба в 1953); пьесы для фп., скр., альта, влч.; хоры; песни; романсы; обр. нар. песен; музыка к спектаклям драм. т-ров и кинофильмам и др.

Е. А. Соломаха.

ТУРЕ́ЦКАЯ МУ́ЗЫКА. Турецкая муз. культура имеет многовековую историю. На протяжении неск. столетий параллельно развивались муз. фольклор (т. е. собственно нар. творчество) и нар.-проф. музыка устной традиции (т. н. традиционная, или классическая), родственные муз. иск-ву др. тюркских народов. Аналогичные песенные жанры бытуют и в Ср. Азии, Казахстане, Азербайджане. Традиц. Т. м. связана с арабо-иран. культурой.

Турецкое нар. творчество впитало наиболее характерные особенности, присущие иск-ву народов, населявших Анатолию. (В 11—12 вв., в период образования Сельджукского султаната, многие поэты и музыканты сосредоточились в Анатолии, где сельджукские правители оказывали им особое внимание, привлекая лучших ко двору.) Турецкий фольклор, как и фольклор мн. др. народов, включает вок., инстр., песенно-танц. музыку. Наиболее широко представлены вок. жанры. Это обусловлено большой ролью поэзии в нац. культуре. Унисонные нар. песни тюркю отличаются богатством образного содержания, мелодич., ритмич., ладовым разнообразием.

Поэтич. основу нар. песен, во многом определяющую и их муз. форму, составляют стихи в таких традиц. формах, как семаи, дестан, кошма, мани.

В мелодике турецкой нар. музыки выделяются 2 стилистич. группы — кырык хава (короткая мелодия) и узун хава (длинная мелодия). Для кырык хава характерны мелодии небольшого диапазона в равномерном ритме, для узун хава — мелодии широкого диапазона, ритмически свободные (не укладывающиеся в чёткие метроритмич. схемы). Стиль кырык хава типичен для танц. мелодий, мани (незатейливая песня, род частушки), инстр. наигрышей ашиков. Узун хава включает бозлак (это в основном любовные песни, их диапазон зачастую больше октавы) и агыты (преим. траурные причитания, диапазон их по сравнению с бозлак меньше; в заключит. тактах объём мелодии не превышает кварты). В турецких нар. напевах большое значение приобретают разл. приёмы мелодич. оплетания звуков, преим. I, IV и V ступеней.

Своеобразен ритм турецкой нар. музыки, во многом связанный с поэтич. ритмами. Изменчивость метрич. структуры внутри стиха нарушает квадратность, порождает синкопированность ритмики, что способствует гибкости самой мелодии. Турецкая нар. музыка основывается на простых, сложных и смешанных метрах (на практике используются обычно наиболее простые ритмич. формулы). Очень популярен ритм аксак (хромой), образующийся из сочетания 2- и 3-дольных ритмич. ячеек (существует множество его вариантов). Одна из особенностей нар. мелодий — их ладовая переменность (постоянные кратковременные отклонения из одного лада в другой). Особая «цветистость» мелоса объясняется также повышением и понижением диатонич. ступеней на *комму*; в Т. м. известны большой (204 цента) и малый (180 центов) целые тоны, большой (114 центов) и малый (90 центов) полутоны. Т. о., существует особая ладовая система (турецкие теоретики считают, что этой системе соответствует шкала, имеющая 24 ступени в октаве). Многие турецкие лады аналогичны европейским, однако в турецкой теории они имеют особые названия: напр., натуральный мажор с опорными I и V ступенями и пониженной на комму II ступенью называется маххур, с теми же опорными ступенями и пониженной на комму III ступенью — раст, натуральный минор — пуселик.

Богатый пласт нар. иск-ва составляют танцы. При всём своеобразии турецкие танцы имеют много общего с танц. иск-вом народов, с к-рыми турецкий народ соприкасался на протяжении многовекового историч. развития. Танец в большой мере связан с обрядами, трудовыми процессами, религ. культом. Существуют

танцы с инстр. и вок.-инстр. сопровождением, встречаются также танцы без муз. сопровождения (в частности, муж. пляски, в к-рых особый ритмич. аккомпанемент создают удары меча и кинжала о щит, воинственные выкрики исполнителей). Особый интерес представляют танцы с вок.-инстр. сопровождением благодаря сочетанию в них оригинальной нар. хореографии, нац. характерности ладоинтонац. строя песен (тюркю) и своеобразного звучания нац. инструментов. Популярны турецкие нар. танцы «Зейбек», «Халай», «Херон», «Бар», «Бенги» и др.

Нар. песни и танцы сопровождаются игрой на балабане, зурне (духовые тростниковые инструменты), кавале (продольная пастушья флейта), кеманче, сазе (струнные смычковый и щипковый инструменты). К этим инструментам обычно добавляют ударные, среди к-рых наиболее популярны давул, дэф, араб. дарбука.

В тесном взаимодействии с нар. музыкой сложилась и т. н. традиционная, или классическая, музыка. Важная роль в традиц. турецком иск-ве принадлежит ашикам (см. *Ашуг*). Уже в 13—14 вв. в сельджукской Конье популярностью пользовались нар. сказители — озаны, предшественники ашиков. Иск-во ашиков включало поэзию и музыку (пение, игра на муз. инструментах). Обычно ашики исполняли сочинённые ими песни, аккомпанируя себе на сазе. Ашики, иск-во к-рых связано с народом, его думами и чаяниями, пользовались большой любовью в народе. Не случайно героями мн. сказаний, легенд, поэм стали ашики. Из поколения в поколение путём устной традиции передавалось проф. мастерство ашиков, сохраняя самобытные черты турецкого нар. творчества. Ашикские песни отличаются мелодич. и метроритмич. разнообразием. Часто в ритмич. отношении вок. партия представляет собой свободную импровизацию, в то время как инстр. сопровождение выдержано в определ. чётком ритме.

Ладовой и формообразующей основой традиц. музыки является *макам* (родствен араб. макамам, узб. макомам, азерб. мугамам, но вместе с тем и отличен от них). В Т. м. понятие «макам» относится прежде всего к ладу. Основу макама составляют небольшие ладовые образования, подчас попевки, отличающиеся рельефностью. Существует огромное количество ладов — основных и производных (на практике применяются далеко не все, число используемых ладов сводится к 13—15 основным). Названия ладов-макамов нередко связаны с географич. понятиями, что говорит о месте их возникновения (исфаган, шираз, ирак, нихавент), образными представлениями (раст — правильный, справедливый; гюлистан — цветник роз; севкавер — ободряющий). Большое значение придаётся образно-эмоциональному содержанию макама и моменту его исполнения: как и у ряда других вост. народов, звучание тех или иных макамов приурочивалось к определ. времени суток (в этом аналогия макама с инд. *рагой*; при исполнении раг временной принцип соблюдается ещё жёстче).

Широко распространена циклич. форма фасиль. В произв. этой формы каждый из разделов выдержан в определ. макаме (по структуре эти произв. напоминают араб. нубы). Исполнителю предоставляется большая свобода импровизации (однако в пределах норм данного лада). Фасиль обычно открывает развитое, сложное по форме (чаще рондообразное), инстр. вступление — пешерев. Далее вок. эпизоды чередуются с инструментальными — таксимами; музыкант-солист импровизирует разл. мелодич. фрагменты, пассажи, подчиняясь лишь нормам избранного лада.

Традиц. музыка, основываясь на нар. ритмах, в процессе своего развития обогатилась новыми ритмич. формулами; в ряде традиц. произв. встречаются сложные ритмич. образования. Затейливо ритмич. членение мелодий (повторяющиеся ритмич. периоды и циклы). Разл. ритмич. сочетания (усули) объединяются в большие циклы (из 8, 12 и даже более 30 долей), носящие определ. названия — аксак (хромой), хафиф (лёгкий), сакиль (тяжёлый) и др.

Из муз. инструментов в традиц. музыке применяются най, танбур, уд и канун (см. *Канон*).

Одной из развитых ветвей проф. турецкого иск-ва является также культовая музыка. Пантеистич. представление о боге, включавшее элементы шаманского языческого толкования, нашло выражение в суфийской поэзии и культовой музыке разл. братств. Поэзия, музыка, ритуальные танцы были составными частями религ. обрядов дервишей. Создавались религ. гимны — илахи. Гимны мевлеви, исполняемые в текке (обители дервишей), оказывали сильное эмоциональное воздействие на слушателей. Многие илахи поются и поныне.

В 16 в. происходит первое знакомство турецкой дворцовой знати с европ. музыкой (король Франциск I в знак благодарности за помощь, оказанную Турцией Франции, воевавшей с Австрией, направил султану Сулейману свой придв. оркестр, к-рый выступил с неск. концертами во дворце Топкапы).

В 16—17 вв. по приглашению двора в Турцию приезжали европ. художники, архитекторы, музыканты, актёры. Турецкое привилегированное сословие приобщалось к зап. иск-ву. Во дворце падишаха давались муз.-драм. представления, балетные пантомимы (преим. на мифологич. сюжеты). Всё большее внимание стало уделяться турецкой традиц. музыке.

Во 2-й пол. 17 в. значит. вклад в развитие Т. м. внёс Бухури-заде Мустафа Итри-эфенди, произв. к-рого сохраняют художеств. ценность. Он славился своеобразной манерой исполнения своих мелодически выразительных лирич. песен. Среди его последователей, обогативших традиц. музыку,— Захария-эфенди, Махмуд Джелаледдин, Паша Рахми-бей. Большой вклад в развитие муз. культуры Турции внёс Д. К. Кантемир (жил в Турции с 80-х гг. 17 в. до 1710). Он завоевал известность как крупнейший композитор турецкой традиц. музыки и как муз. теоретик. Благодаря созданной им системе буквенной муз. нотации сохранился ряд произв. кон. 17 — нач. 18 вв.

Растущий интерес к традиц. Т. м. особенно усилился при султанах Махмуде I и Селиме III (сер. 18 — нач. 19 вв.), к-рые сами были композиторами и исполнителями на нац. инструментах. Они поощряли существовавший на протяжении неск. веков воен. оркестр регулярной пехоты Османской империи (см. *«Янычарская музыка»*). В 1828 султан Махмуд II с целью создания проф. воен. оркестра пригласил в Турцию итал. комп. Дж. Доницетти (брата Г. Доницетти). За 28 лет, проведённых в Стамбуле, Доницетти воспитал немало музыкантов, среди них — Осман Ибрахим, Али Рза-бей Кантан-заде, Неджип Везир-заде, явившиеся основоположниками турецкой проф. композиторской школы европ. направления. Ученики Доницетти в кратчайшие сроки овладели игрой на разл. муз. инструментах и составили первый в стране проф. муз. коллектив (1826, на его базе впоследствии был создан Президентский симф. оркестр). Доницетти включал в репертуар оркестра произв. европ. композиторов — марши, польки, отрывки из опер. Он организовал также салонный оркестр (сам разучивал с ним итал. арии). По рекомендации Доницетти в Турцию приглашались итал. музыканты, балетмейстеры, певцы, с участием к-рых ставились небольшие оперные спектакли.

В сер. 19 в. в Стамбуле гастролировали итал. и франц. опереточные труппы. Оперетта быстро завоевала симпатии слушателей и привлекла внимание турецких композиторов. В 1876 живший в Турции арм. комп. Т. Чухаджян написал оперетту «Леблебеджи» («Продавец гороха»), к-рая считается первой турецкой опереттой. Появляются произв. и др. театр. жанров. Популярен был балет «Зейбек» Атабинена (по мотивам нар. танцев).

Интенсивное развитие проф. музыки началось после провозглашения Турции республикой (1923). В том же году была открыта Стамбульская муниципальная консерватория (с 2 отделениями — восточным и западным). В 1924 в Анкаре, ставшей столицей Турецкой Республики, открылась Школа учителей музыки (позже — Муз.-педагогич. уч-ще, послужившее базой для консерватории). Основателем и директором этой школы был композитор и один из первых турецких дирижёров Зеки Унгер, автор музыки Гос. гимна Турции. Подготовка проф. музыкантов осуществлялась также за рубежом (одарённые студенты продолжали обучение в Парижской, Венской, Пражской, Женевской и др. европ. консерваториях).

В 20-е гг. 20 в. активизировалась муз.-театр. жизнь Турции. По-прежнему одним из ведущих жанров остаётся оперетта. Наряду с произв. зап.-европ. композиторов (И. Кальмана, Ф. Легара) ставились оперетты турецких авторов — Али Рза-бей Каптан-заде («Продавцы ложек», «Известный Асес», «Стамбульский интеллигент»), Мухлиза Сабахаттина («Знатная особа»), Дж. Р. Рея («Три часа», «Прекрасная жизнь», «Маскарад»; все на либретто брата композитора — Э. Р. Рея). В 1928 открылся Анкарский т-р оперетты.

В 30-е гг. складывается нац. композиторская школа. Крупнейшие её представители, т. н. турецкая пятёрка,— А. А. Сайгун, Дж. Р. Рей, У. Дж. Эркин, Н. К. Аксес, Х. Ф. Алнар. Композиторы осваивали неизвестные ранее в музыке Турции жанры и формы. Они обратились к традиц. турецкому иск-ву, стремились в творчестве к синтезу нац. характерности с муз.-выразит. средствами зап.-европ. музыки. В 1934 на сцене Анкарского нар. дома была пост. первая турецкая нац. опера —«Феридун» Сайгуна. Тогда же появился ещё ряд одноактных опер, в т. ч. «Байондер» Акселя (1934). В эти годы в среде творч. интеллигенции пробуждается интерес к нар. иск-ву. Организуются экспедиции с целью изучения фольклора. Появляется ряд исследований в области турецкой нар. музыки, в т. ч. работы Садеттина Ареля, Махмуда Рагипа Газимихада, Супхи-бея Эзги, Сайгуна. Турецкий фольклор привлёк внимание Б. Бартока, к-рый в 1935—36 совм. с Сайгуном совершил неск. поездок по Турции (собрал ок. 100 мелодий).

Важным событием культурной жизни страны явилось открытие в 1936 Анкарской гос. консерватории. В её работе активное участие принимал П. Хиндемит, периодически приезжавший в Турцию. По его рекомендации из-за рубежа приглашались преподаватели. Так, здесь работал театр. деятель К. Эберт, к-рый создал в Анкарской гос. консерватории театр. ф-т, готовящий нац. кадры оперных певцов. Консерватория превратилась в крупнейший центр муз. культуры Ближнего и Среднего Востока.

В 40—50-е гг. Т. м. обогащается новыми симф. произведениями. Среди них — симф. поэма «Анкарская крепость» Акселя (1942), симфония (1941), концерт для фп. с оркестром (1948) Рея, струн. квартет (1947), 2 симфонии (1953, 1958) Сайгуна и др. Активизируется театр. и конц. жизнь. В 1949 создан Анкарский гос. оперный т-р (на базе оперной студии Анкарской консерватории), к-рый открылся исполнением 1-го акта оперы «Керем» Сайгуна (опера полностью пост. в 1953). В кон. 50-х гг. начала функционировать оперная студия при Стамбульской консерватории, в 1960 на её базе создана Стамбульская гор. опера (позже Стамбульский гос. т-р оперы и балета), одним из основателей к-рой был А. Гюн. В Анкарском и Стамбульском т-рах ставятся оперы турецких композиторов («Ван Гог» Кедаллы, 1957; «Молла Насреддин» Календера, 1962, и др.), а также произв. Дж. Россини, Дж. Верди, Дж. Пуччини и др. На сценах т-ров выступают турецкие певцы — А. Баран, М. Чагаллы, А. Гюн, А. Манизаде, А. Манукян, М. Икту и др.

В сер. 50-х гг. в Анкарской гос. консерватории создано балетное отделение (на базе переведённой из Стамбула в Анкару балетной студии, в организации к-рой в 1947 активное участие принимала англ. хореограф Н. де Валуа).

В 1945 начались концерты Стамбульского гор. симф. оркестра. В 1946 основано Стамбульское, в 1953 — Анкарское филармоних. об-ва, к-рые выступают как пропагандисты турецкой и заруб. классич. музыки. Выдвигаются талантливые музыканты-исполнители — пианистка И. Бирет, пианист М. Фенмен, скрипачки С. Кан и А. Эрдуран и др.

В 50—60-е гг. турецкие композиторы продолжают осваивать новые для вост. иск-ва жанры. Создаётся немало опер, симф., камерно-инстр. произведений. Соч. турецких композиторов начинают звучать за пределами Турции (напр., оратория «Юнус Эмре» Сайгуна исполнена в 1947 в Париже, в 1958 под рук. Л. Стоковского в Нью-Йорке; концерт для фп. с оркестром Сайгуна и концерт для скрипки с оркестром Эркина — в 1963 в Москве). Наряду с композиторами турецкой «пятёрки», интенсивно продолжавшими свою деятельность, в эти годы развернулось творчество С. Календера, Б. Тарджана, Ф. Тюзюна, Н. Кодаллы, И. Усманбаша, Б. Ареля, М. Суна и др. Эти композиторы, основываясь на нац. традициях, обогащают Т. м. совр. муз.-выразительными средствами. Большой вклад в развитие балетного жанра внёс Кодаллы, создавший первый нац. балет «Хуррем Султан» (1977, Анкарская гос. опера). Известностью пользуются произв. Тарджана (концерт для скрипки с оркестром, 1958), Тюзюна (симф. сюита «Анатолия», 1954).

Продолжает расти сеть муз.-уч. заведений. В 1973 открылась Стамбульская гос. консерватория. В турецких консерваториях принята своя система образования: на подготовит. курс консерватории (одногодичный) принимаются дети 11—12 лет, окончившие начальную школу (т. н. окул, куда поступают дети 6—7 лет и учатся в течение 5 лет). За первые 3 года занятий в консерватории учащиеся получают начальное, за последующие 3 — среднее и, наконец, за последние 3 года — высшее муз. образование (исключение — вок. отделение, куда принимаются подростки 14—15 лет, окончившие среднюю школу — орта окул).

В Турции функционируют (1980): Анкарская гос. опера, Стамбульский гос. т-р оперы и балета; симф. оркестры — Президентский в Анкаре, Стамбульский государственный (осн. в 1943) и Измирский государственный (осн. в 1962); инстр., вок. ансамбли. Муз. кадры готовят Анкарская гос. консерватория, Стамбульская муниципальная консерватория, Стамбульская гос. консерватория, Измирская гос. консерватория (осн. в 1951).

С 1972 в Стамбуле ежегодно проводится междунар. муз. фестиваль — Стамбульский фестиваль иск-в.

Лит.: Виноградов В., На фестивале в Стамбуле, «СМ», 1975, № 6; Saygun A. A., Türk halk musikisinde pentatonism, Istanbul, 1936; его же, Ethnomusicologie turque, «Acta musicologica», 1960, v. 32, pt 2/3; его же, Musiki temel bilgisi (musik nazariyati), Istanbul, 1970; Reinhard K., Türkische Musik, B., 1962; Ediboğlu B. S., Unlü türk bestekarlari, Istanbul, 1962; Sarisözen M., Türk halk musikisi usulleri, Ankara, 1962; Oransay G., Bati teknegiyle 60 türk bağdar, Ankara, 1965; Gürkan T., Istanbul sanat festivali, «Cumhuriyet», 1972, 12 ağustos; Picken L., Folk musical instruments of Turkey, L., 1975; Gazimihal M. R., Ülkelerde koruz ve tezeneli sazlarimiz, Ankara, 1975; его же, Türk Nefesli çalgilari, Ankara, 1975; Bartók B., Türkish folk music from Asia minor, Princeton — L., 1976.

З. Рустам-заде.

ТУРИ́НА (Turina) Хоакин (9 XII 1882, Севилья — 14 I 1949, Мадрид) — испан. композитор, пианист, дирижёр, педагог, муз. теоретик и критик. С 15 лет изучал гармонию и контрапункт под рук. капельмейстера Э. Г. Торреса в Севилье. В 1900—03 учился у Х. Траго (фп.) в Мадриде, с 1905 совершенствовался в Париже у М. Мошковского (фп.) и В. д'Энди (композиция)

в «Схола канторум». С 1906 выступал как пианист, сочинял музыку. На раннее творчество Т. оказали влияние С. Франк, К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка и особенно И. Альбенис, к-рый поставил перед Т. задачу создания испан. нац. музыки. В 1914 Т. возвратился в Мадрид, где работал до конца жизни: концертировал, писал муз.-критич. статьи, был одним из создателей и пианистом «Мадридского квинтета», дирижёром спектаклей «Рус. балета С. П. Дягилева» в Испании. Т. содействовал развитию муз. образования в стране, был профессором Мадридской консерватории (с 1931) и генеральным муз. комиссаром Мин-ва высшего образования (1941).

Т.— яркий представитель новой испан. муз. школы, продолжатель традиций *Ренасимьенто*. В его обширном творч. наследии преобладает инстр. музыка, гл. обр. программная (сцены, картины и образы, взятые из испан. нар. жизни). Наиболее известны симф. поэма «Шествие, посвящённое окроплению святой водой», 3-частная «Севильская симфония», фп. пьесы. Музыка Т. ярко национальна; в своих соч. использовал ритмоинтонац. и ладовые особенности андалусского фольклора, а также приёмы нар. музицирования, в частности нар. манеры игры на гитаре. Для стиля Т. типичны острая, часто танц. ритмика, *полиритмия*, ладовое многообразие, терпкая красочная гармония, элементы *политональности*, свобода мелодич. развёртывания, частые контрастные сопоставления. Его сочинениям свойственна конструктивная стройность.

Соч.: оперы — Марго (муз. комедия, 1914, Мадрид), Сад Востока (Jardín de Oriente, 1923, Мадрид); для орк. — симф. поэмы Шествие, посвящённое окроплению святой водой (La procesión del Rocío, 1913), Рождественское евангелие (Evangelio de Navidad, 1915), Фантастические танцы (Danzas fantásticas, 1920), Севильская симфония (Sinfonía Sevillana, 1920), хореографич. фантазия Ритмы (Ritmos, 1928); симф. рапсодия для фп. с орк. (1931); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп. (1929; 2-я — Испанская, 1934), Классич. вариации для скр. и фп., струн. трио (1926), фп. трио (1933, 1942), фантазия Круг (Círculo, для фп. трио, 1936), струн. квартет (1911), фп. квартет (1931), Андалусская сцена (Escena Andaluza, для фп. и струн. квартета, 1912), Молитва тореро (La oración del torero, для струн. квартета, включающего лютню, 1925), Серенада для струн. квартета (1935), фп. квинтет (1907); для фп.— сюиты: Севилья (Sevilla suite pintoresca, 1909), Уголки Севильи (Rincones sevillanos, 1911), Сады Андалусии (Jardines de Andalucía, 1924), Мальорка (1928), юмористич. сюита Радио Мадрида (Radio Madrid, 1931), 3 андалусских танца (Tres danzas andaluzas, 1912), циклы: Испанские женщины (Mujeres españolas, 2 серии, 1917, 1932), Испанские сказки (Cuentos de España, 2 серии по 7 пьес, 1918, 1928), Танцы на народные испанские темы (Dos danzas sobre temas populares españoles, 1927), Цыганские танцы (Danzas gitanas, 2 цикла, 1930, 5 пьес; 1934), Силуэты (Siluetas, 1932) и др.; пьесы для органа и для гитары; цикл для голоса с орк. Песни Севильи (Canto a Sevilla, 1925); песни и песенные циклы для голоса с фп.; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. к пьесам «Рождество» («Navidad», 1916), «Кающаяся грешница» («La adúltera penitente», 1917).

Лит. соч.: Enciclopedia abreviada de música, v. 2, Madrid, 1917; Tratado de composicion musical, v. 1, Madrid, 1947.

Лит.: Оссовский А., Очерк истории испанской музыкальной культуры, в его кн.: Избр. статьи, воспоминания, Л., 1961, с. 285—87; Берберов Р., Вступ. ст., в сб.: Турина Х., Пьесы для фортепиано, вып. 1, М., 1968; Фалья М. де, Предисл. к «Краткой музыкальной энциклопедии» Хоакина Турины, в сб.: М. де Фалья. Статьи о музыке и музыкантах, М., 1971; Salazar A., La música contemporánea en España, Madrid, 1930; Sopeña F., Joaquín Turina, Madrid, 1943, ²1956 (расшир. изд.); его же, Historia de la música española contemporánea, Madrid, 1958; Dean W., Joaquin Turina, «The Chesterian», 1949; Livermore A., A short history of Spanish music, L., 1972, p. 199—202.

Е. Ф. Бронфин.

ТУРКМЕ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Туркм. муз. культура уходит корнями в глубокую древность. При раскопках столицы Парфянского царства (3 в. до н. э.) г. Нисы найдены древние питьевые сосуды в виде рога — ритоны с изображениями людей, играющих на разл. муз. инструментах типа др.-греч. авлоса, кифары, лиры. В туркм. фольклоре сохранились легенды эллинистич. происхождения, связанные с др.-греч. мифами и историч. личностями. Так, Платону приписывается создание популярнейшего нар. инструмента дутара, а один из рассказов об Искандере Зуль-Кернее (Александре Македонском) повествует о возникновении духового инструмента тюйдука. Муз. жизнь доисламского средневековья (4—7 вв.) получила отражение в археологич. памятниках Серахса, Мерва. Начало формирования туркм. музыки относится к 6—7 вв., когда складывается первоначальное ядро туркм. народности. История сохранила имя нар. певца и сказителя Бабагамбара (7 в.)— одного из первых нар.-проф. музыкантов, предшественников совр. *бахши*. Отд. сведения о туркм. музыке и инструментах содержатся в соч. аль-Фараби, аль-Кинди, Ибн Сины, Сафи-ад-дина аль-Урмави (9—13 вв.). Высокого уровня достигло муз. иск-во в гос-ве Сельджуков, особенно в правление султана Санджара (11—12 вв.). Столица гос-ва — Мерв становится средоточием культурной жизни Востока, куда съезжаются мн. музыканты для обучения и творч. соревнований во дворцах феодальной знати и на нар. праздниках. Тат.-монг. нашествие и походы Тимура (13—14 вв.) нанесли большой урон нац. культуре, страна была опустошена, города разрушены. Существенно и то, что оттеснённые в безводную пустыню туркм. племена более 500 лет жили в значит. обособленности от соседних народов. В связи с этим при безусловных генетич. и историч. связях с муз. иск-вом народов Средней Азии, Ближнего и Среднего Востока Т. м. развивалась своеобразным, глубоко самобытным путём, сохранив ряд древнейших черт.

Т. м. не имеет унифицированной системы ладов, свойственной вост. муз. культурам (азербайджанской, иранской и др.). Звукоряды не отличаются стабильностью, а немногочисленные обозначения ладов, бытующие в нар. иск-ве (кырклар, новайи), в зависимости от контекста относятся к разным звукорядам. Излюбленные понижения ступеней приводят к возникновению хроматизмов, порой разрушающих диатонич. основу лада. Диапазон мелодии разнообразен — от тетрахорда до полутора октав и более. В инстр. дутарном двухголосии устойчивыми элементами являются кварто-квинтовые и секундовые сочетания, а терции и сексты обычно используются как проходящие на слабой доле. Вероятно, это древняя традиция муз. практики, в к-рой терции и сексты ещё не оформились как консонансы. Важным фактором интонац. развёртывания является мелизматика, представленная рядом вок. и инстр. приёмов. В вок. орнаментике распространены секдирмек (осн. звук произносится с форшлагом на букву «н»), джук-джук (вокализация на ту же многократно повторяемую гласную с характерным горловым призвуком); в инструментальной — чайкамак (отгибание грифа дутара, вызывающее трансформацию тембра и колебания силы и высоты звука), питыклемек (щелчок либо лёгкий удар по деке инструмента), яналамак (эхо, достигаемое приближением ладони к струнам дутара в момент протяжённого звука или её удалением от них) и т. д. Эти приёмы подчёркивают кульминац. эпизоды формы, наиболее выразительные фрагменты вок. и инстр. пьес. Для нар. музыки характерен принцип вариантного развития материала. Распространены 3-частная репризная (с развивающей серединой) и разомкнутая 2-частная формы. Обязателен ширван — кульминационный отрезок, падающий на точку золотого сечения и выделяемый как тесситурно, так и динамически, часто и мелизматикой.

Т. м. отличается господством переменного метра, сложных и составных размеров — $^5/_8$, $^7/_8$ и т. п. при разнообразном соединении ритмич. звеньев чётного и нечётного строения: 2 + 3, 3 + 2; 3 + 2 + 2, 2 + 2 + 3 и т. д. В ней отразились как особенности туркм. яз. и стихосложения, так и ритмич. сторона типичных явлений жизни и быта (ковроткачество, сбор хлопка, ритмы скачек).

Нар. Т. м. включает обрядовые, календарные, трудовые, лирич. песни. Среди её жанров — колыбельные (х у в д и), девичьи лирические (л я л е), свадебные (я р-я р). Оригинален вок.-танц. жанр, т. н. з и к р — ритуальное заклинание злых духов (очевидно, доисламского происхождения). Производный от зикра танец к у ш т-д е п м е, распространённый в Зап. Туркмении,— единственный известный образец нар. танца. Бытуют нар. инструменты: *дутар* (струнно-щипковый, 2-струнный), *гиджак* (струнно-смычковый; выступает в ансамбле с дутаром), тюйдук, дилли-тюйдук, гопуз (духовые). Характерно отсутствие ударных.

Нар.-проф. иск-во достигло высокого совершенства в творчестве бахши — певцов, аккомпанирующих себе на дутаре (в совр. практике пение бахши обычно сопровождает дуэт — дутар и гиджак). Бахши исполняют д е с т а н ы (сказания) на классич. темы из вост. и нац. поэзии — «Кёр-оглы», «Лейли и Меджнун», «Шасенем и Гариб», «Зохре и Тахир» и др., а й д ы м ы (песни) на слова выдающихся туркм. поэтов (особой популярностью пользуется творчество поэта 18 в. Махтумкули-Фраги). Один из дестанов — «Неджеп-оглан» посвящён бахши и чудодейственной силе его иск-ва. Среди известных бахши — Нобатнияз, Али, Вейран, Дурды, Човдур, Кель, Шукур, Сары (19 — нач. 20 вв.), а также Т. Суханкулиев, П. Сарыев, М. Тачмурадов, С. Джепбаров, Г. Угурлиев, Д. Сапар, О. Нобатов, Н. Гулов, Х. Аннамурадов (20 в.). В нар.-проф. иск-ве бытует термин м у к а м, однако содержание его иное, нежели в др. вост. культурах (азерб. мугам, узб., тадж. маком). В Т. м. мукам — инстр. пьеса, представляющая собой отрывок из к.-л. дестана (число мукамов весьма ограничено). Ни в ладовом, ни в формообразующем значении термин «мукам» не употребляется. Среди известных исполнителей инстр. музыки и мукамов — А. Гунибеков, Ч. Тачмамедов, Я. Нургельдыев (дутар), А. Авлиев, А. Джульгаев (гиджак), С. Мамиев (электродутар), Б. Машаков (тюйдук).

Первые нотные записи туркм. нар. мелодий сделаны в нач. 19 в. рус. музыкантами; они опубликованы в «Азиатском музыкальном журнале» (Астрахань, 1816—1818). Там же даны описания дутара и тюйдука. К 1832—1833 относится запись туркм. нар. песни А. А. Алябьевым от ставропольских туркмен. Отд. сведения о туркм. муз. быте содержатся в книге венг. учёного-тюрколога А. Вамбери. После присоединения Туркменистана к России (нач. 1880-х гг.) Т. м. записывали и обрабатывали В. В. Лейсек, Н. С. Кленовский; в кон. 19 — нач. 20 вв. С. Г. Рыбаков, В. Н. Гартевельд и др. предприняли первые попытки фиксации Т. м. с помощью фонографа. В это же время в Туркмении начинают гастролировать разл. муз.-театр. труппы из России. С концертами и в спектаклях выступали певцы Ф. И. Шаляпин, Д. А. Смирнов, пианист В. И. Буюкли.

После Окт. революции 1917 формируется проф. Т. м. Большую роль в процессе её становления сыграли представители союзных республик. В 1925—29 совершил этнографич. экспедиции в Туркмению В. А. Успенский, результатом чего стала фундаментальная работа «Туркменская музыка» (совм. с В. М. Беляевым, т. 1, 1928). Используя записи Успенского, композиторы С. Н. Василенко, А. Ф. Зноско-Боровский, Н. П. Иванов-Радкевич, М. М. Ипполитов-Иванов, Г. И. Литинский, Г. Г. Лобачёв, А. В. Мосолов, М. А. Осокин, Б. С. Шехтер и др. создали симф., хор. и камерные сочинения на туркм. темы. Под рук. композитора и дирижёра Г. М. Аракеляна основаны первые в республике симф. оркестр (1929) и хор (1934; с 1936 рук. Э. М. Диментман, с 1941 — М. Н. Кононенко и Г. С. Джевский). В 1929 в Ашхабаде начал работать художеств. техникум с муз. и драм. отделениями (с 1935 — муз. уч-ще, ныне — им. Д. Овезова). Тогда же стало функционировать туркм. отделение при Моск. консерватории. В 1941 открыт *Туркменский театр оперы и балета* (с 1956 — им. Махтумкули). Среди первых туркм. композиторов — Д. Овезов, А. Кулиев, В. Мухатов (автор Гос. гимна Туркм. ССР, 1946). В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 появились первые туркм. оперы и балеты, написанные на сюжеты нар. дестанов и легенд. В основе этих сочинений — мелодич. пласты туркм. нар. песни, преим. лирической. Таковы оперы: «Зохре и Тахир» А. Г. Шапошникова (1941; 2-я ред. совм. с В. Мухатовым, 1953), «Юсуп и Ахмед» Б. С. Шехтера и А. Кулиева (1942), «Шасенем и Гариб» Шапошникова и Д. Овезова (1944), балеты «Алдар Косе» («Весёлый обманщик») К. А. Корчмарёва (1942), «Акпамык», А. Ф. Зноско-Боровского и В. Мухатова (1945). Первой оперой на совр. тему явилась героико-патриотич. опера «Абадан» Ю. С. Мейтуса и А. Кулиева (1943). Борьбе сов. народа с нем.-фашистскими захватчиками посвящены также поэма-кантата «Курбан Дурды» А. Кулиева (1942), кантата «Победа» В. Мухатова (1944), многочисл. хоры и песни. В годы войны в Туркмении активно работала группа эвакуированных музыкантов: композиторы А. Я. Штогаренко, Ю. С. Мейтус, А. Ф. Зноско-Боровский, Л. М. Аустер, исполнители и педагоги Л. Я. Могилевский, С. Л. Могилевская, Г. И. Лейзерович, М. А. Казневский, А. Г. Сирота и др.

Муз.-сценич. творчество туркм. композиторов кон. 1940-х гг. ярко характеризуют лирич. драма «Лейли и Меджнун» Мейтуса и Овезова (1946), комич. опера «Кемине и казы» («Поэт и судья») Шапошникова и В. Мухатова (1947), в к-рых в убедительно скомпонованном драматургич. целом стихия нар. мелоса органично соединилась с европ. гармонией. Большой вклад в развитие туркм. муз. т-ра в 1940-е гг. внесли режиссёры Т. А. Шарашидзе, А. Карлиев, Б. Аннануров, балетмейстеры А. С. Холфин, И. В. Бойко, Л. В. Якобсон, К. Джапаров, хормейстер Б. Т. Нигматулин, дирижёры С. Я. Орланский, Г. Ступель, Х. Аллануров, художник Х. Л. Кордыш. В 1946 появилась фп. соната А. Кулиева, в 1947 — концерт для фп. с оркестром Шапошникова — первые сочинения в этих жанрах, основанные на нац. туркм. материале. «Туркменская сюита» (1949) и поэма «Моя Родина» (1951) В. Мухатова положили начало туркм. симф. музыке.

В 1950-е гг. активно развивался кантатно-ораториальный жанр, представленный соч. А. Кулиева (кантата «Туркменистан», 2-я ред. 1958), В. Мухатова («Кантата о Коммунистической партии», 1954; «Кантата о счастье», 1955), Г. С. Джевского (вок.-хор. цикл на сл. Р. Сердова, 1957). В 1957 состоялась премьера оперы «Айна» Шапошникова и Овезова, в 1960 — балета «Чудесный лекарь» М. Б. Равича и Н. Мухатова. Произв. для оркестра нар. инструментов создали А. Кулиев, К. Кулиев, Г. М. Аракелян, в камерно-вок. жанрах плодотворно трудились В. Мухатов, В. Ахмедов, Ч. Артыков, Н. Мухатов, Д. Нурыев.

В 1960-е гг. в Т. м. выдвигается новое поколение композиторов, стремящихся к расширению круга выразительных средств. Среди произв. этих авторов выделяются «Текинские фрески» для симф. оркестра Ч. Нурымова (1969), симфония А. Агаджикова (1969), вок.-симф. триптих «Памяти героев Великой Отечественной войны» Н. Халмамедова (1971), оратория Р. Аллаярова (на сл. Р. Тагора, 1972), а также балеты «Гибель Суховея» (1967) и «Бессмертие» (1972) Нурымова, вок. циклы на стихи С. А. Есенина и Г. Гейне (1971, 1974) Н. Халмамедова, балет «Фирюза» (1974) и виолончельный концерт (1968) Агаджикова, скрипичный концерт Аллаярова (1969). Новые тенденции проявляются и в скрипичном концерте (1962), кантатах «Каракум-река» (1967), «Ленин всегда с нами» (1970) А. Кулиева, ораториях «Ленин» (1964) и кантате «Коммунист» (1966) Д. Овезова, вок.-симф. поэме «Сказание о коммунисте» В. Мухатова (1970), кантате «Братство» В. Ахмедова (1972),



Ансамбль народных инструментов Туркменского телевидения и радио.

симфониях Артыкова (1963) и Н. Мухатова (1964). В оперном творчестве наиболее значит. событием явилась историко-героич. опера «Конец кровавого водораздела» В. Мухатова (1967) — об Окт. революции 1917, трудном пути туркм. народа к новой жизни. Социальная проблематика отражена в операх «Сона» (1964) и «Тревожная ночь» (1969) Агаджикова, «На рассвете» Артыкова (1970). Историч. темы лежат в основе опер «Махтумкули» Мейтуса (1962), «Кеймир Кёр» Н. Мухатова (1976); о жизни туркм. деревни в период коллективизации повествует опера «Пламенные сердца» Нурыева (1974). Среди значит. произв. кон. 60-х — нач. 70-х гг.— 1-я симфония В. Мухатова (посвящена памяти Махтумкули, 1974), триада концертов Нурымова — для трубы (1969), для голоса (1971) и для фп. (1973) с оркестром, симф. «Поэма памяти генерала Кулиева» Нурыева (1973); ода «Моей партии» Джевского (1971), балет «Сердце, найденное в песках» А. Кулиева (1975), виолончельный концерт Аллаярова (1974) и фортепьянный — Агаджикова (1975). О дальнейшем обогащении стилистики Т. м. свидетельствуют 2-я симфония В. Мухатова (1980), «Газели» для гобоя с оркестром (1977) и балет «Кугитангская трагедия» (1977) Нурымова, балет «Нусай» Нурыева (1979), концерт-симфония для камерного оркестра Аллаярова (1976), симфония для струн. оркестра С. Мухатова (1977), концерт для фагота с оркестром Б. Худайназарова (1977), струн. квартет (1976) и вок.-симф. сюита «Недослушанные песни детей Хиросимы и Нагасаки» (1979) Халмамедова. В жанрах оперетты и эстр. музыки работают Нурыев, Агаджиков, Нурымов, Р. Реджепов, О. Курбанниязов. Музыку для кино пишут Халмамедов, Реджепов, Артыков и др. Успехи Т. м. продемонстрировали Декады сов. музыки республик Ср. Азии и Казахстана (1942, Фрунзе; 1944, Ташкент), Декада Туркм. лит-ры и иск-ва в Москве (1955). Музыковеды М. Э. Ахмедова, В. А. Гуревич, В. И. Ларионов, М. А. Микулич, Н. П. Нурымова, Ф. А. Абукова и др. разрабатывают вопросы туркм. нац. музыки. Вклад в подготовку нац. муз. кадров внесли педагоги В. Г. Хирунцев (фп.), Н. А. Амиянц (скрипка), Ц. С. Штейнберг, Т. А. Попова, Б. Артыков (пение), В. А. Барановский, В. Н. Воронин, В. И. Миткалёв (муз.-теоретич. предметы). Среди ведущих туркм. исполнителей: дирижёр нар. арт. СССР Х. Аллануров; певцы — нар. арт. СССР А. Аннакулиева, М. Кулиева, М. Шахбердыева, нар. арт. Туркм. ССР Х. Аннадурдыев, Х. Аннаев, А. Курбанов, М. Фараджева, Е. Хуммаев; пианист засл. арт. Туркм. ССР В. Н. Сапегин и др.

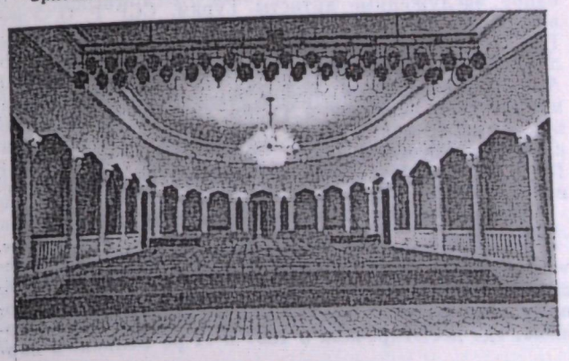
В Туркм. ССР функционируют (1980): Туркм. т-р оперы и балета им. Махтумкули, Муз.-драм. т-ры (1938, Ташауз; 1979, Чарджоу), Филармония им. М. Тачмурадова (1938), в её составе — симф. оркестр (1973), оркестр нар. инструментов им. П. Сарыева, ансамбль нар. танца Туркм. ССР; филармонии в Мары, Чарджоу; ансамбль нар. инструментов, хор и эстр. оркестр при Госкомитете по телевидению и радиовещанию; СК Туркм. ССР (1939); Пед. ин-т иск-в (1972, Ашхабад), респ. Муз. уч-ще им. Д. Овезова (1929, Ашхабад), муз. уч-ща в городах Чарджоу (1975), Мары (1978), 41 муз. школа.

Лит.: У с п е н с к и й В., Б е л я е в В., Туркменская музыка, т. 1, М., 1928, ²Аш., 1979; Б е д р о с о в Г., Музыка Советского Туркменистана, Аш., 1943; В и н о г р а д о в В., Искусство туркменского народа, «СМ», 1955, № 12; Декада Туркменской литературы и искусства в Москве, Аш., 1957; С и н я в е р Л., Туркменская ССР, М., 1955, ²1957 (в серии: Музыкальная культура союзных республик); К е р и м и К., Туркменский театр оперы и балета, Аш., 1962 (на туркм. яз.); С и н я в е р Л., Н у р ы м о в а Н., Туркменская ССР, в кн.: История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; Н у р ы м о в а Н., Музыкознание в Туркмении, в сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М., 1972; е ё ж е, Роль русских композиторов в становлении туркменской симфонической музыки, там же; А х м е д о в а М., О национальной специфике туркменских фортепианных произведений, там же; Д а р а г а н Д., Живая связь времен, «СМ», 1974, № 6; Г у р е в и ч В., Расширяя художественные горизонты..., там же, 1975, № 3; е г о ж е, Форум деловой, представительный, там же, 1977, № 9; е г о ж е, Песенный форум, там же, 1979, № 4; Л а р и о н о в В., Х а л ы к о в А., Композиторы Советского Туркменистана, Аш., 1976 (на туркм. яз.).

В. А. Гуревич.

ТУРКМЕ́НСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Т у р к м е н с к и й о р д е н а Т р у д о в о г о К р а с н о г о З н а м е н и т е а т р о п е р ы и б а л е т а и м. М а х т у м к у л и) — ведущий муз. т-р Туркм. ССР. Открыт в 1941 в Ашхабаде спектаклем «Зохре и Тахир» Шапошникова; в 1956 т-ру присвоено имя Махтумкули. Создан на базе оперной студии с вокальным и балетным отделениями (осн. в 1937; в 1940 наз. Туркм. муз. т-р). В 1941 осуществлена постановка первой нац. оперы — «Судьба бахши» Кахиани. Активное участие в становлении т-ра приняли ведущие композиторы республики В. Мухатов, А. Кулиев, Д. Овезов и др. (первые муз.-сценич. соч. были созданы в содружестве с рус. и укр. композиторами). Среди постановок нац. оперы — «Абадан» Мейтуса и А. Кулиева (1943), «Шасенем и Гариб» (1944) и «Айна» (1957) Шапошникова и Овезова, «Лейли и Меджнун» Мейтуса и Овезова (1946), «Кемине и казы» («Поэт и судья», комич. опера, 1947) и «Зохре и Тахир» (2-я ред. 1953) Шапошникова и В. Мухатова и др.; балеты — «Алдар Косе» («Весёлый обманщик») Корчмарёва (1942), «Акпамык» Зноско-Боровского и Мухатова (1945). Со 2-й половины 40-х годов театр обращается к классическим произв. рус. и зап.-европ. авторов и сочинениям сов. композиторов др. республик (оперы ставятся на туркм. и рус. яз.). Были поставлены оперы «Евгений Онегин» (1946), «Травиата» (1947), «Риголетто» (1948), «Русалка» (1952), «Кармен» (1954), «Царская невеста» (1956), «Пиковая дама» (1958), «Кето и Котэ» (1960), «Тихий Дон» (1961) и др., балеты «Бахчисарайский фонтан» (1946), «Лауренсия» (1948), «Красный мак» (1951),

Зрительный зал Туркменского театра оперы и балета.





Сцена из балета «Алдар Косе» К. А. Корчмарёва.

«Жизель» (1956); «Каменный цветок» Прокофьева (1964), «Берег надежды» Петрова (1965), «Барышня и хулиган» Шостаковича (1967), «Спартак» (1968), «Дон Кихот» (1970); «Каменный властелин» Губаренко (1972). В т-ре в разное время работали певцы Х. Аннадурдыев, Е. Хуммаев, артисты балета М. Ахундов, Х. Исмаилов, Л. И. Кандюкова, Б. Мамедова, Х. Мурадов.

В 60 — нач. 70-х гг. осн. внимание т-р уделял нац. репертуару. В т-ре пост. оперы — «Махтумкули» Мейтуса (1962), «Сона» (1964) и «Тревожная ночь» (1969) Агаджикова, «Конец кровавого водораздела» В. Мухатова (1967), «Пламенные сердца» Нурыева (1974), «Кеймир Кёр» Н. Мухатова (1977) и др., балеты — «Чудесный лекарь» Равича и Н. Мухатова (1960), «Гибель Суховея» (1967) и «Кугитангская трагедия» (1977) Нурымова, «Счастье» К. Кулиева (1970), «Фирюза» Агаджикова (1974), «Сердце, найденное в песках» А. Кулиева (1975), «Нусай» Нурыева (1980).



Сцена из оперы «Кеймир Кёр» Н. Мухатова.

В труппе т-ра (1980): певцы — нар. арт. СССР А. Аннакулиева, М. Кулиева, М. Шахбердыева, нар. арт. Туркм. ССР Х. Аннаев, М. С. Кульмамедова, А. Курбанов, заслуженные артисты Туркм. ССР Р. О. Удеева-Грехова, Е. А. Королёв, Х. и М. Мамедьяровы, Н. Г. Педько, Р. С. Тураева, Н. А. Шумская, солист балета заслуженный артист Туркменской ССР А. А. Пурсиянов, дирижёры нар. арт. СССР Х. Аллануров, засл. деят. иск-в Туркм. ССР Н. Мухатов; режиссёр засл. деят. иск-в Туркм. ССР А. А. Макаровский; балетмейстер засл. деят. иск-в Туркм. ССР К. Джапаров. Т-р награждён орденом Трудового Красного Знамени (1955).

Лит.: Керими К., Туркменский театр, М., 1964.

А. Мамлиев.

ТУРО́ВСКАЯ-ЛЕСКЕ́ВИЧОВА (Turowska-Leśkiewiczowa) Юзефа (5 III 1819, Липины — 1884) — польская певица (меццо-сопрано). Училась пению у К. Курпиньского в Школе муз. и драм. иск-ва (с 1835) в Варшаве, где дебютировала в 1837 в «Т-ре Вельки» в партии Изабеллы («Итальянка в Алжире» Россини). В 1841—42 совершенствовалась в Париже под рук. итал. певцов Дж. М. Бордоньи, Л. Лаблаша, а также польского педагога Э. К. Соливы; этим видным педагогам певицу рекомендовал Ф. Шопен, к-рый высоко оценил её выступление в партии Розины (исполняла в оригинальной, меццо-сопрановой версии; «Корол. академия музыки и танца», 1841). После успеха Т.-Л. в Париже Дж. Мейербер специально для неё написал партию Фидес в опере «Пророк» (однако она не участвовала в премьере, внезапно уехав на родину). В 1842—58 солистка «Т-ра Вельки», где исполняла гл. партии в операх польских и зап.-европ. композиторов. Т.-Л. обладала голосом исключительно красивого тембра, тонкой музыкальностью, блестящей виртуозной вок. техникой, а также сценич. талантом. Выступала и как камерная певица, в т. ч. в дуэте с Ю. Решке.

Лит.: Sowiński S., Turowska-Leśkiewiczowa, «Echo muzyczne, teatralne i artystyczne», 1884, № 17; Münchheimer A., Giacomo Meyerbeer, «Tygodnik ilustrowany», 1891, t. 4, № 89.

О. В. Лесткова.

ТУ́РСКИЙ, Турски (Turski) Збигнев (28 VII 1908, Константин, близ Варшавы — 7 I 1979, Варшава) — польский композитор и дирижёр. Окончил в 1937 Варшавскую консерваторию по классам композиции у П. Рытеля и дирижирования у В. Бердяева. В 1937—1939 руководил муз. редакцией Польского радио в Варшаве. Один из организаторов (1946) Союза польских композиторов (совм. с П. Перковским и др.), в 1958—1960 пред. его правления. В 1945—46 дирижёр оркестра (был одним из его основателей) Балтийской филармонии в Гданьске. В 1948—49 преподавал историю музыки в Высшей театр. школе в Варшаве. С 1957 муз. рук. «Т-ра Вспулчесны» в Варшаве. Осн. место в творчестве Т. занимают муз. сценич. произв., музыка для Радио и телевизионных постановок, для детских мультипликац. фильмов. Соч. Т. отличаются экспрессией и драматизмом, красочностью оркестровки. В нек-рых произв. использовал новейшие технич. средства, писал атональную музыку. Многие произведения Т. (в рукописи) погибли во время 2-й мировой войны 1939—45. Гос. пр. (1969).

Соч.: радиоопера Разговорчики (Rozmówki, на тему 4 фельетонов О. Гроденской, 1966); балеты (не пост.)— Варшавская легенда (Legenda warszawska, 1950), Вернисаж (Wernisaż, 1 д., 1963), Гданьский медальон (Medalion Gdański, 1964), Титания и осёл (Titania i osioł, 1966), Африканская птица Ндеге (Ptak afrykański Ndege, 1970); кантаты: Песнь о земле (Pieśn o ziemi, 1952), О Висле (1953), Песнопения о рождении отчизны (Canti de nativitate patrii, 1969), Ндеге (1971, для голоса, хора, 3 флейт, литавр, 4 групп удар. инструментов, 2 арф, челесты или фп., 6 к-басов), триптих Регно Уйокори (Regno Ujokori, с текстом без смыслового значения; слоги — произвольные, 1974); для орк.— 3 симфонии (1935; 2-я, Олимпийская — Olimpijska, 1948, Золотая медаль на Междунар. конкурсе иск-в в Лондоне, посвящённом 14-м Междунар. олимпийским играм; 1954; камерная симфония, 1947), сюиты, в т. ч. Курпёвская (Suita kurpiowska, с хором, 1947), увертюры (1955; Малая, 1959); концерты с орк.— для фп. (изд. 1937), 2 для скр. (1951, 1959); 2 струн. квартета (1938, 1951); хоры (с орк.) — Псалом Давида (Psalm Dawida), 5 кашубских песен (5 pieśni kaszubskich, 1949); пьесы для фп.; массовые песни, музыка к спектаклям драм. т-ра (свыше 40 пост., в т. ч. к пьесам У. Шекспира, Софокла), кинофильмам и радиопостановкам.

Лит.: Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w., Kr., 1964, s. 311.

З. Лисса.

ТУРТ (Tourte) Франсуа (1747, по др. данным, 1750, Париж — апрель 1835, там же) — франц. мастер смычков. Обучался у отца и старшего брата Ксавье Т. Пользовался советами итал. скрипача Г. Пуньяни (по др. данным — Дж. Б. Виотти). Для изготовления смычков использовал редкий сорт фернамбука тёмно-вишнёвого цвета (встречаются смычки, сделанные и из светлого сорта этого дерева). Усовершенствовал смычок: заменил прямую трость вогнутой, расположил волосы не пучком (как это было ранее), а в виде ленты, распластанной с помощью пластинки, вдвигаемой в колодку смычка, ввёл для натяжения волоса металлич. винт и определил оптимальные размеры и вес смычка каждого из инструментов скрипичного семейства. Трость смычка встречается как круглая, так и восьмигранная (лаком не покрыта, а тщательно отшлифована пемзой с маслом). За своё иск-во Т. прозван «Страдивари смычка». Основные усовершенствования выполнены Т. в 1775—1780-е гг.; период расцвета его мастерства продолжался до 1790. Применение смычков конструкции Т. сыграло огромную роль в развитии скрипичной и виолончельной техники, позволило расширить выразительные возможности этих инструментов, способствовало широкому применению летучих и прыгающих штрихов. Классически совершенная конструкция смычков Т. легла в основу работ всех последующих мастеров.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, под ред. Б. В. Доброхотова, М.— Л., 1952, ²1964; Jacquot A., La lutherie lorraine et française depuis ses origines jusqu'à nos jours, P., 1912; Vannes R., Dictionnaire universel des luthiers, Bruxelles, 1951; Roda J., Bows for musical instruments of the violin family, Chi., 1959; Jalovec K., Enzyklopädie des Geigenbaues, Bd 1—2, Praha, 1965; Vatelot E., Les archets français, v. 1—2, P., 1976.

Б. В. Доброхотов.

ТУРЧА́К Стефан Васильевич (р. 28 II 1938, с. Мацьковичи, близ Перемышля) — сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1977). В 1962 окончил Львовскую консерваторию по классу дирижирования у Н. Ф. Колессы. Дебютировал во Львовском т-ре оперы и балета. В 1963—67 и 1973—77 гл. дирижёр Гос. симф. оркестра УССР, в 1967—73 и с 1977 — Укр. т-ра оперы и балета. С 1966 руководитель симф. оркестра и зав. кафедрой оперно-симф. дирижирования Киевской консерватории (с 1973 доцент). Т. свойственна ярко темпераментная манера дирижирования. Уделяет большое внимание как класич. музыке, так и творчеству совр. композиторов, особенно укр. авторов. Интересны его интерпретации произв. Д. Д. Шостаковича (7-я, 8-я, 15-я симфонии), С. С. Прокофьева (5-я симфония), Т. Н. Хренникова, А. И. Хачатуряна, С. Ф. Людкевича, Л. Н. Ревуцкого, Б. Н. Лятошинского, А. Я. Штогаренко и др. Т. как оперного дирижёра привлекают монументальные произв., насыщенные хор. сценами. Значительны его пост. опер «Борис Годунов», «Хованщина», «Тарас Бульба», «Абесалом и Этери», «Отелло», «Аида» и др. Т. принадлежат первые пост. ряда произв. сов. укр. композиторов, в т. ч. опер «Гибель эскадры» (1967), «Маман» (1970) и балета «Каменный властелин» (1969) Губаренко, оперы «Ярослав Мудрый» Г. И. Майбороды (1975). Гос. пр. укр. комсомола им. Н. Островского (1968), Гос. пр. Груз. ССР им. З. Палиашвили (1973). Гастролировал за рубежом (Великобритания, Япония, Италия, Болгария, Польша, Венгрия, Испания).

Лит.: Штейнберг Е., Степан Турчак, «СМ», 1962, № 10; Современные дирижеры, сост. Л. Григорьев, Я. Платек, М., 1969; Гордійчук М., На музичних дорогах, Київ, 1973; Стефан Турчак, «МЖ», 1977, № 18.

Г. О. Ткаченко.

ТУРЧАНИ́НОВ Пётр Иванович [20 XI (1 XII) 1779, Киев — 16 (28) III 1856, Петербург] — рус. композитор, автор духовных муз. сочинений, регент, учитель пения, протоиерей. С 8 лет учился в нар. уч-ще, пел в хоре генерала Леванидова в Киеве. Г. А. Потёмкин, услышавший пение Т., направил его в Петербург для занятий с Дж. Сарти. Муз. образование Т. завершил под рук. А. Л. Веделя в Киеве. В 1803 принял духовный сан и переселился в Петербург. С 1804 регент митрополичьего хора, с 1827 учитель пения Придв. певч. капеллы, в 1833—41 протоиерей дворцовых церквей.

Духовные соч. Т., в особенности гармонизации древних распевов (вслед за Д. С. Бортнянским он уделял таким гармонизациям особое внимание), отличаются ясностью, простотой, мастерством хор. изложения. Таковы гармонизации знаменного распева *ирмосов* Великого четверга («Сеченное»), Великой субботы («Волною морскою»), а также песнопение «Да молчит», Херувимская № 5, воскресные тропари, трипеснец «К тебе утренюю», задостойники. Известностью пользовались его гармонизации песнопений болг. распева «Тебе одеющегося» и «Благообразный Иосиф». Среди собств. произв. Т. выделяются трио «Да исправится» и хор «Воскресни, Боже, суди земли», по своему стилю приближающийся к музыке Веделя. Т. был мастером тембрового сочетания голосов в хоре (его музыка в исполнении хора звучит красочно, блестяще). Композитор смело использовал приём передачи отд. фраз осн. мелодии от голоса к голосу. Этот эффект впоследствии широко применял композитор, регент Г. Ф. Львовский.

Соч.: Полн. собр. духовно-музыкальных сочинений, под ред. А. Кастальского, кн. 1—5, М., [1905—06].

Лит. соч.: Об издании концертов г. Бортнянского, переложенных для фортепьяно, «Русский инвалид», 1825, 12 марта, то же, «Отечественные записки», 1825, ч. 24, № 68; [Автобиография], «Домашняя беседа», 1863, 12, 19, 26 янв., 2, 9 февр. (также отд. оттиск).

Лит.: Э... и А. [Эльканд А. Л.], Библиография. Музыкальные сочинения протоиерея Турчанинова, «Северная почта», 1862, 7 сент.; М. Р. [Раппапорт М. Я.], Листок [о П. И. Турчанинове и духовной музыке], «Сын отечества», 1862, 24 ноября; С. П., Московская жизнь... Турчанинов и Львов как композиты духовной музыки, «Голос», 1869, 4 марта; Металлов В., Труды протоиерея Турчанинова по переложению древней церковной мелодии, в его кн.: Очерки истории православного церковного пения в России, Саратов, 1893, ⁴М., 1915; Преображенский А., Протоиерей П. И. Турчанинов, СПБ, 1910; его же, Культовая музыка в России, Л., 1924.

Т. Ф. Владышевская.

ТУРЧИ́НЬСКИЙ (Turczyński) Юзеф (Иосиф Адамович) (2 II 1884, Житомир — 27 XII 1953, Лозанна) — польский пианист и педагог. Окончил Петерб. консерваторию по классу фп. у А. Н. Есиповой, с 1906 совершенствовался под рук. Ф. Бузони в Вене и Берлине. В 1911 получил 1-ю пр. на Всероссийском конкурсе пианистов (был организован в связи со столетием фп. фабрики «Братья Р. и А. Дидерихс» в Петербурге). Преподавал в Киевской (1916—19) и в Варшавской (профессор, 1919—39) консерваториях. Среди учеников — В. Малцужиньский, С. Шпинальский, Х. Штомпка. Концертировал в Польше, Франции, Швейцарии, а также в Юж. Америке. С 1939 жил в Морже (Швейцария); сблизился там с И. Падеревским, участвовал (совм. с Л. Бронарским) в редактировании издававшегося под общей ред. Падеревского Полн. собр. соч. Ф. Шопена в 21 т. («Opera omnia — Dzieła wszystkie»; публиковалось польск. Ин-том Ф. Шопена в Варшаве и Польск. муз. изд-вом в Кракове в 1949—61). Был чл. жюри разл. междунар. конкурсов.

Лит.: Rytel P., Wspomnienie o Józefie Turczyńskim, «Muzyka», 1954, № 5—6; Szpinalski S., Pamięci Józefa Turczyńskiego w dwudziestą piątą rocznicę śmierci, «RMz», 1978, № 27; Kański J., Płyty Józefa Turczyńskiego, там же.

Г. М. Коган.

ТУ́СКИЯ Иона Ираклиевич [11 (24) XII 1901, Озургети, ныне Махарадзе, Груз. ССР — 8 X 1963, Париж] — сов. композитор и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Груз. ССР (1962). Чл. КПСС с 1949. В 1926 окончил Тбилисскую (по классу композиции у М. М. Ипполитова-Иванова и по классу скрипки у М. Васильева), в 1931 — Ленингр. консерваторию (по классу композиции у В. В. Щербачёва). С 1932 преподаватель класса композиции (с 1947 профессор), в 1948—50 декан теоретико-композиторского ф-та, в 1952—61 зав. кафедрой композиции и ректор Тбилисской консерватории. Среди учеников — Р. К. Габичвадзе, О. М. Гордели, Г. И. Кокеладзе, С. И. Насидзе, Д. Д. Чхеидзе. Один из организаторов и членов Об-ва молодых груз. музыкантов (1922). Пред. правления СК Груз. ССР (в 1935—1937).

Т.— один из основоположников груз. камерной и симф. музыки, автор ряда первых в груз. музыке произв. на сов. тематику (симф. поэма «У Мавзолея», посв. памяти В. И. Ленина, и др.).

Соч.: опера Самшобло (Родина, 1939, Груз. т-р оперы и балета); вок.-симф. цикл на сл. И. Чавчавадзе (1949); для орк. — симф. поэма У Мавзолея (1940), симф. картины Гвелисмчамели (Змееед, 1937), Лекури (1937), Кеноба (Карнавал, груз. нар. театр. представление, 1930), Марш-гротеск (1937); концерт для скр. с орк. (1944); струн. квартет на тему груз. нар. песни «Чела» (1926); соната для скр. соло (1929); песни, ро-

мансы, хоры; музыка к спектаклям драм. т-ра (св. 40, в т. ч. «Отелло» Шекспира, «Великий государь» Соловьёва и др.) и кинофильмам («Дарико», «Золотистая долина» — оба в 1937, и др.).

Лит.: Торадзе Г., Иона Туския, Тб., 1962.

ТУСТЕП (англ. two-step, от two — два и step — шаг; нем. Zweischritt) — танец, распространившийся ок. 1900 в США, затем в Европе. Для него характерны быстрый темп, двудольный метр (2/4). Ритм Т. напоминает упрощённый вариант ритма польки. Т. танцевали примерно до 1912, после чего он был окончательно вытеснен *уанстепом*.

ТУТЕ́К, тутý́к, туллý́к, шви,— арм. свистковая флейта. Имеет цилиндрич. ствол из абрикосового дерева, тростника, коры или кости (дл. 240—350 *мм*), с деревянной втулкой и квадратным свистковым отверстием на передней стенке, 6—7 игровыми отверстиями на лицевой и 1 — на тыльной стороне. Звукоряд диатонический, могут извлекаться и хроматич. звуки. Диапазон приблизительно h^1 — c^3, при передувании до d^3 (es^3, e^3). Звучание Т. светлое, тихое, нежное в низком регистре, громкое, свистящее — в высоком. На Т. играют гл. обр. пастухи и погонщики волов; исполняют на нём (соло) песни, танцы и программные инстр. пьесы, часто виртуозные, богато украшенные мелизмами; используется и в ансамблях. Звукоряд нар. Т.: h^1 — c^2 — d^2 — e^2 — f^2 — g^2 — a^2 — h^2 — c^3. По общему устройству с Т. сходны тутэк, блул (азерб.), кшул, шувшýв, шитúх, шятахы́, шутухи́, швутрáм (даг.), *саламури*, энинани-саламури (груз.), тýтик (курд., тюрк.), мáлок дудýк, задонéна свúрка, дюдюк, гласнúк, допсвúрка (болг.). В 1920-х гг. В. Г. Буни на основе нар. Т. сконструировал 1-й и 2-й орк. Т. в строе D (2-й, большего размера, звучит на октаву ниже). Звукоряд малого орк. Т.: d^1 — e^1 — fis^1 — g^1 — a^1 — h^1 — cis^2 — d^2 — e^2, при передувании расширяется до g^3. Т. нар. образца входит в совр. ансамбли нар. инструментов.

Разновидность Т.— свистковая флейта тадж. горцев-пастухов (наз. также най-чупони, сурнай, филан). Имеет конич. ствол преим. из корня или ствола абрикосового дерева (дл. ок. 250 *мм*), состоящий из складывающихся вместе и стягиваемых лыком или верёвкой продольных половин, на внутренней стороне к-рых имеется по желобку; в нижней части ствола — 5—6 игровых отверстий. Звукоряд d^2 — h^2, при передувании расширяется до 2 октав. Звук громкий, свистящий. Играют на тадж. Т., держа его широким концом вверх. Используется в ансамблях для сопровождения танцев и театр. представлений. В нек-рых горных р-нах Тадж. ССР, по преданиям, Т. относится к «инструментам ада».

Лит.: Кочарян А., Армянская народная музыка, М.—Л., 1939; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975; Абдуллаева С., Народные музыкальные инструменты Азербайджана, Баку, 1972; Кароматов Ф., НурджановН., Музыкальное искусство Памира, М., 1978; Marcuse S., Musical instruments, L., 1966; Тодоров М., Български народни музикални инструменти, София, 1973.

В. Ф. Федько.

TUTTI (ту́тти, итал.— все). 1) Совместная игра всех инструментов оркестра. В 17 в. слово «Т.» применялось как синоним терминов ripieno, omnes, plenus chorus и др., обозначавших совместное звучание всех хоров, групп инструментов и органов в многохорных вок.-инстр. произв. В 18 в. в concerto grosso и др. жанрах, использующих принцип сопоставления звуковых масс, слово tutti в партитуре указывало на вступление всех инструментов в разделах ripieno после обозначения solo в concertino. В совр. оркестре различают большое и малое Т.; второе предполагает участие неполной медной, иногда и неполной деревянной духовой группы. Т. чаще применяется при игре forte, fortissimo, хотя возможно и в pianissimo. 2) Совместное пение всех групп хора. 3) Звучание всех регистров органа; кнопка или педаль, включающая их.

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Основы оркестровки..., под ред. М. О. Штейнберга, т. 1, Берлин — М.— СПб, 1913, гл. 4, ²в его кн.: Полн. собр. соч., т. III, М., 1959; Praetorius M., Syntagma musicum, t. 3, Wolfenbüttel, 1619, S. 118, Faks.- Nachdruck, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel—Basel—L.—N.Y., 1958.

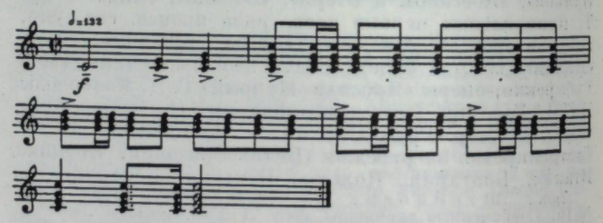
И. А. Барсова.

ТУФТИ́НА Галина Афанасьевна (р. 14 X 1933, Новосибирск) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. СССР (1980). В 1960 окончила Ленингр. консерваторию по классу пения у О. Ф. Мшанской. В 1960—61 солистка Ленингр. Малого, с 1961 — Укр. т-ра оперы и балета. Обладает голосом широкого диапазона, ярким драм. дарованием. Среди партий: Марина Мнишек; Марфа («Хованщина»), Любаша («Царская невеста»), Графиня и Полина («Пиковая дама»), Амнерис, Кармен; Ульрика («Бал-маскарад»), Азучена; Маддалена («Риголетто»), Косова («В бурю»), Сонетка («Катерина Измайлова»). Исполнила ряд партий в операх укр. композиторов: Настя («Тарас Бульба» Лысенко), Оксана («Гибель эскадры» Губаренко), Галя («Полководец» Лятошинского), Мать («Арсенал» Майбороды). В конц. репертуаре певицы классич. камерно-вок. произв. и соч. сов. композиторов, а также рус. и укр. нар. песни. Лауреат Междунар. конкурсов молодых оперных певцов в Софии (1961, 2-я пр.), вокалистов в Тулузе (1962, 2-я «Гран при»), им. Эркеля в Будапеште (1965, 3-я пр.) и Всесоюзного конкурса вокалистов им. Глинки (1960, 4-я пр.). Гастролировала за рубежом (Афганистан, Франция, Швеция, Шотландия, Финляндия, Испания, Бельгия, Болгария, Румыния, Югославия и др.).

Лит.: Рождественская Н., Конкурс в Тулузе, «СМ», 1963, № 1; Тайко С., Одразу трое народних! «Україна», 1980, № 14.

И. М. Лысенко.

ТУШ (нем. Tusch; англ. tucket, tuck). С сер. 18 в. на юге Германии Т. стали называть короткую пьесу фанфарного склада, исполняемую обычно во время праздников и в особо торжеств. случаях. Определ. муз. стереотипа, появившегося позднее, ещё не было, как не было и общепринятого состава исполнителей. В 19 в. Т. получил свою совр. форму и исполнялся, как правило, духовым оркестром. В 20 в. эта пьеса служит торжеств. приветствием во время награждений, чество-



ваний и т. п. Состоит обычно из одного муз. предложения, повторяемого неск. раз. Муз. размер — ¢ (4/4 alla breve) или 2/4; темп быстрый (♩ = 132—140).

А. В. Шиповальников.

ТУШЕ́ (франц. touché, от toucher — трогать, прикасаться) — характер взаимодействия мясистой части ногтевой фаланги пальца (т. н. подушечки) с клавишей фп. Определяется положением пальца по отношению к клавише, скоростью его движения, массой, глубиной нажатия и др. факторами. По мнению большинства пианистов, от индивидуальных особенностей Т. зависят качество и характер звучания инструмента («сухое», «жёсткое» или «мягкое», «певучее» Т.). «Бархатным», «сочным» Т. славились, напр., Дж. Филд, З. Тальберг, А. Г. Рубинштейн, А. Н. Есипова, разнообразным по краскам — Ф. Лист, Ф. Бузони. Однако нек-рые теоретики пианизма считают эту зависимость иллюзией, утверждая, что звучание фп. не поддаётся тембровым изменениям и зависит только от силы удара.

Лит.: Гат И., Техника фортепианной игры, М.— Будапешт, 1957, ²1973; Коган Г., Работа пианиста, М., 1963, ²1969; Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, М.—Л., 1966; Алексеев А., Из истории фортепианной

педагогики. Хрестоматия, К., 1974; Мильштейн Я., К. Н. Игумнов, М., 1975; Hummel J. N., Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, W., 1828; Thalberg S., L'art du chant appliqué au Piano, Brux., 1830; Kullak A., Die Ästhetik des Klavierspiels, B., 1861, ²Lpz., 1905; Leimer K., Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesseking, Mainz — Lpz., 1931; Matthay T., The visible and invisible in pianoforte technique, L.— N. Y., 1960; Gieseking W., So wurde ich Pianist, Wiesbaden, 1963.

Г. М. Коган.

ТЫНТЕСЯ́Н Егия (1834, Константинополь — 1881, там же) — арм. музыкант, композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Видный теоретик церк. музыки. Записал константинопольские варианты мелодий многочисл. арм. духовных песнопений, изучал восьмигласие, проблемы генезиса мелодич. моделей, лит. тексты гимнов (с точки зрения возрастных признаков и особенностей стихосложения), а также ср.-век. муз. рукописи и значительно продвинул освещение ср.-век. методов обозначения метра и ритма в хазовых (невменных) записях. Опубликовал в периодич. печати ряд ценных статей и исследований, к-рыми завершился докомитасовский период развития арм. теоретич. музыкознания. Пропагандировал европ. систему муз. образования и систему нотации, издавал арм. нар. песни. Автор ряда песен. Преподавал церк. пение в Аджине (Киликия) и Иерусалиме.

Соч.: Мелодическое содержание песнопений св. армянской церкви по восьми гласам, Константинополь, 1864 (на арм. яз.); Характеристика песнопений св. церкви Армении, Константинополь, 1874, ²Стамбул, 1933 (на арм. яз.); Нотный Шаракноц (Гимнарий), Стамбул, 1934 (на древнеарм. яз.).

Лит.: Тагмизян Н. К., Теория музыки в древней Армении, Ер., 1977.

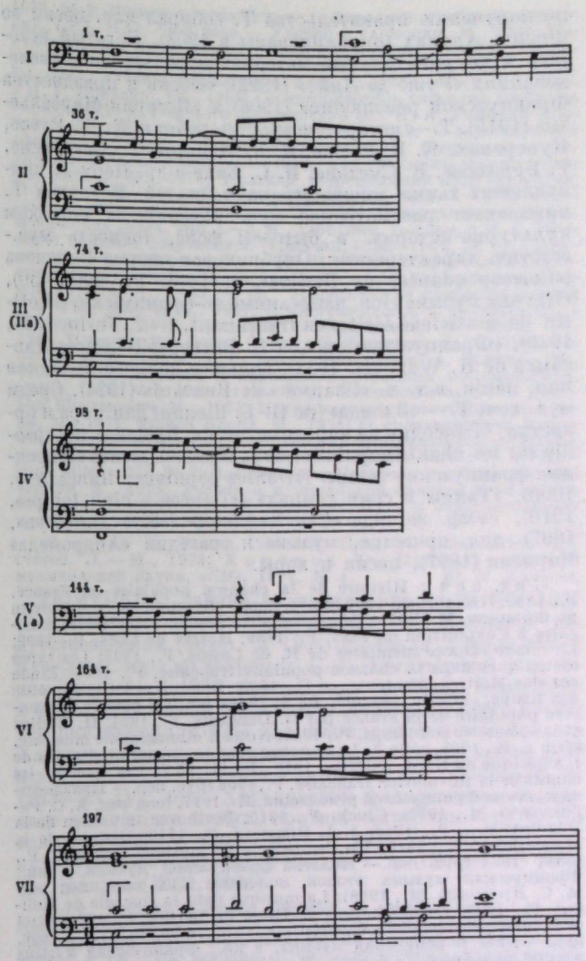
Н. К. Тагмизян.

ТЫ́ПКОВ (Тъпков) Димитр Кирилов (р. 12 VII 1929, София) — болг. композитор. Засл. арт. НРБ (1971). Окончил в 1956 Болг. гос. консерваторию в Софии по классу композиции у М. Големинова. С 1974 зам. директора Ин-та искусствоведения при Болг. АН. С 1975 профессор композиции Болг. гос. консерватории, с 1979 ректор. Пишет музыку с 50-х гг., широкое признание в стране получил в 70-е гг. Произв. Т. отличаются красочностью оркестровки, ясностью формы; их мелодика по своему интонац. строю близка к болг. нар. песенности.

Соч.: Кантата о мире (Кантата за мира, для хора с орк., 1976; пр. ЮНЕСКО, 1976); для орк. — Сентябрьская (Септемврийска) увертюра (1974), концерт (1971), Рапсодический дивертисмент (1972), Плач (Lamento, 1976); концерт для арфы с орк. (1970); струн. квартеты; инстр. пьесы; песни.

А. Абаджиев.

ТЬЕ́НТО (испан. tiento, от tentar — ощупывать, касаться, исследовать, искать; португ. tento) — инстр. пьеса типа *ричеркара*, распространённая в Испании и Португалии в 16—17 вв. Ранние образцы Т. для вигулы принадлежат Л. Милане («Libro de música de vihuela de mano», 1535), А. Мударру и представляют собой виртуозные композиции, близкие *прелюдии*. Более поздние Т. для органа и др. клавишных инструментов (Л. Венегас де Энестроса, Ф. Корреа де Араухо, Х. Кабанильеса) имеют ясно выраженный полифонич. склад; осн. тематич. материал в них излагается имитационно. Классич. образцы Т. (напр., А. Кабесона, 1557, вновь опубликованы в «Hispaniae Schola Musica Sacra», ed. F. Pedrell, 1895—98) обычно содержат неск. разделов, построенных на разных, хотя и родственных, темах, что приближает их к *мотету*; мелодика и характер соединения полифонич. голосов в Т. сохраняет зависимость от хор. письма 15—16 вв. В Т. 17 в. (среди к-рых особый интерес представляют соч. М. Р. Коэльо) инстр. тип мелодики выражен более определённо; в них применяются разнообразные полифонич. приёмы: *увеличение*, *уменьшение*, *стретта*, *сложный контрапункт*, дубликации, ритмич. варьирование и т. д. Ниже приведён осн. тематич. материал Tento do quinto ton natural por b-quadro (№ 13) М. Р. Коэльо из «Flores de musica para o instrumento de tecla e harpa» (1620; новое изд. М. С. Кастнера, Lisboa, 1959), разделы к-рого содержат соответственно 6, 3 (+4 проведения 1-й темы), 9,6 (+5



проведений 1-й темы), 6, 11 и 8 проведений тем, причём в последнем разделе (как это нередко бывает у Коэльо) происходит смена метра, в результате чего композиция приближается к *канцоне*.

В дальнейшем назв. «Т.» выходит из употребления.

Лит.: Bal y Gay J., Tientos, Méx., 1960.

Т. С. Кюрегян.

ТЬЕРСО́ (Tiersot) Жан Батист Элизе Жюльен (5 VII 1857, Бурк-ан-Брес — 10 VIII 1936, Париж) — франц. музыковед, фольклорист, муз. писатель и критик, композитор, педагог, общественный деятель. Учился в Парижской консерватории у М. Э. Савара (гармония), Ж. Массне (композиция) и С. Франка (орган). С 1883 помощник библиотекаря Парижской консерватории, в 1910—20 гл. библиотекарь. Вначале совмещал композиторскую и муз.-исследовательскую деятельность, затем целиком посвятил себя музыковедению. Выступал на страницах мн. франц. и заруб. периодич. изданий, читал лекции в Высшей школе социальных наук (Ecole des hautes études sociales). Президент франц. Музыковедческого об-ва.

В центре науч. интересов Т.— проблемы франц. муз. культуры, в частности франц. нар. творчества. В 1889 вышел в свет фундаментальный труд Т. «История народной песни во Франции», ставший основополагающим для всех последующих исследователей в этой области. Этой же тематике посвящены его работы «Мелодические типы во французской народной песне» (1894) и «Народная песня и писатели-романтики» (1931). В 1895

по поручению правительства Т. собирал нар. песни во Франц. Альпах (опубликованы в 1903). Богатый историч. и документальный материал использован в исследованиях «Руже де Лиль» (1892), «Песни и празднества Французской революции» (1908) и «История Марсельезы» (1915). Т.— автор монографич. работ о Ж. Ж. Руссо, Куперенах, К. В. Глюке, В. А. Моцарте, Л. Бетховене, Г. Берлиозе, Б. Сметане, И. С. Бахе и др. Перу Т. принадлежит также множество науч. статей. В трудах Т. привлекает рассмотрение муз. явлений на широком культурно-историч. и бытовом фоне, тонкость муз.-эстетич. характеристик. Опубликовал письма Берлиоза («Correspondances de Berlioz», t. 1—3, P., 1904—30), «Письма музыкантов, написанные по-французски» («Lettres de musiciens écrites en français», t. 1—2, Turin, 1924, 1936), «Французские письма Р. Вагнера» («Lettres françaises de R. Wagner», 1933), большое количество сб-ков нар. песен, в т. ч. «Chansons de Ronsard» (1924). Среди муз. соч. Т.— «Эллада» (по П. Б. Шелли) для хора и оркестра; «Рапсодия на народные песни Бретани» («Rapsodie sur les chants populaires de la Bresse»), сюита «Народные французские танцы» («Danses populaires françaises», 1900), «Танцы в семи темпах» («Dances à cinq temps», 1910), симф. легенда «Сэр Хейлвин» («Sire Halewyn», 1897) для оркестра, музыка к трагедии «Андромеда» Корнеля (1897), песни и хоры.

Лит. соч.: Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889; ²Osnabrück, 1969 (в рус. пер.— История народной песни во Франции, М., 1975); Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889, P., 1889; Rouget de Lisle, P., 1892; La messe «Douce mémoire» de R. de Lassus, P., 1893; Les types mélodiques dans la chanson populaire française, P., 1894; Étude sur «les Maîtres-Chanteurs...», P., 1899; Ronsard et la musique de son temps, «SIMG», 1902/03, Bd 4; Index musical pour le Romancero populaire de la France par G. Doncieux, P., 1904; H. Berlioz et la société de son temps, P., 1904; Notes d'ethnographie musicale, série 1, P., 1905, série 2, La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord, «SIMG», 1910, Bd 11, № 2; Les fêtes et les chants de la Révolution française, P., 1908 (рус. пер.— Празднества и песни Французской революции, П., 1917, ²под ред. А. С. Рабиновича, М., 1933); Gluck, P., 1910; Beethoven, musicien de la Révolution..., P., 1910; J.-J. Rousseau, P., 1912; Histoire de la Marseillaise, P., 1915; Un demi-siècle de musique française, P., 1918, ²1924 (рус. пер.— Полвека французской музыки, в кн.: Французская музыка второй половины XIX века, под ред. М. С. Друскина, М., 1938); La musique dans la comédie de Molière, P., 1922; La damnation de Faust de Berlioz, P., 1924; Bizet et la musique espagnole, «Ménéstrel», 1925, № 39, 40, 41, 42 (рус. пер.— Бизе и испанская музыка, в кн.: Французская музыка второй половины XIX века, М., 1938); Les Couperin, P., 1926, ²1933; Smetana, P., 1926; La musique aux temps romantiques, P., 1930; La chanson populaire et les écrivains romantiques, P., 1931; Don Jean de Mozart, P., ²1933; J. S. Bach, P., 1934.

Лит.: Engel C., J. Tiersot, «MQ», 1937, v. 23, № 2.

Е. Ф. Бронфин.

ТЬЯГАРА́ДЖА (4 V 1767, Тирувалур — 6 VI 1847, там же) — инд. музыкант и поэт. Родился в семье брахмана. Мать Т.— Ситамма была известной певицей. Уже в юности он познакомился с лит-рой на языках телугу и санскрите и примкнул к религиозно-реформаторскому движению бхакти (поклонялся богу Раме). Т. обучался мастерству вок. исполнения и игре на *вине*; его наставником был известный муз. учёный Сонти Венкатараманья. Т.— классик южноиндийской музыки; вместе с Муттусуоми Дикшитаром и Шьяма Шастри входит в так наз. Троицу карнатской музыки. Исследователи считают Т. основоположником новой эры в карнатской музыке; в своём творчестве объединил разл. манеры и стили пения. Его вок. композиции, тексты к-рых написаны на языке телугу, получили широчайшее распространение в Индии (особенно в Южной); передаваясь из поколения в поколение, многие из них исполняются до сих пор. Большой известностью пользуются созданные им крити (песни-восхваления), киртаны (религ. песнопения), написанные в разл. рагах [в т. ч.: «Утсава Сампрадайя киртана» (песнопения религ. праздненств), «Дивайнама киртана» (песни в честь божественной воли)], а также муз.-драм. композиции («Прахлада бхакти виджайяму»). Т. приписывается авторство драмы «Ноука Чаритрам» по поэме «Гита Говинда» Джаядевы. Количество композиций Т. огромно; нек-рые исследователи отмечают, что только его песни написаны в 210 разл. рагах. Т. является родоначальником целой династии музыкантов; многие его последователи сохраняют его традиции и поныне. В Индии Т. причислен к святым, его юбилеи торжественно отмечаются.

Лит.: Sambamoorthy P., Tyāgarāja, New Delhi, 1967; «Indian Music Journal», 1967, vol. 4, № 7 (подборка статей — «Aspects of Thyagaraja»); «Journal of Sangeet Natak Akademi», 1967, № 6 (спец. номер, посв. Тьягарадже); Krishnaswamy S. Y., Thyagaraja, Saint and singer, Bombay, 1968; Parthasarathy T. S., The two operas of Thyagaraja, «Indian Music Journal», 1970, vol. 6, № 11—12.

Б. Ю. Тихомиров.

ТЭРИА́Н Михаил Никитич [р. 1 (14) VII 1905, Москва] — сов. альтист, дирижёр, педагог. Нар. арт. Арм. ССР (1945). В 1929 окончил Моск. консерваторию по классу альта у К. Г. Мостраса (ранее занимался у Г. Н. Дулова). До сер. 40-х гг. Т.— один из ведущих альтистов и ансамблистов СССР. Принимал участие в основании (1924) Квартета им. Комитаса и играл в нём до 1946; одновременно в 1929—31 и 1941—45 солист оркестра Большого т-ра (в 30-е гг. был также зав. муз. частью Театра-студии под рук. Р. Н. Симонова, позже — Т-ра им. Ленинского комсомола). Выступал в камерных ансамблях с Д. Ф. Ойстрахом, Л. Н. Оборины, С. Н. Кнушевицким и др. С сер. 40-х гг. ведёт активную дирижёрскую деятельность, изредка выступая в качестве альтиста. В 1946—73 рук. симф. оркестров Моск. консерватории, в 1961 организовал и возглавил камерный оркестр из студентов консерватории, с к-рым успешно гастролировал во многих городах СССР, а также за рубежом (страны Европы и Лат. Америки; в 1970 оркестр завоевал 1-ю пр. на конкурсе Фонда им. Г. Караяна в Зап. Берлине). В 1957—60 художеств. руководитель симф. оркестра Моск. областной филармонии, в 1965—66 — симф. оркестра Арм. ССР. С 1935 ведёт в Моск. консерватории класс квартета, с 1946 — альта (с 1944 профессор), с 1961 зав. кафедрой оперно-симф. дирижирования. Среди учеников Т.— Г. С. Талалян, Г. И. Одинец. Т.— автор «Шести этюдов для альта» и музыки к ряду драм. спектаклей. Гос. пр. СССР (1946).

М. М. Яковлев.

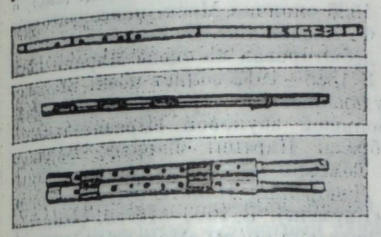
ТЮЗЮН (Tüzün) Ферит (24 IV 1929, Стамбул — 22 X 1977, Анкара) — турецкий композитор и дирижёр. С 6 лет обучался игре на фп. Занимался в Лицее им. Ататюрка в Анкаре. По рекомендации У. Дж. Эркина поступил в 1941 на фп. отделение Гос. консерватории (в его класс), позже — на композиторское отделение в класс Н. К. Аксеса. Окончил консерваторию как пианист (1950) и композитор (1952). В 1952—54 работал здесь ассистентом (кафедра композиции) и аккомпанатором (балетное отделение). В 1954—59 как стипендиат Мин-ва нац. образования совершенствовался в Мюнхене, обучался дирижёрскому иск-ву у Ф. Лехмана и А. Меннериха. С 1959 был дирижёром, в 1974—77 также генеральным директором Анкарской государственной оперы.

Соч.: для орк. — симфония (1952), сюиты Анатолия (1954) и У фонтана (1964), Колыбельная (1950), Турецкое каприччио (1956); фп. трио (1950); для фп.— Тема с вариациями (1950), Канцонетта и гавот (1950) и др.

З. Рустам-заде.

ТЮЙДУК — туркм. нар. дух. инструмент. Изготовляется из камыша. Существует в 3 видах: 1) гаргы-Т.— продольная открытая флейта. На верхний конец ствола (дл. 75—80 *мм*, диаметр 18—20 *мм*) надевается мундштук — металлич. цилиндр (дл. 50 *мм*); в стволе 6 игровых отверстий — 5 на лицевой стороне, 1 на тыльной. Звук несильный, своеобразного «матового» тембра, определяющегося специфич. звукоизвлечением — исполнитель прикладывает мундштук к углу рта, захватывая верхними зубами край мундштука и прикрывая остальную (внешнюю) его часть верхней губой; ширина отверстия для вдувания воздуха регулируется изнутри языком, при этом вдуваемая воздушная струя рассекается о край мундштука, и часть воздуха уходит наружу, вызывая характерный шипящий

призвук. Звукоряд: g — a — h — c^1 — cis^1 — d^1 — e^1 — fis^1 — g^1 — gis^1 — a^1 — h^1 — c^2. Гаргы-Т. используется как сольный инструмент, иногда на нём аккомпанируют пению. 2) Дилли-Т.— язычковый инструмент. Ствол (дл. 160 *мм*, диаметр 6—8 *мм*) б. ч. открыт с обоих концов (встречаются и с закрытым верхним концом). Имеет 5 игровых отверстий: 4 на лицевой, 1 — на тыльной стороне. П-образный язычок надрезается на расстоянии 5—10 *мм* от верхнего края ствола. Звук резкий, несколько гнусавый. Звукоряд: g^1 — gis^1 — a^1 — b^1 — c^2 — d^2 (диапазон может быть расширен за счёт передувания). Распространён среди чабанов. В пастушеском быту используется также маленький дилли-Т. без игровых отверстий (дл. 50—55 *мм*, диаметр 5 *мм*) с пронзительным, свистящим звуком. 3) Гоша-дилли-Т.— парная разновидность дилли-Т. Почти вышел из употребления. Состоит из 2 одинаковых по величине, строю и акустич. свойствам камышовых трубочек с надрезными язычками; из-за небольшого различия в их настройке возникают своеобразные биения. Звук нежнее, чем у др. видов Т.



Гаргы-тюйдюк (сверху). Дилли-тюйдук (в середине). Гошадилли-тюйдюк (внизу).

Лит.: Успенский В. А., Беляев В. М., Туркменская музыка, М., 1928; Благодатов Г., Вертков К., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 153.

Н. Н. Абубакирова.

ТЮЛИН Юрий Николаевич [14 (26) XII 1893, Таллин — 8 V 1978, Москва] — сов. музыковед, педагог и композитор. Засл. деятель иск-в РСФСР (1957). Доктор искусствоведения (1937). В 1911—17 учился в Петерб. ун-те (на математич., позже на юридич. ф-тах). В 1917 окончил композиторское отделение Петерб. консерватории у Н. А. Соколова. В нач. 20-х гг. преподавал во 2-м и 4-м Ленингр. муз. техникумах муз.-теоретич. предметы, читал лекции по гармонии в Ин-те истории иск-в (ныне Ленингр. ин-т т-ра, музыки и кинематографии), работал концертмейстером в экспериментальной мастерской Монументального т-ра при Ленингр. т-ре оперы и балета. В 1925—67 преподавал в Ленингр. консерватории муз.-теоретич. предметы (с 1935 профессор). С 1967 в Москве. В 1970—75 профессор-консультант Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, в 1971—78 профессор кафедры теории музыки Моск. консерватории. Т. принадлежат исследования в разл. областях муз. науки: гармонии, муз. формы, полифонии; занимался также отд. проблемами нар. муз. творчества, исполнительства, истории музыки, муз. эстетики, муз. психологии. Автор ряда методич. трудов и учебников. Наиболее значительны труды Т. в области гармонии. В них разработаны теория переменных функций тонов и созвучий, теория фонизма аккордов и интервалов, науч. гипотеза историч. генезиса лада (согласно трём принципам — секундового окружения опорного тона, образования ладового остова и его мелодич. заполнения), дано новое освещение проблемы лада (основы лада выводятся Т. не только из свойств муз. звука, но также из психофизиологич. и общелогич. предпосылок), исследован генезис совр. гармонии. Среди учеников Т.— В. П. Дернова, Н. Г. Привано. Автор муз. соч., в их числе 3 сонаты для фп., «Русская сюита» для оркестра (1946), сюита для органа (1971).

Соч.: Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха, Л., 1927; Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников, «СМ», 1935, № 3; Учение о гармонии, т. 1, Основные проблемы гармонии, [Л.], 1937, ²под назв.— Учение о гармонии, М., 1966; Параллелизмы в музыкальной теории и практике, Л., 1938; Теоретические основы гармонии (совм. с Н. Г. Привано), Л., 1956, ²М., 1965; Учебник гармонии, ч. 1—2, М., 1957—59 (ч. 1— совм. с Н. Г. Привано), ²М., 1964; Об историческом значении учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование, Л., 1959; О зарождении и развитии гармонии в народной музыке, в сб.: Очерки по теоретическому музыкознанию, Л., 1959, ² в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Краткий теоретический курс гармонии, Л., 1960, ²М., 1964; Задачи по гармонии, вып. 1—2, М., 1960 (вып. 1—совм. с Н. Г. Привано), ²М., 1966; Образцы решения гармонических задач, вып. 1—2, М., 1960 (вып. 1—совм. с Н. Г. Привано); Мысли о современной гармонии, «СМ», 1962, № 10; Строение музыкальной речи, Л., 1962, ²М., 1969; Современная гармония и ее историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963, ²в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; О программности в произведениях Шопена, Л., 1963; Искусство контрапункта, М., 1964, ²М., 1968; Музыкальная форма (совм. с Т. Бершадской, И. Пустыльником, А. А. Пэном, Т. Г. Тер-Мартиросяном, А. Шнитке), М., 1965, ²1974; На пути к признанию. Страницы воспоминаний, «МЖ», 1966, № 8; Юные годы Д. Д. Шостаковича, в сб.: Дмитрий Шостакович, М., 1967; Натуральные и альтерационные лады, М., 1971; Юлиан Крейн, М., 1971; О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала, в сб.: Бетховен, вып. 1, М., 1971; Из воспоминаний о Н. К. Метнере, «СМ», 1972, № 7; Произведения Чайковского. Структурный анализ, М., 1973; Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, [т. 1—2], М., 1976—77; Путь к симфоническому мастерству, «СМ», 1978, № 9, и др.

Лит.: Ю. Н. Тюлин. Ученый. Педагог. Композитор. Сб. статей, Л.— М., 1973; Холопов Ю., Патриарх советской музыкальной науки, «СМ», 1974, № 1.

Ю. Н. Холопов.

ТЮМЕ́НЕВА Галина Александровна [р. 25 XII 1907 (7 I 1908), Полтава] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1946). В 1934 окончила Харьковский муз.-драм. ин-т по теории (у С. С. Богатырёва) и истории музыки. С 1931 преподавала в Муз. техникуме и Муз.-драм. ин-те в Харькове. С 1936 ведёт спец. курсы истории музыки, с 1947 зав. кафедрой истории музыки Харьковской консерватории (ныне — Харьковский ин-т иск-в им. И. П. Котляревского), с 1979 профессор. В 1943—49 худ. рук. Харьковской филармонии. Выступает как лектор и муз. критик. Автор мн. статей по вопросам сов., а также рус. и укр. дореволюц. муз. культуры, составитель сб-ков, в т. ч. «Пісні та хори М. Коляди» (Київ, 1964).

Соч.: Музыка в жизни Репина, в кн.: Репин, т. 1, Художественное наследство, АН СССР, М.—Л., 1948; Чайковський і Україна, Київ, 1955; Чайковский и украинская народная песня, в сб.: Из истории русско-украинских музыкальных связей, М., 1956; Гоголь и музыка, М., 1966; И. М. Миклашевский, в сб.: Вопросы искусствознания, вып. 1, Харьков, 1969; Далёкое — близкое, в сб.: С. С. Богатырёв, М., 1972 (Т. также ред.-сост. сб-ка, совм. с Ю. Н. Холоповым); Становлення стилю в творчості Миколи Коляди, в сб.: Українська музика, Київ, 1972.

А. И. Малоземова.

ТЮРК (Türk) Даниель Готлоб (10 VIII 1750, Клаусниц, близ Хемница, ныне Карл-Маркс-Штадт — 26 VIII 1813, Галле) — нем. композитор, органист, муз. теоретик и педагог. Игре на скрипке, органе, на мн. дух. инструментах обучался у своего отца — придв. музыканта графа Шёнбурга, затем был учеником Г. А. Хомилиуса в церк. школе, в 1772 посещал Лейпцигский ун-т. С 1774 кантор, с 1779 музик-директор и преподаватель теории музыки ун-та в Галле, с 1787 органист Либфрауэнкирхе (Галле). Был организатором концертов из произв. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, руководил гор. хором. Деятельность Т. возродила интерес общественности Галле к творчеству Генделя. Сотрудничал в «Allgemeine musikalische Zeitung». С 1808 преподавал в ун-те. Был известным педагогом, среди его учеников — К. Лёве. Т.— автор муз.-теоретич. работ; его гл. труд — популярная фп. школа («Klavierschule», 1789) сочетает учение о музыке в целом (исключая теорию генерал-баса) с технич. вопросами фп. игры. Большим успехом пользовалась ки. Т. «Краткое наставление в игре по генерал-басу» («Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen», 1791); по ней учился Л. Бетховен; в переработанном виде она служила учебником до сер. 19 в. (5-е изд., 1841).

Среди муз. соч. Т.— фп. пьесы (в них он проявил себя как мастер галантного стиля). В 1776—1808 вышло 8 сб-ков фп. сонат и 4 сб. «Ton- und Handstücken». (Нек-рые из этих пьес играл в детстве Р. Шуман; возможно, они послужили образцами для пьес его «Альбома для юношества».) Среди изданных соч. Т.— оратория «Пастухи у ясель в Вифлееме» («Die Hirten bei der Krippe in Bethlehem», 1782), кантата «Победа масонства» («Der Sieg der Maurerey», 1780), «Песни и стихи из Зигварта» («Lieder und Gedichte aus dem Siegwart», на сл. М. Миллера, 1780). Неопубликованными остались опера «Пирам и Тисба» (1784), 19 кантат, 46 песен для хора, 8 четырёхгол. хоралов, книга хоралов (с цифрованным басом) и сб. хоральных мелодий. Полный список соч. Т. приведён в диссертации Г. Э. Хедлера [Hedler G. E., D. G. Türk (1750—1813), Lpz., 1936].

Соч.: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Halle, 1787, ²1838; Klavierschule... mit kritischen Anmerkungen, Lpz.— Halle, 1789, ²1802, факс. изд.— L., 1962 (фрагменты в рус. пер.— в сб.: Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год, СПБ, 1796, также в кн.: Алексеев А. Д., Клавирное искусство, вып. 1, М.— Л., 1952, с. 211—18); Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, Halle — Lpz., 1791, ³Halle, 1841; Kurze Anweisung zum Klavierspielen, Halle, 1792, ²1805; Kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen, Halle, 1802, ²1806; Anleitung zu Temperaturberechnungen, Halle — Lpz., 1806, ³1808.

Лит.: D. G. Türk, в кн.: Schriftenreihe des Händelhauses in Halle, H. 4, Wolfenbüttel — B., 1938; Serauky W., Musikgeschichte der Stadt Halle, Bd 2, Halle, 1942 («Beiträge zur Musikforschung», Bd 8/9); Musikbeilage, Halle, 1943, то же, Hildesheim — N. Y., 1971; Billeter B., D. G. Türks Beitrag zur Kirchenmusik, «Musik und Gottesdienst», 1963, Jahrg. 17; Kümmel W. Fr., Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten, «Mf», 1967, Jahrg. 20, № 3.

Ю. В. Крейзинга.

ТЮТЮННИК Василий Саввич [12 (24) III 1860, Самара — 24 V 1924, Москва] — сов. певец (бас) и режиссёр оперы. В 1886 окончил Моск. консерваторию (пению учился у Л. Ф. Казати и Ф. П. Комиссаржевского). В том же году дебютировал на сцене Мариинского т-ра в Петербурге. В 1888—1912 солист моск. Большого т-ра. Особенно удавались Т. острохарактерные партии, требующие большой звуковой выразительности и пластичности образа. Партии: Фарлаф; Варлаам («Борис Годунов»), Томский («Пиковая дама»), Мамыров («Чародейка»), Лепорелло; Панагено («Волшебная флейта»), Цунига («Кармен»). В 1903—10 гл. режиссёр Большого т-ра, где поставил оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» и «Сын мандарина» Кюи. Занимался педагогич. работой. С 1910 преподаватель Муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. об-ва, в 1920—24 профессор Моск. консерватории. Среди его учеников — А. С. Пирогов.

В. И. Зарубин.

У

УАНСТЕ́П (англ. one-step, от one — один и step — шаг; нем. Einschritt) — быстрый маршеобразный танец, распространившийся ок. 1910 в США, затем в Европе. Возник на основе упрощённых танц. движений *тустепа*. Муз. размер $^2/_4$, реже $^6/_8$. После 1-й мировой войны 1914—18 получили известность разл. варианты У. (Turkey Trot, Grizzly Bear, Tudy Walk и др.), отличавшиеся игровым, зрелищным характером. У.— предшественник *фокстрота*.

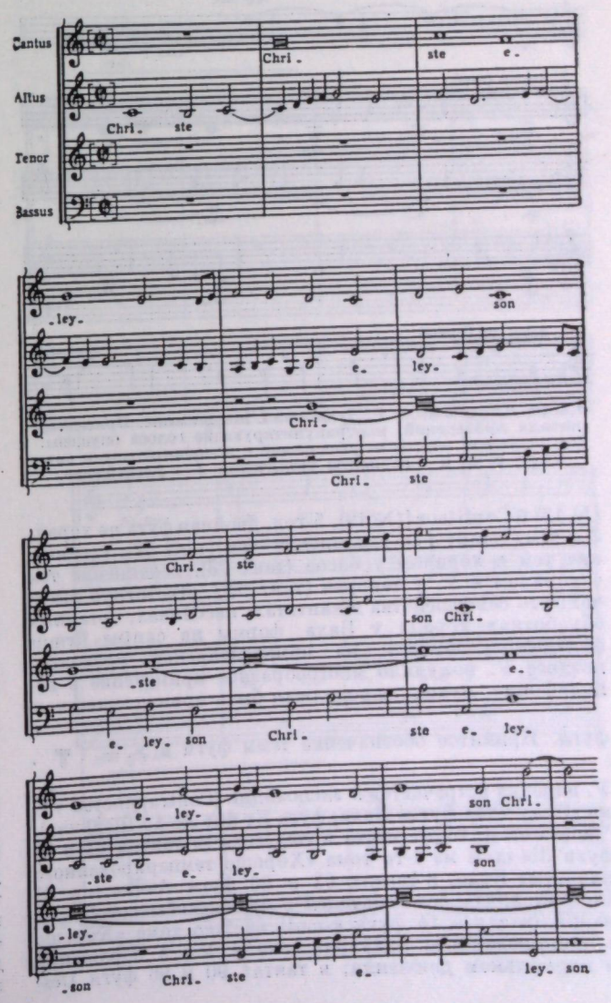
УВЕЛИЧЕ́НИЕ (лат. augmentatio; нем. Augmentation, Vergrößerung; франц. augmentation; итал. per aumentazione). 1) Способ преобразования мелодии, темы, мотива, фрагмента муз. произв., ритмич. рисунка или фигуры, а также пауз путём воспроизведения звуками (паузами) бóльшей длительности. У. предполагает точную запись ритма, ставшую возможной благодаря мензуральной нотации; его возникновение относится к эпохе *ars nova* и связано с тенденцией к ритмич. самостоятельности полифонич. голосов и принципом изоритмии (см. *Мотет*). У. широко применяется в музыке *строгого стиля*, особенно франко-фламандскими контрапунктистами — Г. Дюфаи (считается автором первого канона в У.), Й. Окегемом (напр., в «Missa prolationum»), Я. Обрехтом, Жоскеном Депре. У. просто и убедительно для слуха обнаруживает временну́ю зависимость между полифонич. голосами и масштабное соотношение между разделами формы; как всякое средство, выявляющее соподчинение, систему, логику организации звуков, У. имеет формообразующее значение и в этом смысле в полифонич. музыке стоит в одном ряду с имитацией, *сложным контрапунктом*, обращением и прочими способами преобразования полифонич. темы (в комбинации с к-рыми часто применяется). Старинные контрапунктисты практически не обходились без У. в формах на *cantus firmus* в *мессах*, мотетах: хорошо слышимые проведения *хорала* в У. в архитектонич. отношении скрепляли сочинение в целое, в образном — естественно связывались (в контексте всех выразит. средств) с воплощением идеи величия, объективности, всеобщности. У. мастера строгого письма соединяли с имитацией и каноном. *Имитация* (канон), в к-рой нек-рые *риспосты* даны в У., а также имитация (канон), в к-рой все голоса начинаются одновременно, причём один или нек-рые идут в У., называется имитацией (каноном) в У. В примере ниже эффект У. усилен благодаря сохранению контрапункта в нижнем и верхнем голосах (см. колонку 666).

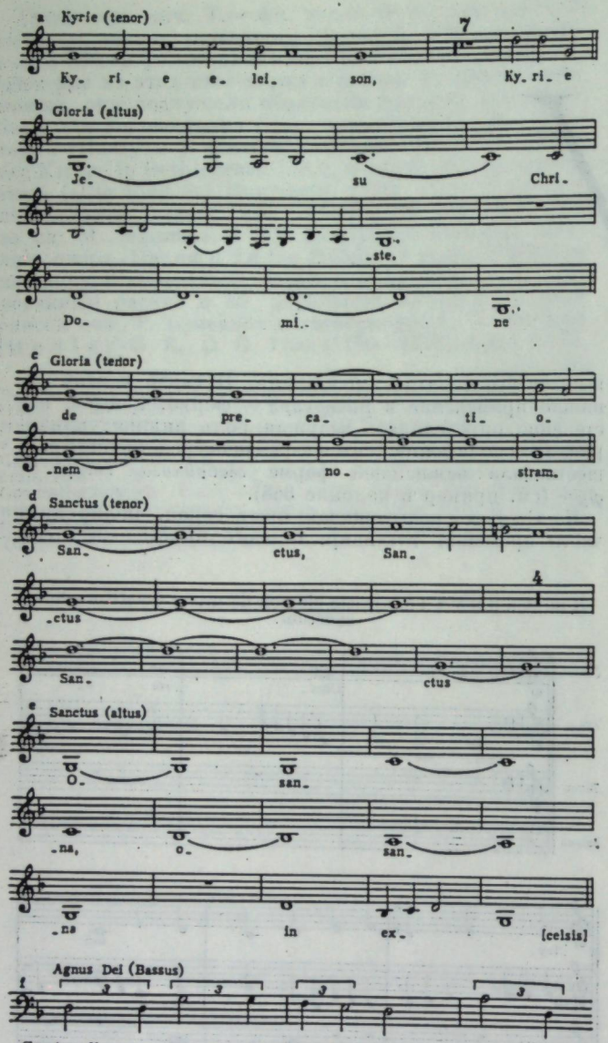
Пример мензурального канона Жоскена Депре приведён в ст. *Канон* (колонка 692) (иначе называется пропорциональным: записан композитором на одной строке и рассчитывается по авторским указаниям). В формах на cantus firmus последний многократно воспроизводится в У. (целиком или частями, чаще неточно, иногда с более мелкими нотами, заполняющими мелодич. скачки; см. пример в колонке 667).

У.— в противоположность *уменьшению* — укрупняет, выделяет один голос из общей полифонич. массы, возвышает его тематич. значимость. В связи с этим У. нашло применение в *ричеркаре* — форме, в к-рой постепенно определялась ведущая роль индивидуализированной полифонич. темы и к-рая непосредственно предшествовала важнейшей форме *свободного стиля* — *фуге* (см. пример в колонке 668).

И. С. Бах, подытоживая опыт европ. полифонии, часто применял У., напр. в мессе h-moll — в Credo

Дж. Анимуччча. Christe eleyson из мессы Conditor alme syderum.

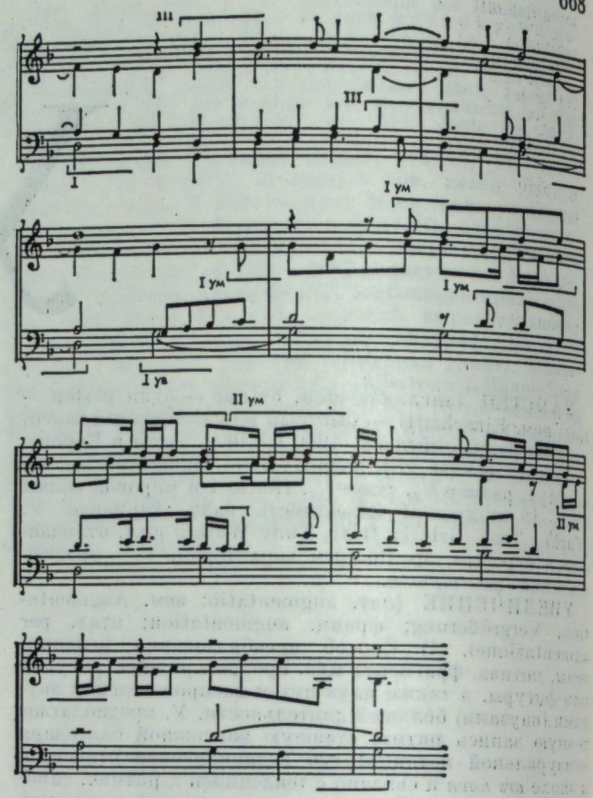




Cantus firmus в мессе Г. Дюфаи на L'homme armé. Приведены начала проведений, контрапунктирующие голоса опущены: a — основной вид; b — увеличение с дополнительными звуками; c, d, e — варианты увеличения; f — уменьшение.

(№ 12) и Confiteor [(№ 19), 5-гол. двойная фуга на хорал: 2-я тема (такт 17), соединение тем (такт 32), соединение тем с хоралом у басов (такт 73), соединение тем с хоралом в У. у теноров (такт 92)]. Достигнув высочайшего совершенства в кантатах, пассионах, органных обработках хорала у Баха, формы на cantus firmus фактически исчезли из композиторской практики; позднее У. получило многообразное применение в неполифонич. музыке, продолжая быть принадлежностью фуги. Принятое обозначение темы фуги в У. — 𝕋 .

У. изредка встречается в экспозиции (Contrapunctus VII из «Искусства фуги» Баха; фуга Es-dur № 19 Щедрина). Чаще оно находит место в *стретте* (в тактах 62 и 77 фуги dis-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; в тактах 62 и 66 фуги As-dur op. 87 Шостаковича), совмещающей и др. способы преобразования (в такте 14 фуги c-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» тема в У., в обращении и нормальном движении; в тактах 90 и 96 фуги Des-

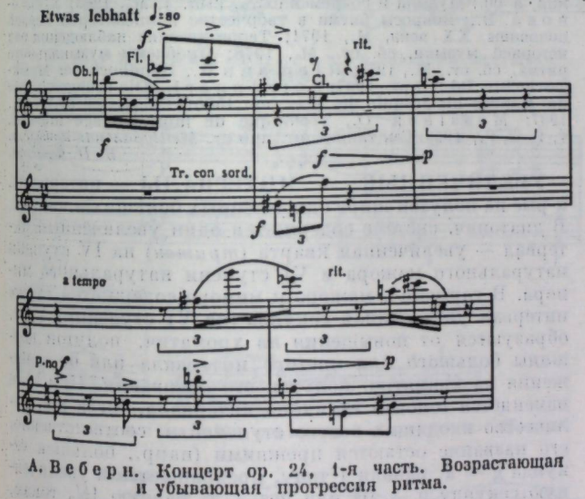


А. Габриели. Ричеркар (стретта в увеличении).

dur op. 87 Шостаковича тема в нормальном движении и одновременно тема в У., в такте 150 тема и её двух- и трёхкратное У.). У. усиливает осн. выразит. качество стретты — концентрацию тематизма, смысловую насыщенность, что особенно заметно в фугах с симф. развитием (стретта в разработочном разделе симф. поэмы «Прометей» Листа; виртуозная стретта из кантаты «По прочтении псалма» Танеева, № 3, цифра 6; такт 331 — тема в У. и такт 298 — тема в У. с темой в нормальном движении в коде 2-й фп. сонаты Мясковского; образец введения темы в У. в кульминации — вне стретты — фуга из 1-й сюиты П. И. Чайковского). Стретта — осн. форма канона в У., хотя он иногда встречается и вне стретты (начало скерцо 1-й симфонии Шостаковича; начало 1-й части квартета латв. комп. Р. Калсона; в качестве детали фактуры в тактах 29—30 из № 1 «Лунного Пьеро» Шёнберга), в т. ч. как законченная пьеса (вариация IV из «Канонических вариаций на рождественскую песню», BWV 769, № 6 в «Музыкальном приношении» и Canon I в «Искусстве фуги» Баха — бесконечные каноны в У. и в обращении; № 21 из «Канонов» Лядова; прелюдия Ges-dur Станчинского; № 14 из «Полифонической тетради» Щедрина). В неполифонич. музыке У. нередко является средством мелодич. насыщения лирич. темы (такт 62 в 5-й части «Немецкого реквиема» Брамса; такты 8—10 из № 9 «Всенощного бдения» Рахманинова; в его же 2-м фп. концерте реприза побочной партии 1-й части; 4-й такт после цифры 9 в 1-й части симфонии «Художник Матис» Хиндемита; два такта до цифры 65 в концерте для скрипки с оркестром Берга). С. С. Прокофьев пользовался У. с долей весёлого лукавства (песня «Болтунья» — Allegro As-dur; «Петя и волк» — цифра 44). Противоположный эффект достигается в 3-й картине 3-го д. оперы «Воццек» Берга, где ритм польки (такт 122, «инвенция на один ритм»)

в У. выступает как экспрессионистский приём выражения бредового состояния героя (в частности, такты 145, 187, стретта в такте 180). У. реже используется как разработочное средство (такты 363, 371 в 1-й части 3-й симфонии Скрябина; 4-я часть 5-й симфонии Мясковского, цифры 87 и 89, а также 4-й такт перед цифрой 15 и 1-й такт после этой же цифры в 1-й части симфонии — «торможение» гармонич. развития с помощью У.; 1-я часть 5-й симфонии Шостаковича, цифры 17—19; проведение побочной партии в разработке 1-й части фп. сонаты № 7 Прокофьева), обычно в местных или общих кульминациях — торжественных (4-я часть 6-го квартета, цифры 193 и 195, 4-я часть фп. квинтета, цифра 220, Танеева), драматических (4-я часть 1-й симфонии Шостаковича, цифры 28 и 34) или остротрагических (1-я часть 6-й симфонии Мясковского, цифра 48; там же цифры 52—53 в 4-й части: лейтмотив, Ça ira, Dies irae, главная партия 1-й части). В рус. музыке проведение в У. служит средством воплощения эпич. мощи (гл. партия в репризе в двукратном, в коде в четырёхкратном У. в 1-й части 2-й симфонии Бородина; хор «Расходилась, разгулялась» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского; окончание «Былины о птицах» из «8 русских песен» для оркестра Лядова; № 7 из кантаты «Александр Невский», хор ополченцев, цифры 276 и 282, из 8-й картины оперы «Война и мир» Прокофьева; начало и цифра 89 2-й части 11-й симфонии Шостаковича).

Необычные формы применения У. в новой музыке 20 в. определяются общей её тенденцией к сложности и расчёту. В додекафонной музыке У. может быть организующим моментом при изложении серийного материала.

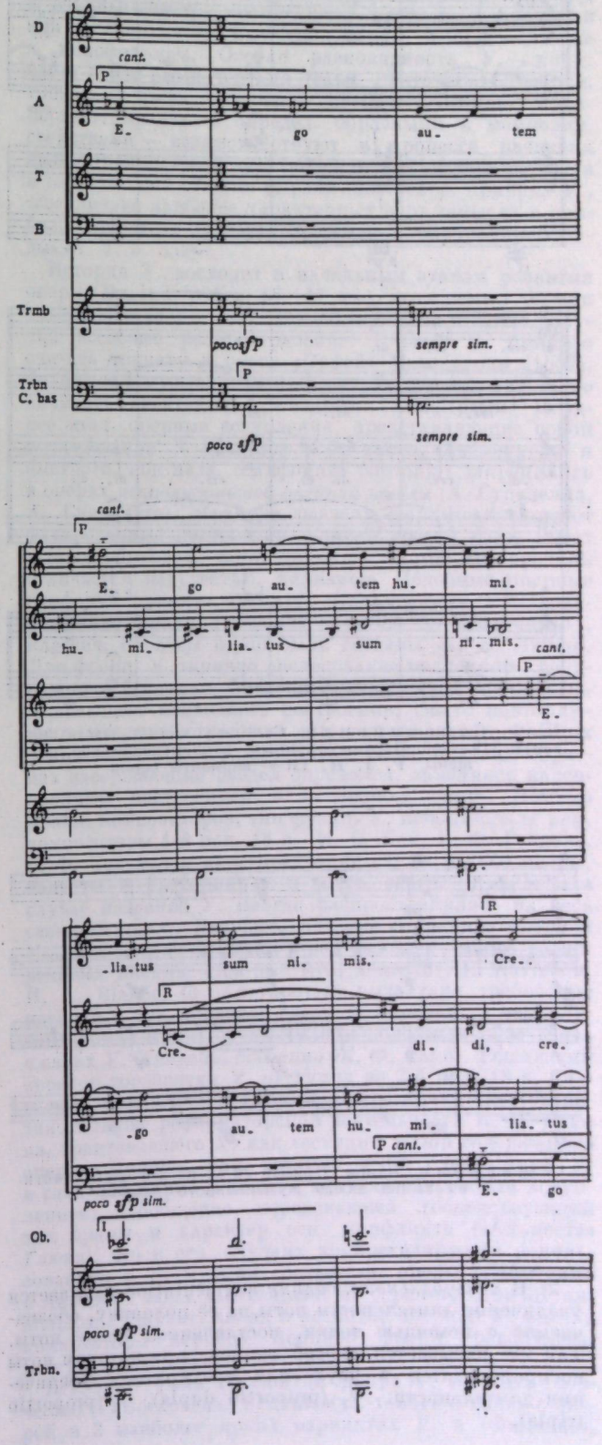


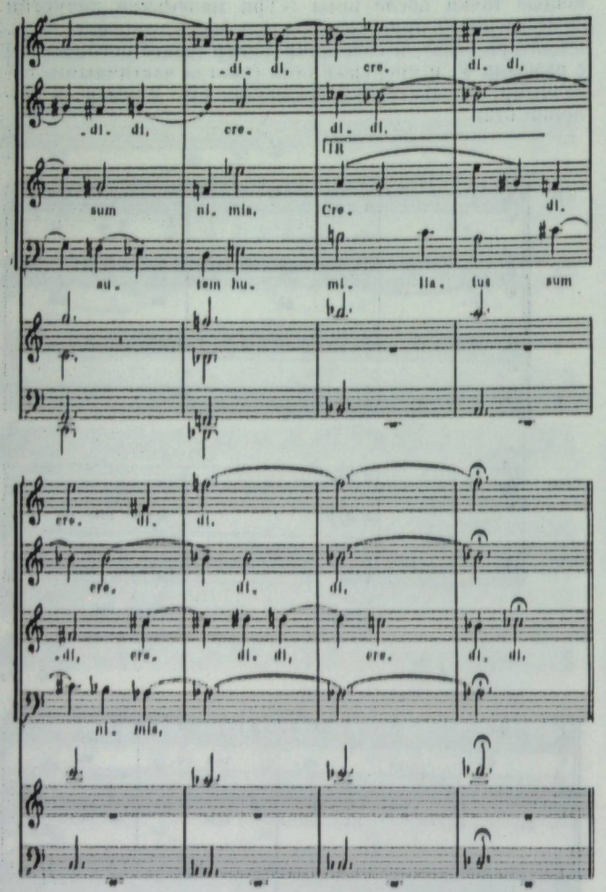
А. Веберн. Концерт ор. 24, 1-я часть. Возрастающая и убывающая прогрессия ритма.

Гармонич. свобода делает осуществимыми сложнейшие комбинации с У., напр. эффективные проведения темы в У. в многоголосии. В двойном каноне Стравинского (ориентированном на стиль венецианцев Дж. и А. Габриели) 2-я *пропоста* — неточное У. первой (см. пример в колонках 670 и 671).

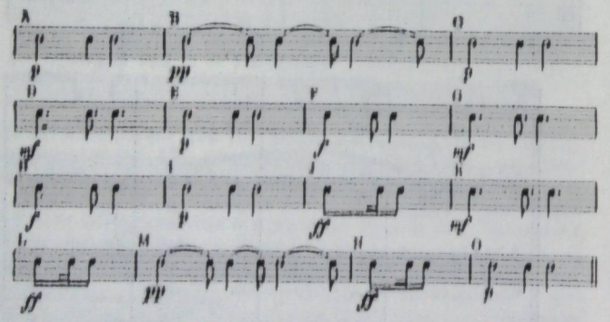
У. и уменьшение — важнейшие элементы виртуозной ритмич. техники О. Мессиана. В кн. «Техника моего музыкального языка» он указывает их нетрадиц. формы применительно к строению ритмич. фигур и полиритмич. и полиметрич. соотношению полифонич. голосов (см. пример в колонке 671).

Касаясь понятия У. в соотношении полифонич. голосов, Мессиан исследует ритмич. каноны (мелодич. рисунок не имитируется), в к-рых риспоста изменяется с помощью точки после ноты («Три маленькие литургии божественного присутствия», 1-я часть, риспоста в У. в полтора раза), и сочетания фигур (часто остинатных) с разными У. и уменьшениями (иногда частичными, неточными, в *раходном движении*; см. пример в колонке 672).



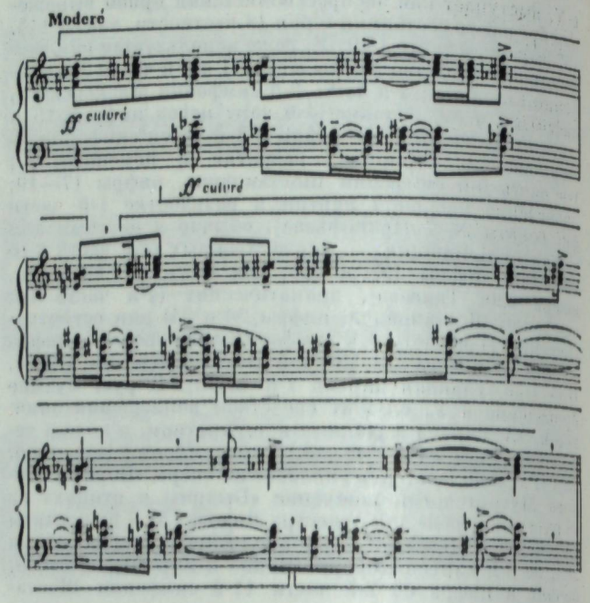


И. Ф. Стравинский. Canticum sacrum, часть 3-я, такты 219—236. Партии струнных, дублирующие хор, опущены. P, I, R, IR = варианты серии.



О. Мессиан. Канон. Пример № 56 из 2-й части книги «Техника моего музыкального языка».

2) В *мензуральной нотации* augmentation называется увеличение длительности ноты на её половину, обозначаемое с помощью точки, поставленной после ноты. Так же называется способ записи, при котором ноты воспроизводятся в двух- или трёхкратном увеличении длительности: $^2/_1$ (proportio dupla), $^3/_1$ (proportio tripla).



О. Мессиан. Epouvante. Пример № 50 из 2-й части книги «Техника моего музыкального языка».

Лит.: Дмитриев А., Полифония как фактор формообразования, Л., 1962; Тюлин Ю., Искусство контрапункта, М., 1964; Холопов Ю., О трех зарубежных системах гармонии, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966; Холопова В., Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века, М., 1971; Теоретические наблюдения над историей музыки, сб. ст., М., 1978; Проблемы музыкального ритма, сб. ст., М., 1978; Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte, Bd 2, Lpz., 1907; Feininger L., Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500), Emsdetten in Westf., 1937; Messiaen O., Technique de mon langage musical, v. 1—2, P., 1953. См. также лит. при ст. *Мензуральная нотация.*

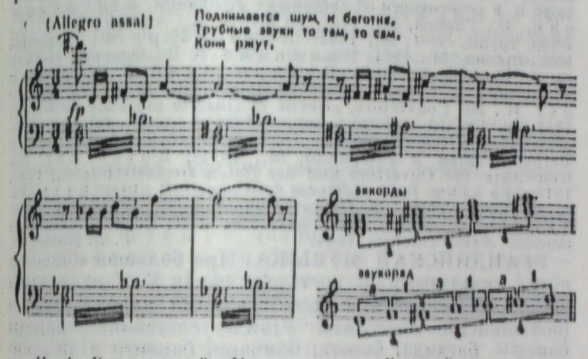
В. П. Фраенов.

УВЕЛИ́ЧЕННЫЕ ИНТЕРВА́ЛЫ — интервалы, к-рые на полутон шире одноимённых больших и чистых. В диатонич. системе содержится один увеличенный интервал — увеличенная кварта (*тритон*) на IV ступени натурального мажора и VI ступени натурального минора. В гармонич. мажоре и миноре содержится также интервал увеличенная секунда (на VI ступени). У. и. образуются от повышения на хроматич. полутон вершины большого или чистого интервала или от понижения на хроматич. полутон его основания. При этом изменяется тоновая величина интервала, тогда как количество входящих в него ступеней и, соответственно, его название остаются прежними (напр., большая секунда g = a, равная 1 тону, превращается в увеличенную секунду g = ais или ges = a, равную $1^1/_2$ тонам, энгармонически равную малой терции). При обращении увеличенного интервала образуется уменьшённый интервал, напр. увеличенная терция обращается в уменьшённую сексту. Подобно простым могут быть увеличены и составные интервалы.

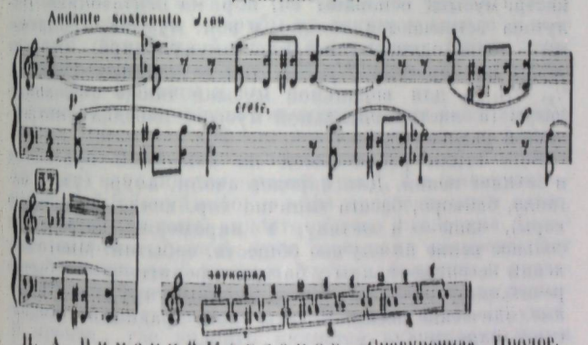
При одновременном повышении вершины и понижении основания интервала на хроматич. полутон образуется дважды увеличенный интервал (напр., чистая квинта d = a, равная $3^1/_2$ тонам, превращается в дважды увеличенную квинту des=ais, равную $4^1/_2$ тонам, энгармонически равную большой сексте). Дважды увеличенный интервал может образоваться также от повышения вершины интервала или от понижения его основания на хроматич. тон (напр., большая секунда g = a превращается в дважды увеличенную секунду g = aisis или geses = a, равную 2 тонам, энгармонически равную большой терции). При обращении дважды увеличенного

интервала образуется дважды уменьшённый интервал. См. *Интервал, Обращение интервалов.* *В. А. Вахромеев.*

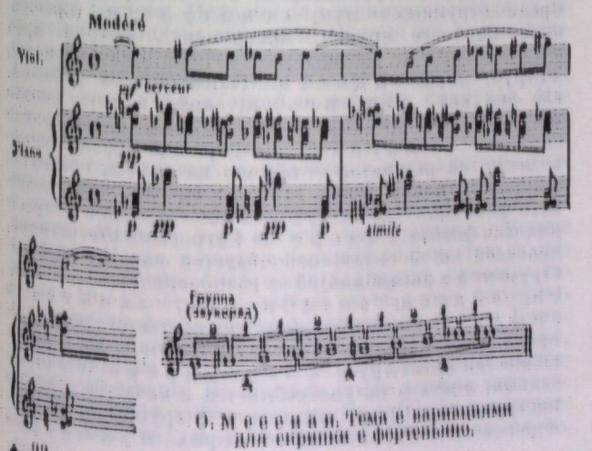
УВЕЛИ́ЧЕННЫЙ ЛАД — тип симметрич. лада, в основе к-рого лежит большетерцовый аккорд (увеличенное трезвучие; отсюда название). Структура У. л. представлена 3 осн. видами, в зависимости от 3 гл. форм изложения звукового материала лада (осн. тоны аккордов, мелодич. звукоряд, группа): аккордовым, мелодическим, групповым. Аккордовый У. л. характеризуется расположением 3 аккордов (обычно однотипных по структуре) по ряду больших терций; мелодич. У. л.— мелодич. движением по одному из специфич. звукорядов, образованных делением 12 полутонов октавы на три равные и единообразные по структуре части (в полутонах, напр.: 3 + 1, 3 + 1, 3 + 1 или 2 + 1 + 1, 2 + 1 + 1, 2 + 1 + 1); групповой У. л.— применением специфич. звукорядов в смешанном, «диагональном» (горизонтально-вертикальном) измерении. Образцы 3 видов У. л.:



Н. А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». Действие 1-е.



Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог.



О. Мессиан. Тема с вариациями для скрипки с фортепьяно.

Термин и теория У. л. принадлежат Б. Л. Яворскому. См. *Симметричные лады, Ладовый ритм, Уменьшённый лад, Целотоновый лад.*

Лит. см. при ст. *Симметричные лады.* *Ю. Н. Холопов.*

УВЕРТЮ́РА (франц. ouverture, от лат. apertura — открытие, начало) — инстр. вступление к театр. спектаклю с музыкой (опера, балет, оперетта, драма), к вокально-инстр. произв. типа кантаты и оратории или к серии инстр. пьес типа сюиты, в 20 в.— также к кинофильмам. Особая разновидность У.— конц. пьеса с нек-рыми чертами театр. прототипа. Два осн. типа У.— пьеса, имеющая вступит. функцию, и самостоят. произв. с определ. образными и композиц. свойствами — взаимодействуют в процессе развития жанра (начиная с 19 в.). Общей особенностью является в той или иной степени выраженная театр. природа У., «соединение наиболее характерных черт замысла в наиболее ярком их виде» (Б. В. Асафьев, «Избранные труды», т. 1, с. 352).

История У. восходит к начальным этапам развития оперы (Италия, рубеж 16—17 вв.), хотя самый термин утвердился во 2-й пол. 17 в. во Франции и затем получил всеобщее распространение. Первой У. принято считать токкату в опере «Орфей» Монтеверди (1607), фанфарная музыка к-рой отразила старую традицию начинать спектакли призывными фанфарами. Позднее итал. оперные вступления, представляющие собой последование 3 разделов — быстрого, медленного и быстрого, под назв. «симфонии» (sinfonia) закрепились в операх *неаполитанской оперной школы* (А. Страделла, А. Скарлатти). Крайние разделы нередко включают фугированные построения, однако третий чаще имеет жанрово-бытовой, танц. характер, тогда как средний отличается певучестью, лиризмом. Подобные оперные симфонии принято называть итальянскими У. Параллельно во Франции развивался иной тип 3-частной У., классич. образцы к-рой были созданы Ж. Б. Люлли. Для франц. У. типично последование медленного, величавого вступления, быстрой фугированной части и завершающего медленного построения, сжато повторяющего материал вступления или напоминающего в общих чертах его характер. В нек-рых более поздних образцах завершающий раздел опускался, заменяясь каденционным построением в медленном темпе. Помимо франц. композиторов, тип франц. У. использовали нем. композиторы 1-й пол. 18 в. (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман и др.), предваряя ею не только оперы, кантаты и оратории, но и инстр. сюиты (в последнем случае название У. иногда распространялось на весь сюитный цикл). Ведущее значение сохраняла оперная У., определение функций к-рой вызывало много разноречивых мнений. Нек-рые муз. деятели (И. Маттезон, И. А. Шайбе, Ф. Альгаротти) выдвигали требование идейной и муз.-образной связи У. с оперой; в отд. случаях композиторы осуществляли подобного рода связь в своих У. (Гендель, особенно Ж. Ф. Рамо). Решающий перелом в развитии У. наступил во 2-й пол. 18 в. благодаря утверждению сонатно-симф. принципов развития, а также реформаторской деятельности К. В. Глюка, трактовавшего У. как «вступит. обзор содержания» оперы. Циклич. тип уступил место одночастной У. в сонатной форме (иногда с кратким медленным вступлением), обобщённо передававшей господствующий тон драмы и характер осн. конфликта («Альцеста» Глюка), что в отд. случаях конкретизируется использованием в У. музыки соответств. оперы («Ифигения в Авлиде» Глюка, «Похищение из сераля», «Дон Жуан» Моцарта). Значит. вклад в развитие оперной У. внесли композиторы периода Великой франц. революции, в первую очередь Л. Керубини.

Исключит. роль в развитии жанра У. сыграло творчество Л. Бетховена. Усилив муз.-тематич. связь с оперой в 2 наиболее ярких вариантах У. к «Фиделио»,

он отразил в их муз. развитии важнейшие моменты драматургии (более прямолинейно в «Леоноре № 2», с учётом специфики симф. формы — в «Леоноре № 3»). Подобный тип героико-драм. программной увертюры Бетховен закрепил в музыке к драмам («Кориолан», «Эгмонт»). Нем. композиторы-романтики, развивая традиции Бетховена, насыщали У. тематизмом оперы. При отборе для У. наиболее важных муз. образов оперы (часто — лейтмотивов) и при соответствии её симф. развития общему ходу оперного сюжета У. становится относительно самостоятельной «инструментальной драмой» (напр., У. к операм «Вольный стрелок» Вебера, «Летучий голландец» и «Тангейзер» Вагнера). В итал. музыке, в т. ч. у Дж. Россини, в основном сохраняется старый тип У.— без непосредств. связи с тематизмом и сюжетным развитием оперы; исключение составляет У. к опере Россини «Вильгельм Телль» (1829) с её слитно-сюитной композицией и обобщением важнейших муз.-образных моментов оперы.

Достижения европ. симфонизма в целом и, в частности, рост самостоятельности, концепционной законченности оперных У. способствовали возникновению её особой жанровой разновидности — концертной программной У. (важную роль в этом процессе сыграли произв. Г. Берлиоза и Ф. Мендельсона-Бартольди). В сонатной форме таких У. заметна тенденция к развёрнутому симф. развитию (ранее оперные У. нередко писались в сонатной форме без разработки), что в дальнейшем привело к появлению жанра *симфонической поэмы* в творчестве Ф. Листа; позднее этот жанр встречается у Б. Сметаны, Р. Штрауса и др. В 19 в. получают распространение У. прикладного характера — «торжественные», «приветственные», «юбилейные» (один из первых образцов — «Именинная» увертюра Бетховена, 1815). Жанр У. явился важнейшим источником симфонизма в рус. музыке до М. И. Глинки (в 18 в. увертюры Д. С. Бортнянского, Е. И. Фомина, В. А. Пашкевича, в нач. 19 в.— О. А. Козловского, С. И. Давыдова). Ценный вклад в развитие разл. видов У. внесли М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев и др., к-рые создали особый тип национальной характеристической У., часто с использованием народных тем (например, «испанские» увертюры Глинки, «Увертюра на темы трёх русских песен» Балакирева и др.). Эта разновидность продолжает развиваться в творчестве советских композиторов.

Во 2-й пол. 19 в. к жанру У. композиторы обращаются значительно реже. В опере её постепенно вытесняет более краткое, не основанное на сонатных принципах вступление. Оно обычно выдержано в одном характере, связано с образом одного из героев оперы («Лоэнгрин» Вагнера, «Евгений Онегин» Чайковского) или в чисто экспозиционном плане знакомит с несколькими ведущими образами («Кармен» Бизе); сходные явления наблюдаются и в балетах («Коппелия» Делиба, «Лебединое озеро» Чайковского). Вступит. часть в опере и балете этого времени часто называется вступлением, интродукцией, прелюдией и т. д. Идея подготовки к восприятию оперы вытесняет идею симф. пересказа её содержания, об этом неоднократно писал Р. Вагнер, постепенно отошедший в своём творчестве от принципа развёрнутой программной У. Однако наряду с короткими вступлениями отд. яркие образцы сонатной У. продолжают появляться в муз. театре 2-й пол. 19 в. («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, «Сила судьбы» Верди, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина). Основываясь на закономерностях сонатной формы, У. превращается в более или менее свободную фантазию на темы оперы, иногда типа *попурри* (последнее более типично для оперетты; классич. образец — «Летучая мышь» Штрауса). Изредка возникают У. на самостоят. тематич. материале (балет «Щелкунчик» Чайковского). На конц. эстраде У. всё чаще уступает место симф. поэме, *симфонической картине* или фантазии, но и здесь конкретные особенности замысла иногда вызывают к жизни близкий театр. разновидностям жанр У. («Родина» Бизе, У.-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» Чайковского).

В 20 в. У. в сонатной форме встречаются редко (напр., увертюра Дж. Барбера к «Школе злословия» Шеридана). Конц. разновидности, однако, продолжают тяготеть к сонатности. Среди них наибольшее распространение имеют нац.-характеристич. (на нар. темы) и торжественные У. (образец последней — «Праздничная увертюра» Шостаковича, 1954).

Лит.: Seroff A., Der Thematismus der Leonoren-Ouvertüre. Eine Beethoven-Studie, «NZfM», 1861, Bd 54, № 10—13 (рус. пер. — Тематизм [Thematismus] увертюры к опере «Леонора». Этюд о Бетховене, в кн.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895, то же, в кн.: Серов А. Н., Избр. статьи, т. 1, М. — Л., 1950); Игорь Глебов [Б. В. Асафьев], Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки, в кн.: Музыкальная летопись, сб. 2, П., 1923, то же, в кн.: Асафьев Б. В., Избр. труды, т. 1, М., 1952; его же, О французской классической увертюре и в особенности об увертюрах Керубини, в кн.: Асафьев Б. В., Глинка, М., 1947, то же, в кн.: Асафьев Б. В., Избр. труды, т. 1, М., 1952; Кенигсберг А., Увертюры Мендельсона, М., 1961; Крауклис Г. В., Оперные увертюры Р. Вагнера, М., 1964; Цендровский В., Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова, М., 1974; Wagner R., De l'ouverture, «Revue et Gazette musicale de Paris», 1841, janvier, № 3—5 (рус. пер.— Вагнер Р., Об увертюре, «Репертуар русского театра», 1841, № 5; то же, в кн.: Рихард Вагнер. Статьи и материалы, М., 1974); Botstiber H., Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen, Lpz., 1913; Masson P. M., L'Opéra de Rameau, P., 1930; Listl P., C. M. von Weber als Ouvertürenkomponist, Würzburg, 1936; Sandford G. Th., The ouvertüres of H. Berlioz: a study in musical style, Toronto, 1964.

Г. В. Крауклис.

УГАНДИЙСКАЯ МУЗЫКА. При большой общности с муз. культурами др. вост.-афр. стран У. м. отличается своеобразием. Богаты муз. традиции народа баганда (большинство населения Уганды составляют народы банту — баганда, басога, баньоро, баконго и др., живущие в центр. и юж. районах страны). Их песни и инстр. музыка основаны гл. обр. на пентатонике. Полутона встречаются только в вок. музыке, хроматизмы — в нисходящем глиссандо (окувугулира). Характерны как простые ($^3/_8$, $^2/_4$), так и сложные ($^6/_8$, $^7/_8$, $^8/_8$, $^4/_4$), а для вокальной музыки также смешанные метры (в инструментальной музыке изредка употребляется размер $^5/_8$).

Вок. стили различаются по языковым признакам и технике пения. Для народов ачоли, алур, гуэро, баганда, баньоро, басога типично хор. пение (смешанные хоры), чаще — в октаву. У карамоджо встречается сольное пение по случаю обществ. событий. Многочисленны песенные жанры у баганда: религиозные (обычно речитации), церемониальные, военные, трудовые, игровые, одические песни. Богаты танц. традиции угандийских народов.

Богат муз. инструментарий, в т. ч. народа баганда. Среди струнных — лук секитулеге (простейший, наиболее архаич. инструмент), 8-струн. арфа эннанга (с резонатором из панциря черепахи), 8-струн. лира эндонго (заимствована у басога, где она наз. энтонголи; арфа и лира попали в Уганду, по-видимому, из Др. Египта), однострунная скрипка эндигиди (изобретена сравнительно недавно; её резонатор — обычно из тыквы, обтянутой шкурой антилопы дукер, струна и смычок — из древесного волокна). Среди духовых инструментов — тростниковая флейта эндеро (с 4 игровыми отверстиями, диапазон св. 2 октав; используется как сольный инструмент и в ансамблях), 5 её разновидностей — эписи, эндеси, энтабитаби, экивува и энжоголо (приблизительно соответствующие сопрано, альту, тенору, баритону и басу); те же 5 разновидностей имеет труба амакондрере (с 5 отверстиями; никогда не употребляется в качестве сольного инструмента). Среди ударных — 3 группы барабанов: королевские, крупнейший из к-рых муджагузо (барабан ликования); обыкновенные — эмбуту (ритмический, «говорящий» барабан, на к-ром виртуозы-исполнители воспроизводят сотни разл. ритмич. фигур, один из наиболее распространённых барабанов), энгалаби (цилиндрический), омубала (барабан счёта, на нём «объявляют» названия кланов баганда, к-рые имеют свои опознават. ритмы эмибала), энтамиву («пьяный» барабан); эндженго (с длинным узким резонатором); энтенга — набор из 15 различно настроенных барабанов (четверо барабанщиков, играющих каждый на 3 инструментах, исполняют осн. мелодию, на остальных трёх — 2 барабанщика — один на одном, другой — на двух инструментах воспроизводят ритмич. сопровождение; ещё до недавнего времени исполнителями на энтенга могли быть лишь музыканты кабаки — короля Уганды). Популярен также ксилофон — акадинда (разновидность с 20—22 пластинами, на этом инструменте играют 6 человек, разделённые на 2 группы, исполняют одновременно неск. мелодич. линий) и амадинда (более простой и усовершенствованный вид ксилофона с 12 пластинами; на нём играют 3 исполнителя). Зачастую из ксилофонов составляют ансамбли — энтала.

У народа тезо встречаются 5-струн. арфа адеудеу (музыкант правой рукой исполняет мелодию, а левой — ритмич. фигуру, используя корпус резонатора), скрипка адигиди, басовая труба асукусук (используется как церемониальный инструмент) и барабаны атенус (на них играют только женщины), идетета, этида, эмидири; у гуэре — 6-струн. арфа (в её звукоряде октава делится на 4 равных интервала; 2 струны никогда не защипываются одновременно), наборы из 5 барабанов (намадду); у алур — 5- или 7-струн. арфа пентатонного строя; у мади — 4—5-струн. лира, прямые трубы длиной от 1 до 2 м из бамбука или металла (на таких же трубах играют ачоли); у лугбара — трубы из тыквы; у анколе — священный барабан багьендаиба. Кроме того, в муз. инструментарии Уганды широко представлены трещотки, бубенцы и др.

Разнообразны произв., исполняемые на разл. инструментах. Пьесы для арф эннанга основываются на 5-тоновом звукоряде и состоят обычно из 3 частей, 1-я часть (окунага) исполняется правой рукой, 2-я (оквавула) — левой, в 3-й (окуйимбо) к арфе присоединяется голос. Сочинения для лиры эндонго обычно 2-голосные. Большим пальцем правой руки музыкант воспроизводит осн. мелодию на 5 низких струнах, большим и указательным пальцами левой руки — короткую, но технически сложную мелодию на 3 дискантовых струнах. В произв., где эндонго является аккомпанирующим инструментом, партия левой руки представляет собой унисон с голосом. Мелодии для скрипки эндигиди отличаются изломанным контуром. Обычно это — импровизации, иногда сопровождающиеся сольным пением. Ансамблевые произв. стиля идонго (встречаются у баганда) отличаются плотной полифонич. фактурой. Начинает пьесу лира, затем вступает скрипка (лира в это время продолжает импровизацию, развивая осн. тему), включаются ударные, и, наконец, к этим инструментам присоединяется голос.

Исполнение муз. произв. требует высокого профессионализма. Поэтому игре на муз. инструментах обучают с детства. Напр., в связи с большой сложностью техники игры на флейте флейтистов для придв. оркестра готовят с 10—12 лет (дети учатся, слушая игру старших). По традиции флейтистами были жители района Коки. Для придв. ансамблей у анколе, исполнявших песни, прославляющие короля, выбирались дети самых известных людей страны. Их обучали также танцам, основанным на сложной символике; они участвовали в спортивных состязаниях и сопровождали короля на охоте.

Будущие жёны короля получали спец. уроки пения, танца и игры на арфе.

Уже в 16 в. при дворах правителей гос-в Буганды, Буньоро, Анколе, Торо и др., находившихся на территории нынешней Уганды, большая роль отводилась музыке (существовали развитые формы придв. музыки). В 19 в. в Уганде развернули свою деятельность миссионеры, обращавшие местное население в христианство. Они открывали миссионерские школы, где наряду с др. дисциплинами преподавалось церк. пение зап. традиций. Однако нац. иск-во Уганды оказало воздействие на церковную музыку (это проявилось в манере пения, в замене церковных колоколов большими барабанами и др.).

Нац. муз. культура получила стимул к развитию после провозглашения независимости страны (1962). Муз. жизнью в целом руководит Мин-во культуры и обществ. развития. Наиболее значит. муз. организации и коллективы сосредоточены в Кампале: Нац. т-р (осн. в 1958), Нац. фольклорный ансамбль «Бьющиеся сердца Африки», в к-ром собраны одарённые музыканты и танцоры Уганды (гастролировал во мн. странах, в т. ч. в СССР), труппа «Абафуми компани», ставящая мистерии с использованием традиц. музыки и танца (напр., «Ренга Мои») и др.

В 1950—60-х гг. известностью пользовались гл. обр. музыканты традиц. стиля — ансамбль ксилофонистов из Эмбайре, группа из Бугондо (в её составе — исполнители на мбире и флейтист), ансамбль придв. барабанщиков из Лубили (Мэнго), а также исполнители на нац. инструментах — барабанщик Леви Ньямайялво (играет на эмбуту), ксилофонист Петро Кивумби (оба из Масаки), барабанщик А. Окело и др. В 70-х гг. особенно популярными стали исполнители совр. эстр. песен в сопровождении вок.-инстр. ансамблей и инстр. групп зап. типа: певцы Е. Кавалья, Фред Масагизи, молодёжный ансамбль «Эбони» (вок. группа, барабаны, электрогитары), жен. ансамбль из Энтеббе и др. Ми. ансамбли, в т. ч. «Лумумба», «Лес Мпете уампете», выступают в ночных клубах. Широкой известностью пользуется бэнд полиции.

Большое внимание музыке уделяет Радиоцентр Уганды: транслируются концерты традиц. музыки, сохранившейся в более чистом виде у народов луо, бакига, кумам и др.; совр. развлекательная музыка (эти формы развиты главным образом у басога, тезо и др.), хоровая (народа баконго), танцевальная (народа мади) музыка и др.

Важнейший научный и культурный центр страны — Ун-т Макерере (осн. в 1922, статус ун-та с 1970), где создан ф-т иск-в (среди преподавателей — немало зарубеж. специалистов; в ун-те учатся студенты из мн. стран Африки). Муз. кадры готовят Нац. колледж по подготовке учителей (под Кампалой), Нац. ин-т работников в области образования (осн. 1964; с кон. 60-х гг. здесь проводятся 11-месячные семинары для преподавателей музыки начальных школ). Муз. предметы преподаются и в ряде др. уч. заведений.

Изучением муз. иск-ва занимаются Департамент нац. музыки, Угандийское об-во (осн. в 1933, издаёт науч. публикации), Нац. музей Уганды, где собрана ценная коллекция нац. муз. инструментов.

Среди исследователей музыки Уганды — комп. Дж. Кьягамбидва (автор книги и мн. статей), музыковеды Я. Бансиса, Б. Мубангизи, Е. Семпебва, а также амер. и европ. специалисты по афр. музыке К. П. Уоксмен, Дж. Кубик и др. Ряд музыкантов живёт и работает в Найроби (Кения), культурном и экономическом центре Восточной Африки, в т. ч. Дж. У. Какома (автор музыки Нац. гимна Уганды), Дж. Сенога Заке, Е. О. Задок Адолу.

Расширяются культурные связи Уганды со странами Африки и др. континентов (в т. ч. с СССР). Большое

значение имело проведение Фестиваля нац. культуры в Кампале (1976), в к-ром приняли участие лучшие музыканты и танцоры Уганды.

Лит.: Wachsmann K. P., Musicology in Uganda, «Journal of the Royal Anthropological Institute», 1953, v. 83, № 1; его же, Folk musicians in Uganda, Kampala, 1956; его же, A study of norms in the tribal music of Uganda, «Ethnomusicology», 1957, v. 1, № 11; его же, Experiments in Uganda music, «East African Journal», 1967, v. 3, № 2; его же, Traditional music in Uganda, в сб.: Creating a wider interest in traditional music, B., 1967; его же, Musical instruments in Kiganda tradition and their place in the East African scene, в кн.: Essays of, music and history in Africa, Evanston, 1971; Tribal crafts of Uganda, pt. 2 — The sound instruments, ed. M. Trowell and K. P. Wachsmann, L., 1953; Kyagambiddwa J., African music from the source of the Nile, L., 1956; Kubik G., The structure of Kiganda xylophone music, «African music», 1960, v. 2, № 3; его же, Xylophone playing in Southern Uganda, «Journal of the Royal Anthropological Institute», 1964, v. 94, pt. 2; его же, Ennanga music, «African music», 1966/67, v. 4, № 1; его же, Court music in Uganda: recordings of xylophone compositions preserved in the phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, Vienna, «Bulletin of the International committee on urgent antropological and Ethnological research», 1968, № 10; Cooke P., Twenty-four songs, Kampala, 1966; Anderson L. A. M., The miko modal system of Kiganda xylophone music, Los Ang., 1968 (Diss.); Kokoma G. W., Songs from Buganda, L., 1969; Gourlay K. A., The practice of cueing among the karimojong of North-East Uganda, «Ethnomusicology», 1972, v. 16, № 2; Bitek O., The horn of my love (Songs and dances of Uganda), L., 1974; Thiel P. van, Multi-tribal music of Ankole, Tervuren, 1977; Anderson L., The entenga tuned-drum ensembles, в сб.: Essays for a humanist: an offering to Klaus Wachsmann, Spring Valley (N. Y.), 1977.

Дж. К. Михайлов.

УГА́РТЕ (Ugarte) Флоро Мануэль (15 IX 1884, Буэнос-Айрес — 11 VI 1975, там же) — аргент. композитор. Учился в Буэнос-Айресе, в 1913 окончил Парижскую консерваторию по классу композиции у Ф. Фурдрена. Один из основателей (1924) и профессор Нац. консерватории в Буэнос-Айресе (до 1955), президент Нац. муз. об-ва, член Нац. комиссии по делам изящных иск-в (1965), генеральный директор т-ра «Колон» (1937—43 и 1946—56). У.— композитор ярко выраженной нац. ориентации. Большинство его соч. (многие из к-рых отмечены нац. премиями) вдохновлено нац. сюжетами и творчеством аргент. поэтов и прозаиков. Произв. У. включали в свои конц. программы дирижёры Р. Штраус, Э. Клейбер, В. Фуртвенглер. У. написал учебники: «Курс элементарной гармонии» («Curso de armonía elemental», 1920), «Элементы акустики» («Elementos de acústica», 1930).

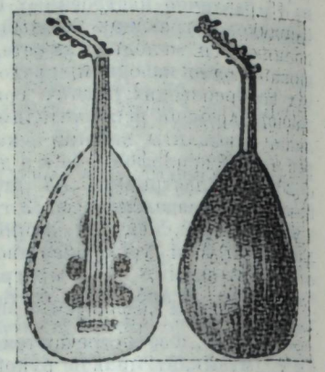
Соч.: опера Саика (1919, пост. 1920, т-р «Колон», Буэнос-Айрес); балет Пири (Тростник, на сюжет легенды индейцев-гуарани, 1944); для орк.— симфония (1946), 2 сюиты О моей земле (De mi tierra, 1923, 1934), симф. поэмы Среди гор (Entre las montañas, 1922) и Мятежная вода (La rebelión del agua, 1931), Летние пейзажи (Paisajes de estío, 1912), Детские сцены (Escenas infantiles, 1915), Видала (1948), Жалоба крестьянина (Lamento campero, 1949), танго (1950) и др.; концерт для скр. с орк. (1963); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. или влч. и фп. (1928), Элегия для влч. и фп. (1948), струн. квартет (1935), квартет для скр., альта, влч. и фп. (1921); пьесы для фп.; хоры, романсы, песни. *П. А. Ахундов.*

УГРИНО́ВИЧ Григорий Петрович [2 (14) III 1857 — после 1930] — рус. певец (лирич. тенор). Засл. артист гос. театров (1918). Служил в хоре певчих лейб-гвардии Измайловского полка. В 1885—87 хорист, в 1887—1923 солист Мариинского т-ра (позже — Ленингр. т-р оперы и балета). Обладал небольшим высоким голосом светлого тембра. В совершенстве владел иск-вом фразировки, выразит. декламацией. С успехом исполнял самые разнохарактерные партии. Нередко выступал во второстепенных партиях, но всегда создавал яркие, живые образы. Был первым исполнителем партий Лукаша («Чародейка»), Ерошки («Князь Игорь»), Перстня («Князь Серебряный» Казаченко), Шабашкина («Дубровский»), Медведчика («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), Дьяка («Ночь перед Рождеством»), Новгородца («Млада» Римского-Корсакова). Среди др. партий: Баян, Фини, Собинин.

Лит.: Старк Э. [Зигфрид], Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910, Л.— М., 1940, с. 140; Г. П. Угринович, «Бирюч Петроградских государственных театров», 1918, № 4, с. 48; Чествование Г. П. Угриновича, «Жизнь искусства», 1918, 19 нояб., с. 4.

А. П. Григорьева.

УД — азерб., арм., узб., тадж., араб., перс., турецкий струн. нар. муз. инструмент. Известен с 9 в., один из наиболее древних инструментов, распространённых на Кавказе, в странах Ср. Азии и на Ближнем Востоке. У разных народов имеет разл. историю возникновения, исполнит. традиции и нек-рые особенности конструкции и использования. У.— предшественник европ. лютни. Имеет выпуклый грушевидный корпус (дл. 480—500 *мм*, шир. 350—360 *мм*, глубина ок. 200 *мм*) из сандалового, орехового или грушевого дерева, а также из тыквы и др., короткую шейку (дл. ок. 200 *мм*) без ладов и отогнутую назад головку (длина ок. 200 *мм*), плоскую деревянную деку с 1—3 резонаторными отверстиями. Старинные У. имели 4—5 жильных струн, современные насчитывают 8—11 струн; жильные мелодические (парные) располагаются в центре, металлические басовые (одинарные, с обвивкой) — по краям. Настройка квартовая или кварто-секундовая (благодаря отд. октавным удвоениям). Диапазон 1—2 октавы (у азерб. У. A—d^2). Звук мягкий, негромкий, извлекается плектром в виде пера с костяным наконечником. У. упоминается в ср.-век. азерб. лит-ре (Низами Гянджеви, Физули); араб. муз. теоретику Абу Насру Мухаммеду аль-Фараби (10 в.) приписывается прибавление 5-й струны; о существовании У. с древних времён на территории совр. Узб. ССР свидетельствуют лит. и иконографич. источники; при археологич. раскопках найдены терракотовые фигурки с У. в руках. На У. исполняются мугамы (макомы), рэнги, а также лирич. нар. наигрыши (соло); ныне входит в состав Гос. оркестра нар. инструментов Азербайджана, оркестра нар. инструментов арм. Гос. филармонии, Респ. радио и телевидения Арм. ССР (орк. У.— транспонирующий инструмент; его партия пишется квартой ниже действит. звучания). В Узб. ССР, где У. вышел из употребления, предпринимаются попытки его возрождения.



Армянский уд.

Лит.: Абдуллаева С., Народные музыкальные инструменты Азербайджана, Баку, 1972; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 112, 120; Sachs C., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, Hildesheim, 1962.

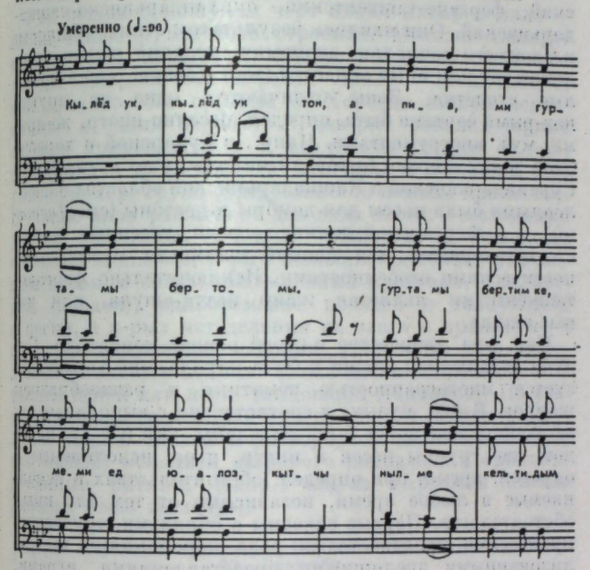
В. Н. Садыкова.

УДЖ — кабард. нар. парный танец. Распространён также в Карачаево-Черкесской авт. области. Существует два вида танца — У.-пух (величественный, плавный) и У.-хешт (более подвижный, динамичный). Муз. размер — $^2/_4$ или $^6/_8$.

Лит.: Аврaамов А., Музыка и танец Кабарды, «Народное творчество», 1937, № 6.

УДМУ́РТСКАЯ МУ́ЗЫКА. В течение длительного историч. периода У. м. развивалась в рамках устного нар. творчества. Песенное иск-во ранней традиции восходит к древней финно-угорской музыке, многие родственные черты в интонационно-ладовом строе, метроритмич. структуре сближают его с музыкой коми. Удм. нар. музыка основана на диатонич. ладах, в ней широко используется *пентатоника*. Тематика нар. песен определяется датами нар. календаря (посевные, сенокосные, жатвенные, молотьбы, обработки льна, беления холстов, сбора ягод и грибов, проводов осени—

пóртмаськон, охоты). В семейном цикле большое место занимают свадебные и поминальные песни, песни встреч (куно пумитан) и проводов гостей (куно келян), а также плясовые. Мелодика наиболее ранних из дошедших до нас песен — декламационная, носит суровый, сдержанный характер, диапазон напевов небольшой (в объёме терции), песни исполняются в низком регистре. В удм. песенном фольклоре имеется ряд местных разновидностей: южноудмуртская короткая песня, сев. удм. песня-импровизация и др. После соединения Удмуртии с Рус. гос-вом в 16 в. удм. фольклор впитывает в себя новые черты. Появляются историч. (о взятии Казани, о Пугачёве), рекрутские, батрацкие, разбойничьи песни. В период зарождения капитализма, роста крупной промышленности, а также под влиянием политич. ссыльных в удм. нар. иск-ве распространяются вольнолюбивые мотивы.



Удмуртская народная песня «Кылёд ук». Запись И. К. Травиной (1957).

Нар. муз. инструменты удмуртов отчасти сходны с инструментами финно-угорских народов. К струнно-смычковой группе относится скрипка (крезь кубыз); к струнно-щипковым — домра (домро крезь), балалайка (балай), гитара, бандурка и наиболее древний инструмент крезь — гусли, существовавшие в 2 разновидностях: простые (покчи крезь) и ритуальные «великие» гусли (быдзым крезь); к группе духовых — чипчирган (тростниковая трубка длиной ок. 100 см, звуки извлекаются путём втягивания воздуха), тутэктон (пастуший рожок), узы-гумы (типа продольной флейты), шулан (типа глиняной свистульки), быз,— все древнего происхождения. Среди многочисл. ударных инструментов — трещотки (такыртон), чугунные заслонки, деревянные ложки и колокольчики (чингыли). Формы бытования инструментов меняются. Нек-рые инструменты, такие как шулан, такыртон, применяются ныне только как детская игрушка, большое распространение получили гармонь (арган), баян, гитара, балалайка.

Муз. жизнь городов и заводских посёлков дореволюц. Удмуртии начиная с 19 в. проходила в рамках любительского музицирования. До этого она сосредоточивалась в церк. уч. заведениях и монастырях. После Окт. революции 1917 нар. песня обогащается новыми образами. Большой вклад в развитие удм. муз. культуры внесли руководители хор. коллективов — М. Г. Романов, Е. В. Молоткова, К. П. Герд, М. А. Курочкин. На основе собств. записей они составили первые сб-ки удм. нар. песен.

В 30-е гг. появляются первые образцы проф. муз. творчества: массовые песни Д. С. Васильева-Буглая, Н. М. Греховодова, М. В. Коробова и музыка к спектаклям драм. т-ров — Н. А. Голубева («Иго содрогается» и «Италмас» М. П. Петрова, 1936 и 1938), Н. М. Греховодова («Камит Усманов» И. Г. Гаврилова, 1941). Организуется конц. жизнь. Создаются хор Удм. радио (1932), хор и ансамбль пляски удм. филармонии (1936), удм. оперный т-р (1934).

В 40—50-е гг. массовые песни пишут Н. М. Греховодов, Г. А. Корепанов, Г. М. Корепанов-Камский, Н. Е. Шкляев, Г. Н. Матвеев, Г. А. Шаклеин. К этому же периоду относятся первые крупные хор. соч. Г. А. Корепанова (кантаты «Солнце Октября», «Славная молодость», сюиты «Родные поля», «Наша молодость»). Большим событием в театр. иск-ве явилось создание и постановка первой удм. муз. комедии «Сюан» («Свадьба») Греховодова (1946).

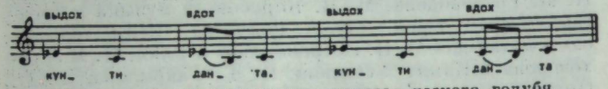
В 60—70-е гг. появляются крупные муз.-сценич. произв., среди к-рых оперы «Наталь» Г. А. Корепанова (1961), «Россиянка» Г. М. Корепанова-Камского (1967), «Надежда» (1975) Л. В. Васильева, балеты «Италмас» (1961), «Чипчирган» (опера-балет, 1964) Г. М. Корепанова-Камского, оперетты «Любушка», «Когда поют соловьи» Г. М. Корепанова-Камского. Среди крупных соч. для оркестра: симфония Г. А. Корепанова (1964), «Тыловайская сюита» (1969), Поэма для струн. оркестра и фп. (1972), концерт для скрипки с оркестром (1969) Г. М. Корепанова-Камского, концерт для многотембрового баяна и оркестра Л. В. Васильева (1973), сюита для камерного оркестра «Ижевск» Ю. В. Болденкова (1975), симф. каприччио «Свадебные мелодии» Ю. Л. Толкача (1976). Написаны и камерно-инстр. произв. (Г. М. Корепанов-Камский, Г. А. Корепанов, Ю. В. Болденков, А. М. Руденко, А. Г. Корепанов). В 60—70-е гг. хор. сочинения, сольные песни, обработки нар. песен представлены в творчестве Г. А. Корепанова, Г. М. Корепанова-Камского, Н. Е. Шкляева, Л. В. Васильева, Ю. В. Болденкова, Ю. Л. Толкача, Г. Н. Матвеева, Г. А. Шекленна.

Среди деятелей муз. иск-ва: дирижёры — нар. арт. Удм. АССР А. В. Мамонтов, засл. деят. иск-в Удм. АССР Г. Н. Бехтерев, Р. А. Анкудинова; певцы — нар. арт. РСФСР К. А. Ложкин, засл. арт. РСФСР Г. И. Титов, Н. С. Зубков, Е. С. Пахомова, нар. арт. Удм. АССР Г. М. Корепанов-Камский, В. К. Виноградова, засл. арт. Удм. АССР Н. Д. Вахрушев; пианисты — засл. деят. иск-в Удм. АССР О. С. Фарфель, Е. С. Валов. В Удмуртии работают (1980): ансамбль песни и танца «Италмас» (1936), хор Удм. радио и телевидения (1933), Муз. уч-ще им. Д. С. Васильева-Буглая (1933), Пед. ин-т с муз. ф-том, Культ.-просвет. уч-ще, 42 муз. школы, Дом нар. творчества (1936), СК Удм. АССР (1973).

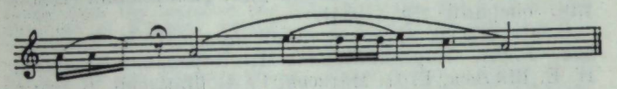
Лит.: Васильев-Буглай Д. С., Удмуртские песни, в сб.: Труды Удмуртского научно-исследовательского института, сб. 1, Ижевск, 1935; Гиппиус Е. В. и Эвальд З. В., К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни, в кн.: Записки Удмуртского научно-исследовательского ин-та истории, языка, литературы и фольклора, вып. 10, Ижевск, 1941; Греховодов Н., Корепанов Г., Юшкова В., Музыкальная культура Удмуртской АССР, в сб.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, [М.], 1957; Травина И. К., Удмуртские народные песни, Ижевск, 1964; Путь к удмуртской опере, сб., сост. А. Н. Голубкова, Ижевск, 1969; Поздеев П. К., Фольклористика, в сб.: Об исследованиях культуры удмуртского народа, Ижевск, 1970; Голубкова А. Н., У истоков удмуртской музыкальной культуры, в кн.: Записки Удмуртского научно-исследовательского ин-та истории, экономики, литературы и языка, вып. 21, Ижевск, 1970; её же, Удмуртская народная песня в календарном обрядовом цикле, в сб.: Вопросы искусства Удмуртии, Ижевск, 1976; её же, Музыкальная культура Советской Удмуртии (1917—1967), сб., Ижевск, 1978.

А. Н. Голубкова.

УДЭГЕ́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА — муз. фольклор небольшой тунгусо-манчжурской народности удэ (или удэге), населяющей верховья рек Большая Уссурка, Бикин, Самарга (Приморский край), Хор и Анюй (Хабаровский край). В У. м. существуют 5 жанровых традиций: 1) звукоподражания зверям и птицам, к к-рым отно-

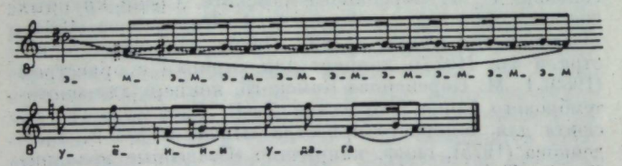


Игровое переинтонирование «голоса» лесного голубя.



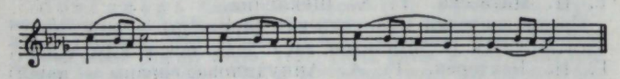
Охотничье подражание крику изюбря (манок-бунингку).

сятся применяемые охотниками имитации, а также обрядовое или игровое переинтонирование криков, свистов, пощёлкиваний и др., для чего используются манковые инструменты — б у н и н г к у (берестяная труба, служащая для подражания крику изюбря), с у м у х и и г а в о с и н г к у (свисток для приманки рябчика) и др. 2) Импровизация слов и звукосочетаний на традиц. напевы-формулы — е х ы й с характерной манерой горловой подачи звука, создаю-



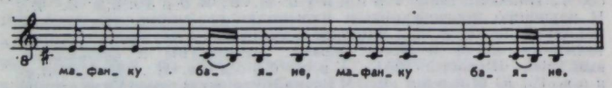
Вокальная импровизация в горловой манере.

щей впечатление «йкания». 3) Сольное музицирование на инструментах: к у н г к а й (род *варгана*), к и ў н к и (род дудки из стебля травы), к и г о (свистковая флейта из тальника), д з ю л я н г к и (смы-



Типовой наигрыш на смычковом музыкальном инструменте дзюлянгки.

чковый монохорд типа монг. *хучира*) и др. 4) Система шаманских жанров — м э у н и (ейни), в к-рых ритуальное пение сопровождается ударами в бубен — у н т у и звоном я н г п а (металлич. подвесок на поясе шамана). 5) Песенные эпизоды в сказках, преданиях, мифах — н и м а н г к у. У. м. монодич. склада, с большим разнообразием ладов, применением разл. типов периодич. и непериодич. структур.



Песенный эпизод из сказания нимангку о горбатом шамане Бохо.

Совр. У. м. представляют коллективы художеств. самодеятельности Приморья и Приамурья; её образцы исполняют на эстраде либо сами носители нар. иск-ва, либо молодые проф. музыканты в собств. интерпретации, а также в обработке местных композиторов (среди них — Н. Н. Менцер, Ю. Я. Владимиров).

Лит.: С т е ш е н к о - К у ф т и н а В., Элементы музыкальной культуры палеазиатов и тунгусов, «Этнография», 1930, № 3; А й з е н ш т а д т А., Песни народа удэге, «СМ», 1959, № 5; Ш е й к и н Ю., Музыкальные традиции медвежьего праздника в современном фольклоре удэ, в сб.: Традиционный фольклор и современность, М., 1978, с. 34—35.

Ю. И. Шейкин.

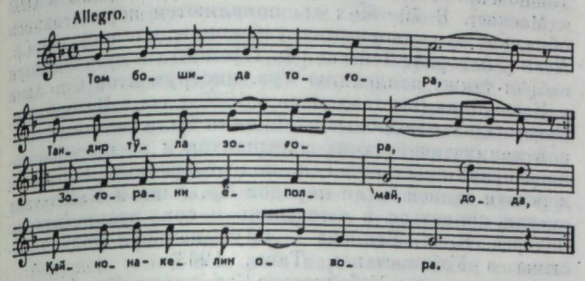
УЗБЕ́КСКАЯ МУ́ЗЫКА. Узб. муз. культура зародилась в глубокой древности. Об этом свидетельствуют памятники материальной культуры, обнаруженные на территории Узбекистана. У. м. тесно связана с муз. культурой всей Ср. Азии, но в то же время она глубоко самобытна. В муз. наследии узб. народа, как и ми. др. народов Востока, различаются два крупных пласта — фольклор (т. е. собственно нар. творчество) и проф. иск-во устной традиции (*макомы* и др. произв. развитой формы).

В узб. нар. и проф. музыке можно выделить 4 осн. локальных стиля — хорезмский, бухарско-самаркандский, фергано-ташкентский, сурхандарьинско-кашкадарьинский. Они явились результатом этнич. общности и схожести социально-экономич. условий жизни населения тех или иных областей (зон) Узбекистана в прошлые столетия. Зоны отличаются одна от другой нек-рыми чертами быта, определ. песенно-инстр. жанрами, муз. инструментами. Напр., в бухарской и хорезмской зонах широко бытовали макомы, в то время как в Сурхандарьинской и Кашкадарьинской областях излюбленными были пьесы для домбры и достоны (см. *Дастаны*), а в Ферганской долине — разл. песенные жанры с характерными для данной местности музыкально-поэтическими особенностями. Исключительно фергано-ташкентским является жанр катта-ашула, или паныс-ашула.

Нар. муз. творчество в своей основе монодийно. Будучи отражением жизни и быта народа, оно характеризуется многогранностью тематики и разнообразием жанров. В нар. музыке в соответствии с выполняемыми ею функциями могут быть выделены, как и у др. народов, две группы песен и инстр. пьес: исполняемые в определ. время, при определ. обстоятельствах и исполняемые в любое время, независимо от тех или иных обстоятельств. Первые связаны с обрядами, трудовыми процессами, празднествами, разл. церемониями, театрализованными зрелищными представлениями, играми. Для этой группы характерно обилие песенных жанров: семейно-обрядовые (свадебные «Ёр-ёр», «Келин салом», «Улан» и др.; похоронные плачи —«Йиги», «Садр»), календарные (обрядовые церемонии весеннего равноденствия «Навруз» и др.), трудовые («Майда» и «Ёзи», поющиеся при молотьбе и сенокосе; «Яргучок»— песни женщин у ручной мельницы), колыбельные («Алла»), детские игровые песни и др. Каждому из этих песенных жанров большей частью присущи узко-прикладная тематика и постоянные «прикреплённые» мелодии. Отд. отклонения от осн. тематики связаны с лирич. раздумьями или нравоучениями, а порой и потками социального протеста. Песни второй группы, наоборот, отличаются разнообразием тематики. К ним относятся повсеместно исполняемые песенные жанры — терма, кошук, лапар, ялла, ашула.

Для терма характерны речитативность мелоса, узкий диапазон мелодий, лаконичность формы. В текстах терма (а также и в кошуке, лапаре, ялле) используются в основном 7—8-сложные строки нар. стихосложения бармак. В терма более развитой формы (обычно их исполняют *бахши*) встречаются и более протяжённые, многосложные строки.

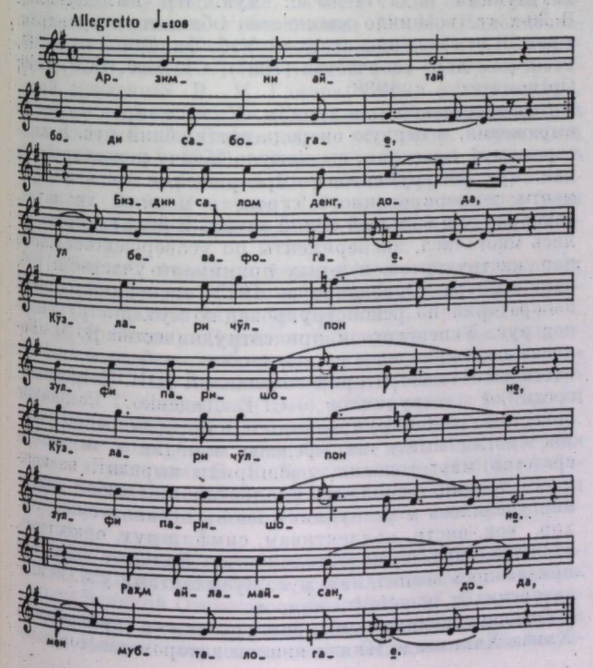
Кошук — бытовая песня куплетного строения с мелодией сравнительно небольшого диапазона, охватывающей строфу (или 1—2 строки из строфы) четверостишия (с обычной рифмовкой: aaba или aabb, abab) стихосложения бармак. Мелодии отличаются размеренным и чётким ритмом без распевания слогов. Зачастую в кошуке встречаются припевные слова в конце каждой стихотворной строки и припев после каждой строфы (или её половины), напр. кошук «Ох, лайли».



Кошук «Ох, лайли». Запись М. Четвертакова.

Ряд общих с кошуком черт имеют лапар и ялла — песни также куплетного строения. Мелодии лапаров и ялла танц. характера, обычно эти песни сопровождаются танцами или играми. Лапар — песня-диалог, как правило, без припева (в Хорезме лапары исполняются и одним певцом). В нек-рых районах термин «лапар» применяется и к свадебным песням «Улан», поющимся в виде диалога мужчины и женщины или унисонно-хор. групп (представители жениха и невесты). В жанре ялла различают два вида песен: с мелодиями узкого диапазона (в этом — общность с кошуком), с обязат. припевом, к-рый исполняется только унисонным хором, а запев, окаймлённый припевом,— солисткой (яллачи), одновременно поющей и танцующей; и песни, в к-рых нет деления на запев и припев, но в процессе изложения мелодии унисонный хор чередуется с сольным пением. Такая песня сопровождается танцем одной или неск. танцовщиц (танцоров). По степени развитости мелодий они во многом сходны с ашулой — лирич. песней с развёрнутой (большей частью протяжной) мелодией широкого диапазона с синкопированным ритмом. Напр., ашула «Арзимни айтай» («Скажу свою жалобу»).

Ашула «Арзимни айтай» («Скажу свою жалобу»). Запись Ю. Раджоби.



Поэтич. текстами ашулы служат не только нар. стихотворения, созданные по правилам бармака, но и стихи проф. поэтов Востока, сложенные по законам аруза. Наиболее развитые образцы ашула относятся к области проф. музыки устной традиции.

Особое место в У. м. занимают достоны — эпич. сказания, гл. обр. лирико-героич. содержания («Горогли», «Алпомиш», «Кунтугмиш», «Шахсенем и Гариб»). Для песен, входящих в достон, характерны куплетное строение, мелодии небольшого диапазона (развитые формы ашула в достонах практически не применяются). Среди исполнителей достонов (бахши или шаиров) в 20 в.— Фазыл Юльдаш, Эргаш Жуманбулбул, Абдулла-шаир.

Ладовая основа узб. нар. музыки — диатоника. Широко применяются ладотональная переменность и модуляции. Почти всегда мелодии кончаются нижним устоем, преобладает поступенное мелодич. движение, скачки внутри мелодич. построения не превышают октавы (обычно восходящие, с последующим заполнением), однако они сравнительно редки. Более широкие скачки встречаются либо в начале, либо между окончанием одной и началом другой фразы. Существ. значение в нар. песнях имеет мелизматика (кочирим — своеобразные форшлаги, группетто; нолиш, молиш, кашиш — разновидности глиссандирования). Особым разнообразием отличается ритмика нар. мелодий. При преобладании размеренного ритма протяжно-напевным мелодиям свойственно обилие синкоп. Встречаются мелодии ярко выраженного импровизац. плана с неупорядоченной метроритмич. основой, т. н. ёввои (неприрученные), наиболее характерные для жанров катта-ашула (большая песня) или паныс-ашула (буквально — песни, исполняемые с подносом). Для этих жанров характерны развёрнутые по форме песни с мелодиями речитативного характера. Исполняются эти песни без инстр. сопровождения, обычно двумя и более певцами. Они относятся к проф. музыке устной традиции.

Профессионализм в муз. иск-ве Узбекистана, также как и Таджикистана, Азербайджана, Армении, стран араб. Востока, Индии и др., сформировался в глубокой древности. Прославленными носителями и создателями жанров проф. монодии были выдающиеся музыканты 6—8 вв. Барбат, Ибрахим аль-Маусили, его сын Исхак аль-Маусили и др. Теоретич. основы традиц. музыки получили освещение в трактатах учёных Ср. Востока — Абу Наср Мухаммеда аль-Фараби (9—10 вв.), Абу Али Хусейна Ибн Сины (10—11 вв.), Ибн Зайлы (11 в.), Хорезми (11 в.), Сафи-ад-дина Урмави (13 в.), Махмуда аш-Ширази (13 в.), Абдул Кадира Мараги (14 в.), Абдурахмана Джами (15 в.), а впоследствии Зайнулабиддина Хусайни (16 в.), Дарвеш Али Чанги (16—17 вв.) и мн. среднеазиатских анонимных авторов 16— 19 вв.

Сложность жанров и исполнит. традиций проф. устной муз. культуры требовали от певцов и инструменталистов многолетней подготовки. Музыканты учились у прославленных мастеров, объединявшихся в корпорации, каждая из к-рых имела свои правила — рисола. Всё заучивалось «с голоса». Нотопись, известная ещё в ср. века (по трактатам Фараби, аш-Ширази и др.), в муз. практике не применялась. Даже *хорезмская табулатура* (или нотация), изобретённая в 3-й четв. 19 в., вошла в обиход лишь узкого круга музыкантов, хотя при помощи её записаны макомы.

Осн. классич. фонд проф. музыки устной традиции составляют макомы — циклич. вок.-инстр. произведения. По своим локальным признакам макомы в Узбекистане разделяются на бухарские (являющиеся в равной степени наследием и узб., и тадж. народов) и хорезмские. Отд. части бухарских макомов, широко распространённые в Ферганской долине и в Ташкенте, приобрели специфич. черты, характерные для данных областей.

Бухарский цикл макомов — *шашмаком* содержит 6 макомов: «Бузрук», «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох» и «Ирок» и исполняется на стихи классиков вост. поэзии — Хафиза, Бедиля, А. Навои, Джами и др. Каждый маком включает инстр. и вок. разделы (ныне они стали соответственно называться мушкилот и наср), каждый из к-рых в свою очередь состоит из неск. частей (подчинённые определ. закономерностям строения и последования наиболее развитые вок. части — шёбе вместе со своими составными частями куплетного строения — таронами образуют цикл).

Хорезмский цикл состоит из тех же 6 макомов, но выделяется локальными особенностями, в частности наличием «вставных», большей частью развитых инстр. пьес (Накш, Сувора). Это создаёт и структурные отличия между ними (в соотношении составных частей).

Богат и разнообразен муз. инструментарий Узбекистана. Среди струнно-смычковых — гиджак, сато, кобуз, сетор; струнно-щипковых — домбра, дутар, танбур, уд, рубабы афганские (или бухарские) и кашгарские; струнно-ударных — чанг; духовых язычковых— сибизик, буламан (балабан), сурнай, кошнай; духовых флейтовых — най, гаджир-най; медных духовых — карнай; ударных — дойра, нагора, чиндаул, сафаиль, кошук и др. Получило развитие как сольное, так и разнообразное ансамблевое исполнительство. Характерная особенность узб. ансамблей — игра в унисон. На основе родства инструментов по акустич. и др. признакам в Узбекистане (как и в Таджикистане) сложились две группы ансамблей: а) ансамбли довольно резко и громко звучащих инструментов (карнай, сурнай и нагора или дойра). Такие ансамбли (в разном составе) выступают на открытом воздухе — на площадях, улицах, во дворах. Они сопровождают большие традиц. празднества, разл. обряды,улично-зрелищные представления. Каждый из инструментов выполняет самостоят. функцию: сурнаю поручается мелодия, нагоре — усуль (ритмич. построения, повторяемые на протяжении всего произв. и соответствующие его метроритмике), карнай — своеобразные фанфары, совпадающие зачастую в своей ритмич. основе с усулем, исполняемым дойрой; б) ансамбли инструментов сравнительно мягкого звучания (почти все инструменты, не входящие в первую группу) в весьма разнообразных сочетаниях. При любом составе обязательна дойра, к-рая исполняет усуль. Ансамбли этой группы играют в основном произв. жанров, не связанных с обрядами, церемониальными процессами. В традиц. узб. оркестре нар. инструментов (играет в унисон в 2—3 октавы) разнообразие звучания достигается благодаря включению в него разл. групп инструментов.

После присоединения Ср. Азии к России (1868), вопреки колониальной политике царского самодержавия, в Узбекистан проникают влияния прогрессивной рус. науки и культуры. В 80—90-е гг. (и позже) в узб. городах создавались рус. об-ва любителей музыки: Ташкентское муз. об-во (осн. в 1884 при содействии капельмейстера и скрипача А. Ф. Эйхгорна; с 1895 его возглавил дир. В. И. Михалек), ташкентское хор. об-во «Лира» (1898, под рук. воен. капельмейстера В. В. Лейсека), Маргеланское муз. об-во (под рук. Д. И. Михайлова), Самаркандское муз. об-во (нач. 90-х гг.) и др. Организовывались концерты силами как вновь создаваемых рус. коллективов — симф. оркестра, камерных ансамблей, оперных трупп, так и гастролёров (в Ташкенте выступали рус., груз., азерб., тат., а также итал., франц. труппы). Важная роль в пропаганде музыки принадлежала воен. дух. оркестрам, возникавшим повсеместно. Всё это положительно сказалось на развитии узб. нац. муз. культуры.

К этим же годам относятся первые опыты аранжировки узб. мелодий для европ. исполнит. коллективов, напр. обработки Лейсека для дух. оркестра (исполнялись в Ташкенте и в чеш. городе Високе-Мито), Н. С. Кленовского — для симф. оркестра (исполнены в 1893 в Москве). В 70—80-х гг. появляются первые записи образцов муз. творчества узбеков и др. народов Ср. Азии (Эйхгорна, Лейсека, Ф. Пфеннига и др.). Эйхгорн собрал также коллекцию муз. инструментов Ср. Азии и Казахстана (выставлялась в 1880-х гг. в Петербурге, Вене). Однако подобные начинания были связаны с личной инициативой самих музыкантов и не поддерживались правительством. Так, подготовленные Эйхгорном к печати записи песен народов Ср. Азии и Казахстана смогли появиться в свет лишь в сов. время (изданы под ред. В. М. Беляева — «Музыкальная фольклористика в Узбекистане», Таш., 1963).

Установление в Узбекистане Сов. власти (нояб. 1917—март 1918) и соответствующие социальные преобразования обеспечили качественный перелом в развитии муз. культуры.

В первые же годы Сов. власти был проведён ряд организац. мероприятий, способствовавших развитию узб. муз. творчества, исполнительства и музыковедения. В 1918 созданы нар. консерватории в Ташкенте, Самарканде и др. городах, в 20-х гг. возникает широкая сеть муз. уч. заведений. В 1934 основана Высшая муз. школа в Ташкенте (с 1936 — консерватория). Большую работу по записи и изучению нар. муз. творчества Ср. Азии вели Муз.-этнографич. комиссия под рук. В. А. Успенского (Ташкент, 1920—23), Самаркандский н.-и. ин-т музыки и хореографии (ИНМУЗХОРУЗ; одноврем. и уч. заведение) под рук. Н. Н. Миронова (1928, в 1931 переведён в Ташкент, ныне Ин-т искусствознания им. Хамзы Хакимзаде Ниязи). В 1918 в Ташкенте открыт Рус. оперный т-р (на его сцене в нач. 20-х гг. выступали А. В. Нежданова, Л. В. Собинов). В 1926 певец М. Кари-Якубов основал в Самарканде Узб. конц.-этнографич. ансамбль (первой артисткой-женщиной в этом ансамбле была Тамара Ханум). На базе ансамбля в 1929 организован Узб. муз.-драм. т-р (в 1929—32 худ. рук.— Кари-Якубов), на основе к-рого в 1939 созданы *Узбекский театр оперы и балета* (в 1947 в него вошла и рус. труппа; с 1948 — им. А. Навои) и одноврем. Узбекский т-р муз. драмы и комедии им. Мукими (с 1971—Узб. муз. т-р им. Мукими). В 30-х гг. возникло множество областных муз.-драм. т-ров. В эти же годы созданы Узб. филармония (1936), Респ. дом нар. творчества (1937), СК Узб. ССР (1940; Оргкомитет — с 1938).

Освоение новых для традиц. У. м. жанров и средств выражения, в первую очередь достижений рус. и зап.-европ. муз. классики, выдвинуло задачу реконструкции нац. муз. инструментов — превращения их в инструменты темперированного строя, с полным хроматич. звукорядом и бо́льшей силой звука. В 30-х гг. проводились многочисл. эксперименты по усовершенствованию нар. инструментов, в к-рых принимали участие и узб. нар. мастера. Основание в 1943 экспериментальной лаборатории по реконструированию муз. инструментов под рук. Успенского и при сотрудничестве В. М. Беляева положило начало систематич. работе в этой области (с 1944 лабораторию возглавлял А. И. Петросянц); среди её сотрудников — С. Е. Диденко. Созданные оркестры реконструированных народных инструментов смогли выйти за пределы монодии и, используя средства многоголосия, расширили выразит. возможности традиц. исполнит. коллективов. Особое внимание уделялось в республике вновь организуемым узб. хор., вок.-инстр. коллективам, симф. и дух. оркестрам, а также муз. самодеятельности. Большое значение придавалось воспитанию рус. музыкантами узб. композиторских и исполнит. кадров.

Основоположник узб. сов. поэзии и драматургии Хамза Хакимзаде Ниязи явился автором текстов и мелодий первых узб. революц. песен (1918—19), получивших широкое признание,—«Яша Шура» («Да здравствуют Советы»), «Хой, ишчилар» («Эй, рабочий»). Поучителен путь становления песенного творчества Хамзы. Ещё в дореволюц. период он широко использовал песенные и сценич. жанры как эффективное средство пропаганды передовых демократич. идей. Своим песенным творчеством сов. времени, когда он создавал к собств. стихотворениям социально-обличит. характера новые мелодии, Хамза подтвердил практически жизненность и плодотворность творч. обогащения нац. музыки путём использования богатств других нац. культур, органического слияния элементов этих иск-в с местными традиц. средствами муз. выразительности.

Ведущей темой сов. узб. нар. песен стали социалистич. преобразования в республике. Новая тематика способствовала обогащению интонационно-мелодич. строя нар. песен новыми для них интонац. муз.-выразит. средствами. Существ. вклад в развитие сов. у. м. внесли нар.-проф. музыканты — Ота Джалол Насыров, Ота Гияс Абдуганиев, Леви Бабаханов, Ходжи Абдулазиз Расулов, Домулла Халим Ибадов, Мулла Туйчи Ташмухамедов, Уста Алим Камилов, Тохтасын Джалилов, Юнус Раджаби и др. Они не только пропагандировали лучшие образцы муз. наследия узб. народа, но и воспитывали молодых музыкантов, а нек-рые из них сочиняли (как и музыканты прошлого) одногол. инстр. пьесы и песни на совр. тематику, были авторами и соавторами первых муз.-драм. произв. Популярностью пользовался появившийся в сов. время и ставший характерным для нек-рых др. республик Ср. Азии жанр муз. драмы. Среди произв. этого жанра выделяются «Халима» Г. Зафарди (1920), а позже «Тахир и Зухра» Т. Джалилова (1940), в к-рых нар. музыка или авторские одногол. мелодии подбирались согласно сценич. ситуациям. В последующем развитии жанра большое значение имело содружество узб. музыкантов с деятелями рус. муз. иск-ва.

В свою очередь рус. композиторы в тесном контакте с нар.-проф. музыкантами обрабатывали узб. мелодии (для разных исполнит. составов), создавали на основе нац. мелодий первые симф. и муз.-сценич. произв., к-рые положили начало развитию композиторского творчества в Узбекистане. В числе таких соч.— «Музыкальные картинки Узбекистана» М. М. Ипполитова-Иванова (1931), «Ферганский праздник» В. А. Золотарёва (1931), сюита «Лола» Козловского (1937), «Ферганский праздник» Р. М. Глиэра (1939) для оркестра, а также муз. драмы — «Гюльсара» Глиэра (написана при участии Т. Садыкова и нар.-проф. музыканта Т. Джалилова, 1936), «Фархад и Ширин» Успенского (при участии нар. певца Шорахима Шоумарова, а также комп. Г. А. Мушеля, 1937), к-рые с успехом были показаны на первой Декаде узб. иск-ва и лит-ры в Москве (1937).

К 30-м гг. относятся первые творч. опыты молодых узб. композиторов М. Ашрафи, Т. Садыкова, М. Бурханова, С. Юдакова и др. (песни, инстр. произв., в т. ч. трио Бурханова). Появляются первые оперы, созданные в соавторстве узб. и рус. композиторами: «Буран» Ашрафи и С. Н. Василенко (1939), «Лейли и Меджнун» Глиэра и Т. Садыкова (1940), «Улуг канал» («Великий канал») Ашрафи и Василенко (1941, 3-я ред. 1953). В эти же годы были пост. первые узб. балеты, среди них — «Гуляндом» Е. Г. Брусиловского (1940), «Акбиляк» Василенко (1943; музыка балета основана на узб. нар. мелодиях, автор пользовался советами знатоков нар. музыки).

Творч. содружество композиторов разных национальностей и разных поколений особенно сильно проявилось в годы Великой Отечеств. войны 1941—45. В муз. творчестве воен. лет на первый план выдвинулся песенный жанр. Многие патриотич. песни были написаны Ашрафи, Бурхановым, Козловским, Т. Садыковым, Юдаковым и др. композиторами. Таковы песни «Всегда готов Узбекистан» Т. Джалилова и М. О. Штейнберга, «Походный марш» Успенского и Ашрафи, и др. В эти годы интенсивно развивался жанр муз. драмы, возникший в Узбекистане ещё в 20-е гг. и способствовавший зарождению оперного и балетного иск-ва. Героич. подвиги сов. народа нашли отражение во мн. муз. драмах — «Курбан Умаров» (1941), «Даврон-ота» (1941), «Касос» («Мщение», 1941), «Узбекистон киличи» («Меч Узбекистана», 1942), «Кучкар Турдыев» (1942) и др. Большинство названных произв. создано в соавторстве — проф. композиторами (Козловским, Б. Б. Надеждиным, Ашрафи, Т. Садыковым, Василенко, М. С. Вайнбергом, Мушелем и др.) и нар.-проф. музыкантами, т. н. композиторами-мелодистами — Джалиловым, Раджаби и др. Характерная для тех лет героико-истор. тематика получила отражение в операх «Улугбек» Козловского (1942, нов. ред. 1958), «Махмуд Тараби» Чишко (1944). Появились симф. произв., в т. ч. посвящённые теме войны,— 2 симфонии Ашрафи («Героическая», 1943; «Слава победителям», 1944), 3-я симфония Мушеля (1942), «Симфония-рапсодия на узбекские темы» М. О. Штейнберга (1942), страницам истор. прошлого —«Муканна» Успенского (1944), 2-я симфония Мушеля (памяти А. Навои, 1941), явившиеся также показателем роста узб. симф. музыки. В эти же годы в Узбекистане возник жанр инстр. концерта (2-й концерт для фп. с оркестром Мушеля, 1943).

В годы войны напряжённой была и муз. жизнь Узбекистана, особенно Ташкента, куда были эвакуированы из Москвы, Ленинграда, Киева и др. городов Сов. Союза многие музыканты, исполнит. коллективы, муз.-уч. заведения. Развитию муз. культуры республики способствовало 3-летнее пребывание в Ташкенте Ленингр. консерватории. Несмотря на трудности воен. времени были открыты Муз.-драм. т-р в Янгиюле (1941), муз. школа в Самарканде (1944).

В послевоенные годы особое внимание уделялось дальнейшему расширению сети муз.-просвет. учреждений, созданию и укреплению исполнит. коллективов. Были организованы оркестр нар. инструментов Узб. радио и телевидения (1947), хор. капелла при Узб. филармонии (под рук. Валенкова, 1951). В 1947 был утверждён Гос. гимн Узб. ССР (музыка М. Бурханова, сл. Т. Фаттаха). В 1948 состоялся Первый съезд композиторов Узбекистана. Заметный подъём художеств. культуры республики продемонстрировала Декада узб. иск-ва в Москве (1951).

Успешно развивался жанр песни («Родная партия» Бурханова, «Великая Родина» М. Насимова, «Комсомольский марш» Юдакова, «Мой Узбекистан» и «Девушки-героини» Х. Изамова и др.). Достижения в области песни способствовали обогащению интонац.-мелодич. строя и в кантатно-ораториальной музыке. Среди произв. этого жанра — кантаты «Белое золото» М. Левиева (1948), «Мирзачуль» (1950) и «Моя Родина» (1956) Юдакова, «Праздник хлопка» С. Бабаева (1955). Особый интерес представляют собой ярко нац. хоры a cappella М. Бурханова (1954), к-рые практически доказали возможность органич. синтеза традиц. узб. монодии и многоголосия. Эти же качества отличают хор. произв. Бурханова, созданные в последующие годы (на песенном материале Ирана, Афганистана и др.).

Муз. драмы «Олтынкуль» («Золотое озеро») Левиева (1949), «Нурхон» Джалилова и Т. Сабитова (1952), «Мукими» Джалилова и Мушеля (1953), «Ватан ишки» («Любовь к Отчизне») С. Бабаева (1957) выявили широкие выразит. возможности этого своеобразного муз.-сценич. жанра. Были пост. опера «Гюльсара» Глиэра и Т. Садыкова (1949), балеты «Айниса» Д. Закирова и Б. Ф. Гиенко (1947), «Балерина» Мушеля (1952),

«Мечта» Акбарова (1959), «Кашмирская легенда» Мушеля (1959, новая ред. 1960, написана на основе «Кашмирской песни» Шарафа Рашидова).

Инстр. произв. молодых узб. авторов демонстрировали яркую нац. характерность их музыки и свободное владение ими средствами симф. развития. К числу таких соч. относятся «Лирическая поэма» Д. Закирова (1949), поэма «Памяти поэта» Акбарова (посв. Хамзе Хакимзаде Ниязи, 1954). Особое внимание уделяют композиторы оркестру узб. нар. инструментов. Для этого коллектива были созданы «Татарская сюита» Г. Сабитова (1947), «Торжественная увертюра» Юдакова (1947), «Праздничная увертюра» С. Бабаева (1950), сюита Г. Кадырова (1953).

В 50—60-е гг. У. м. вступает в новый этап своего развития. Углубляется понятие национального, к-рое в предыдущие годы зачастую сводилось к подлинности фольклорного тематизма, ставится задача более органичного сочетания особенностей нац. музыки с достижениями совр. композиторской техники. Узб. композиторы начали самостоятельно решать сложные творч. задачи, смогли отказаться от часто практиковавшегося ранее соавторства. Характерны для этого этапа оперы «Майсаранинг иши» («Проделки Майсары» Юдакова, 1959; пост. во многих т-рах СССР и заруб. стран), «Хамза» С. Бабаева (1961), «Шоир калби» («Сердце поэта», 1962, новая ред. 1967) Ашрафи, «Зулматдан зиё» («Свет из мрака») Р. Хамраева (1966), первая детская опера —«Ерилташ» («Две сестры») С. Бабаева (1967). Среди муз. драм выделяется более органичным использованием симф. оркестра, цельной муз. драматургией «Момо ер» («Материнское поле») Акбарова (1965). В эти годы созданы яркие произв. кантатно-ораториального жанра —«Женщины Узбекистана» Хамраева (1957), «Ода партии Ленина» Бурханова (1959), «Ода о партии» (1961) и оратория «Тошкент нома» («Сказание о Ташкенте», 1964) Акбарова, поэма «Памяти Ленина» Юдакова (1962), «Ленинская весна» (1962) и «Здравица» (1964) С. Бабаева.

В области симф. музыки этих лет преобладают программные произв. Таковы «Эпическая поэма» Акбарова (1962), 2 «Каракалпакские сюиты» (1956, 1962) и симф. поэма «Празднество» (1965) Козловского. Молодые узб. композиторы начали уделять особое внимание симф. жанрам. Симфонии были написаны Т. Курбановым (1964, 1967), Хамраевым (1966, 1967) и др. Продолжались творч. поиски и в области инстр. концерта (первые образцы созданы в 40-е гг.). К этому жанру обращались Мушель (6-й фп. концерт, 1962), Акбаров (концерт для скрипки с оркестром, 1965), С. Карим-Ходжи (2 концерта для трубы с оркестром, 1967). Возрос интерес к камерно-инструментальным жанрам. В эти годы появились 2 струн. квартета Акбарова, квартет на хорезмские темы Б. И. Зейдмана (1963), фп. квинтет Гиенко (1965), квартет Карим-Ходжи (1965).

Новой для узб. композиторов областью явилась киномузыка, к лучшим образцам к-рой принадлежит музыка Бурханова (к фильмам «Бай и батрак», «Авиценна», «Дорога за горизонт»), Акбарова (к фильмам «Хамза», «Ты — не сирота»), Юдакова (к фильму «Фуркат»), Вильзанова (к фильмам «Белые, белые аисты», «Одна среди людей») и др.

В кон. 60-х—70-е гг. творч. успехи композиторов Узбекистана связаны прежде всего с симф. жанром. Об этом свидетельствуют такие произв., как «Симфонические рассказы» Акбарова (1972), 3-я и 4-я симфонии М. Таджиева (1972, 1975). Среди произв. др. жанров — вок.-симф. поэма «Истадим» Н. Закирова (1973), оратория «Галаба» («Победа») Юдакова (1975), концерт для виолончели с оркестром С. Джалиля (1975), «24 прелюдии и фуги» для фп. Мушеля (1975), цикл «Стены древней Бухары» для фп. Д. Сайдаминовой (1975). В числе



Оркестр узбекских народных инструментов Узбекского радио и телевидения.

произв. театр. жанров выделяются оперы «Дуэль» Н. Закирова (1975), «Бессмертие» У. Мусаева (1974), его же балет «В долине легенд» (1977), «Леопард из Согдианы» Акбарова (1977).

Композиторы Узбекистана широко обращаются к фольклору не только узбеков, но и др. народов, живущих на территории республики,— таджиков (напр., ряд произв. Юдакова, к-рый является автором Гос. гимна Тадж. ССР, Бурханова), татар (произв. Я. Шерфединова), корейцев (произв. Пак Ендина), уйгуров (произв. Ш. Шаймардановой). В русле рус. сов. музыки работают А. А. Берлин, Р. Д. Вильзанов, Б. И. Зейдман. Многие русские композиторы (в т. ч. Мушель, Ф. М. Янов-Яновский) создают произведения на узб. тематику. Немало муз.-сценич., симф., камерно-инстр. произв., романсов, песен написано композиторами Каракалпакии — А. Халимовым, Н. Мухамедзиновым и др.

Среди видных музыкантов-исполнителей Узбекистана: дирижёры — нар. арт. СССР М. Ашрафи, нар. арт. Узб. ССР Ф. Шамсутдинов, нар. арт. Узб. ССР, лауреат международного конкурса орк. дирижёров в Риме З. Хакназаров; певцы — нар. арт. СССР Х. Насырова, С. Кабулова, Тамара Ханум, нар. арт. Узб. ССР К. Закиров, Н. Хашимов, С. Ярашев, А. Азимов, С. Беньяминов, В. А. Гринченко, Ф. Л. Лаут, Б. Закиров, М. Шамаева, засл. арт. Узб. ССР Ю. Тураев; знатоки макомов — академик АН Узб. ССР Ю. Раджаби, засл. деят. иск-в Узб. ССР Ф. Садыков, Б. Давыдова, К. Исмаилова и др.

Вопросы истории и теории узб. музыки освещены в трудах сов. учёных — В. М. Беляева, В. В. Успенского, Е. Е. Романовской, Н. Н. Миронова, Т. С. Вызго, Я. Б. Пеккера, И. Р. Раджабова, Ф. М. Караматова, С. М. Векслера, Н. С. Янов-Яновской и др.

Разрабатываются проблемы развития У. м., вопросы взаимосвязи разл. нац. культур, задачи практич. освоения и творч. претворения лучших явлений муз. наследия в совр. условиях. Проводятся разнообразные науч.-теоретич. форумы, в их числе — межреспубликанская конференция «Макомы, мугамы и современное композиторское творчество» (Ташкент, 1975), Междунар. симпозиум «Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность» (Самарканд, 1978), Всесоюзный семинар «Профессионализм в музыке устных традиций. (Опыт практического освоения)» (Хива, 1980).

В Узб. ССР работают (1980): Узб. т-р оперы и балета (Ташкент), Самаркандский т-р оперы и балета (с 1964), Узб. муз. т-р им. Мукими (Ташкент, с 1939), Т-р оперетты (Ташкент, с 1971), Каракалпакский муз.-драм. т-р (Нукус, с 1930), Хорезмский муз.-драм. т-р (Ургенч, с 1924), Кашкадарьинский муз.-драм. т-р (Карши, с 1925), Андижанский т-р муз. драмы и комедии (с 1927), Ферганский т-р муз. драмы и комедии

(с 1928), Бухарский т-р муз. драмы и комедии (с 1930), Наманганский т-р муз. драмы и комедии (с 1931), Сурхандарьинский муз.-драм. т-р (Термез, с 1935), Джизакский т-р муз. драмы (с 1950), Сырдарьинский т-р муз. драмы (Гулистан, с 1975); Узб. филармония (с 1936) и при ней Гос. симф. оркестр Узб. ССР (1938), оркестр нар. инструментов им. Т. Джалилова (1938), хор. капелла (1952), ансамбли песни и танца — «Шодлик» (1936), хорезмский «Лязги» (1958); Узб. радио (с 1927) и телевидение (с 1954) и при них оркестр узб. нар. инструментов (1947), эстр.-симф. оркестр (1964), камерный оркестр (1974), ансамбли макомистов (1955), хор (1960), уйгурский ансамбль песни и танца (1967); Узгосконцерт (с 1966; в 1958—65 — Узгосэстрада) и при нём вок.-инстр. ансамбли «Ялла» (1972), «Наво» (1974), эстр. тат. ансамбль «Хайтарма», корейский «Каягим» (1965); Ин-т искусствознания им. Хамзы Хакимзаде Ниязи (1928); консерватория (1936, Ташкент), Ташкентский ин-т культуры (1973), ок. 20 муз. уч-щ (в Ташкенте и всех обл. центрах — в Самарканде, Бухаре, Фергане, Ургенче и др. городах), 268 детских муз. школ, в т. ч. 3 муз. школы-десятилетки, спец. муз. школа в Ташкенте и др.

Издания: Шесть музыкальных поэм (маком), запись В. А. Успенского, Бухара, 1924; Миронов Н., Песни Ферганы, Бухары и Хивы, Таш., 1931; Узбекские народные песни, составители Е. Романовская, И. Акбаров, кн. 1—2, Таш., 1939 (на узбекском языке); Узбекская инструментальная музыка, сост. Е. Е. Романовская, Таш., 1948 (на узб. и рус. яз.); Узбекская вокальная музыка, запись В. А. Успенского, Таш., 1950 (на узб. яз.); Ритмы дойры, сб. записей узбекских уусулей, сделанных И. Акбаровым, Таш., 1952 (на узб. и рус. яз.); Узбекская народная инструментальная музыка, сост. К. Алимбаева, Ф. Караматов, Таш., 1954; Узбекская народная музыка, под ред. И. Акбарова, т. 1—9, Таш., 1955—75 (на узб. и рус. яз.); Узбекская народная музыка на слова Мукими и Фурката, сост. И. Акбаров, Таш., 1958 (на узб. и рус. яз.); Караматов Ф., Узбекская домбровая музыка, Таш., 1962 (на узб. и рус. яз.); его же, Музыкальное наследие узбекского народа, т. 1 — Кошук, Таш., 1978 (на узб. и рус. яз.); Эйхгорн А., Музыкально-этнографические материалы, Таш., 1963 [серия Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи)]; Шашмаком, запись Ю. Раджаби, под ред. Ф. Караматова, т. 1—6, Таш., 1966—75 (на узб. и рус. яз.).

Лит.: Беляев В., Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933; Семёнов А. А., Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али. Сокращённое изложение персидского (таджикского) текста, Таш., 1946; Пути развития узбекской музыки, сб. статей, Л.—М., 1946; Петросянц А. И., Инструментоведение, Таш., 1951; Вызго Т., Узбекская ССР, М., 1954, ²1957 (Музыкальная культура союзных республик); её же, Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970; Музыкальная культура Советского Узбекистана, [Очерки], Таш., 1955; Романовская Е. Е., Статьи и доклады, Записи музыкального фольклора, Таш., 1957; Алимбаева К., Ахмедов М., Народные музыканты Узбекистана, кн. 1 (на узб. и рус. яз.), кн. 2 (на узб. яз.), Таш., 1959—74; Караматов Ф., Хамза Хакимзаде Ниязи и узбекская советская музыка, Таш., 1959; его же, Узбекская инструментальная музыка (наследие), Таш., 1972; Джами Абдурахман, Трактат о музыке, пер. с перс. А. И. Болдырева, под ред. и с коммент. В. М. Беляева, Таш., 1960; Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, сб. статей, [вып.]1—2, Таш., 1961—69; Вызго Т., Петросянц А. И., Узбекский оркестр народных инструментов, Таш., 1962; Пеккер Я. Б., Узбекская опера, М., 1963; Теоретические проблемы узбекской музыки, сб. статей, Таш., 1963; Раджабов И. Р., К вопросу о макомах (Макомлар масаласига доир), Таш., 1963 (на узб. яз.); его же, Макомы, Ер.— Таш., 1972; Векслер С. М., Очерк истории узбекской музыкальной культуры, Таш., 1965; Янов-Яновская Н., Музыка узбекского кино, Таш., 1969; История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, [сб. статей], М., 1972; История узбекской советской музыки, т. 1—2, Таш., 1972—73; Проблемы музыкальной науки Узбекистана, [сб. статей], Таш., 1973; Вахидов С., Узбекская советская песня, Таш., 1976; Раджаби Ю., О нашем музыкальном наследии, Таш., 1978 (на узб. и рус. яз.); Узбекская музыка на современном этапе, Таш., 1977; Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, [сб. статей], Таш., 1978.

Ф. М. Караматов.

УЗБЕ́КСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Ордена Трудового Красного Знамени академический Большой театр оперы и балета Узб. ССР им. А. Навои) — ведущий муз. т-р Узб. ССР. Открыт в Ташкенте в 1939. Начало т-ру положил узб. конц.-этнографич. ансамбль под рук. М. Кари-Якубова (1926), в 1929 преобразованный в Узб. муз.-драм. т-р (в составе — певцы Х. Насырова, Л. Сарымсакова, Б. Мирзаев и др.). В 1939 реорганизован в т-р оперы и балета (первыми солистами балетной труппы были М. Тургунбаева, Р. Каримова, Ф. Джалилова и др.), с 1948 — им. А. Навои, с 1959 — академический, с 1966 — Большой. В 1939 пост. первая узб. опера «Буран» Ашрафи и Василенко, в 1940 — балет «Гуляндом» Брусиловского и опера «Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 пост. оперы «Улугбек» Козловского и «Махмуд Тараби» Чишко, балет «Акбиляк» Василенко. В 40-е гг. т-р впервые обратился к произв. мировой классики, осуществив на узб. яз. пост. опер «Кармен» (1944), «Пиковая дама» (1947), «Евгений Онегин» (1948). В этот же период пост. опера «Гюльсара» Глиэра и Садыкова и балеты «Коппелия», «Красный мак»; «Балерина» Мушеля. В 1947 коллектив получил новое здание (арх. А. В. Щусев), в 1948 объединился с Ташкентским рус. оперным т-ром. В 50-х — сер. 70-х гг. труппа пополнилась новыми исполнит. кадрами, репертуар т-ра значительно расширился. Ставились рус. и зап.-европ. классич. оперы и балеты, произв. сов. композиторов др. республик, в т. ч. оперы «Кёр-оглы» У. Гаджибекова (1950), «Алмаст» Спендиарова (1953), «У подножья Саян» Ряузова (1953). Среди пост. балетов —«Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель»; «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова, «Болеро» на музыку Равеля, «Франческа да Римини» на музыку Чайковского и др.

Становлению и развитию т-ра способствовали композитор и дирижёр М. А. Ашрафи, композитор Т. С. Садыков, дирижёры Н. А. Гольдман, Б. А. Иноятов, режиссёры З. Кабулов, С. У. Мухамедов, М. Мухамедов, М. Таджи-заде (Таджиев), балетмейстеры Тамара Ханум (Петросян), Усто Алим Камилов, М. Тургунбаева, певцы Г. Абдурахманов, Н. Ахмедова, К. Закиров, М. Кари-Якубов, Н. Хашимов.

Особое внимание т-р уделяет созданию нац. репертуара, среди многочисл. пост.: оперы —«Дилором» (1958) и «Сердце поэта» (1962; 1967 — на рус. яз.) Ашрафи, «Проделки Майсары» Юдакова (1959), «Хамза» (1961) и «Ерилташ» (1971) С. Бабаева, «Песнь о Хорезме» Юоупова (1964), «Ойжамол» (1969) и «Перед зарёй» (1972) Хамраева, «Бессмертие» Мусаева (1974), «Буран» Ашрафи и Василенко (1979); балеты —«Мечта» Акбаро-

Сцена из оперы «Проделки Майсары» С. А. Юдакова.





Сцена из балета «Амулет любви» М. А. Ашрафи.

ва (1959), «Сорок девушек» Фейгина (1967), «Сухайль и Мехри» Левиева (1968), «Амулет любви», «Тимур Малик» (1970) и «Любовь и меч» (1974) Ашрафи.

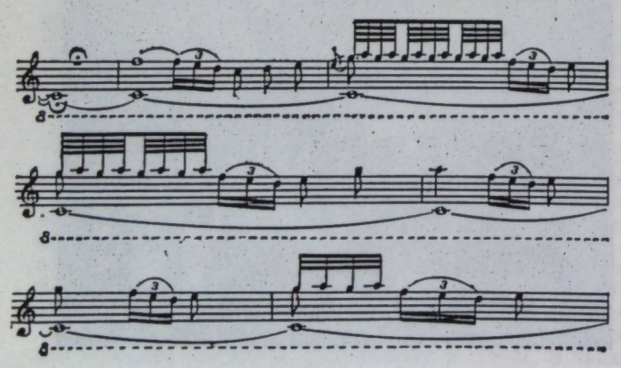
В труппе т-ра (1979): певцы — нар. арт. СССР В. А. Гринченко, С. К. Кабулова, Х. Насырова, нар. арт. Узб. ССР А. Азимов, С. Т. Беньяминов, Т. Давыдов, Р. Б. Лаут, Д. Низамходжаев, Э. Юлдашев, С. Ярашев, засл. арт. Узб. ССР Д. Касымов, Р. Юсупова и др., солисты балета — нар. арт. СССР Г. Г. Измайлова, Б. К. Кариева, нар. арт. Узб. ССР К. Джандарбекова, Х. А. Камилова, К. Ю. Юсупова, засл. арт. Узб. ССР Р. С. Тангуриев, Г. А. Хамраева и др., гл. дирижёр — нар. арт. СССР Д. Г. Абдурахманова, дирижёр — нар. арт. Узб. ССР Ф. Шамсудинов, гл. режиссёр — Ф. С. Сафаров, гл. балетмейстер — нар. арт. СССР Г. Г. Измайлова, гл. художник — засл. деят. иск-в Каракалп. АССР Т. Ш. Шарахимов, гл. хормейстер — засл. деят. иск-в Узб. ССР С. А. Шадманов. В 1937 театр награждён орденом Трудового Красного Знамени.

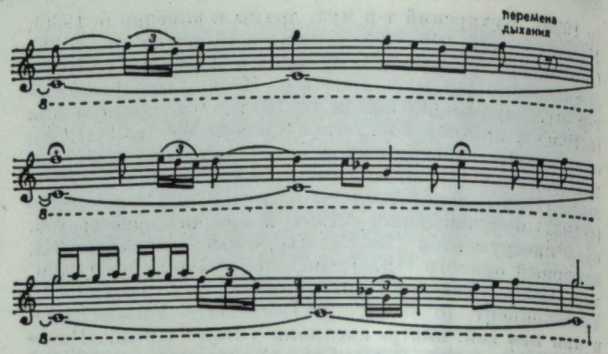
Лит.: Соколов Н. Б., Театр оперы и балета в Ташкенте, М., 1949; Корсакова А., Узбекский оперный театр, Таш., 1961; Пеккер Я., Узбекская опера, М., 1963.

Т. А. Юлдашбаева.

УЗЛЯУ́ («игра горлом») — двухголосное пение одного певца, к-рый исполняет мелодию и одновременно с ней бурдонный бас. Встречается у башкир, тувинцев, алтайцев. Звучание типа У. достигается также при игре на курае. В Башкирии имеет и второе название — тамак-курай («горло-курай»). Овладение иск-вом У. требует длит. тренировки дыхания, голосовых связок, гортани, носового, нёбного, лобного и грудного

Узляу в исполнении Сайеретдина Юлмухаметова.





резонаторов. Способом У. исполняются как специфич. попевки, воспроизводящие архаич. лады, так и популярные песни более позднего времени. Предполагают, что происхождение пения У. связано с шаманской практикой.

Лит.: Рыбаков С. Г., Музыка и песни уральских мусульман..., СПБ, 1897; Лебединский Л., Искусство «узляу» у башкир, «СМ», 1948, № 4.

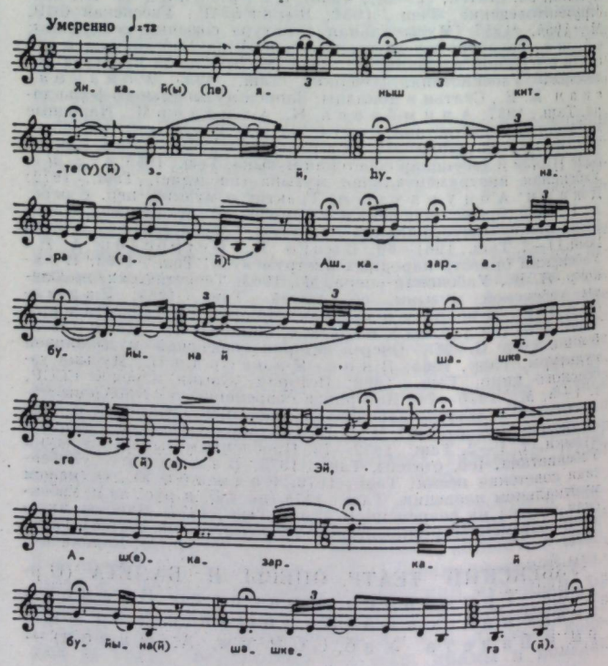
УЗУНДАРА́ (букв.— длинное ущелье) — азерб. нар. сольный женский танец. Распространён также в Армении и Грузии. Муз. размер — $^6/_8$; темп умеренный. Для мелодики У. характерна насыщенность мелизматикой (трели, группетто и др.), плавность развёртывания.

Среди танц. движений У. выделяется т. н. сюзмэ (мелкие, «плывущие» шаги). У. имеет, как правило, 3-частную структуру с более активным движением в крайних частях и плавным в середине. Типичный приём мелодич. развития — варьирование двух-, трёх- и четырёхтактовых мотивов.

Лит.: Исмайлов М., Карагичева Л., Народная музыка Азербайджана, в сб.: Азербайджанская музыка, М., 1961.

УЗУ́Н-КЮЙ (долгий напев) — жанр башк. нар. музыки. Включает песни лирико-эпич. характера

«Ашказар».



и инстр. мелодии импровизац. склада. Для У.-к. характерны медленный или умеренный темп, пентатоника или семиступенные диатоничн. лады, широкий диапазон мелодии (до 2 октав), контраст высокого и низкого регистров, сочетание скачков на широкие интервалы и прихотливого орнаментирования (опевание опорных тонов, гаммообразные взлёты и спуски мелодии). Муз. форма У.-к. — период разных видов; встречаются также песни с припевами.

Исполнение У.-к. предваряется эпическими сказами («историями песен»), к-рые разъясняют содержание песни и эмоционально подготавливают слушателей. У.-к. подразделяются на исторические (напр., «Урал»), лирико-эпические («Сибай») и лирические («Ашказар»). Поэтич. текст У.-к. часто членится на четырёхстрочные строфы, строки к-рых, как правило, 10-сложные (1-я и 3-я) и 9-сложные (2-я и 4-я). У.-к. исполняется певцом, нар. инструменталистом (обычно на курае) или дуэтом певца и кураиста (гетерофония).

Лит.: Лебединский Л., Узун-кюй — башкирская народная музыкально-поэтическая классика, «Сов. этнография», 1956, № 2; его же, Башкирские народные песни и нагрыши, М., 1962, ²1965.

УЗУ́НОВ Димитр Тодоров (р. 10 XII 1922, Стара-Загора) — болг. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт. НРБ (1962). Учился у Л. Прокоповой и Х. Брымбарова в Гос. муз. академии в Софии. Первые крупные партии — Вакула («Черевички» Чайковского) и Самозванец (обе оперы пост. в 1948—50 в Софии Е. Н. Соковниным). С 1948 солист Софийской нар. оперы. В 1953—1954 стажировался под рук. Б. А. Покровского, Л. Б. Баратова, А. Ш. Мелик-Пашаева, С. А. Самосуда в Большом т-ре СССР в Москве, где он затем выступал в партии Хозе. В 1955 получил 1-ю пр. на конкурсе вокалистов в Париже. Голос У., выдающегося представителя совр. болг. муз. т-ра, отличается исключит. красотой (с баритональным низким регистром), выразительностью. У. обладает огромным темпераментом, артистичностью, владеет иск-вом передачи тонких нюансов психологии героев. Особенно удаются ему партии, отличающиеся драм. напряжённостью и патетикой. Среди них: Радамес; Водемон («Иоланта»), Герман, Каварадосси, Отелло; Лыков («Царская невеста»), Момчил («Момчил» Пипкова). Много гастролирует, в т. ч. неоднократно пел в Большом т-ре СССР, в «Ла Скала» (Милан), «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), «Гранд-опера» (Париж) и в др. крупнейших оперных т-рах Европы и США. В 1972—74 директор Софийской нар. оперы; ставит оперные спектакли и в др. болг. оперных т-рах, а также в венской Гос. опере. Имеются многочисл. грамзаписи исполнения У., сделанные крупнейшими фирмами мира. Чл. жюри на мн. междунар. конкурсах, в т. ч. им. П. И. Чайковского в Москве (1974). Димитровская пр. (1959).

Лит.: Троицкая Г., Семь современных певцов, «Театр», 1960, № 2; Карапетров К., Искусство, което не познава покой, «Българска музика», 1964, № 6.

А. Абаджиев.

У́ЙФАЛУШШИ (Ujfalussy) Йожеф (р. 13 II 1920, Дебрецен) — венг. музыковед. Чл. Венг. АН (1973). Окончил ун-т (классич. филология) в Дебрецене (1944) и Высшую муз. школу им. Ф. Листа в Будапеште по классам композиции, музыковедения и хор. дирижирования (1949). В 1949—55 служил в муз. отделе Мин-ва нар. образования. С 1955 профессор Высшей муз. школы им. Ф. Листа по классам муз. эстетики, истории и теории музыки. С 1961 сотрудник Бартоковского архива при Венг. АН. С 1973 директор Ин-та музыковедения Венг. АН. Чл. редколлегии муз. журн. «Magyar zene» и науч. сб-ков «Studia musicologica», редактор сб-ка статей, посв. муз. жизни ВНР в 1919 («Dokumentumok a magyar tanácsköztársaság zenei életéből», Bdpst, 1973). Разрабатывает проблемы марксистско-ленинской муз. эстетики. Осн. работы посв. творчеству Б. Бартока, истории новой и новейшей венг. музыки. Пр. им. Эркеля (1961), пр. им. Кошута (1966).

Соч.: Bartók breviárium, Bdpst, 1958; A. C. Debussy, Bdpst, 1959; A modern zenéről, «Nagyvilág», 1960, № 10; Hogyan kerülnek a magyarok Beethoven III. szimfóniájának utolsó tételébe?, «Magyar zene», 1960, № 1 (рус. пер.— Венгерские аспекты финала «Героической симфонии», в сб.: Музыка Венгрии, М., 1968); Письма Бела Бартока Филарету Колессе, «СМ», 1961, № 1; Erkel műveinek sorsa, «Magyar tudományos akadémia, I oszt. közl.», 1961, № 17; Z. Kodály et la naissance du Psalmus Hungaricus, «Studia Musicologica», 1962, köt. 3 (рус. пер.— З. Кодай. Рождение шедевра, «СМ», 1962, № 12); A valóság zenei képe, Bdpst, 1962; Muzsikáló zenetörténet, Bdpst, 1964; Bartók, Béla, Bdpst, 1965, ²1973 (рус. пер.— Бела Барток. Жизнь и творчество, Будапешт, 1971); Társadalmi közösség és zenei köztudat, «Magyar zene», 1966, évf. 7, № 5; Októberi tanulságok, там же, 1967, évf. 8, № 5; Farkas F., Bdpst, 1969; A műfaj-kategória sorsa és jelentősége a zeneesztétikában, «Magyar zene», 1975, évf. 16, № 1; Kodály Zoltán és a Zeneművészeti főiskola, там же, 1975, évf. 16, № 4.

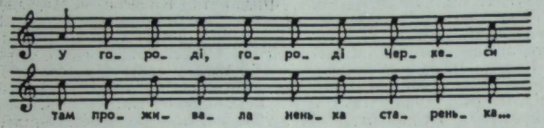
П. Ф. Вейс.

УКРАИ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Начальная стадия формирования У. м. неотделима от развития муз. культуры Киевской Руси. Найденные на территории Украины археологич. памятники позднепалеолитич. времени — флейты (стоянка Молодове Черновицкой обл.), резонаторные и безрезонаторные ударные (пос. Мезин Черниговской обл.) свидетельствуют о древней предыстории муз. культуры на этих землях. Изображения музыкантов, играющих на духовых, лютнеобразных инструментах, арфе, органе, тарелках, танцующих скоморохов на фресках Софийского собора в Киеве (11 в.) подтверждают жанровое многообразие др.-рус. иск-ва, его нар. основы. В кон. 13 — нач. 14 вв. укр. нар. музыка определилась как самостоят. ветвь восточнославянской музыки. В 13 в. Волынская летопись (1241) отметила имя галицкого «словутного певца» Митусы; в документах 14—15 вв. упоминаются укр. музыканты-лирники при польских дворах, бандурист Чурила (1500).

На протяжении многих веков укр. нар. музыка развивалась и совершенствовалась как иск-во одноголосного, а также многоголосно-подголосочного и начиная с 16 в. гармоничн. складов в вок., вок.-инстр. и инстр. формах. Среди нар. инструментов наиболее употребительны: струнно-щипковые — кобза, бандура; струнно-клавишные — лира; струнно-смычковые — скрипка, басоля; струнно-молоточковые — цимбалы; язычково-щипковые — дрымба; духовые — сопилка, трембита, волынка; ударные — барабан, бубен, тулумбас. Традиционный ансамбль народных инструментов — т. н. Троїсті музики (скрипка или сопилка, цимбалы и бубен).

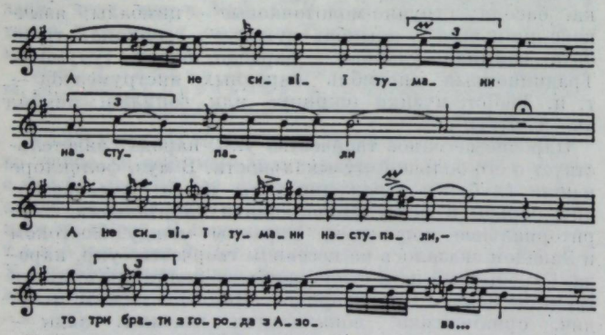
Народно-песенное творчество укр. народа свидетельствует о его большой музыкальности. В муз. фольклоре нашли глубокое отражение темы труда, нац.-освободит. борьбы в эпоху феодализма и капитализма. Территориальное положение Украины между Востоком и Западом сказалось на песенном творчестве укр. народа. Самобытный нац. стиль наиболее полно представлен песнями центр. Приднепровья. Им свойственны мелодич. орнаментика, вокализация гласных, лады — эолийский, ионийский, дорийский (нередко хроматизированный), миксолидийский. Связи с белорус. и рус. фольклором особенно ярко выявляются в Полесье. Диалекты — гуцульский и лемковский — наиболее чётко выражены в Прикарпатье и Карпатах. Первый отличается архаическими чертами в мелосе и исполнит. манере (интонирование, приближённое к натуральному строю, ниспадающие глиссанди в окончаниях фраз, пение с выкриками, импровизац. мелизматика, силлабич. речитатив), взаимодействием вок. и инстр. начал, связями с молд. и рум. фольклором; лады — эолийский, ионийский, особо выделяется дорийский. Для лемковского диалекта характерны связи с польск., венг., словацкой песенностью, к-рые проявляются в остропульсирующем синкопированном ритме, преобладании мажора над минором, господстве силлабич. речитатива.

В кон. 15 — нач. 16 вв. развивается укр. нар. эпос (историч. песни, баллады, думы, хроники), к-рый запечатлел героич. борьбу укр. народа с турецко-тат. захватчиками (невольничьи плачи, думы об отважных героях — защитниках родины — Самийле Кишке,



Дума об Ивасе Коновченко. В сб.: «Украинские народные думы» (Москва, 1972).

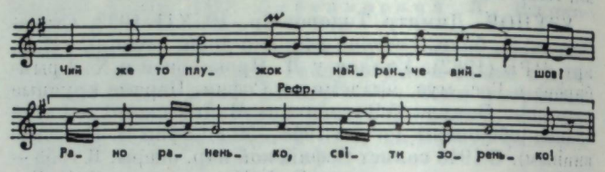
Ивасе Коновченко и др.), освободит. борьбу против польско-шляхетского порабощения (дума «Богдан Хмельницкий и Барабаш», песни о Нечае, Морозенко, Довбуше), антикрепостнич. восстания. С 17 в. сохранились первые записи укр. нар. песен — о воеводе Штефане (в чеш. грамматике Яна Благослава, прибл. 1550—70), думы о козаке Голоте (1684), песенные и инстр. произв. под назв. «украинские», «козацкие», «думы»— в польских и чеш. *табулатурах*. В это же время появляются нар.-проф. исполнители эпоса — кобзари и лирники, объединявшиеся в цеховые организации. Их творчество и исполнительство, тесно связанное с нац.-освободит. движением, насыщенное идеями гуманизма, отличающееся высокой экспрессией, существенно повлияло и на развитие проф. иск-ва. Наиболее известные исполнители нар. эпоса — Рихлиевский (17 в.), Г. Любисток (18 в.), А. Шут, О. Вересай, М. Кравченко, Г. Гончаренко, А. Скоба, И. Скубий (19 в.). Сложились традиции исполнения укр. эпоса — *думы* — правобережная, преим. лирницкая, идущая от др.-рус. скоморошьего иск-ва, и левобережная, преим. кобзарская, повлиявшая на формирование самобытного стиля нац. эпоса. Богата по своему жанровому составу укр. обрядовая, бытовая песня. Однострочные и двухстрочные формы со скупым речитативным мелосом наиболее



Колесса Ф. М., Дума об Азовских братьях. В сб.: «Мелодії українських народних дум» (Киев, 1965).

характерны для раннеобрядовых песен-колядок, ритуальных свадебных, обжиночных. Мелодич. разнообразие ярче всего проявилось в бытовой, социальной лирике — любовных песнях, песнях о женской доле, чумацких, казацких, рекрутских. Существует множество мелодич. вариантов тех же песен, что связано с территориальными исполнит. традициями. Отличит. чертой лирич. песен является широкий распев (от 2 до 12—13 звуков на один слог). В песнях зап.-укр. районов, где преобладает силлабич. принцип (звук соответствует слогу), довольно часты синкопы, пунктирные ритмы, разл. типа повторения фраз и частей песни. Богаты формы укр. нар. полифонии. 3—4-гол. песни начинаются партией запевалы, к-рую подхватывает хор. Многоголосие отличается ритмической, ладовой переменностью, сложными гармонич. сочетаниями, обусловленными импровизац. характером движения каждого голоса, его относит. самостоятельностью. Голоса нередко образуют параллельные октавы, квинты, трезвучия. Характерны окончания в октаву на пятой ступени звукоряда, фригийские каденсы. Наиболее часты в многоголосных подголосочных песнях лады эолийский, ионийский, дорийский, фригийский. Исполняются песни открытым грудным звуком, что указывает на традиции коллективного пения во время работ вне жилища.

В 18—19 вв. создаются социально-бытовые антикрепостнич. песни о героях нар. восстаний — Максиме Железняке, Устиме Кармелюке и др. Широкое развитие получили коломыйки — шуточно-сатирич. песни, близкие по функции к частушке. Танц. песни, тесно связанные с движением и инстр. музыкой, имели на Украине давние традиции, они сопровождали танцы (козак, гопак, коломыйки, гуцулки, аркан и др.). В основном в тех же формах развивалась инстр. музыка укр. народа. Нетанцевальная инстр. музыка суще-



Песня «Чий же то плужок». В сб.: Людкевич С., Раздольский Й., «Галицько-руські народні мелодії», ч. I—II (Львов, 1906).

ствовала в виде импровизационных пастушьих наигрышей на сопилке, трембите, дрымбе, инстр. интерпретаций вок.-песенных форм на бандуре, цимбалах, скрипке. С появлением пролетариата и пролетарского революц. движения главенствующее место в укр. фольклоре заняли рабочая и революц. песни. Для этого времени характерно проникновение в народно-песенный репертуар революционных авторских песен. Популярными стали песни «Шалійте, шалійте, скажені кати» («Беснуйтесь, тираны» на музыку из «Хора норманнов» А. К. Вахнянина), «Вічний революціонер» (сл. И. Я. Франко, музыка Н. В. Лысенко), «Заповіт» (сл. Т. Г. Шевченко, музыка Г. Гладкого).

В сов. время укр. нар. музыка обогатилась новыми произв., повествующими о социалистич. преобразованиях, о воссоединении укр. земель в единое гос-во, о героич. подвигах сов. народа в годы Великой Отечеств. войны 1941—45 (песни протеста против фаш. неволи, о партизанском движении, о С. А. Ковпаке), о мирном труде. Создано много песен о В. И. Ленине, среди к-рых дума-песня «Була зима з відлигою», исполняемая известными кобзарями Ф. Кушниріком и Е. Мовчаном. Бытуют и развиваются историч. песни и баллады, семейно-бытовые, шуточные (особенно коломыечные) песни, а также разл. виды инстр. танц. музыки. Публикации укр. нар. песен начинаются с кон. 18 в. Нек-рое количество укр. нар. песен вошло в сб. В. Трутовского («Собрание русских простых песен с нотами», ч. 1—4, 1776—95), в сб-ки Н. Львова и И. Прача («Собрание народных русских песен с их голосами», 1790), Вацлава Залеского и К. Липиньского («Pieśni polskie i ruskie ludu galycyjskiego...», Lwów, 1833), М. Максимовича (аранжировка А. А. Алябьева; «Голоса украинских песен», М., 1834). Становление укр. муз. фольклористики относится к последней четверти 19 в. и нач. 20 в. и связано с деятельностью Н. В. Лысенко, П. П. Сокальского, Ф. М. Колессы, К. В. Квитки, С. Ф. Людкевича. Центрами работы

по собиранию фольклора были Юго-западное отделение Рус. Географич. об-ва и Этнографич. комиссия Науч. об-ва им. Т. Г. Шевченко.

В совр. народно-песенный фонд вошли и получили вариантную разработку авторские произв. П. И. Майбороды, Р. С. Савицкого, М. В. Машкина, В. М. Ивасюка и др. Развитие самодеят. иск-ва и средств массовой коммуникации содействовало распространению нар. музыки, увеличило число её исполнителей и слушателей, способствовало сближению нар. и проф. творчества. Большую роль в развитии совр. нар. творчества играют колхозные хоры — ланки, заводские хоры, самодеят. вок.-инстр. ансамбли. Нар. творчество и исполнительство обрели вторую жизнь на конц. сцене.

О проф. музыке вост.-слав. племён (от к-рых ведут начало рус., укр. и белорус. народы) имеются сведения со времён Киевской Руси. С принятием христианства (10 в.) появилось церк. пение, к-рое основывалось на византийской и южнослав. певч. традициях. С течением времени в обиходное пение проникали стилевые элементы из местной народно-песенной практики, что наряду с др. факторами обусловило возникновение самобытного *киевского распева* (17 в.). Мастера певч. иск-ва готовились в спец. школах при отд. монастырях; сохранились имена нек-рых певцов и песнетворцев (Стефан, Григорий, Г. Печерский — Киев; Дмитро — Перемышль). Напевы записывались *крюками*, или знамёнами,— знаками безлинейной нотации.

Светская проф. музыка (вок. и инстр.) бытовала при княжеском дворе (среди известных певцов — Боян, Митуса, Ор). Большую роль играла музыка в княжеском войске. Популярностью в народе пользовались скоморохи, к-рых церковь жестоко преследовала.

На протяжении ряда веков обиходное пение было одноголосным. В процессе эволюции появляются элементы многоголосия; окончательно оно утвердилось в церк. музыке сер. 17 в. под назв. *партесное пение*. Многоголосие стало одним из факторов, помогавших православной церкви в её борьбе против навязывания укр. народу католичества, особенно усилившегося после Люблинской унии 1569. Начиная с 15 в. значит. роль в развитии хор. иск-ва играли школы при православных «братствах» (Львов, Киев, Луцк, Острог и др. города). Среди наиболее известных мастеров партесной музыки — Бышовский, Гавалевич, Е. Завадовский, Замаревич, Зюска, И. Календа, Колядчин, С. Пекалицкий, К. Коновский, А. Лешковский, Мазурок, Шаваровский, Яжевский. Теоретич. основы партесного пения обобщены композитором и учёным Н. П. Дилецким («Грамматика мусикийская», 1677).

В 1632 в Киеве был основан Коллегиум (с 1701 — Академия для наук свободных) — первое на вост.-слав. землях высшее уч. заведение. Здесь наряду с др. предметами изучались нотная грамота, хор. пение, а позже — инстр. музыка. Воспитанниками академии в 17—18 вв. были комп. А. Л. Ведель, И. Загвойский, В. Пикулицкий (Пикулинский), Г. А. Рачинский, Ф. Тернопольский, Д. С. Туптало (Дм. Ростовский), философ, поэт и комп. Г. С. Сковорода, комп. М. С. Березовский, внёсший вместе с Д. С. Бортнянским большой вклад в развитие рус. и укр. муз. культуры. При академии функционировали хор и симф. оркестр, давались спектакли школьного т-ра, в к-рых значит. роль играла музыка. Воспитанники академии популяризировали по всей Украине кукольный театр, т. н. *вертеп*, распространённый в 18 в., представления к-рого также сопровождались музыкой. Велико значение академии в распространении духовных псалмов и *кантов* (среди авторов — Л. Баранович, П. Могила, Д. С. Туптало).

Светская музыка развивалась в городах (музыкантские цехи, при магистратах — оркестры, т. н. капеллы; при Киевской капелле существовала муз. школа), а также в крупных помещичьих имениях (симф. оркестры, оперные и балетные труппы, как правило, крепостные). Известность получили оркестры М. Корсака, Д. П. Апостола, И. М. Брюховецкого, П. А. Румянцева-Задунайского, последнего гетмана Украины К. Г. Разумовского во главе с композитором и регентом А. А. Рачинским. Нек-рые помещики (П. Потоцкий и др.) устраивали при оркестрах муз. школы. В 1738 в Глухове была открыта муз. школа, готовившая певцов для Петерб. придв.-певч. капеллы, в ней обучали также игре на инструментах. Муз. воспитание (в основном в области хор. пения) получали ученики Переяславского, Черниговского и Харьковского коллегиумов. С 1773 при т. н. Новом харьковском уч-ще были учреждены спец. муз. классы (вок. и инстр.; руководитель — комп. М. Концевич, позже — А. Л. Ведель). Многие укр. музыканты 18 в. внесли значит. вклад в развитие рус. музыки (Т. Белоградский, П. Бережанский, С. И. Давыдов, М. Колюшкевич, Г. Любисток, М. Ф. Полторацкий, Г. А. Рачинский, В. Ф. Трутовский и др.). На основе народно-песенных и кантовых традиций зарождается и широко распространяется песня-романс лит. происхождения. Одним из первых авторов был Сковорода («Всякому городу нрав и права», «Ой ты, птичко желтобоко», «Стоит явор над горою»). Большой популярностью пользовались песни-романсы «Їхав козак за Дунай» (слова и музыка С. Климовского), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Н. Петренко, музыка Л. Александровой), «Гуде вітер вельми в полі», «Не щебечи, соловейку» (сл. В. Н. Забилы, музыка М. И. Глинки), «Стоїть гора високая» (сл. Л. И. Глибова). Большое количество песен создано на слова Т. Г. Шевченко («Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий», «По діброві вітер виє», «Думи мої, думи», «Зоре моя, вечірняя» и др.). Многие из них стали подлинно народными.

В кон. 18 — нач. 19 вв. появляются симф. и камерно-инстр. соч. И. Витковского, А. Галенковского, Данилевского, Лепехи, И. И. и А. И. Лизогубов, И. Лозинского, Г. Рачинского, П. Селецкого и др. Значит. воздействие на муз. жизнь оказывали Харьковский, Киевский, Львовский ун-ты, Нежинский лицей, духовные уч-ща, в к-рых существовали орк. коллективы, хоры, любительские т-ры. В 1810 в Одессе организован первый на Украине гор. т-р, где выступала итал. оперная труппа. На его сцене ставились также оперы местных авторов («Антонио Фоскарини» Катакузеноса, «Марино Фальеро» и «Пьер Калабрийский» Юрьевича). Пьесы, насыщенные музыкой («Наталка Полтавка» и «Солдат-чародей» Котляревского, «Сватанье на Гончаровке» Квитки-Основьяненко и др.), ставились в Харькове, Полтаве и др. городах. Большую роль в муз. жизни Харькова играли композиторы Витковский, Лозинский, Ф. Шульц, О. Шуман, композитор и теоретик Г. Гесс де Кальве. В пьесах Котляревского, Квитки-Основьяненко, Шевченко, Я. Кухаренко и др. нар. песни и танцы составляли важнейший компонент. Под непосредственным влиянием этих пьес зарождается укр. нац. опера, её выдающийся образец — «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовского (1863), ученика М. И. Глинки. На зап.-укр. землях выдвигается ряд композиторов, работавших в области муз. т-ра, хор. и инстр. музыки. Среди них — М. М. Вербицкий (пьесы с музыкой типа зингшпиля — «Подгоряне», «Сельские уполномоченные», «Гриць Мазница», «Верховинцы», 11 увертюр для симф. оркестра, хоры на сл. Шевченко, М. Шашкевича, песни), И. Лавровский (музыка к драм. пьесам, хоры, песни, церк. сочинения), И. И. Воробкевич (пьесы с музыкой — «Гнат Приблуда», «Золотой мопс», «Янош Иштенгази», «Убогая Марта», хоры, песни, инстр. пьесы), А. К. Вахнянин (опера «Купало», хоры), В. Матюк

(мелодрамы «Капрал Тимко», «Инвалид», хоры) и др. В 1867 начала работать постоянная рус. опера в Киеве, в 1880 — Харькове, в 1887 — Одессе. Большой вклад в муз. т-р внёс М. Л. Кропивницкий, организатор первой укр. проф. труппы, драматург, режиссёр, актёр и композитор. Конц. и муз.-просвет. деятельность проводили отделения РМО, открывшиеся в Киеве (1863), Харькове (1871), Одессе (1884). На базе муз. уч-щ РМО в Киеве и Одессе основаны первые на Украине консерватории (1913). Значит. вклад в развитие укр. музыки внёс композитор, фольклорист и муз.-обществ. деятель П. П. Сокальский — автор опер «Мазепа» (1859), «Майская ночь» (1876), «Осада Дубно» (1884), кантат «Пир Петра Великого» (1859) и «Слушай» (1864), хоров, песен и романсов, инстр. соч., исследования «Русская народная музыка великорусская и малорусская...» (1888). Большое влияние на творчество Сокальского оказали поэзия Шевченко, соч. рус. революционеров-демократов, произв. передовых деятелей рус. муз. культуры (в т. ч. П. И. Чайковского, представителей «Могучей кучки»).

Качественно новым этапом в развитии укр. музыки явилось творчество Н. В. Лысенко, сформировавшееся под воздействием произв. Т. Г. Шевченко и передовой рус. обществ. и эстетич. мысли. В его композиторской и муз.-обществ. деятельности наиболее полно выявились демократич. тенденции. Лысенко создал ряд опер («Черноморцы», 1872; «Рождественская ночь», 1883; «Утопленница», 1883; «Наталка Полтавка», 1889, и др.), кантат, хоров, романсов и песен, множество сольных и хор. обработок нар. песен, орк. и камерно-инстр. сочинений. Особое место в укр. музыке занимают его историко-героич. опера «Тарас Бульба» (1890) и «Музыка к „Кобзарю“ Т. Г. Шевченко» (включает более 80 произв.). В 1904 по инициативе Лысенко в Киеве открыта муз.-драм. школа. В ней получили образование композиторы и дирижёры К. Г. Стеценко, А. А. Кошиц, В. Н. Верховинец, Л. Н. Ревуцкий, Ф. Н. Надененко, певец М. В. Микиша, скрипач М. Б. Полякин, музыковед А. К. Буцкой и др. Современниками и последователями Лысенко были М. М. Калачевский («Украинская симфония», 1876; камерно-инстр. и вок. произв.), В. И. Сокальский (симфония, 1882; детская опера «Ремка», 1900; романсы), П. И. Нищинский (муз. картина «Посиделки», 1875; песни, хоры, обработки нар. песен), Н. Н. Аркас (опера «Катерина», 1899), Б. В. Подгорецкий (оперы «Купальна искра», 1901, «Бедная Лиза», 1916; хоры, романсы), И. И. Рачинский (симфония, 1915; камерно-инстр. и вок. соч.), Г. Л. Любомирский (оркестровые соч.), П. И. Сеница (оперы «Жизнь — это сон», «Батрачка»; 2 симфонии, 1905, 1911; хоры, романсы), Н. А. Тутковский (опера «Буйный ветер», симф. и фп. произв.), Г. А. Казаченко (опера «Пан Сотник», 1902).

На рубеже 19—20 вв. муз.-обществ. жизнь значительно активизируется. Большую роль сыграли поездки Лысенко по Украине с организованным им хором. Возникают хор. об-ва «Торбан» и «Боян» (1891), Высший муз. ин-т им. Лысенко во Львове (1903). Признание завоёвывают актриса и театр. деятель М. К. Заньковецкая, певцы И. А. Алчевский, С. А. Крушельницкая, М. Е. Менцинский, А. Ф. Мишуга, дирижёры Д. В. Ахшарумов, А. Н. Виноградский. Наиболее последовательными продолжателями традиций Лысенко были К. Г. Стеценко (детские оперы, хоры, романсы), Я. С. Степовой (камерно-инстр. и вок. произв.), О. И. Нижанковский (хоры, песни), Д. В. Сичинский (опера «Роксолана», 1909; симф. и вок. произв.), Г. Топольницкий (вок. соч.), Я. Лопатинский (опера «Эней в путешествии», 1906; романсы), С. Ф. Людкевич (симф., камерно-инстр., хор. произв.), В. А. Барвинский (симф., инстр. и вок. соч.). В период Революции 1905—07 появляются произв., связанные с революц. тематикой (хор-гимн «Вечный революционер», 1905; опера «Энеида» Лысенко, 1910; хоры «Прометей», «Сон» и кантата «Шевченко» Стеценко, кантата-симфония «Кавказ» Людкевича, 1902—13, обработки революц. песен Н. Д. Леонтовича, хоры и романсы Степового). Значителен вклад Леонтовича в развитие хор. музыки a cappella. Его произв., созданные на основе нар. песен, отмечены яркой стилевой самобытностью, блестящим композиторским мастерством.

Окт. революция 1917 открыла широкие возможности для развития укр. муз. культуры. Были созданы гос. муз. т-ры, оркестры, хоры, камерно-инстр. ансамбли в гос. масштабе, организовано воспитание нац. творческих кадров. В первые годы после Октября в строительстве сов. муз. культуры приняли активное участие Леонтович, Степовой, Стеценко. Они стали организаторами и руководителями исполнит. коллективов, работали в гос. учреждениях, вели педагогич. деятельность. В художеств. жизнь Укр. ССР внесли вклад видные рус. музыканты Р. М. Глиэр, Л. В. Собинов, Ф.М. Блуменфельд, Б. Л. Яворский. В 1919 в Киеве возникли Т-р муз. драмы — первый укр. проф. оперный т-р, симф. оркестр. Развитие получило хор. иск-во (хоры и капеллы «Думка», «Заря», «Рух» и др.), появились первые камерно-инстр. ансамбли — квартеты им. Вильома, им. Леонтовича, им. Бетховена; укр. т-ры оперы и балета — в Харькове (1925), Киеве и Одессе (1926), Полтаве (1928), Виннице (1929), Днепропетровске (1931), Донецке (1941). В 1922—28 большую творч. и муз.-просвет. работу проводило Всеукр. муз. об-во им. Леонтовича, отделения к-рого объединяли не только проф. музыкантов, но и участников художеств. самодеятельности. Об-во издавало муз. произв., выпускало журн. «Музика» (1923—27, перерыв в 1926). Затем были созданы недолго просуществовавшие Всеукраинское т-во революц. музыкантов (ВУТОРМ), Ассоциация революц. композиторов Украины (АРКУ). С 1923 функционировала Ассоциация пролетарских музыкантов Украины (АПМУ), являвшаяся респ. филиалом РАПМ (см. *Российская ассоциация пролетарских музыкантов*). К нач. 30-х гг. эта организация изжила себя. В соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (от 23 апр. 1932) создан Союз композиторов УССР, объединивший всех творческих музыкальных работников.

Наряду с действовавшими консерваториями (Киев, Одесса, Харьков) в Киеве на базе школы им. Лысенко был основан Муз.-драм. ин-т им. Лысенко (1918—34), а в нек-рых городах созданы муз. школы. Прочным звеном, связавшим дооктябрьскую и сов. укр. музыку, явилось творчество Леонтовича, Степового, Стеценко. Они создали ряд выдающихся произв. на новые темы (хоры «Ледолом», «Летние тона» Леонтовича, «Первое мая», «Гайдамаки» Стеценко, «Каменщики», обработки революц. песен Степового). Начавшие свой творч. путь незадолго до Окт. революции Л. Н. Ревуцкий, Б. Н. Лятошинский, В. С. Косенко, Ф. Е. Козицкий также явились создателями сов. укр. музыки. В области песни и хор. музыки активно работали Козицкий (циклы «8 прелюдов народных песен», 1922; «10 школьных хоров», 1922; «Васильки», 1926; диптихи «Красным путём», 1924; «Дивный флот», 1925), М. Н. Вериковский («10 украинских народных песен», 1920; «На площади», 1921), Ревуцкий («Вперёд», 1924; «Зовите их», 1925). Ряд хоров посвящён памяти В. И. Ленина («Могучий орёл», «Памяти Ленина» Козицкого, «Красные зарницы», «Под траурным знаменем» Вериковского, «Памяти Ленина», «Навеки меж нами» В. Н. Верховинца, «Ленинский завет» В. Ступницкого и др.). Авторами многих песен на сов. тематику выступили К. Е. Богуславский, Г. Г. Верёвка, Вериковский, Верховинец, Ступицкий и др.

Первые образцы укр. сов. симф. и вок.-симф. музыки связаны с именами Ревуцкого (1-я симфония, 1918; кантата «Платок», 1923), Лятошинского (1-я симфония, 1920), Вериковского (сюита «Веснянки», 1923; оратория «Дума о девушке-пленнице Марусе Богуславке», 1923). Ряд крупных произв. создан к 10-летию Окт. революции. Этапными стали 2-я симфония Ревуцкого и увертюра на 4 укр. темы Лятошинского. В. А. Фемелиди в своей «Юбилейной симфонии» использовал темы революц. песен. Появляется ряд муз.-сценич. произв., среди к-рых — соч. Б. К. Яновского (оперы «Взрыв», 1927; «Дума черноморская», 1928; балет «Ференджи», 1930), О. А. Чишко (опера «В плену у яблонь», 1931), Фемелиди (опера «Разлом», 1928; балет «Карманьола», 1930), Вериковского (балет «Пан Канёвский», 1930), К. Ф. Данькевича (опера «Трагедийная ночь», 1934). Выдающимся явлением, свидетельствующим о больших достижениях нац. оперного иск-ва, была муз. драма «Золотой обруч» Лятошинского (1929).

Первые успехи укр. сов. камерной музыки связаны с творчеством Косенко (романсы, особенно цикл на сл. П. Тычины; соната для виолончели и фп., 1923; «Классическое трио», 1927; 3 сонаты для фп.; соната для скрипки и фп., 1927), Лятошинского (2-й и 3-й струн. квартеты, 1922, 1928; 1-е струн. трио, 1922; сонаты для скрипки и фп., для фп.), Ревуцкого (произв. для фп.), Козицкого (вариации для струн. квартета на тему купальской нар. песни, 1925, романсы).

Сов. тема постепенно утверждается в самых разл. жанрах муз. творчества. Большое развитие получила массовая песня, откликавшаяся на все важные события жизни сов. народа («Партизанская» и «По путям проторённым» Ревуцкого, «Партизанская» и «Красные казаки» Н. Т. Коляды, «Винтовочка» и «На страже семи республик» В. Т. Борисова, «Почему, земля, ты молодою стала» и «Как всё стало зелено» Верёвки, «Хорошо среди степи широкой» Богуславского, «Греми, могучая песня» Верховинца, «Наш союз молодой» Козицкого и др.). Массовая песня оказала воздействие на др. жанры. Были созданы произв. на сов. тему в муз.-сценич. (опера «Поэма про сталь» В. Я. Иориша, 1932; массовое действо «На страже Днепростроя» Борисова, 1932), вок.-симф. и симф. жанрах. Появляются «Героическая увертюра» (1932) и «Молдавская поэма» Косенко (1937), 1-я симфония Данькевича (1937), симф. поэма «Поход» А. Я. Штогаренко (1936), «Траурно-героическая поэма» Борисова (1940), «Комсомольская героическая увертюра» М. Д. Тица (1932), поэма «Штурм Тракторного партизанами» Коляды (1932), кантаты — «Октябрьская» Вериковского (1936), «Торжественная кантата» Лятошинского (1939) и «Молдавия» Н. Н. Вилинского (1939). Программный симфонизм представлен произв., созданными на темы из классич. лит-ры (поэмы «Медный всадник» В. А. Барабашова, 1937; «Лилея» Г. П. Майбороды, 1939; «Тарас Шевченко» Данькевича, 1939). Сочинением, свидетельствующим о зрелости нац. симфонизма, явилась 2-я симфония (1936) Лятошинского. Первые укр. концерты для инструментов с оркестром написаны Ревуцким (для фп., 1934), Косенко (для фп., 1938), М. А. Скорульским (для фп., 1937), Г. Л. Жуковским (для фп., 1937), П. Т. Глушковым (для скрипки, 1937), Д. Л. Клебановым (для скрипки, 1939), Г. П. Тарановым (для флейты, англ. рожка и фагота, 1937). В камерно-инстр. жанре работали Тиц, Клебанов, А. Д. Филиппенко, Барвинский. Расширилась тематика камерно-вок. творчества, наряду с класс. текстами композиторы стали использовать стихотворения сов. поэтов (М. Ф. Рыльского, П. Г. Тычины, В. Н. Сосюры, А. С. Малышко и др.). В вок. лирику внесли вклад Косенко, Лятошинский, Ю. С. Мейтус, Надененко, Штогаренко.

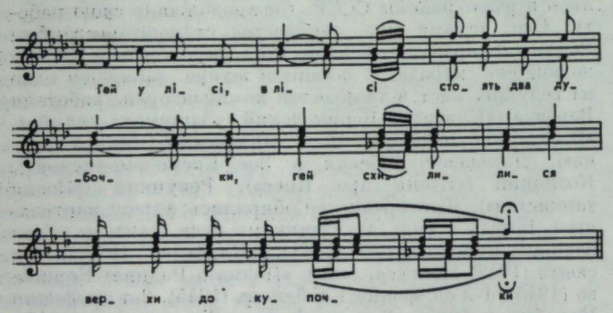
Заметным явлением сов. укр. музыки стали оперы «Щорс» Лятошинского, «Щорс» С. С. Жданова, «Перекоп» Мейтуса, В. П. Рыбальченко и Тица (все — 1938), «Батрачка» Вериковского (пост. 1943), балеты «Мещанин из Тосканы» В. Н. Нахабина (1936), «Лилея» Данькевича (1940), «Лесная песня» Скорульского (пост. 1946). С появлением звукового кино в области киномузыки начали работать И. Ф. Бэлза, А. Ф. Зноско-Боровский, Козицкий, Косенко, Лятошинский, Мейтус, Ревуцкий и др. В 1939 зап.-укр. земли были воссоединены с Сов. Украиной. В семью сов. композиторов вошли композиторы Барвинский, Людкевич, Е. Т. Козак, Н. Ф. Колесса, А. И. Кос-Анатольский, Р. А. Симович, А. М. Солтыс, фольклорист Ф. М. Колесса и др.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 многие укр. композиторы и музыковеды находились в рядах Сов. Армии. В связи с оккупацией территории республики фашистами прекратили деятельность муз. т-ры, художеств. коллективы, конц. организации, уч. заведения. Мн. композиторы и исполнители эвакуировались в разл. районы СССР, где продолжали свою работу. Осн. темами муз. творчества становятся защита Родины от вражеского нашествия, бессмертный ратный подвиг сов. народа. В песенном жанре, занявшем одно из ведущих мест в творчестве композиторов, работали Верёвка («Клятва»), Вериковский («Зашумела калина», «В селе под Лозовой»), И. А. Виленский («Моя Украина»), Данькевич («Песня о Зое Космодемьянской»), Козицкий («Песня про Киев»), Ревуцкий («Песня танкистов»), Штогаренко («Собирались в лесу партизаны»). Борьбе с фаш. захватчиками посв. кантаты «Гнев славян» Вериковского (1941), «Клятва» (1941), 4-я сюита (1942) Мейтуса, симф. «Поэма о Родине» Борисова (1943), 1-я симфония Клебанова (1945), 2-я симфония Нахабина (1945), 2-я симфония Данькевича (1945). Симф. поэма «Пётр Конашевич-Сагайдачный» Вериковского (1944), опера «Ледовое побоище» Таранова (1942) отразили героику борьбы за свободу Родины. К лучшим произв. этого периода принадлежат кантата-симфония «Украина моя» Штогаренко и монументальный фп. «Украинский квинтет» Лятошинского (оба — 1942). Находясь в эвакуации, укр. композиторы писали произв. на темы из жизни братских народов на основе их нац. фольклора. Козицкий создал башк. оперу «За Родину» (1942), ряд песен и инстр. пьес; Мейтус — туркм. оперы «Абадан» (совм. с А. Кулиевым, 1943) и «Лейли и Меджнун» (совм. с Д. Овезовым, 1946), первую туркм. симфонию (1946); Зноско-Боровский — первый туркм. балет «Акпамык» (совм. с В. Мухатовым, 1945); Скорульский — квинтет на темы Абая Кунанбаева (1943) и симф. «Степную поэму», посв. памяти Амангельды Иманова (1944); Борисов — «Дагестанскую сюиту» (1942) для симф. оркестра; К. Я. Доминчен — «Осетинскую сюиту» для симф. оркестра (1943).

В послевоенные годы создаётся мн. произв., посв. беспримерному подвигу сов. народа: оперы «Честь» Жуковского (1947), «Молодая гвардия» Мейтуса (1-я ред. 1947, 2-я — 1950), «Милана» Г. П. Майбороды (1957), симф. поэмы «Путями славы» Мейтуса (1945), «Освобождение Украины» Рыбальченко (1947), песни П. И. Майбороды («Расстилалися туманы», «О Вершигоре», «О Ляле Убийвовк»), Козицкого («О Гуле Королёвой»), Верёвки («Комсомольцы, вперёд»), Виленского («Песня про Ковпака»). Эта же тема находит отражение в кантате «Дружба народов» Г. П. Майбороды (1947), вок.-симф. поэме «Славься, Отчизна моя» Жуковского (1949). Легендарному партизанскому командиру С. А. Ковпаку посвятил свой 2-й квартет А. Д. Филиппенко (1948). После освобождения Украины от нем.-фаш. оккупантов восстанавливается деятельность муз. т-ров, оркестров, хоров, уч. заведений, создаются новые художеств. коллективы (Укр. нар. хор, 1943, ныне — им. Верёвки).

Во 2-й пол. 40-х — 50-е гг. расцветает песенный жанр. Появляются песни-портреты Героев Социали-

стич. Труда («Про Миколу Лукичева» Верёвки, «Про Марию Лысенко», «Про Марка Озерного», «Про Олену Хобту» П. И. Майбороды). Ряд песен, получивших всенародное признание, написали А. Д. Филиппенко («Песня мира и дружбы», «Радуйтесь, Карпаты», «Песня о комсомольской бригаде»), Кос-Анатольский («На горах Карпатах», «От Москвы до Карпат»), Штогаренко («Мы, солдаты мира», «Песня о заводе „Большевик“»), М. М. Жербин («Донбасс боевой»), Глушков («Застольная колхозная»), Цегляр («В нашем Киеве зелёном», «Песня о берёзе»). Создано много лирич. песен, ставших известными за пределами республики («Колхозный вальс», «Белые каштаны», «Киевский вальс» П. И. Майбороды, «Не шуми, калинушка», «Звёзды ясные над Днепром», «Киев родной» И. Н. Шамо). Самобытностью отмечены песни Верёвки, в к-рых своеобразно претворены принципы нар. многоголосия («Девушки из Донбасса», «Урожайная-хороводная»,



Песня «Гей у лісі». В сб.: Демуцький П., «Українські народні пісні» (Киев, 1954).

«Мы славим партию»). Патриотич. песни создал А. Д. Филиппенко («Коммунистической партии хвала», «Славлю мою Советскую Отчизну», «С именем Ленина»).

Хор. музыка обогатилась произв. Лятошинского (циклы на стихи А. С. Пушкина и Т. Г. Шевченко), Козицкого (кантата для хора без сопровождения «Памяти большевика»), Штогаренко (цикл «Женские портреты»), Козака (свободные обработки нар. песен). Среди лучших вок.-симф. соч.—«Песня о партии» (1949) и «Ода песне» (1957) Ревуцкого, кантаты «Дружба народов» (1949), «Клятва молодёжи мира» (1954), «Октябрьские новеллы» (1957) Жуковского, «Мир и труд» Доминчена (1958), поэма «В Карпатах» Симовича (1949), оратория «Октябрь» Данькевича (1957), «Четыре украинские песни» Л. А. Грабовского (1959). Одно из этапных произв. в жанре оперы —«Богдан Хмельницкий» Данькевича (1953, посв. борьбе укр. народа против польской шляхты и за воссоединение с Россией). Крупным достижением явились также оперы «Лесная песня» Кирейко (1958, по одноим. драме Леси Украинки), «Арсенал» (1960) и «Тарас Шевченко» (1964) Г. И. Майбороды, «Украденное счастье» Мейтуса (1960, по произв. И. Я. Франко), «Первая весна» Жуковского (1960). Прочное место на сценах муз. т-ров заняли балеты «Маруся Богуславка» А. Г. Свечникова (1951), «Ростислава» Жуковского (1955), «Данко» (1948) и «Таврия» (1958) Нахабина, «Платок Довбуша» (1951) и «Сойкино крыло» (1957) Кос-Анатольского, «Кот в сапогах» (1959) и «Чёрное золото» (1960) В. Б. Гомоляки, «Тени забытых предков» Кирейко (1960). Много произв. разных жанров и форм появилось к 10-летию воссоединения зап.-укр. земель с Сов. Украиной (для симф. оркестра: «Поэма воссоединения» Лятошинского, «Гуцульская рапсодия» Г. И. Майбороды, «Закарпатские эскизы» Гомоляки, «Праздничная увертюра» Доминчена, «Украинское каприччио» Нахабина). В этих произв. впервые широко претворён муз. фольклор зап. областей Украины. В связи с 300-летием воссоединения Украины с Россией был создан ряд произв. на эту тему (вок.-симф. поэма «Запорожцы» Г. И. Майбороды, увертюры Мейтуса, Кирейко, сюита Борисова, сюита для струн. квартета Шамо, песни и хоры П. Д. Гайдамаки, Жуковского, Козака, П. И. Майбороды, Ревуцкого). В них широко претворены интонации укр. и рус. нар. песен.

Начиная с 1950-х гг. в симф. творчестве на первый план выдвинулся жанр симфонии, что свидетельствовало о зрелости укр. проф. музыки. Наивысшие достижения в этом жанре связаны с творчеством Лятошинского. Его 3-я (1951—55), 4-я (1963) и 5-я («Славянская», 1966) симфонии — образцы подлинно драматического, остроконфликтного симфонизма. Они оказали большое воздействие на дальнейшее развитие этого жанра в республике. Мастером эпического и картинного симфонизма проявил себя Штогаренко («Симфония-сказка»— 1946; 2-я — 1966; 3-я, «Киевская»,— 1966; 4-я, «Молодёжная», — 1975). Тип лирико-драм. симфонизма представлен 2-й и 3-й симфониями Г. И. Майбороды (1952, 1976). Среди композиторов, работавших в этом жанре,— В. С. Бибик (3 симфонии — 1966, 1969, 1970), Борисов (2 симфонии — 1957, 1963), Б. Н. Буевский (2 симфонии — 1965, 1976), В. С. Губаренко (3 симфонии — 1962, 1965, 1975), Л. В. Дычко (1 симфония — 1970), В. М. Золотухин (1 симфония — 1970), Ю. Я. Ищенко (4 симфонии — 1964, 1968, 1972, 1976), И. Ф. Карабиц (2 симфонии — 1975, 1977), Кирейко (6 симфоний — 1952, 1964, 1968, 1970, 1975, 1979), Клебанов (4 симфонии — 1945, 1952, 1958, 1959), Колесса (2 симфонии — 1950, 1966), Л. Н. Колодуб (2 симфонии — 1958, 1964), Людкевич (1 симфония — 1952), Г. И. Ляшенко (2 симфонии — 1970, 1977), Н. Г. Полоз (5 симфоний — 1962, 1965, 1968, 1972, 1975), В. В. Сильвестров (1 симфония — 1963), Симович (6 симфоний — 1945, 1947, 1951, 1954, 1955, 1965), Е. Ф. Станкович (4 симфонии — 1972, 1975, 1976, 1977), Таранов (9 симфоний — 1947, 1952, 1957, 2 в 1964, 1967, 1969, 1974, 1978), Шамо (3 симфонии — 1964, 1967, 1975), Б. Л. Яровинский (3 симфонии — 1950, 1960, 1964).

К достижениям укр. симфонизма относятся также сюиты Лятошинского («Тарас Шевченко», 1952; «Ромео и Джульетта», 1955; «Польская», 1963; «Славянская», 1967), Штогаренко («Памяти Леси Украинки», 1951), Таранова («Алтайская», 1955), Г. И. Майбороды («Король Лир», 1959). К жанру симф. поэмы обращались Гомоляка, Губаренко, Доминчен, Н. В. Дремлюга, В. М. Золотухин, Е. Н. Зубцов, Лапинский, Лятошинский, Симович, М. М. Скорик, Таранов, Цицалюк, Штогаренко. На основе фольклорного материала созданы «Славянская увертюра» Лятошинского (1964), «Гуцульский триптих» (1965), «Карпатский концерт» (1972) Скорика, 1-я (1960) и 2-я (1975) укр. карпатские рапсодии Колодуба, «Веснянки» Дычко (1969), «Весёлая увертюра» Рыбальченко (1964). Значит. развитие получил жанр концерта для инструмента с оркестром в творчестве Лятошинского («Славянский концерт» для фп., 1953), Штогаренко («Партизанские картины» для фп., 1959; концерт для скрипки, 1969), Губаренко (для виолончели, 1963), Скорика (для скрипки, 1969), Г. И. Майбороды (для скрипки, 1977) и др.

Важные гражданские темы воплощены в крупных вок.-симфонических соч.: ораториях «Дифирамб Севастополю» И. Б. Драго (1970), «Звёздная юность» Зубцова (1977), «Ленин» Дремлюги (1970), «Солдаты Ильича» Ковача (1970), «Путями Октября» Штогаренко (1967); кантатах «Дума о Довбуше» Бибика (1972), «Красная калина» (1969), «Ленин» (1970) Дычко, «Мать-Отчизна» Ляшенко (1975), «Весна» (1960), «Человек» (1964) Скорика, «Дума про бессмертного Кобзаря» (1960), «Прославим слово Ленина» (1967) А. Д. Филиппенко, «Бессмертному Кобзарю» Цегляра (1970); хор. концерте «Григорий Сковорода» (1971) и оратории «Заклинание огня» (1978) Карабица.

В оперном творчестве видное место заняли произв., в основу к-рых положены историко-революц. темы и социальные сюжеты. Наряду с традиц. формами композиторы используют в них приёмы ораториального и симф. письма. Нац. звучание музыки в большой мере зависит от глубокого претворения фольклорных стилевых основ. Ряд опер получил признание за пределами Украины. Среди них: «Гибель эскадры» (1967), «Маман» (1970), «Возвращённый май» (1974), «Сквозь пламя» (1976) Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» (1970), «Иркутская история» (1977) Карминского, «Коммунист» Клебанова (1967), «Братья Ульяновы» (1970), «Рихард Зорге» (1974) Мейтуса. Историко-патриотич. сюжеты легли в основу опер «Гайдамаки» Билаша (1971), «Ярослав Мудрый» Мейтуса (1972), «Ярослав Мудрый» Г. И. Майбороды (1975). Появились первые укр. монооперы: «Баллада войны» Билаша (1971), «Волжская баллада» Жуковского (1967), «Нежность» («Письма любви») Губаренко (1972). Темы общественно значимого содержания преобладают и в балетном творчестве: «Оксана» Гомоляки (1964), «Предрассветные огни» Дычко (1967), «Ведьма» Кирейко (1967), «Орися» Кос-Анатольского (1967), «Каменяры» Скорика (1967), «Поэма о Марине» Яровинского (1967), «Каменный властелин» Губаренко (1969).

Ещё в 1930-е гг. были созданы первые сов. укр. оперетты, завоевавшие любовь слушателя,— «Сорочинская ярмарка» (1936) и «Свадьба в Малиновке» (1938) А. П. Рябова. В послевоенные годы им созданы оперетты «Чудесный край» (1950), «Красная калина» (1954). Успешно работают в области оперетты Билаш («Чистый родник»; 1976), Гомоляка («Алёнушка», 1959), Данькевич («Золотые ключи», 1947), И. В. Ильин («Товарищ Любовь», 1977; «Город на заре», 1978), Клебанов («Любит — не любит», 1971), Колодуб («Я люблю тебя», 1975), Красотов («Пропала девушка», 1966), В. А. Лукашов («Владимирская горка», 1959; «Домой вернулись моряки», 1964; «Бравый солдат Швейк», 1968), П. А. Поляков («Кого я люблю», 1959), В. П. Рождественский («За двумя зайцами», 1954; «Пламенное сердце», 1957), О. А. Сандлер («Дарите любимым тюльпаны», 1958; «На рассвете», 1964; «Четверо с улицы Жанны», 1966; «Каштаны Киева», 1972), А. Д. Филиппенко («Голый президент», 1967; «Сто первая жена султана», 1972), Цегляр («Желаем счастья», 1957; «Девушка и море», 1965; «Весь мир и даже больше», 1967).

Возникновение в кон. 50-х — нач. 60-х гг. ряда камерных оркестров стимулировало работу композиторов над произв. для коллективов этого типа. Среди них: 6 пьес Бибика (1975), «Маленькая камерная музыка» (№ 1 — 1966, № 2 — 1972) Грабовского, Камерная симфония для скрипки и оркестра Губаренко (1967), Концертино Карабица (1972), симфониетта Кирейко (1971), сюита Клебанова (1971), симфония Сильвестрова (1965), партиты Скорика (1966, 1970, 1973), 6-я симфония Таранова (1964), 1-я симфония В. А. Филиппенко (1975), 2-я симфония (1966), дивертисмент для флейты, челесты и струнных (1967) Штогаренко. Камерно-инстр. жанр пополнился соч. Бибика, Борисова, Грабовского, Губаренко, Дычко, Ищенко, Карабица, Клебанова, Ляшенко, Полевого, Сильвестрова, Скорика, Станковича, А. Д. Филиппенко, Шамо, Штогаренко.

В области хор. музыки активно работали Бибик («Триптих», 1970), Дычко (кантаты для хора без сопровождения: «Четыре времени года», «Карпатская», хор. симфония «Ветер революции» — все в 1973), Жуковский (цикл «Братство», 1954), Лятошинский (циклы на сл. А. А. Фета, М. Ф. Рыльского, «Из прошлого»), Г. И. Майборода (циклы — 5 прелюдий на сл. Рыльского, 1964; 8 прелюдий на сл. Сосюры, 1967), С. Д. Орфеев (хоры на сл. А. Н. Майкова, И. Я. Франко, Рыльского, А. С. Малышко), Шамо (циклы: 4 хора на сл. Франко, 1958; «Летят журавли», 1963; «Карпатская сюита», 1964), Штогаренко («Шевченкиана», 1963; сюита «Дружба народов», 1964). Достижения в песенном жанре связаны с именами Билаша, В. И. Ильина, Карабица, Кос-Анатольского, Красотова, П. И. Майбороды, И. Д. Поклада. Романсовое творчество основывается на текстах поэтов-классиков и сов. поэтов. Наряду с лирич. текстами широко используются лирико-философские и гражданские. Усилился интерес к созданию вок. циклов. Эта тенденция проявилась в творчестве Гайдамаки, Грабовского, Губаренко, Дычко, Дремлюги, Ищенко, Г. И. Майбороды, Мейтуса, Наденеко, Сильвестрова, Скорика.

Создана обширная муз. лит-ра для детей: пьесы для разных инструментов, песни и хоры (Б. В. Алексеенко, Дычко, М. С. Завалишина, О. Ф. Кива, Ж. Е. Колодуб, А. И. Муха, К. А. Мясков, Ю. Г. Рожавская, Сильванский, А. Д. Филиппенко, В. А. Филиппенко, Б. М. Фильц); оперы — «Марийка-Растеряйла» Алексеенко (1971), «Терем-теремок» Драго (1950), «Когда есть друзья» Завалишиной (1966), «Терем-теремок» И. С. Польского (1950), «Сказка о потерянном времени» Рожавской (1968), «В зелёном саду» А. Д. Филиппенко; инстр. концерты (Ищенко, Сильванский, Штогаренко); кантаты — «Солнечный круг» Дычко (1975), «Счастливое детство» (1949) и «Здравствуй, весна» (1952) Козицкого.

Развитие дореволюц. муз.-науч. мысли на Украине связано с именами Гесс де Кальве, Лысенко, П. П. Сокальского, В. И. Сокальского, И. П. Рачинского, Ф. М. Колессы, Степового, Стеценко, Подгорецкого, Людкевича. Однако широкие масштабы работа в области музыковедения получила только после Окт. революции. Видные представители укр. сов. музыковедения — Н. А. Гринченко, В. А. Дьяченко, К. В. Квитка, Г. Л. Любомирский, Д. Н. Ревуцкий. Осн. центры музыковедческой работы — секция музыковедения и критики СК Украины, отдел музыкознания Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР, спец. кафедры консерваторий, Харьковского ин-та иск-в, Донецкого муз.-пед. ин-та. В области истории музыки работают Л. Б. Архимович, Т. П. Булат, Н. М. Гордейчук, В. Д. Довженко, Л. П. Ефремова, М. П. Загайкевич, Ю. В. Малышев, С. С. Павлишин, Л. А. Пархоменко, М. Р. Черкашина-Губаренко, Т. В. Шеффер, А. Я. Шреер-Ткаченко; в области теории музыки — Н. А. Герасимова-Персидская, Н. А. Горюхина, В. В. Задерацкий, В. Н. Золочевский. Вопросами муз. эстетики занимаются А. Г. Костюк, И. Ф. Ляшенко; фольклор изучают З. И. Василенко, С. И. Грица, А. И. Гуменюк, Е. И. Мурзина, А. А. Правдюк. В разработку вопросов истории и теории музыки внесли вклад композиторы Козицкий, Людкевич, Ляшенко, А. И. Муха, Скорик, Таранов, Тиц, Фильц.

Среди исполнителей: певцы — нар. арт. СССР Н. Д. Ворвулев, З. М. Гайдай, Б. Р. Гмыря, Д. М. Гнатюк, Ю. А. Гуляев, П. П. Кармалюк, Н. К. Кондратюк, М. И. Литвиненко-Вольгемут, Е. С. Мирошниченко, А. Ю. Мокренко, И. С. Паторжинский, Д. И. Петриненко, Б. А. Руденко, Л. А. Руденко, А. Б. Соловьяненко, нар. арт. УССР М. И. Донец, Ю. С. Кипоренко-Даманский, О. А. Петрусенко; дирижёры и хор. дирижёры — нар. арт. СССР Л. Н. Венедиктов, А. З. Миньковский, Н. Г. Рахлин, К. А. Симеонов, С. В. Турчак, нар. арт. УССР Г. Г. Верёвка, А. Т. Авдиевский, М. М. Кречко, Н. Ф. Колесса, П. И. Муравский, А. Н. Сорока, В. С. Тольба; пианисты — Г. Н. Бек-

лемишев, А. О. Лысенко, К. Н. Михайлов, Е. А. Ржанов, В. В. Сечкин, Н. П. Сук; скрипачи — А. М. Винокуров, А. Н. Горохов, Б. А. Которович, О. В. Крыса, А. В. Мельников, О. М. Пархоменко, Л. Шутко; виолончелисты — М. К. Чайковская, В. С. Червов.

В УССР работают (1980): т-ры оперы и балета — в Одессе, Киеве, Харькове, Львове, Донецке, Днепропетровске; оперные студии — при консерваториях, Харьковском ин-те иск-в; т-ры оперетты — в Харькове (1929), Киеве (1934), Одессе (1946; в 1947—54 — во Львове); филармонии во всех обл. центрах республики; муз. коллективы — капеллы «Думка» (1920), «Трембита» (1939), бандуристов (1918), Укр. нар. хор им. Г. Г. Верёвки (1943), Закарпатский нар. хор (1946), Черкасский нар. хор (1957), Киевский камерный хор (1964), струн. квартет им. Н. В. Лысенко (1951), Гос. симф. оркестр УССР (Киев, 1937), Симф. оркестр телевидения и радио (1929), симф. оркестры Одесской, Харьковской, Донецкой, Ворошиловградской, Крымской, Львовской, Днепропетровской, Запорожской филармоний, Киевский камерный оркестр (1964), Киевский оркестр укр. нар. инструментов (1970); Союз композиторов УССР (1932); высшие спец. уч. заведения — Киевская (1913), Одесская (1913), Львовская (1939) консерватории, Харьковский ин-т иск-в (1917), Донецкий муз.-пед. ин-т (1968); в ряде пед. ин-тов республики имеются муз.-пед. ф-ты; 33 муз. уч-ща, 28 культ.-просвет. уч-щ, св. 900 детских муз. школ. Работает муз. издательство «Музична Україна». С 1923 издаётся журн. «Музика» (в разные годы выходил под названиями: «Музика масам», «Радянська музика»; с 1970 — совр. название).

Лит.: Лысенко Н., Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем, в кн.: Кобзарь Остап Вересай, К., 1874 (переиздание на укр. яз., Київ, 1955); Сокальский П., Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки, Хар., 1888, переизд. на укр. яз., Київ, 1959; Колесса Ф., Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907 (переизд. в кн.: Колесса Ф., Музикознавчі праці, Київ, 1970); его же, Мелодії українських народних дум, в кн.: Матеріали до української етнології, т. 13, Львів, 1910, т. 14, Львів, 1913 (переизд., Київ, 1969); Гриченко М. О., Історія української музики, Київ, 1922; его же, Вибране. [Зб. статей], Київ, 1959; Довженко В., Нариси з історії української радянської музики, ч. 1—2, Київ, 1957, ²1967; Архимович Л. Б., Українська класична опера, Київ, 1957; её же, Шляхи розвитку української радянської опери, Київ, 1970; Гордійчук М. М., Українська радянська музика, Київ, 1957; его же, Українська радянська симфонічна музика, Київ, 1969; Архимович Л., Карышева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко А., Музыкальная культура Украины, М., 1961; Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти, Київ, 1967; Грица С. И., Дей О. І., Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі, Київ, 1968; Боровик М. К., Український радянський камерно-інструментальний ансамбль, Київ, 1968; Історія української дожовтневої музики, Київ, 1969; Загайкевич М.П., Українська балетна музика, Київ, 1969; История музыки народов СССР, т. 1—5, М., 1970—74; Гошовский В., У истоков народной музыки славян, М., 1971; Квитка К., Избранные труды, т. 1—2, М., 1971—73; Грица С., Музыкальные особенности украинских народных дум, в сб.: Украинские народные думы, М., 1972; Герасимова-Персидська Н., Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст., Київ, 1978; Музыкальная культура Украинской ССР, М., 1979; Пархоменко Л. О., Українська хорова п'єса, К., 1979; Булат Т. П., Український романс, Київ, 1979.

Н. М. Гордійчук, С. И. Грица.

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ОРКЕСТР (Академический симфонический оркестр УССР). Создан в 1937 на базе симф. оркестра Киевского обл. радиокомитета (организован в 1929 под рук. М. М. Канерштейна); с 1976 — академический. В 1937—62 (с перерывом в 1941—46) худ. рук. и гл. дирижёр — нар. арт. СССР Н. Г. Рахлин. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 оркестр работал в Душанбе, затем в Орджоникидзе. В репертуаре — классич. произв. рус. и зап.-европ. авторов, соч. сов. композиторов; в исполнении оркестра впервые прозвучали мн. произв. укр. композиторов (в т. ч. 3—6-я симфонии Б. Н. Лятошинского). С У. г. о. работали дирижёры Л. М. Брагинский, М. М. Канерштейн, А. И. Климов, В. М. Кожухарь, К. А. Симеонов, С. В. Турчак, Е. Г. Шабалтина, неоднократно выступали крупнейшие сов. и заруб. исполнители, в т. ч. дирижёры — А. В. Гаук, К. К. Иванов, Е. А. Мравинский, К. И. Элиасберг, Г. Абендрот, Дж. Джорджеску, К. Зандерлинг, Н. Малько, Л. Стоковский, Г. Унгер, В. Ферреро, О. Фрид, К. Цекки и др.; пианисты — Э. Г. Гилельс, Р. Р. Керер, Г. Г. Нейгауз, Л. Н. Оборин, С. Т. Рихтер, К. Аррау, Х. Итурби, В. Клиберн, А. Фишер, С. Франсуа, Г. Черны-Стефаньска; скрипачи — Л. Б. Коган, Д. Ф. Ойстрах, И. Менухин, И. Стерн; виолончелист Г. Касадо и др.

В составе оркестра (1979) — ок. 100 музыкантов. Среди солистов — засл. арт. УССР, лауреат Всесоюзного конкурса А. И. Венжега (альт), дипломант Междунар. конкурса З. О. Зелинский (скрипка), лауреаты респ. конкурсов Э. Д. Идельчук (скрипка), А. Е. Кирпань (валторна), В. Я. Тимец (кларнет), засл. арт. УССР Е. П. Ганин (флейта), засл. арт. УССР, дипломант Всесоюзного конкурса Н. В. Измайлова (арфа). Гл. дирижёр и худ. рук. оркестра с 1977 — засл. деят. иск-в УССР, дипломант Всесоюзного конкурса Ф. И. Глущенко. Оркестр принимал участие в Декаде укр. лит-ры и иск-ва (1960), в концертах «Дни Украины» (1968) и «Русская зима» (1975) в Москве; в 1968 и 1979 гастролировал в Болгарии, в 1980 — в Польше. С 1964 — засл. оркестр УССР.

Е. С. Зинькевич.

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР Академический им. Г. Г. Верёвки. Создан в 1943 в Харькове, с 1944 работает в Киеве; с 1970 — академический. Организатором и художеств. руководителем (до 1964) был дирижёр и композитор нар. арт. УССР Г. Г. Верёвка (с 1965 — хор его имени); с 1966 У. н. х. возглавляет нар. арт. УССР А. Т. Авдиевский.

В составе коллектива — хор (смешанный), оркестр (в основном укр. нар. инструменты — бандуры, цимбалы, сопилки, бубны и др.) и танц. группа. В основе творч. деятельности — возрождение в новой художеств. интерпретации укр. муз. фольклора и широкая его пропаганда. Значит. место в репертуаре занимают песни и танцы народов СССР и заруб. стран, большое внимание уделяется произв. сов. композиторов. В исполнении У. н. х. выделяются «Дума о Ленине» (для солиста, хора и оркестра нар. инструментов; слова и мелодия кобзаря Е. Мовчана; обработка Г. Г. Верёвки), «Ми ковалі своєї долі» («Мы кузнецы своей судьбы», кантата, музыка Верёвки, сл. П. Тычины), «Запорожцы» (вок.-хореографич. композиция), «Мчит Арагви вдаль» (груз. нар. песня), «Колыбельная» (музыка Авдиевского, сл. Леси Украинки), «Щедрик», «Дударик», «Ой, пряду, пряду» (хоры a cappella Н. Д. Леонтовича), цикл укр. веснянок, цикл укр. обрядовых песен — щедривок и колядок. Хор исполняет также классич. укр. хоровые произв. Леонтовича и Н. В. Лысенко. Популярностью пользуется балетная группа У. н. х., её нар. и совр. танцы привлекают красочностью, технич. отточенностью, артистич. мастерством.

Исполнит. стиль У. н. х. — органичное сочетание традиций укр. нар. хор. пения с характерными особенностями акад. хор. исполнит. иск-ва. У. н. х. хранит и развивает традиции нар. импровизационного группового пения, при к-ром весь хор ведёт осн. мелодию в унисон или в два голоса, а солист или группа солистов на фоне хор. звучания исполняют подголосок — чаще верхний. Коллектив У. н. х. выступает в разл. городах СССР и за рубежом (Румыния, Польша, Финляндия, Бельгия, ГДР, ФРГ, Югославия, Корея, Мексика, Канада, Чехословакия, Франция, Португалия, Испания и др.). В 1965 У. н. х. присвоено звание засл. коллектива УССР.

Лит.: Киселъов Г. Л., Державний український народний хор, Київ, 1951; Гуменюк А., Український народний хор, Київ, 1955; Государственный украинский народный хор, К., 1960; Клименко Я., Державний заслужений український народний хор імені Г. Верьовки, Київ, 1967; Головащенко М. І. (сост.), Державний заслужений український народний хор імені Г. Г. Верьовки, Київ, 1968; Перепелюк В. М., Повість про народний хор. Сторінки з щоденника, Київ, 1970.

Н. К. Андриевская.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ОПЕРИ І БАЛЕТА (Киевский государственный ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченко) — старейший и ведущий муз. т-р Украины. Первый сезон постоянного оперного т-ра в Киеве открылся 8 нояб. 1867 постановкой оперы А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» в исполнении рус. труппы. Первыми антрепренёрами т-ра были Ф. Г. Бергер (1867—74) и И. Я. Сетов (1874—83). Вскоре т-р показал оперы «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка». На премьерах в Киевском т-ре своих опер «Опричник» (1874), «Евгений Онегин» (1889), «Пиковая дама» (1890) присутствовал П. И. Чайковский, давший высокую оценку спектаклям т-ра; в постановках оперы «Алеко» (1893) принимал участие С. В. Рахманинов, оперы «Снегурочка» (1895) — Н. А. Римский-Корсаков. В 1896 здание т-ра сгорело, в 1901 построено новое (архитектор В. Шретер). Репертуар Киевской оперы отличался большим разнообразием, здесь ставились оперы Чайковского, Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, А. Н. Серова, Дж. Верди, Дж. Пуччини, Р. Вагнера, Ж. Массне, К. Сен-Санса, А. Бойто и др., были также пост. оперы Н. В. Лысенко «Рождественская ночь» (1903) и «Ноктюрн» (1914). Развитию муз.-сценич. культуры т-ра способствовала деятельность дирижёров И. В. Прибика, В. И. Сука, И. О. Палицына, А. М. Пазовского, Л. П. Штейнберга, режиссёров И. П. Прянишникова, Н. Н. Боголюбова. В т-ре выступали певцы Е. Д. Воронец, Н. И. Забела, А. И. Каченовский, В. А. Лосский, М. Е. Медведев, А. Ф. Мышуга, А. В. Неждановa, Е. Д. Петляш, М. М. Скибицкая, Д. А. Смирнов, Л. В. Собинов, Ф. И. Стравинский, Ф. И. Шаляпин и др. Небольшую балетную труппу возглавляли Б. Ф. Нижинская, М. М. Мордкин и др.

Окт. революция 1917 открыла широкие возможности для развития укр. нац. иск-ва. После национализации в 1919 т-р получил назв. Гос. оперный т-р им. К. Либкнехта, с 1926 — Киевская гос. акад. укр. опера (все пост. осуществлялись на укр. яз.), с 1934 — совр. назв., с 1939 — им. Т. Г. Шевченко. В т-ре работали дирижёры В. В. Бердяев, А. Э. Маргулян, А. И. Орлов, режиссёры Я. И. Гречнев, И. М. Лапицкий, Е. Я. Лишанский, В. Д. Манзий, А. Н. Улуханов. В содружестве с укр. композиторами т-р активно работал над сов. репертуаром, были пост.: оперы — «Дума черноморская» Яновского (1929), «Беркуты» («Золотой обруч») Лятошинского (1930), «Разлом» Фемелиди (1932); балеты — «Пан Канёвский» Вериковского (1931), «Ференджи» Яновского (1932). Среди лучших спектаклей 20 — нач. 30-х гг.: «Борис Годунов», «Кармен», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Лоэнгрин»; «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Тарас Бульба» Лысенко, «Орлиный бунт» Пащенко, «Северный ветер» Книппера, «Белый рейд» Потоцкого, балет «Красный мак».



Сцена из оперы «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовского.



Сцена из оперы «Наталка Полтавка» Н. В. Лысенко.

В связи с утверждением Киева столицей УССР (1934) во 2-й пол. 30-х гг. оперный и балетный коллективы были увеличены, репертуар т-ра значительно расширился. Были пост. оперы «Щорс» Лятошинского, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Дзержинского, «В бурю», «Даисэ», «Пиковая дама», «Проданная невеста», «Отелло» и др. В этот период в т-ре работали: дирижёры — В. А. Дранишников, В. Я. Пориш, А. М. Пазовский, В. И. Пирадов, Н. Г. Рахлин; режиссёры — А. А. Колодуб, И. М. Лапицкий, В. Д. Манзий, Н. В. Смолич; балетмейстеры — Г. А. Берёзова, Н. М. Болотов, П. П. Вирский, Л. А. Жуков, С. Н. Сергеев; художники — А. Г. Петрицкий, А. В. Хвостенко-Хвостов. Раскрылись яркие дарования певцов З. М. Гайдай, Б. Р. Гмыри, М. С. Гришко, М. И. Донца, Н. И. Захарченко, А. А. Иванова, Ю. И. Кипоренко-Даманского, М. И. Литвиненко-Вольгемут, И. С. Паторжинского, О. А. Петрусенко, О. Д. Ропской, Л. А. Руденко. В балетных спектаклях («Мещанин из Тосканы» Нахабина, «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия»; «Сердце гор» Баланчивадзе, «Лилея» Данькевича и др.) проявилось мастерство К. Г. Васиной, А. И. Васильевой, А. И. Гавриловой, В. А. Преображенского, А. М. Соболя, Н. М. Скорульской.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 т-р был эвакуирован в Уфу, в 1942—44 работал в Иркутске, объединившись с Харьковским т-ром оперы и балета, в 1944 возвратился в Киев. Расширяя классич. репертуар, возрождая лучшие довоенные постановки, т-р в содружестве с укр. композиторами создал новые нац. спектакли, среди к-рых совр. героико-патриотич. оперы — «Честь» Жуковского (1946), «Молодая гвардия» Мейтуса (1947), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1951, 2-я ред. 1953) и балеты — «Лесная песня» Скорульского (1946), «Ростислава» Жуковского (1955). Достижения коллектива связаны с созданием масштабных оперных спектаклей — «Иван Сусанин» (1948; Гос. пр. СССР, 1949), «Борис Годунов» (1951), «Князь Игорь» (1952); «Тарас Бульба» Лысенко (1955) и поста-

повкой балетов композиторов др. сов. республик — «Гаянэ» (1947), «Золушка» (1949) и «Ромео и Джульетта» (1955); «Юность» Чулаки (1950), «Под небом Италии» Юровского (1952), «Шурале» Яруллина (1955).

С кон. 1950-х гг. наряду с пост. классич. опер и балетов (в т. ч. «Пиковая дама», «Хованщина», «Царская невеста», «Руслан и Людмила», «Гугеноты», «Кармен», «Аида», «Паяцы», «Лоэнгрин»; «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель», «Раймонда») коллектив активно работал над воплощением произв. сов. композиторов, создавая монументальные реалистич. спектакли, отмеченные новаторским развитием лучших традиций т-ра. Среди этапных пост.: оперы — «Война и мир» (1956); «Милана» (1957), «Арсенал» (1960), «Тарас Шевченко» (1964), «Ярослав Мудрый» (1975) Г. Майбороды, «Укрощение строптивой» (1959), «Катерина Измайлова» (1965; 1974, Гос. пр. УССР им. Т. Г. Шевченко, 1975); «Гибель эскадры» Губаренко (1967), «Авесалом и Этери» Палиашвили (1972), «В бурю» (1974); балеты «Ростислава» Жуковского (1955), «Лесная песня» (2-я ред., 1958); «Тени забытых предков» Кирейко (1963), «Спартак» (1965); «Легенда о любви» Меликова (1967), «Поэма о Марине» Яровинского (1968), «Каменный властелин» Губаренко (1971), «Баллада о матери» Штогаренко (1975).

В разное время в т-ре работали: певцы — П. С. Белинник, М. П. Бем, Н. Д. Ворвулев, Н. И. Гончаренко, В. Н. Гужова, Ю. А. Гуляев, М. Э. Донец-Тессейр, Н. Г. Зубарев, А. И. Кикоть, В. Ф. Козерацкий, Н. К. Кондратюк, К. А. Лаптев, Л. Д. Лобанова, Л. И. Масленникова, М. В. Микиша, К. А. Минаев, К. Д. Огневой, Т. В. Пономаренко, М. Д. Роменский, Б. А. Руденко, А. Ю. Станиславова, В. И. Тимохин, Э. М. Томм, Н. С. Фокин, Е. И. Чавдар, Н. А. Частий; солисты балета — Н. А. Апухтин, Ф. Н. Баклан, А. А. Белов, А. В. Гавриленко, Л. П. Герасимчук, Е. Н. Ершова, В. М. Потапова, Б. А. Таиров и др.; дирижёры — А. И. Климов, В. М. Кожухарь, А. Э. Маргулян, В. О. Пирадов, К. А. Симеонов, С. А. Столерман, В. С. Тольба, Б. И. Чистяков; режиссёры — Н. В. Смолич, М. П. Стефанович, В. М. Скляренко; балетмейстеры — В. И. Вронский, Р. А. Клявин, С. Н. Сергеев; художники — Т. Брунн, А. Н. Волненко, А. Г. Петрицкий, А. В. Хвостенко-Хвостов и др.

В труппе т-ра (1980): певцы — нар. арт. СССР Д. М. Гнатюк, Е. С. Мирошниченко, А. Ю. Мокренко, А. Б. Соловьяненко, В. Я. Третьяк, Г. А. Туфтина, нар. арт. УССР В. Г. Грицюк, Е. В. Колесник, А. И. Кочерга, С. Д. Козак, В. М. Любимова, К. П. Радченко, М. Ю. Стефьюк, З. П. Христич, Г. А. Цыпола, М. И. Шевченко; солисты балета — нар. арт. СССР В. Ф. Калиновская, В. П. Ковтун, Е. М. Потапова, Т. А. Таякина, нар. арт. УССР В. И. Круглов, А. В. Лагода, И. П. Лукашова, Л. И. Сморгачёва, Р. А. Хилько; гл. дирижёр — нар. арт. СССР С. В. Турчак; дирижёры — нар. арт. УССР О. Н. Рябов, засл. арт. УССР И. Д. Гамкало; гл. режиссёр — нар. арт. СССР Д. Н. Смолич, гл. хормейстер — нар. арт. СССР Л. Н. Венедиктов, балетмейстер — засл. деят. иск-в УССР А. Ф. Шекера, гл. художник — нар. худ. СССР Ф. Ф. Нирод.



Сцена из балета «Лесная песня» М. А. Скорульского.

Оперная труппа гастролировала в Югославии, Болгарии, ГДР, Румынии, Испании, балетная — в Бельгии, Дании, Египте, Италии, Норвегии, Румынии, Финляндии, Франции, Швеции, Югославии, Японии и др.

В 1936 т-р награждён орденом Ленина, в 1968 — орденом Трудового Красного Знамени. В зрит. зале т-ра 1628 мест.

Лит.: Майбурова Е., Гордость украинского искусства, «СМ», 1957, № 11; Стефанович М. П., Київський державний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Історичний нарис, Київ, 1968; Станішевський Ю. О., Український радянський музичний театр. 1917—1967. Нариси історії, Київ, 1970; его же, Режисура в українському радянському оперному театрі, Київ, 1973; его же, Український радянський балетний театр, Київ, 1975; Кузьмін М. І., Забуті сторінки музичного життя Києва, Київ, 1972. *Ю. А. Станишевский.*

УЛИГЕ́Р — название бурят. и монг. героич. эпоса (возник на мифологич. основе в начале н. э.). Осн. тема У.— борьба за процветание народа, победа героич. личности над злыми силами. Крупнейшим У. является эпопея «Гэсэр» (содержит более 22 тыс. стихотворных строк). Первая публикация монг. варианта Гэсэриады относится к 1836 и принадлежит акад. Я. И. Шмидту. Бурят. «Гэсэр» впервые был записан Ц. Жамцарано в 1906.

У. слагались и исполнялись нар. певцами-сказителями — улигершинами. Каждый сказитель владел одним или неск. типовыми улигерными напевами, усвоенными им вместе с текстами У. от предшествующего поколения сказителей или от своих учителей, и на эти напевы исполнял все У. своего репертуара.

В исполнении героич. эпоса зап. бурят различаются две традиции: эхирит-булагатская и унгинская. Сказители пели У. речитативом, унгинские в отд. случаях сопровождали своё пение игрой на бурят. нац. инструменте — *хуре*. В исполнении У. эхирит-булагатскими сказителями активное участие принимали сами слушатели: перед началом У. они гетерофонным хором пели «призывные песни» («угталгын дуун»), в к-рых призывали и встречали улигерных героев, в конце — «напутственные песни» («удэшэлгын дуун»), а в процессе повествования, во время кратковременных остановок и отдыха сказителя они исполняли т. н. «заполнение пауз» («сэг даралга»), прославляя героя У. К развитию сюжетной линии эпич. произв. эти хор. вставки прямого отношения не имели.



Сцена из оперы «Богдан Хмельницкий» К. Ф. Данькевича.

Своеобразной была исполнит. традиция у вост. бурят (наиболее древняя и архаичная, она перекликается с эпосом тунгусо-маньчжурских и нек-рых тюркских народов). Речитативное пение всего У. (позже прозаич. пересказ) перемежалось хор. пением монологов («туураэлгэ») улигерных персонажей. Исполнение У. было насыщено драм. элементами: улигершин изображал героев и персонажей эпоса, изменяя интонации, силу и тембр своего голоса, пользуясь мимикой и звукоподражанием (особенно в «туураэлгэ»). У. приписывали сверхъестественное, небесное происхождение, и поэтому они исполнялись только ночью и сопровождались разл. обрядами.

В 20 в. известностью пользовались улигершины М. Эмегенов, П. Тушемилов, П. Петров, П. Дмитриев, А. Тороев, Г. Тыхеев и др. На основе У. написаны первая бурят. нац. опера «Энхэ — Булат-батор» Фролова (1940), муз. драма «Баир» Берлинского (1940), балет «Сын Земли» Батуева (1967), симф. поэма «Гэсэр» (1969) и симф. У. «Ленин» (на слова улигершина А. Тороева, 1970) Андреева и др.

Лит.: Козин С. А., Эпос монгольских народов, М.— Л., 1948; Уланов А. И., К характеристике героического эпоса бурят, Улан-Удэ, 1957; его же, Бурятские улигеры, Улан-Удэ, 1968; Шаракшинова Н. О. (сост.), Героический эпос о Гэсэре, Иркутск, 1969; Хомонов М. П., Бурятский героический эпос «Гэсэр», Улан-Удэ, 1976. *Д. С. Дугаров.*

УЛЫБЫШЕВ Александр Дмитриевич [2(13) IV 1794, Лукино, ныне Балахнинского р-на Горьковской обл.— 24 I (5 II) 1858, там же] — рус. публицист, музыковед, муз. критик, драматург, обществ. деятель. Род. в семье дипломата, человека высокообразованного, служившего рус. послом в Саксонии. Детские годы провёл в Германии, с 7 лет учился игре на скрипке. Служил в Петербурге в Мин-ве финансов, департаменте горных и соляных дел, в 1816—30 — в Коллегии иностр. дел. Увлекался музыкой и лит-рой. В 1816—24 сотрудничал в газ. «Le conservateur impartial», с 1825 — в газ. «Journal de St.-Pétersbourg», где помещал свои муз. и лит.-критич. статьи. В 1819—20 примыкал к кружку «Зелёная лампа» (в архиве кружка сохранились статьи У., в одной из к-рых, озаглавленной «Сон», он рисует утопич. картину будущего общества, где нет места деспотизму).

Выйдя в отставку (1830), У. поселился в родовом имении Лукино (близ Ниж. Новгорода). Всё свободное время он отдавал серьёзному изучению музыки. Собрал богатейшую нотную библиотеку. Особое внимание уделял изучению произв. В. А. Моцарта и лит-ры о нём.

Деятельность У., страстного любителя музыки и самобытного учёного, имела существ. значение для развития муз. вкусов нижегородцев. В 40 — нач. 50-х гг. дом У. стал центром муз. жизни Ниж. Новгорода (см. ст. *Горький*). Здесь собирались артисты, музыканты, художники, писатели; устраивались концерты, квартетные вечера (У. участвовал в последних как скрипач), ставились спектакли. На муз. собрания в своём доме У. приглашал лучших певцов и инструменталистов. По инициативе У. впервые в Ниж. Новгороде был создан любительский симф. оркестр, зачастую выступавший под его управлением. Оркестр исполнял симфонии Моцарта, Л. Бетховена, участвовал в постановке опер. У. поддержал первые творч. опыты молодого М. А. Балакирева, познакомил его со своей обширной муз. библиотекой и впоследствии оказывал ему содействие, в т. ч. материальную помощь.

Как муз. критик У. выступил в 20-х гг. 19 в. Уже в первых рецензиях на исполнение итал. опер и др. муз. сочинений он стремился к широкому охвату муз. явлений. Его статья о «Вольном стрелке» Вебера явилась первым в России образцом всестороннего эстетико-критич. разбора оперной партитуры. К кон. 20-х гг. У. приобрёл большой опыт муз.-лит. работы. Среди его музыковедч. трудов выделяются работы о Моцарте и Бетховене. Книга «Новая биография Моцарта» (1843, написана и издана на франц. яз., рус. пер., сделанный М. И. Чайковским, вышел с предисл. Г. А. Ларош в 1890—92) — первое в мировом музыковедении крупное серьёзное исследование о Моцарте. Ценно в этой работе и то, что, анализируя соч. Моцарта, автор исходил из живого звучания музыки. Несмотря на идеалистич. оценку творчества Моцарта (У. опирался на гегелевскую философию иск-ва), работа содержит оригинальные для того времени верные суждения, в т. ч. о влиянии музыки Моцарта на симфонизм Й. Гайдна, а также о нар. истоках церк. музыки. Книга получила высокую оценку крупнейших музыкантов, в т. ч. Г. Берлиоза. Впоследствии А. Н. Серов писал: «Книга эта весьма важна, как в первый раз сделанная полная, подробная оценка почти всей деятельности Моцарта».

В 1857 в Лейпциге вышла (на франц. яз.) кн. У. «Бетховен, его критики и толкователи» (фрагменты из работы на франц. яз., в т. ч. о 6-й симфонии, а также переводы ряда их на рус. яз. А. Н. Серовым публиковались уже в 1855—56 в петерб. журналах). Признавая Бетховена одним из величайших композиторов, У. отрицательно относился к нек-рым, особенно поздним, его произв., считая их свидетельством упадка гения. Книга вызвала полемику среди музыкантов, многие из к-рых (В. Ленц, А. Н. Серов) резко выступили против противопоставления в ней «дисгармоничности» Бетховена «абсолютному совершенству» Моцарта.

Неск. статей У. посвятил молодым рус. композиторам. Он сумел определить значение М. И. Глинки в истории рус. музыки. В своих «Записках» (сохранились фрагменты) У. писал: «Под его пером наша отечественная музыка в первый раз явилась достойной судеб родного края». У. была задумана статья о «Руслане и Людмиле». Из лит. опытов У. известностью пользовалась драма «Раскольники».

Соч.: Théâtre Allemand de St.-Pétersbourg. Le Freischütz, opéra en trois actes, musique de Weber, parols de F. Kind, «Journal de Saint-Pétersbourg», 1825, 10, 14, 19 février, 3 mars [рус. пер. (неполный)— Вольный стрелок, опера в трёх действиях, музыка Вебера, слова Кинда. (В первый раз представленная на Берлинском театре), «Русский инвалид», 1825, 6, 7, 18, 20, 23, 24 ноября]; Théâtre Italien de St. Pétersbourg. Il Barbiere di Seviglia. Cenerentola, там же, 1828, 18, 25 février; Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart, t. 1—3, Moscou, 1843 (рус. пер.— Новая биография Моцарта, с приложением очерка всеобщей истории музыки и анализа основных сочинений Моцарта, т. 1—3, М., 1890—92); Беглый очерк музыкальной жизни в Нижнем Новгороде, «Нижегородские губернские ведомости», 1850, 30 сент.; Русский скрипач Н. Я. Афанасьев, «Северная пчела», 1850, 9 ноября; Замечания на книгу г. Ленца «Beethoven et ses trois styles», «Северная пчела», 1852, 18, 23 июня; Отсутствие ритма в музыке, «С.-Петербургские ведомости», 1854, 30 марта, то же, «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1854, июнь, июль; Письмо г. Ростиславу [о М. А. Балакиреве], «Северная пчела», 1854, 28 дек.; Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, Lpz.— P., 1857; Раскольники [драма], «Русский архив», 1886, № 1; Письма, в сб.: Музыкальная старина, вып. 6, СПБ, 1911; Записки [фрагменты], «Звезда», 1935, № 3, и др.

Лит.: Серов А. Н., Замечательное явление по части музыкальной критики [о книге А. Д. Улыбышева, посвященной Л. Бетховену], «Московские ведомости», 1857, 25, 27, 30 апр. (см. также Серов А. Н., Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 172, 270—75); А. Д. Улыбышев, «Литературные прибавления к Нувеллисту», 1858, март; Ученые и литературные известия. Воспоминание об Улыбышеве, «Русский инвалид», 1858, 20 апр.; Гациский А., Александр Дмитриевич Улыбышев, «Русский архив», 1886, № 1; Ларош Г., О жизни и трудах А. Д. Улыбышева, в кн.: Улыбышев А. Д., Новая биография Моцарта, т. 1, М., 1890; Кремлев Ю., Русская мысль о музыке, т. 1, Л., 1954; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1—2 (вып. 1-й совм. с Протопоповым В. В.), М., 1966—67; Штейнберг А., У истоков русской мысли о музыке, «СМ», 1967, № 10; Коллар В. А., Александр Дмитриевич Улыбышев (1794—1858), в его кн.: Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького, Г., 1976, с. 37—41.

Л. А. Сорочкина.

УЛЬ (Uhl) Альфред (р. 5 VI 1909, Вена) — австр. композитор. Учился в Венской академии музыки (уче-

ник Ф. Шмидта). В 1932—38 жил в Цюрихе, Париже, Амстердаме, Берлине, Варшаве, Константинополе и Афинах. Написал музыку для мн. кинофильмов (св. 60; золотая медаль за музыку к фильму «Симфония воды», 1936, Венеция). С 1943 профессор инструментовки и композиции в Венской академии музыки. Автор оперы «Таинственный мистер Икс» («Der mysteriöse Herr X», Вена, 1966), оперы-балета «Кошачья музыка» («Katzenmusik», 1957), балета «Рондо» (по Ж. Б. Мольеру, 1948), оратории «Гильгамеш» (на тексты из вавилонского эпоса, 1956), кантаты «Блажен одинокий» («Wer einsam ist, der hat es gut», 1960), соч. для оркестра, в т. ч. «Симфонического марша» (1942), Концертной симфонии для кларнета и оркестра (1944), Concerto a ballo (1967), Четырёх каприсов (1945), Sonata graciosa (1947), Интродукции и вариаций на немецкую песню 16 в. («Es geht eine dunkle Wolk' herein») для струн. оркестра (1948), Концертино для скрипки и 22 духовых (1950), Маленького концерта для альта, кларнета и фп. (1937; ред. для фп. трио, 1972), струн. квартетов (1946; Юбилейный, 1963), Классической сонаты для гитары (1968), 15 этюдов для фагота (1972), 20 этюдов для альта (1974) и др.

Президент австр. Об-ва авторов, композиторов и муз. издателей (1970). Большая гос. пр. Австрии (1960).

О. Т. Леонтьева.

УЛЬЯНОВ Владимир Григорьевич [р. 26 VI (9 VII) 1908, Екатеринбург, ныне Свердловск] — сов. певец (драм. тенор). Засл. арт. РСФСР (1947). Чл. КПСС с 1939. В 1932 окончил Свердловский муз. техникум, затем учился в Ленингр. консерватории. С 1934 солист оперных театров Куйбышева и Алма-Аты, исполнял партии баритона — Евгений Онегин, Фигаро, Жермон и др. С 1940 перешёл на партии драм. тенора. В 1942 дебютировал в партии Германа на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета, где работал до 1960. Партии: Гришка Кутерьма; Юрий («Чародейка»), Собинин, Хозе, Радамес, Каварадосси, Канио. С 1963 преподаватель Ленингр. муз. школы им. Римского-Корсакова. Гос. пр. СССР (1951).

В. И. Зарубин.

«УМЕЛЕЦКА БЕСЕДА» («Umělecká beseda») — чешское художеств. об-во, объединявшее писателей, музыкантов и художников. Созданное в марте 1863 в Праге в период подъёма чеш. нац.-освободит. движения, выступало популяризатором и пропагандистом чеш. иск-ва и литературы, а также достижений мировой культуры, особенно слав. народов. В «У. б.» работали три секции — художественная, литературная и музыкальная, здесь читались лекции по разл. вопросам художеств. творчества, обсуждались новинки отечеств. лит-ры; об-во устраивало концерты и выставки, издавало журналы. В задачи об-ва входили также охрана памятников культуры, установление памятных досок, оказание материальной помощи деятелям нац. культуры и др. В 1880-е гг. по всей стране возникли небольшие кружки, к-рые взяли на себя часть функций «У. б.», т. о. она стала центром, объединяющим любителей иск-в.

Во главе муз. секции «У. б.» был один из её основателей — Б. Сметана (1863—65 и 1869—70). Секция имела хор, симф. оркестр (рук. Л. Прохазка), позже также струн. квартет. По инициативе Сметаны был организован цикл абонементных концертов симф. и камерной музыки; на первом концерте (14 авг. 1863) Сметана и скрипач Ф. Лауб исполнили «Крейцерову сонату» Бетховена. В одном из концертов 1865 впервые в Чехии прозвучала «Камаринская» Глинки. Состоялись премьеры многих произв. чеш. композиторов (напр., 23 мая 1879 впервые исполнен струн. квартет Сметаны «Из моей жизни»). В 80-е гг. муз. секция под рук. В. Урбанека проводила регулярные симф. концерты для широкой публики. Стали традицией не только исполнения новинок чеш. музыки, но и выступления молодых дирижёров и инструменталистов. По инициативе муз. секции «У. б.» было образовано изд-во «Музыкальная матица», к-рое, в частности, выпустило клавиры мн. чешских опер. В 1908—20 муз. секция издавала журн. «Hudební revue», в 1922—27 — «Listy hudební matice» (в 1928—38 выходил под назв. «Tempo»).

В нач. 20 в. деятельность муз. секции «У. б.» сосредоточилась в «Музыкальной матице», к-рая стала своеобразным товариществом чеш. композиторов. В 1926 построено спец. здание «У. б.» с конц. и выставочным залами, с библиотекой и читальным залом. В конц. зале возобновились регулярные общеобразоват. концерты.

Почётными членами «У. б.» в разные годы были избраны мн. рус. писатели, композиторы, художники, в т. ч. Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, П. И. Чайковский, С. И. Танеев, В. В. Верещагин, а позднее и советские — Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев и др. За заслуги в развитии нац. чеш. иск-ва «У. б.» в 1903 награждена золотой медалью города Праги. Ныне «У. б.» существует как общественно-просветительская организация.

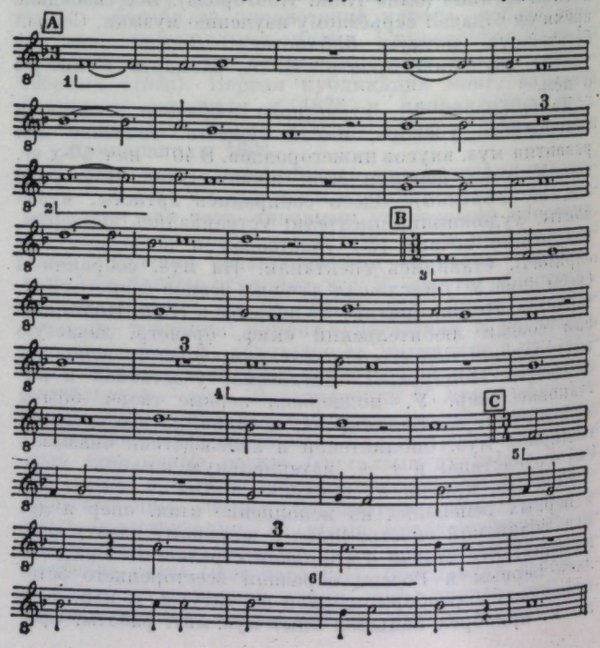
Лит.: Padesát let «Umělecké besedy». (1863—1913), Praha, 1913.

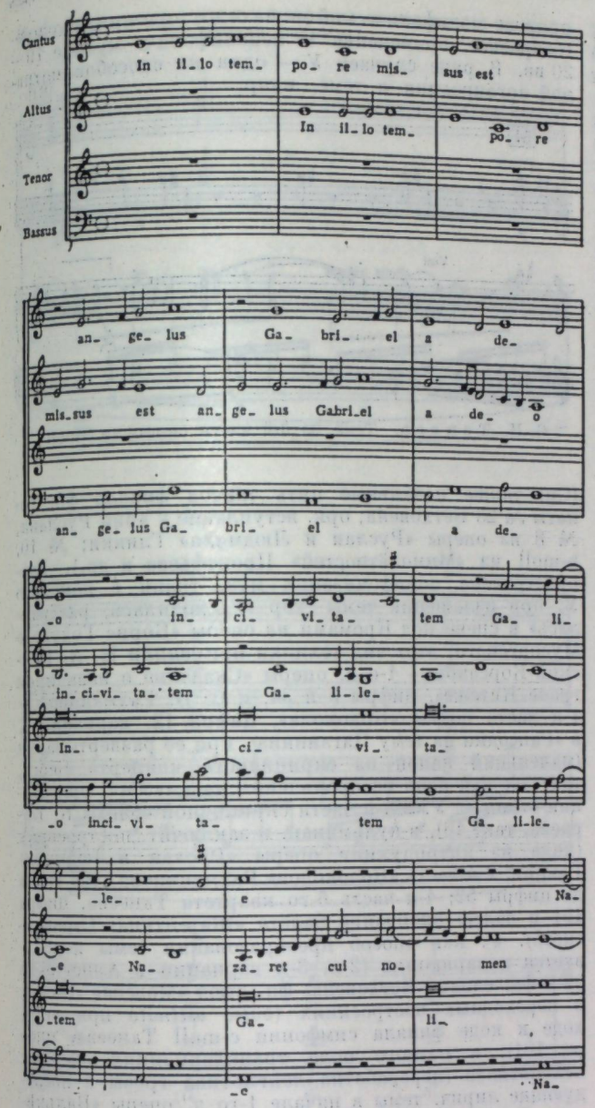
А. П. Соловьёва.

УМЕНЬШЕ́НИЕ (лат. diminutio; нем. Diminution, Verkleinerung; франц. и англ. diminution; итал. diminuzione). 1) То же, что *диминуция*.

2) Способ преобразования мелодии, темы, мотива, ритмич. рисунка или фигуры, а также пауз путём их воспроизведения звуками (паузами) меньшей длительности. Различают У. точное, без изменений воспроизводящее осн. ритм в соответствующей пропорции (напр., интродукция из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, цифра 28), неточное, воспроизводящее осн. ритм (тему) с различными ритмич. или мелодич. изменениями (напр., ария Лебедь-птицы, № 11 из 2-го д. оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, цифра 117), и ритмическое, или нетематическое, при к-ром мелодич. рисунок сохраняется либо приблизительно (начало вступления к опере «Садко» Римского-Корсакова), либо не сохраняется совсем (ритм побочной

Дж. Данстейбл. Cantus firmus из мотета Christe sanctorum decus (контрапунктирующие голоса опущены).



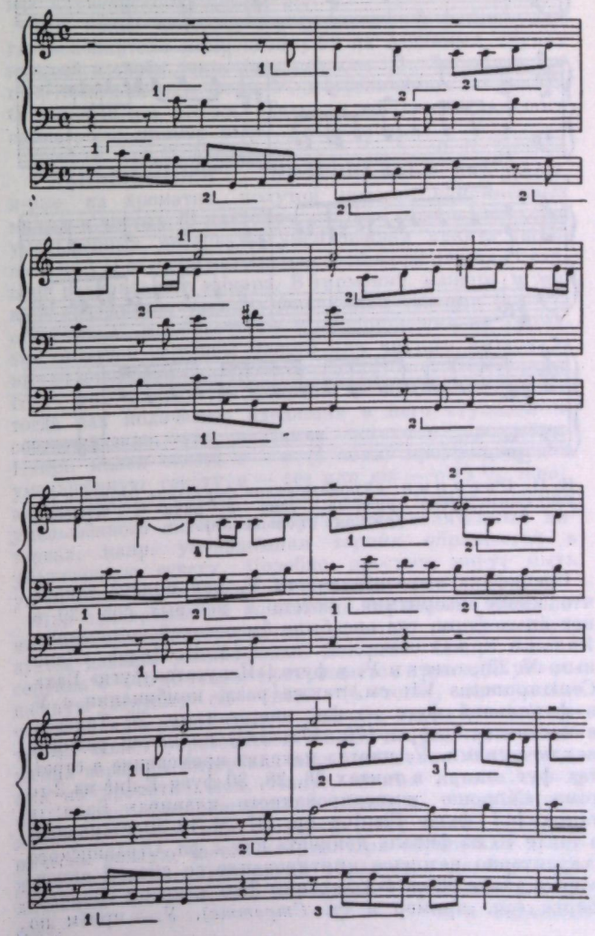


Дж. Спатаро. Мотет.

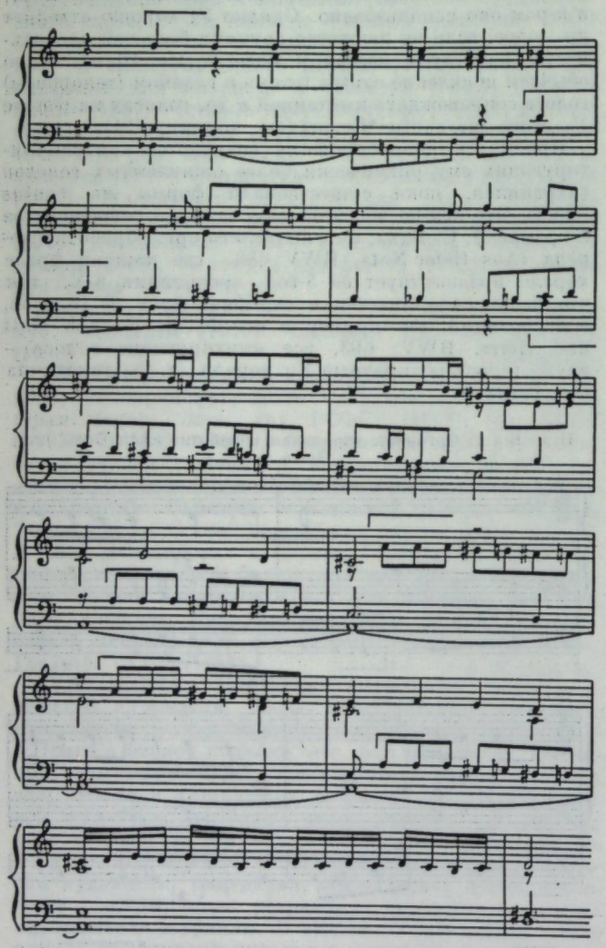
партии в У. в разработке 1-й части 5-й симфонии Шостаковича). Возникновение У. (и *увеличения*) как музыкально-выразительного и технически организующего средства относится ко времени использования *мензуральной нотации* и связано с развитием полифонич. многоголосия. Х. Риман указывает, что первым У. использовал в *теноре* мотета Ш. де Мурис. Изоритмич. *мотет* — осн. область применения У. в 14 в.: многократные, похожие на ostinato проведения ритмич. фигуры служат основой муз. формы, причём У. является собственно муз. закономерностью её организации (в отличие от большинства др. форм, определяемых гл. обр. текстом). В мотетах Г. де Машо (Amaro valde, Speravi, Fiat voluntas tua, Ad te suspiramus) ритмич. фигура повторяется в У. каждый раз с новым мелодич. наполнением; в изоритмич. мотетах Дж. Данстейбла ритмич. фигура повторяется (дважды, трижды) с новой мелодией, затем всё воспроизводится с сохранением мелодич. рисунка в полуторном, затем 3-кратном У. (см. колонку 720). Похожее явление наблюдается в нек-рых *мессах* нидерл. контрапунктистов 15 в., где cantus firmus в последующих частях проводится в У., и мелодия, взятая для cantus firmus, в конце произв. звучит в том виде, в каком она существовала в быту (см. пример в ст. *Полифония*, колонки 354—55). Мастера *строгого стиля* применяли технику У. в т. н. мензуральных (пропорциональных) канонах, где тождественные по рисунку голоса имеют разл. временны́е пропорции (см. пример в ст. *Канон*, колонка 692). В противоположность увеличению, У. не способствует выделению из общего полифонич. потока того голоса, в к-ром оно использовано. Однако У. хорошо оттеняет др. голос, если он движется звуками большей длительности; поэтому в мессах и мотетах 15—16 вв. стало обычаем появление cantus firmus в главном (теноровом) голосе сопровождать имитацией в др. голосах на основе У. этого же cantus firmus (см. колонку 721).

Приём противопоставления ведущего и контрапунктирующих ему ритмически более оживлённых голосов сохранялся, пока существовали формы на cantus firmus. Это иск-во достигло высочайшего совершенства в музыке И. С. Баха; см., напр., его орг. обработку хорала «Aus tiefer Not», BWV 686, где каждой фразе хорала предшествует её 5-гол. экспозиция в У., так что целое складывается в строфич. фугу (6 голосов, 5 экспозиций; см. пример в ст. *Фуга*). В «Ach Gott und Herr», BWV 693, все имитирующие голоса — двух- и четырёхкратные У. хорала, т. е. тематична вся фактура:

И. С. Бах. Органная хоральная обработка «Ach Gott und Herr».



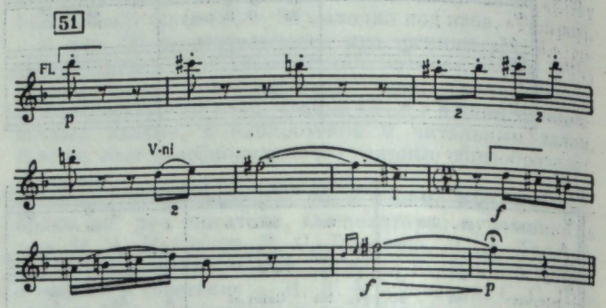
Ричеркар кон. 16—17 вв. и близкие ему *тьенто*, *фантазия* — область, где У. (как правило, в сочетании с увеличением и *обращением темы*) нашло широкое применение. У. способствовало развитию ощущения чисто инстр. динамики формы и, применённое к индивидуализированным темам (в отличие от тематизма строгого стиля), оказалось приёмом, заключающим в себе важнейшую для музыки последующих периодов идею мотивного развития.



Я. П. Свелинк. «Хроматическая фантазия» (отрывок из заключительного раздела; тема в двух- и четырёхкратном уменьшении).

Специфика выразительности У. как приёма такова, что кроме изоритмич. мотета и нек-рых соч. 20 в. нет иных форм, где оно было бы основой композиции. Канон в У. как самостоят. пьеса (А. К. Лядов, «Каноны», № 22), ответ в У. в фуге («Искусство фуги» Баха, Contrapunctus VI; см. также разл. комбинации с У. в финальной фуге из фп. квартета ор. 20 Танеева, в частности цифры 170, 172, 184) являются редкими исключениями. У. иногда находит применение в стреттах фуг: напр., в тактах 26, 28, 30 фуги E-dur из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; в такте 117 фуги Fis-dur ор. 87 № 13 Шостаковича; в такте 70 из финала концерта для 2 фп. Стравинского (характерно неточное имитирование со сменой акцентов); в такте 63 из 1-й картины 3-го д. оперы «Воццек» Берга (см. пример в ст. *Стретта*). У.— приём по

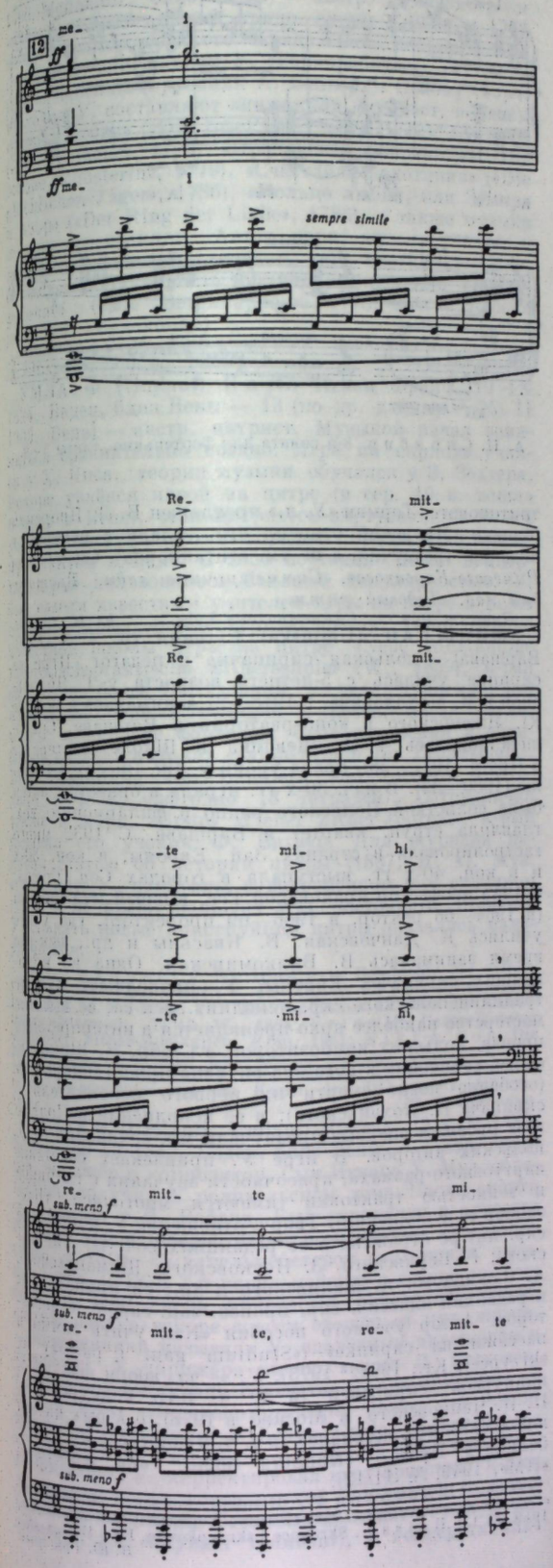
природе полифонический — находит чрезвычайно многообразное применение в неполифонич. музыке 19—20 вв. В ряде случаев У.— один из способов мотивной организации в теме, напр.:



С. И. Танеев. Тема из 3-й части симфонии c-moll.

(См. также начальные пять тактов финала фп. сонаты № 23 Бетховена; орк. вступление к арии Руслана, № 8 из оперы «Руслан и Людмила» Глинки; № 10, b-moll из «Мимолётностей» Прокофьева и др.). Распространена полифонизация муз. ткани с помощью У. при изложении темы (хор «Расходилась, разгулялась» в сцене под Кромами из оперы «Борис Годунов» Мусоргского; этот вид техники применяли Н. А. Римский-Корсаков — 1-е д. оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», цифры 5 и 34, и С. В. Рахманинов — 1-я часть поэмы «Колокола», цифра 12, вариация X в «Рапсодии на тему Паганини»), при её развёртывании (маленький канон из скрипичного концерта Берга, такт 54; как одно из проявлений неоклассич. ориентации стиля — У. в 4-й части скрипичной сонаты К. Караева, такт 13), в кульминац. и заключит. построениях (кода из интродукции оперы «Руслан и Людмила» Глинки; 2-я часть «Колоколов» Рахманинова, два такта до цифры 52; 4-я часть 6-го квартета Танеева, цифра 191 и далее; окончание балета «Жар-птица» Стравинского). У. как способ преобразования темы используется в вариациях (2-я, 3-я вариации в Ариетте из 32-й фп. сонаты Бетховена; фп. этюд «Мазепа» Листа), в переходных построениях (*basso ostinato* при переходе к коде финала симфонии c-moll Танеева, цифра 101), в разного рода трансформациях оперных лейтмотивов (переработка лейтмотива грозы в последующие лирич. темы в начале 1-го д. оперы «Валькирия» Вагнера; вычленение мотива птиц и разл. мотивов Снегурочки из темы Весны в «Снегурочке» Римского-Корсакова; гротескное искажение лейтмотива Графини во 2-й картине оперы «Пиковая дама», цифра 62 и далее), причём образные изменения, полученные с участием У., могут быть кардинальными (вступление тенора в Tuba mirum из Реквиема Моцарта, такт 18; лейтмотив в коде финала 3-й симфонии Рахманинова, 5-й такт после цифры 110; средняя часть, цифра 57, из скерцо симфонии c-moll Танеева). У. — важное средство развития в развивающих разделах форм и сонатных разработках 19—20 вв. У. в разработке увертюры к «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера (такт 122; тройное фугато, такт 138) — весёлая насмешка над бесцельной учёностью (однако соединение темы и её У. в тактах 158, 166 — символ мастерства, искусности). В разработке 1-й части 2-го фп. концерта Рахманинова У. темы главной партии используется как динамизирующее средство (цифра 9). В произв. Д. Д. Шостаковича У. применяется как острый выразительный приём (имитации на теме побочной партии в 1-й части 5-й симфонии, цифры 22 и 24; там же в кульминации, цифра 32; бесконечный канон ostinato на звуках лейтмотива во 2-й части 8-го квартета, цифра

И. Ф. Стравинский. «Симфония псалмов», 1-я часть (начало репризы).



23; 1-я часть 8-й симфонии — неточное У. темы побочной партии является одной из тем двойного канона, цифра 23).

У. обладает богатыми выразит. и изобразит. возможностями. Особым динамизмом отличается «великий звон» из «Бориса Годунова» Мусоргского (смена гармонии через такт, полтакта, четверть такта). Почти зрительный образ (Нотунг Зигмунда, расколовшийся от удара о копьё Вотана) возникает в 5-й сцене из 2-го д. «Валькирии» Вагнера. Редкий случай звукоизобразительной полифонии — *фугато*, рисующее лес в 3-м д. «Снегурочки» Римского-Корсакова (четыре ритмич. варианта темы, цифра 253). Сходный приём использован в сцене с безумным Гришкой Кутерьмой во 2-й картине 3-го д. «Сказания о невидимом граде Китеже» (движение восьмыми, триолями, шестнадцатыми, цифра 225). В коде симф. поэмы Рахманинова «Остров мёртвых» комбинируются пять вариантов Dies irae (11-й такт после цифры 22).

В музыке 20 в. понятие У. нередко переходит в понятие убывающей прогрессии; это касается прежде всего ритмич. организации темы. Принцип У. или прогрессии в нек-рых серийных сочинениях может распространяться на строение целого произв. или значит. его части (1-я из 6 пьес для арфы и струн. квартета ор. 16 Леденёва). Издавна применявшееся сочетание темы с её У. в сочинениях 20 в. преобразуется в приём совмещения подобных фигур, когда гармония складывается из разновременного звучания одного и того же мелодико-ритмич. оборота (напр., «Петрушка» Стравинского, цифра 3).

Этот приём используется в частичной *алеаторике*, где исполнители импровизируют на заданных звуках каждый в своём темпе (нек-рые соч. В. Лютославского). Исследованием форм У. и увеличения занимался О. Мессиан (см. его кн. «Техника моего музыкального языка»; см. пример в ст. *Увеличение*).

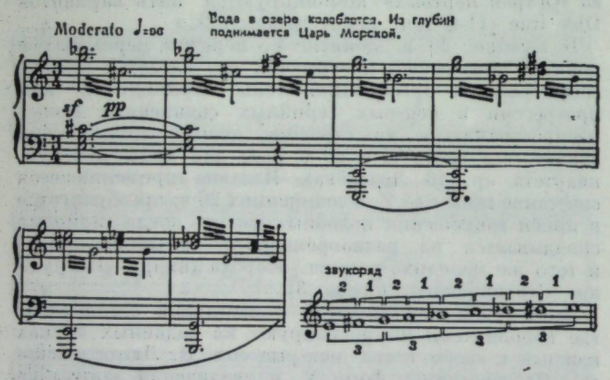
Лит. см. при ст. *Увеличение*. *В. П. Фраёнов.*

УМЕНЬШЁННЫЕ ИНТЕРВА́ЛЫ — интервалы, к-рые на хроматич. полутон меньше одноимённых малых и чистых. В диатонич. системе содержится один уменьшённый интервал — уменьшённая квинта (*тритон*) на VII ступени натурального мажора или на II ступени натурального минора. В гармонич. мажоре и миноре содержится также уменьшённая септима (на VII ступени). У. и. образуются и от понижения на хроматич. полутон вершины малого или чистого интервала или от повышения на хроматич. полутон его основания. При этом изменяется тоновая величина интервала, тогда как количество входящих в него ступеней и, соответственно, его название остаются прежними. Напр., малая секста e — c (4 тона) превращается в уменьшённую сексту e — ces или eis — c ($3\frac{1}{2}$ тона), энгармонически равную чистой квинте. При обращении уменьшённого интервала образуется увеличенный интервал, напр. уменьшённая терция обращается в увеличенную сексту. Подобно простым могут быть уменьшены и составные интервалы.

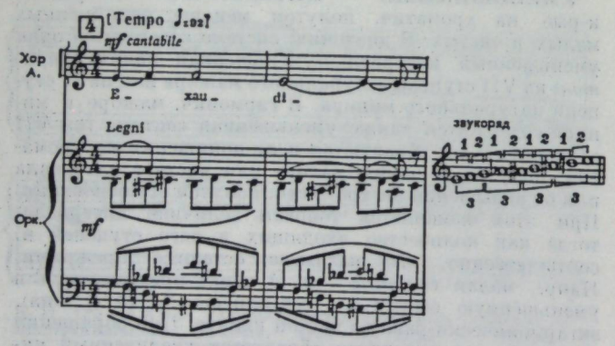
При одновременном понижении вершины и повышении основания интервала на хроматич. полутон образуется дважды уменьшённый интервал. Напр., малая септима c — b (5 тонов) превращается в дважды уменьшённую септиму cis — heses (4 тона), энгармонически равную малой сексте. Дважды уменьшённый интервал может образоваться также посредством понижения вершины интервала или повышения его основания на хроматич. тон. Напр., чистая квинта c — g ($3\frac{1}{2}$ тона) превращается в дважды уменьшённую квинту c — geses или cisis — g ($2\frac{1}{2}$ тона), энгармонически равную чистой кварте. При обращении дважды уменьшённого интервала образуется дважды увеличенный интервал. См. *Интервал*, *Обращение интервала*.

В. А. Вахромеев.

УМЕНЬШЁННЫЙ ЛАД — тип симметрич. лада, в основе к-рого лежит малотерцовый аккорд (уменьшённый септаккорд; отсюда название). Структура У. л. может быть представлена тремя видами, в зависимости от 3 гл. форм изложения звукового материала лада (ср. *Увеличенный лад*): аккордовый, мелодический, групповой. Аккордовый У. л. характеризуется последованием 4 аккордов (обычно однотипных по структуре), осн. тоны к-рых образуют малотерцовый ряд. Для мелодич. У. л. типично мелодич. движение по специфич. звукоряду, образованному делением двенадцати полутонов октавы на четыре равные и единообразные по структуре части (в полутонах: 2 + 1, 2 + 1, 2 + 1, 2 + 1). Групповой У. л. характеризуется применением специфич. звукоряда У. л. в смешанном, «диагональном» (горизонтально-вертикальном) измерении. Образцы У. л.:



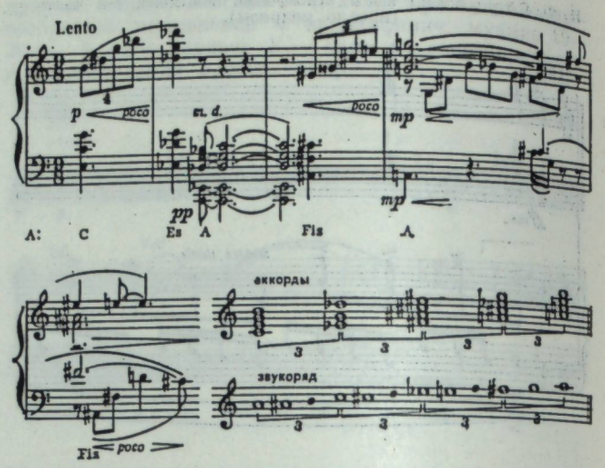
Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». Картина 2-я.



И. Ф. Стравинский. «Симфония псалмов». Часть 1-я.

Подобно др. симметричным ладам, У. л. может подчиняться своему центр. элементу (уменьшённому септаккорду) как тонике в её рассредоточенном (начало 2-й картины «Садко» Римского-Корсакова) или полном виде (см. Сцену метели из «Кащея Бессмертного» Римского-Корсакова). В функции тоники может выступать (по образцу тональности мажорно-минорного типа) один центр. тон («е» в примере из «Симфонии псалмов» Стравинского) или построенный на нём аккорд (см. аккорд с осн. тоном «а» в примере из 8-й сонаты Скрябина, колонка 728).

Благодаря структурному сходству малотерцового четырёхзвучия и тритонового двузвучия обнаруживается родство построенных на них ладов — У. л. и



А. Н. Скрябин. 8-я соната для фортепьяно, такты 5—8.

тритонового. Термин «У. л.» предложен Б. Л. Яворским (однако Яворский относил его к ладу с центром в виде ум. трезвучия, а не ум. септаккорда). См. *«Гамма Римского-Корсакова»*, *Симметричные лады*, *Тритоновый лад*, *Ладовый ритм*.

Лит. см. при ст. *Симметричные лады*. *Ю. Н. Холопов.*

УМИНЬСКАЯ (Umińska) Евгения (р. 4 X 1910, Варшава) — польская скрипачка и педагог. Игре на скрипке училась с 5-летнего возраста у Г. Яблоньской и М. Михаловича, в 1918—27 занималась в классе Ю. Яжембского в консерватории в Варшаве. Совершенствовалась у О. Шевчика в Школе мастерства в Праге (1927—28), брала уроки у Дж. Энеску в Париже (1930—32). В нач. 30-х гг. играла в оркестре, затем была солисткой Польского радио и филармонии, возглавляла струн. квартет в Варшаве. С 1932 много гастролировала в странах Зап. Европы, в кон. 30-х и в кон. 40-х гг. выступала в городах Сов. Союза. С 1945 профессор краковской Гос. высшей муз. школы (в 1964—66 ректор, в 1966—69 проректор), где у неё учились К. Данчовская, В. Квасьны и др., нек-рое время занималась В. Вилкомирская. Одна из крупнейших скрипачек Европы, У. продолжает лучшие традиции польского скр. исполнит. иск-ва; её высокое мастерство наиболее ярко проявляется в интерпретации произв. польских композиторов, гл. обр. К. Шимановского, сочинения к-рого она активно пропагандировала (особенно после смерти их первого исполнителя — скрипача П. Коханьского); в её исполнении в Польше и за рубежом впервые прозвучали мн. сочинения совр. польских авторов. В игре У. привлекает сочетание виртуозного размаха, красочности звучания с глубиной и тонкостью трактовки (имеются многочисл. грамзаписи её исполнения). Творч. отношение У. к польской скр. лит-ре отражено в её редакциях соч. К. Липиньского, Г. Венявского, З. Носковского, Шимановского, А. Зажицкого, А. Малявского и др.; ей принадлежат и редакции классич. скр. произв. зап.-европ. композиторов. Автор учебного пособия «Как учить гаммы и пассажи на скрипке» («Studium gam i passaży na skrzypce», Kr., 1968, [2] 1973). У. — чл. жюри междунар. конкурсов скрипачей (в т. ч. 6-го конкурса им. П. И. Чайковского в Москве в 1978), о к-рых писала в польских муз. журналах (в т. ч. о конкурсе им Я. Кубелика в Праге — «Konkurs imeni Jana Kubelika», «RM», 1949, № 11/12).

Лит.: Шнеерсон Г., Концерт польских музыкантов, «Советское искусство», 1948, 17 янв.; Eugenia Umińska, «RMz», 1949, № 13; Reiss J., Skrzypce i skrzypkowie, Kr., 1955, s. 187.

В. Ю. Григорьев.

УМЛАУФ (Umlauff) Игнац (1746, Вена — 8 VI 1796, Мейдлинг, близ Вены) — австр. композитор и альтист. С 1772 альтист придв. оперы в Вене, с 1778 музик-директор венского Придв. нац. оперного т-ра (т-р открыт зингшпилем У. «Горнорабочие»), с 1789 — придв. капеллы (преемник А. Сальери). Основу творч. наследия У. составляют зингшпили (все пост. в Вене): «Остров любви» («Die Insel der Liebe», 1772), «Аптека» («Die Apotheke», 1778), «Прекрасная сапожница» («Die schöne Schusterin», 1779), «Счастливые охотники» («Die glücklichen Jäger», 1786), «Кольцо любви, или Земира и Азор» («Der Ring der Liebe», 1786), а также музыка к драм. спектаклям. Автор церк. музыки, песен и арий и др. Создатель венского типа зингшпиля. Наибольшую популярность получил зингшпиль «Горнорабочие» («Die Bergknappen», 1778, шёл в России под назв. «Рудокопы»).

Лит.: Haas R., Einleitung, в кн.: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg., 18, Tl 1.

Т. Н. Соловьёва.

УМЛАУФ (Umlauf) Карл Игнац Франц [19 IX 1824, Баден, близ Вены — 13 (по др. данным — 25) II 1902, Вена] — австр. цитрист. Музыкой начал заниматься сравнительно поздно. Игре на скрипке учился у Х. Янса, теории музыки обучался у З. Зехтера. Вскоре увлёкся игрой на цитре (в сер. 19 в. вошла в моду в Вене), стал цитристом-виртуозом. С 20 лет успешно выступал во мн. городах Европы, стал придв. музыкантом в Вене. С 1856 постоянно давал концерты, к-рые пользовались большой популярностью. У. был самым известным учителем игры на цитре в Вене, первым открыл общедоступную школу. Автор широко известной школы игры на цитре «Neue vollständige theoretisch-praktische Zitherschule» (W., 1859), к-рая выдержала более 100 изданий. У. делал транскрипции известных оперных мелодий и песен, писал песни, танцы, небольшие фантазии. Свои сочинения и обработки издавал в сб-ках «Salon-Album für Zitherspieler. Eine Sammlung von Ländlern und Liedern» (выходили с 1858, ежегодно 18 тетрадей). Сотрудничал также в журн. «Erstes Wiener Zither-Journal», к-рый издавал его ученик Ф. Вагнер. Для журнала написал статью об истории цитры (1887, Н. 1). Муз. сочинения У. написаны в современном ему салонном стиле и не имеют больших муз. достоинств. Попытки У. создать новые конструкции цитры оказались малоудачными.

Лит.: Bennert J. E., Illustrierte Geschichte der Zither, Luxemb., 1881 (Autobiogr., S. 44—46); Wurzbach C. von, Umlauf K. J. F., в его кн.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Tl 49, W., 1884; Vries H., Generalkatalog sämtlicher Zither-Musikalien, Köln, 1902; Nikl A. von, Die Zither. Ihre historische Entwicklung bis zur Gegenwart, W., 1927; Brandlmeier J., Handbuch der Zither. Die Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels, Münch., 1963.

Ю. В. Крейнина.

УМЛАУФ (Umlauff, Umlauf) Михаэль (9 VIII 1781, Вена — 20 VI 1842, Баден, близ Вены) — австр. скрипач, дирижёр и композитор. Сын Игнаца У. Муз. образование получил в родительском доме. После смерти отца учился у Й. Вейгля. Был скрипачом в оркестре Венской придв. оперы, затем помощником капельмейстера, в 1810—25 капельмейстером двух придв. оперных т-ров. С 1825 2-й капельмейстер в соборе св. Стефана. В 1840 вновь приглашён руководить придв. оперой, однако вскоре совсем отошёл от муз. жизни.

Современники называли У. одарённым дирижёром и скрипачом. У.-дирижёра высоко ценил Л. Бетховен. Трижды они выступали совместно (опера «Фиделио» — 23 мая 1814, «Кернтнертортеатр», Вена; 1-е исполнение 9-й симфонии и Kyrie, Credo, Agnus Dei из «Торжественной мессы» — 7 и 23 мая 1824, там же). В «Фиделио» У. корректировал игру оркестра, к-рым дирижировал уже почти глухой композитор (в конце автографа увертюры Бетховен пометил: «Умлауф показывает, где вступает тромбон»), в концертах 1824 Бетховен указывал темпы в начале каждой части; оркестром дирижировал У. При описании встреч с Бетховеном Л. Шпор упоминает, что У. по просьбе автора корректировал рукопись партитуры 9-й симфонии.

Как композитор У. дебютировал в 1804 балетом «Месть Амура». По дарованию У. значительно уступал своему отцу.

Соч.: опера — Трактир в Гранаде (Das Wirtshaus in Granada; клавир опубл. в Вене); зингшпили — Праздник любви и радости (Das Fest der Liebe und der Freude; либр. И. Перше, 1806, Эйзенштадт); Гренадер (Der Grenadier, 1812, Вена, «Кернтнертортеатр»); балеты (10 или 12), в т. ч. Месть Амура (Amors Rache, 1804, Вена, «Кернтнертортеатр»), Пауль и Розетта, или Виноградари (Paul und Rosette oder Die Winzer, либр. Ж. Коралли, 1806, Венская придв. опера), Забавы Париса на горе Ида (Die Spiele des Paris auf dem Berge Ida, либр. К. Тальони, 1806, там же), Свадьба Гамаше, или Дон Кихот (Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote, либр. К. Тальони, 1807, «Кернтнертортеатр»), вставные номера для разл. балетов, в т. ч. «Лодоиски» А. Гировеца, «Альцины» П. Бертона; для солистов, хора и орк. — месса (D-dur), отд. части католич. литургии, в т. ч. 3 градуала, 3 оффертория; камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп., для фп. в 4 руки; фп. пьесы; танц. музыка.

Лит.: Nottebohm G., Beethoveniana, Lpz., 1872, S. 37—38; его же, Zweite Beethoveniana, Lpz., 1887, S. 30, 304; Skrbensky L. H., Drei deutsche Tonkünstler: Christian Umlauff, Ignaz Umlauff, Michael Umlauff, в кн.: Mitteilungen zur Geschichte der Familien Umlauff, H. 2, Prag, 1926; Haas R., Zur Wiener Ballettpantomime um den Prometheus, в кн.: Neues Beethoven-Jahrbuch, Bd 2, Augsburg, 1926, S. 84 и др.; Bauer A., Opern und Operretten in Wien, Graz, 1955.

В. И. Руденко.

УН, Унгёр (Un, Ungör) Экрем Зеки (р. 23 XI 1910, Стамбул) — турецкий скрипач, композитор, дирижёр и педагог. Сын композитора, первого турецкого дирижёра, автора Гос. гимна Турецкой Республики Османа Зеки У. (1880—1958). В детстве обучался игре на скрипке. В 1930 окончил «Эколь нормаль» в Париже и с того же года стал преподавать игру на скрипке в Анкарской пед. муз. школе; одноврем. был солистом Президентского симф. оркестра. С 1934 педагог Стамбульской муниципальной консерватории. Выступает с концертами как солист и дирижёр гор. симф. оркестра.

Соч.: концерты с орк. — для скр. (1963), для влч. (1959); концерт для фп., ударных и струнных (1956); камерно-инстр. ансамбли — струн. трио (1952), концерт для 4 скр. (1963), 3 струн. квартета (1946, 1947, 1948), цикл фп. пьес (1964).

З. Рустам-Заде.

УНГЕР, Унгер-Сабатье (по мужу — Сабатье; Unger, Ungher, Unger-Sabatier) Каролина (28 X 1803, Штульвейсенбург, ныне Секешфехервар, Венгрия — 23 III 1877, вилла под Флоренцией) — австр. певица (меццо-сопрано, контральто). Пению училась у А. Ланге и И. М. Фогля, затем в Милане у Дж. Ронкони. В 1821 дебютировала на оперной сцене в Вене в партии Дорабеллы («Так поступают все» Моцарта). Творч. общение с Л. Бетховеном сыграло значит. роль в судьбе певицы — У. участвовала в первом исполнении его 9-й симфонии и Kyrie, Credo, Agnus Dei из «Торжественной мессы» (7 и 23 мая 1824, «Кернтнертортеатр», Вена). Артистич. деятельность У. проходила в основном в Италии (здесь её называли Карлоттой У.). В 1825 пела в Неаполе в т-рах «Дель Фондо» и «Сан-Карло», в 1827—30 — в Милане в «Ла Скала» (дебютировала в опере Дж. Россини «Елизавета, королева Англии»), затем с огромным успехом — в Турине, Болонье, Риме, Флоренции, Венеции и др., в 1833—34 — в Париже (где выступила в партии Ромео в опере В. Беллини «Капулети и Монтекки»), позднее — в Вене (1837—40), Дрездене (1840—42). Была первой исполнительницей гл. партий (меццо-сопрано) в операх, написанных специально в расчёте на её голос и артистич. дарование композиторами В. Беллини («Чужестранка», Милан, 1829), Г. Доницетти («Паризина», Флоренция, 1833; «Велизарий», Венеция, 1836), С. Меркаданте («Два знаменитых соперника», Венеция, 1838) и др. В 1843 оставила сцену.

Одна из выдающихся представительниц школы *бельканто*, У. обладала сильным, сочным, выразит. голосом, несколько резким в верхнем регистре. Её исполнение отличалось высоким пафосом, ярким темпераментом. Среди многочисл. партий: Розина, Норма; Анна Болейн, Мария («Анна Болейн», «Мария ди Руденц» Доницетти). Выступала и как конц. певица.

Лит.: Trionfi Melodrammatici di Carolina Ungher in Vienna, W., 1839; Hartwig O., Fr. Sabatier und Caroline Sabatier-Unger, «Deutsche Rundschau», 1897, Bd 92; Monaldi G., Cantanti celebri (1829—1929), Roma, 1929; Polgár F. M., Ungher-Sabatier, Bdpst, 1941; Sabatier P., La cantatrice Caroline Ungher, «Revue musicale de la Suisse Romande», 1963, v. 17, № 6.

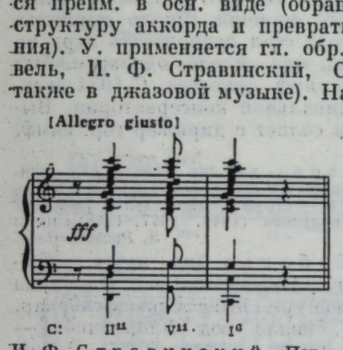
Ю. В. Крейчика.

УНДЕ́ЦИМА (от лат. undecima — одиннадцатая). 1) Интервал в объёме одиннадцати ступеней диатонич. звукоряда; обозначается цифрой 11. Различают чистую У. (ч. 11), содержащую 8 1/2 тонов, увеличенную У. (ув. 11) — девять тонов и уменьшенную У. (ум. 11) — восемь тонов. У. относится к числу составных интервалов, превышающих объём октавы, и рассматривается как сумма чистой октавы и кварты или как кварта через октаву.

2) Одиннадцатая ступень двухоктавного диатонич. звукоряда. См. *Интервал.*

В. А. Вахромеев.

УНДЕЦИМАККО́РД — шестизвучие терцовой структуры (напр., d — f — a — c — e — g). Специфич. тон У. — звук ундецимы (отсюда назв.). У. продолжает линию наслоения терций в аккордах: трезвучие → → септаккорд → нонаккорд → У.; он может пониматься либо как нонаккорд с прибавленной сверху терцией, либо как септаккорд с прибавленными двумя терциями. Обозначается цифрой 11 при знаке ступени, являющейся осн. тоном аккорда, напр. II^{11}, d^{11}. Употребляется преим. в осн. виде (обращения могут разрушить структуру аккорда и превратить его в др. образования). У. применяется гл. обр. в музыке 20 в. (М. Равель, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и др.; также в джазовой музыке). Наличие в У. нескольких терцовых созвучий (трезвучий, септаккордов), пригодных для того, чтобы существовать в качестве самостоят. аккордов, объективно предрасполагает У. к полигармонич. расслоению (см. *Полиаккорд*; напр., в отрывке из «Петрушки» Стравинского верхний звук имеет значение органного пункта). См. *Аккорд, Нонаккорд.*



И. Ф. Стравинский. «Петрушка». Картина 1-я.

Ю. Н. Холопов.

УНИВЕРСИТЕ́ТСКИЕ КОНЦЕ́РТЫ (Музыкальные упражнения студентов императорского университета) — ежегодные циклы концертов студенч. оркестра Петерб. ун-та. Возникли как свободное музицирование студентов и преподавателей (привлекались также петерб. артисты). В 1842 инспектор ун-та А. Фитцум фон Экштедт организовал постоянные публичные концерты (существовали до 1850-х гг.), в к-рых в качестве оркестрантов и солистов выступали студенты ун-та (многие из них впоследствии стали проф. музыкантами). Концерты проводились по воскресеньям в Актовом и Петровском залах ун-та. Постоянным дирижёром был К. Шуберт.

Лит.: История Ленинградского университета, 1819—1969. Очерки, Л., 1969.

УНИСО́Н (итал. unisono, от лат. unus — один и sonus — звук; франц. unisson; англ. unison). 1) Одновременное звучание двух или неск. звуков одинаковой высоты.

2) Исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму (У. в приму; напр., У. скрипачей, виолончелистов или хористов), а также в одну или неск. октав (У. в октаву); часто встречается в камерных, оркестровых, хоровых и оперных произв. У. в зависимости от контекста служит средством воссоздания разл. образов — от торжеств. архаики (напр., хор «Лель таинственный» в «Руслане и Людмиле» Глинки) до трагизма (напр., 2-я часть 11-й симфонии Шостаковича).

3) Исполнение муз. произв. одновременно (синхронно) на двух фп. или др. инструментах.

4) Удвоение сольной партии сопровождающим голосом аккомпанемента.

Принятое отождествление У. и чистой примы связано с введением в нач. 18 в. равномерно темперированного строя (см. *Темперация*). Благодаря делению чистой октавы на 12 равных полутонов муз. строй приобрёл замкнутый характер, вследствие чего каждый звук октавы получил неск. энгармонически равных значений. Это обусловило появление интервала увеличенной примы, энгармонически равного малой секунде, в связи с чем мелодич. (при повторении звука) и гармонич. звучание У. любой ступени звукоряда стало называться чистой примой. В 2-гол. контрапункте строгого стиля У. (прима) обычно является начальным или заключит. интервалом.

В. А. Вахромеев.

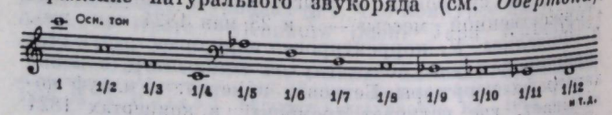
УНКО́ВСКИЙ Николай Владимирович [ок. 1857, Калужская губ.— 13 (26) VI 1904, Калуга] — рус. певец (драм. баритон), режиссёр и антрепренёр. Род. в дворянской семье, учился в Морском уч-ще в Петербурге, одноврем. обучался пению в частной муз. школе А. Евгеньева у О. О. Палечека. С 1879 вольнослушатель Петерб. консерватории по классу пения у К. Эверарди. В 1880 ушёл в отставку, преподавал пение в Пензе. Сценич. деятельность начал в Казани в оперной антрепризе П. М. Медведева; в 1887—90 солист Мариинского т-ра в Петербурге (дебютировал в партии Эскамильо). Один из организаторов оперной труппы в Саратове, с 1890 её ведущий артист и режиссёр (как певец был любимцем саратовской публики). В 1892—99 возглавлял Оперное т-во в Саратове, гастролировавшее в разл. городах России (Казань, Самара, Ниж. Новгород, Москва); в 1892 совм. с дирижёром И. О. Палицыным осуществил первую в Саратове пост. «Пиковой дамы». В 1899 снова организовал оперную труппу (до 70 чел.; «Оперный плавучий т-р Н. В. Унковского»), с к-рой совершил поездку на пароходе от Казани до Архангельска (во время поездки У. записывал нар. мелодии).

Артист яркого драм. дарования, У. превосходно владел голосом, особенно мощно звучавшим в среднем регистре. По словам режиссёра Н. Н. Боголюбова, «... в ту пору Унковский был одним из немногих певцов, которые в опере утверждали искусство драматической сцены». Среди лучших партий — Евгений Онегин, Демон; Владимир («Рогнеда»), Иуда («Маккавеи» Рубинштейна), Пётр («Вражья сила»); др. партии — Елецкий, Кочубей, Князь Игорь, Мизгирь; Сильвио, Тонио («Паяцы»), Невер, Нелюско, Оберталь («Гугеноты», «Африканка», «Пророк»). В 1901 У. открыл в Калуге курсы пения и оперные классы.

Лит.: Лапенкова А., Н. В. Унковский, «Театр и искусство», 1904, № 28; Боголюбов Н., Полвека на оперной сцене, М., 1957; Из музыкального прошлого. Сб. очерков, ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, [т. 1], [М.], 1960.

В. И. Зарубин.

УНТЕРТО́НЫ (нем. Untertöne, букв. — нижние звуки, ед. ч. Unterton, от unter — нижний и Ton — тон, звук) — теоретически выведенный ряд звуков, располагающихся ниже осн. тона вибратора; зеркальное отражение натурального звукоряда (см. *Обертоны*):



(Числа под нотами указывают на отношение частот к осн. тону.) У. могут возникнуть только в особых условиях взаимодействия вибратора и резонатора или при механич. соприкосновении др. тела с данным колеблющимся вибратором; они воспринимаются как дребезжащие звуки с определ. высотой. В «унтертонпродукторе» Е. В. Новицкого осн. тон давался камертоном, установленным на резонирующей подставке, а У. производились шариками разной массы, поочерёдно помещаемыми на эту подставку; У. в этой системе возникали вследствие соударений шарика и вибрирующей резонирующей подставки. Подобным образом — при включении в колебания посторонних тел — У. могут возникнуть на скрипке, фп. и др. инструментах; однако они никогда не возникают при колебаниях одного вибратора; невозможно также услышать весь ряд У. одновременно. У. нельзя смешивать с комбинац. тонами разности, к-рые возникают в результате интерференции колебат. движений от 2 и более вибраторов при распространении звуковых волн. У. одним из первых описал Э. Хладни (1802). А. Эттинген и Х. Риман сделали попытку при помощи обертонов и У. объяснить происхождение мажора и минора (дуалистич. обоснование гармонии); на новой основе (физиологии высшей нервной деятельности) эти попытки возникают и во 2-й пол. 20 в.: М. П. Блинова объясняет происхождение минора при помощи т. н. унтертоновой проекции. В нек-рых электромузыкальных инструментах (типа электрооргана Хаммонда) искусственно созданные У. используются как тембровые добавления к обертоновому спектру.

Лит.: Новицкий Е. В., Унтертоны, в кн.: Сб. работ секции по музыкальной акустике, вып. 2, М., 1929, с. 84—139, [Труды ГИМНа]; Рыжкин И., Мазель Л., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1, М., 1934; Музыкальная акустика. Под ред. Н. А. Гарбузова, М.— Л., 1940, с. 18, ²1954, с. 17—18; Блинова М. П., Физиологические основы ладового чувства, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1962; Симонов И. Д., Новое в электромузыкальных инструментах, М.— Л., 1966; Chladni E. F. F., Die Akustik, Lpz., 1802; Oettingen A. von, Harmoniesystem in dualer Entwicklung, Dorpat — Lpz., 1866; Riemann H., Die objective Existenz der Untertöne in der Schallwelle, «Allgemeine Deutsche Musikzeitung», 1875, Jahrg. 5.

Ю. Н. Рагс.

УО́ЛТОН (Walton) Уильям Тёрнер (р. 29 III 1902, Олдем, Ланкашир) — англ. композитор. С 10-летнего возраста пел в церк. хоре; начальное муз. образование получил под рук. отца, затем учился в церк. колледже у Х. Аллена и Б. Олчина в Оксфорде. Композицию изучал гл. обр. самостоятельно, пользовался советами Э. Ансерме и Ф. Бузони. В 1919 окончил оксфордский муз. колледж. В это время создал первые произв., в т. ч. фп. квинтет, 2 песни, литанию a cappella. В 1923 в Лондоне исполнены струн. квартет, а также оригинальная пьеса-речитация иронич. характера «Фасад» («Façade») для чтеца (сатирич. стихи Э. Ситуэлл) в сопровождении флейты-пикколо, кларнета и бас-кларнета, саксофона, трубы, виолончели и ударных (в 1926 переделана У. в комедийный балет того же назв., в музыке к-рого воспроизводятся в шаржированной форме популярные мелодии англ. композиторов; получили известность 2 орк. сюиты из него). Среди др. сочинений 20-х гг. — увертюра «Портсмутский мост», воссоздающая весёлую сценку в доках (1925). В соч. 30-х гг. ощутимы влияния П. Хиндемита, иногда И. Ф. Стравинского, а также Я. Сибелиуса (скорбные, трагич. мотивы в концерте для альта с оркестром, первым исполнителем к-рого был Хиндемит, 1929). Высоким мастерством инстр. письма



отличаются и др. его концерты с оркестром — для скрипки (первый исполнитель — Я. Хейфец) и виолончели (первый исполнитель — Г. П. Пятигорский). В 40-е гг. писал музыку гл. обр. к спектаклям драм. т-ра («Макбет», 1941) и кинофильмам, в т. ч. «Генрих V» (1944; орк. сюита, 1945), «Гамлет» (1947) по У. Шекспиру; простые лирич. мелодии из них завоевали широкую популярность.

Соч.: опера Троил и Крессида (по Дж. Чосеру, Лондон, 1954), Медведь (The Bear, по А. П. Чехову, 1967, Олдборо); балеты — Фасад (Façade, 1926) и Благоразумные девы (The Wise virgins, на темы 6 фп. пьес И. С. Баха, 1940), Gloria (для солистов и орк., 1961); для орк.— симфонии (1935, 1960); увертюры: Портсмут-Пойнт (Portsmouth Point, 1925, по гравюре Т. Роулендсона, художника кон. 18 — нач. 19 вв.), Сиеста (Siesta, 1926), Скапен (комическая, 1941, 2-я ред. 1950), Иоганнесбургская фестивальная (Johannesburg festival overture, 1956); сюиты из балета Фасад (1927; 1938), пьесы; Вариации на тему Хиндемита (1963), Capriccio burlesco (1968), Импровизация на тему экспромта Б. Бриттена (1970); для инструмента с орк.— конц. симфония для фп. (1927, на основе музыки для балета, заказанного С. П. Дягилевым; 2-я ред. 1943), концерты: для альта (1929, 2-я ред. 1961), скр. (1939), виолончели (1957); камерно-инстр. ансамбли — токката (1923), соната (1950) и 2 пьесы (1951) для скр. с фп., фп. квартет (1919), струн. квартеты (1922, 1947); для хора с орк.— В честь города Лондона (In honour of the city of London, 1937), Coronation Te Deum (1953); Missa brevis для хора и органа (1966); фп. пьесы для детей, в т. ч. в 4 руки; песни.

Лит.: Howes P. S., The music of William Walton, v. 1—2, L., 1942—43, ²1965; Apraham ian F., Walton retrospective, «Music and musicians», 1972, v. 20, № 11; Craggs S. R., William Walton. A Thematic catalogue of his musical works, L., 1977.

И. А. Слепнёв.

УО́РРЕН (Warren) Леонард (21 IV 1911, Нью-Йорк — 4 III 1960, там же) — амер. певец (драм. баритон). Окончил Колумбийский ун-т в Нью-Йорке, одноврем. брал уроки пения у С. Дича и Дж. де Лука. С 1937 хорист, в 1938 дебютировал как конц. певец. С 1938 пел в «Метрополитен-опера» (первая партия — Паоло, «Симон Бокканегра» Верди). Гастролировал во мн. оперных т-рах США и за рубежом — в Гор. т-ре в Рио-де-Жанейро и т-ре «Колон» в Буэнос-Айресе (1942), в оперном т-ре Мехико (1948—49), в «Ла Скала» (Милан), а также в Большом т-ре в Москве (выступал в одной из своих лучших партий — Риголетто, 1958). Выдающийся исполнитель партий в операх Дж. Верди и др. итал., а также и франц. композиторов. Обладал большим голосом красивого тембра, ровно звучавшим во всех регистрах, совершенной вок. техникой, сценич. мастерством; интерпретации У. отличались яркостью, экспрессией, масштабностью. Выступал как конц. певец. Снимался в кино. Лучшие партии: ди Луна («Трубадур»), Жермон; Макбет («Макбет» Верди), Ренато («Бал-маскарад»), Дон Карлос; Скарпиа («Тоска»), Тонио.

Лит.: Obituary. Leonard Warren, «The Musical times», 1960, v. 101, № 1406.

С. Ю. Сигида.

УПРАЖНЕ́НИЕ — см. *Вокализ, Диктант музыкальный, Экзерсис, Этюд.*

УРА́Н, Юран (Urhan; наст. фам.— Оэран, Auerhahn) Кретьен (16 II 1790, Монжуа, близ Ахена — 2 XI 1845, Париж) — бельг. скрипач, альтист, органист и композитор. В раннем детстве учился играть на скрипке у отца, с 5 лет выступал публично. С 1806 учился в Парижской консерватории у Ж. Ф. Лесюэра (муз.-теоретич. предметы) и у Р. Крейцера, П. Байо, возможно, у П. Роде или Ф. А. Хабенека (скрипка). Работал в Париже. С 1807 играл на скрипке, с 1810 — на органе в Корол. капелле. В 1816—45 играл на скрипке в оркестре т-ра «Гранд-Опера» (с 1823 первая скрипка, с 1836 солист), был концертмейстером оркестра Об-ва концертов консерватории, участвовал в концертах этого об-ва как скрипач-солист. Был органистом церкви Сен-Венсан (с 1827). Позднее играл и на альте, выступал в ансамбле с Ф. Листом (находился с ним в дружеских отношениях), Ф. Шопеном, скрипачом

П. Байо (в квартете под рук. Байо; концертировал с ним как альтист-солист в 1806), с виолончелистом А. Баттой; участвовал в т. н. Историч. концертах, организованных Ф. Ж. Фетисом. Современники наиболее высоко ценили иск-во У.-альтиста. По просьбе автора играл партию альта-соло при первом исполнении симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии»; своим успехом на премьере в 1834 в Париже симфония в значит. степени обязана исполнит. мастерству У.-альтиста. У. — один из первых альтистов, выступавших с сольными концертами. Концертировал также как исполнитель на виоль д'амур (возродил сольную игру на этом инструменте); специально для него Дж. Мейербер написал в опере «Гугеноты» соло для виоль д'амур (в 1-м д.). У. особенно близко было творчество Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, произв. к-рых он часто исполнял, способствуя популярности их музыки во Франции. Автор 2 сонат, 2 «Романтических квинтетов» («Quintettes romantiques», для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели), квинтета для 3 альтов, виолончели, контрабаса и литавр ad libitum, 3 «Романтических дуэтов» («Duos romantiques», для фп. в 4 руки), фп. пьес, романсов и др.

Лит.: Юзефович В., Кретьен Уран — первый исполнитель партии альта в «Гарольде» Берлиоза, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 4, М., 1967; d' Ortigue J., Le balcon de l'Opera, P., 1833, p. 324—32; Elwart A., Histoire de la Société des concerts du conservatoire impérial de musique, P., 1860; Legouve E., Chrétien Urhan, в его кн.: Soixante ans de souvenirs, pt 2, P., 1887; Förster P., Chr. Urhan, Raigern, 1907; Garnault P., Chrétien Urhan (1790—1845), «Revue de musicologie», 1930, t. 11, № 34; Sietz R., Urhan, в кн.: Rheinische Musiker, Folge 6, hrsg. von D. Kämper, Köln, 1969, S. 208—10 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, H. 80).

В. А. Юзефович.

УРБАН (Urban) Кристиан (15 X 1778, Эльбинг — 14 V 1860, там же) — нем. муз. теоретик, дирижёр, композитор. Первоначально был воен. музыкантом. В 1812—59 музик-директор Эльбинга и руководитель гор. капеллы. В 1824 читал лекции по теории музыки в Берлине. В 1830 нек-рое время был театр. предпринимателем. Организовал первый муз. праздник в Пруссии (2 июня 1833, Мариенбург), симф. концерты в Данциге. Муз.-обществ. деятельность У. в Эльбинге сыграла большую роль в развитии муз. культуры города. Работы У., в к-рых он призывал к обновлению методики муз. образования (считал необходимым развивать у учеников слух, чувство ритма, муз. вкус), не потеряли значения и поныне. В работе «О моей системе всеобщего музыкального образования...» («Ankündigung meines allgemeinen Musikunterrichtssystems...», 1825) У. обосновал свои неосуществившиеся планы создать «нормальную муз. школу». О его муз. соч. сведений почти нет; сохранились в рукописи опера «Золотой телец» («Der goldene Widder») и музыка к «Мессинской невесте» («Die Braut von Messina») Шиллера.

Соч.: Über die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht, Elbing, 1823; Theorie der Musik nach rein naturgemäßen Grundsätzen, Danzig, 1826; Ankündigung meines allgemeinen Musikunterrichtssystems und der von mir beabsichtigten Normalmusikschule, B., 1825; Zum Andenken an das erste preußische Musikfest, Elbing (б. г.); Zur Reform des allgemeinen Musikunterrichts, Elbing, 1855.

Лит.: Müller-Blattau J. M., Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen von der Ordenszeit bis zur Gegenwart, Königsberg, 1931; Satori-Neumann B. Th., Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing, Bd 1—2, Danzig, 1936, [2]Marburg, 1962.

Ю. В. Крейчина.

УРБАХ Самуил Юльевич [25 I (7 II) 1908, Белосток — 19 IV 1969, Москва] — сов. композитор. В 1937 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина. В 1937—41 работал в Таджикистане, в 1941—42 — в Свердловске, с 1942 — в Москве. В 1952—59 ответств. секретарь комиссии симф. и камерной музыки Моск. организации СК РСФСР, в 1955—59 зам. пред. творч. комиссии СК СССР. Автор первой тадж. комич. оперы «Биби и Бобо». Принципы нац. муз. мышления сочетаются в ней с использованием традиц. приёмов европ. комич. оперы.

Соч.: оперы — Биби и Бобо, или Знатный жених (либр. С. С. Саидмурадова и Я. М. Галицкого, конц. исп. 1959, пост. 1961, Тадж. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1964, там же), Девчата (1969); муз. представление Лола (Праздник тюльпанов, совм. с С. А. Баласаняном, пост. 1939, там же); балеты — Анор (Гранат, пост. 1940, там же), Путь к счастью (1940); для орк.— симфония-баллада (1955; 2-я ред. 1957), 3 симф. сюиты на тадж. темы (1944, 1945, 1954), сюита В аллеях Душанбе (1963), баллада (1936), поэма (1947), Таджикские эскизы (1948); 2 сонаты для фп. (1936); для голоса с фп.— романсы Не сердись на друга, Моей любимой (оба на сл. А. Лахути, 1953), вокализ (для 3-го Междунар. конкурса им. П. И. Чайковского); музыка к драм. спектаклям.

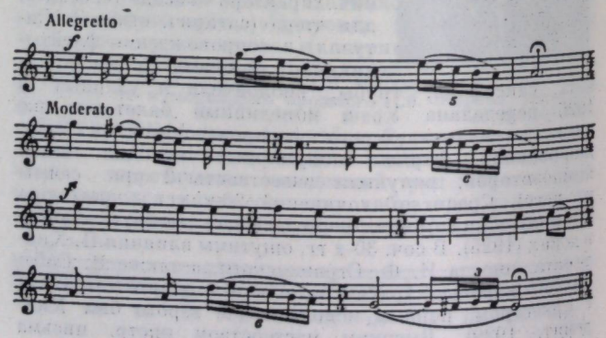
Лит.: Памяти ушедших, «СМ», 1969, № 7. *Л. Б. Римский.*

УРЙБЕ ОЛЬГЙН (Uribe Holguín) Гильермо [17 III 1880, Богота — 18 (по уточнённым данным) VI 1971, там же] — колумбийский композитор, скрипач, дирижёр и педагог. Учился в Нац. муз. академии в Боготе у Р. Фигероа (скрипка), в 1907—10 — в «Схола канторум» в Париже у В. д'Энди (композиция) и в Брюссельской консерватории у С. Томпсона (скрипка). Основатель (1910) и директор (1910—35 и 1942—70) Нац. консерватории в Боготе (создана на базе Нац. академии музыки), а также Об-ва симф. концертов при ней (возглавлял в 1910—35). В своём творчестве, отмеченном влиянием франц. импрессионизма, использовал нац. темы, сюжеты и муз. фольклор (напр., сб. «300 пьес в народном характере» для фп., тетради 1—13). Бóльшая часть соч. У. О. не издана. Написал автобиографич. повесть «Жизнь колумбийского музыканта» («Vida de un músico colombiano», Bogotá, 1941).

Соч.: опера Фуратена (на индейский сюжет, 1943); для солистов, хора и орк.— Te Deum (1920), Реквием (1926), кантата В честь Боливара (Homenaje a Bolívar); для орк.— 11 симфоний (1916—66), 5 симф. поэм (в т. ч.: Под её окном — Bajo su ventana, 1930; Бочика — на индейский сюжет, 1939; Конкистадоры, 1959), Три танца (1926), Серенада (1928), Карнавалеска (1929), Три креольских балетных танца (Tres bailes criollos, 1946); Concerto grosso для струн. орк. (1958); концерты с орк.— концерт в старинном стиле для фп. (Concierto a la manera antigua, 1939), для клавесина, 2 для скр., для альта; Сельская симфониетта для фп. и малого орк. (Sinfonieta campesina, 1948) и др.; камерно-инстр. ансамбли — 7 сонат для скр. и фп., 2 сюиты для скр. и фп. (1920, 1937), соната для альта и фп. (1927), соната для влч. и фп. (1939), 2 фп. трио, 10 струн. квартетов (1920—66), 2 фп. квинтета, дивертисмент для флейты, трубы, арфы и струн. квартета (1953), сюита для флейты, трубы, арфы, скр. и влч., Маленькая сюита для флейты, скр. и альта, токката для флейты, кларнета, фагота, 2 труб и фп. и др.; для фп.— сонатина (1937), Фольклорная фантазия (Fantasía folklórica, для 2 фп., 1948), 300 пьес в народном характере (300 trozos en el sentimiento popular, тетради 1—13), прелюдии и др.; Маленькая сюита для гитары; культовая музыка, хоры, романсы, песни; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. к трагедии Эсхила «Прометей».

Лит.: Lange F. C., Guillermo Uribe Holguín, «Boletín Latinoamericano de música», t. 4, Bogotá, 1938, p. 757—95; Rendón G. G., Maestro de música: Guillermo Uribe Olguín, «Musica», La Habana, 1975, № 50—51. *П. А. Ахундов.*

УРМУЛИ — старинная груз. аробная песня. Исполняется возницей, едущим на арбе. Для У. типичны лирич. характер, чередование речитатива с широко развитой и богато орнаментированной мелодией. Начинается в высоком регистре, затем нисходящее мелодич. движение приводит к половинной или полной каденции



на оси. устое. При переходе к следующей строфе в мелодии образуется восходящий скачок, обычно на малую или большую септиму. У. отличается свободной ритмич. организацией, отвечающей тексту, гл. обр. импровизационному. Импровизационность всего склада и исполнения У. привела к образованию разл. вариантов этих песен. Ладовая основа У. многообразна. Распространены У. в эолийском, фригийском, дорийском ладах, встречаются и пентатонические; характерной чертой У. является ладовая переменность. У. входят во мн. сборники груз. нар. песен [Аракчиев Д. И. (Аракишвили), Грузинское народное музыкальное творчество, М., 1916, с. 55; Чхиквадзе Гр., Грузинская народная песня, т. 1, Тб., 1960, с. 93 и др.].

Г. З. Чхиквадзе.

УРСУЛЯК (Ursuleac) Виорика (р. 26 III 1899, Черновцы) — рум. певица (сопрано). Муз. образование получила в Венской академии музыки и сценич. иск-ва, совершенствовалась в Берлине у Л. Леман. В 1924 дебютировала в оперном т-ре во Франкфурте-на-Майне. Здесь познакомилась с дирижёром и пианистом К. Краусом (впоследствии её муж), с к-рым часто выступала на конц. эстраде. С 1929 солистка Венской гос. оперы, в 1934—37 — Берлинской гос. оперы, в 1937—44 пела на сцене Мюнхенского нац. т-ра. Регулярно участвовала в Зальцбургских фестивалях, гастролировала в Милане («Ла Скала»), Лондоне («Ковент-Гарден»), Риме (Римская опера).

Пение У. отличалось красотой и мягкостью, тонкостью нюансировки и выразительностью в декламационных эпизодах. Была одной из любимейших певиц Р. Штрауса, с успехом исполняла мн. партии в его операх, в т. ч. Фельдмаршальши («Кавалер роз»), Арабеллы («Арабелла», 1-е исп., 1933, Дрезден), Марии («День мира», 1-е исп., 1938, Мюнхен; композитор посв. эту оперу У. и Краусу), Мадлен («Каприччо», 1-е исп., 1942, Мюнхен). Пела также в операх В. А. Моцарта (Фьордилиджи — «Все они таковы», Графиня — «Свадьба Фигаро»), Р. Вагнера (Елизавета — «Тангейзер», Эльза — «Лоэнгрин»), Дж. Верди (Леонора — «Трубадур»). После 2-й мировой войны 1939—1945 эпизодически выступала в Австрии и ФРГ. В 1954, после смерти Крауса, оставила сцену и поселилась в Эрвальде (Австрия).

Лит.: Ionaşcu G., Viorica Ursuleac, «Muzica», 1967, № 3; его же, Artişti români la Teatrul Scala. 1880—1973, «Secolul—20», 1973, № 5, p. 191—205.

В. В. Тимохин.

УРУГВАЙСКАЯ МУЗЫКА. О музыке аборигенов Уругвая — индейцев чарруа и гуарани можно судить лишь по отд. свидетельствам эпохи конкисты (16 в.). Эти племена, находившиеся на разных ступенях первобытнообщинного строя, были в значит. степени уничтожены или подчинены испан. влиянию. Главными формами музыки индейцев были трудовые, воен. и обрядовые песни и танцы. Нек-рое представление о характере музыки индейцев дают их муз. инструменты. Осн. муз. инструментом индейцев чарруа был горизонтальный цилиндрич. барабан, выдолбленный из ствола дерева. Воинственные танцы чарруа сопровождались игрой на трубе (изготавливавшейся из рогов или костей животных), тростниковой флейте пинкилью, морской раковине. Из ударно-шумовых инструментов с доколумбовых времён в Уругвае существует погремушка, состоящая из двух полых цилиндров с камешками внутри (разновидность *марака*). Употребляется также маримба (инструмент типа ксилофона). Муз. лук представляет собой деревянный лук с тетивой-струной из конского волоса; при изменении натяжения струны пальцами инструмент издаёт звуки разной высоты (примерно, в объёме октавы), простейшим резонатором является рот исполнителя, прикасающегося губами к струне (резонаторами могут служить также полая тыква, глиняный сосуд). В совр. Уругвае нар. музыкантами применяется муз. лук со спец. резонаторами.

Став испан. колонией в 16 в., Восточный берег (так назывался Уругвай в колониальный период) вошёл в 1776 в состав вице-королевства Ла-Плата со столицей в Буэнос-Айресе и выделился в самостоят. гос-во в 1830. Поэтому муз. фольклор Уругвая имеет много общего с фольклором Аргентины (см. *Аргентинская музыка*). В нём до сих пор сохраняются нек-рые песенные и танц. формы испан. музыки — *вильянсико*, колыбельные и детские песни, сапатеадо и др. Распространяемые по всей стране нар. певцами — пайядорами европ. песни и танцы превращались в нар. креольские, приобретая черты нац. своеобразия, специфич. колорит. Уругв. нар. музыка отличается яркой эмоциональностью. Преобладают размеры $^3/_4$ и $^6/_8$. Часто встречаются синкопы, переменный ритм, контрастные смены темпов. Распространённые песенные жанры — тристе, видала, эстило, милонга; танцы — гато, сьелито, перикон, куандо, ранчера и др. В 1-й четв. 19 в. возникли патриотич. песни, вызванные к жизни борьбой за независимость Уругвая.

Проф. музыка начала развиваться в Уругвае в 1-й пол. 17 в. и была связана прежде всего с деятельностью церкви, придававшей важное значение музыке как одному из средств обращения индейцев в христианство. На территории Уругвая (в его совр. границах) были основаны Вост. миссии иезуитов с центром в Монтевидео. Служители церкви обучали индейцев игре на европ. муз. инструментах (диатонич. арфе с неизменным строем, виуэле, гитаре, скрипке), сопровождавших в то время службу, а также пению, сочинению духовной музыки (индейцы исполняли даже мотеты). Высокого уровня достигла муз. школа монаха-иезуита Обиспо, организованная в 1779 в Сорьяно. С изгнанием иезуитов в кон. 18 в. и становлением католич. церкви в Уругвае появились *григорианское пение* и орган. Известными органистами были Т. Ортега, музыканты-негры Б. Барралес, Тио Бенито. В нач. 19 в. церк. музыка достигла расцвета в творчестве М. Убеды; наиболее видный представитель церк. музыки кон. 19 в.— К. Кальво.

Светская музыка до кон. 18 в. развивалась преим. в русле домашнего любительского музицирования. Исполнялись песни и арии из испан. тонадилий, сарсуэл, итал. арии, танцы — контрданс, менуэт, гавот, вальс, полька, мазурка. В кон. 19 в. на смену салонным танцам пришло танго.

В 1793 был открыт первый муз. т-р в Монтевидео (Дом комедии). Вплоть до 1825 в репертуаре т-ра господствовали испан. *тонадилья* и мелодрама. Среди авторов мелодрам и сарсуэл — Х. Ф. Мартинес, В. Идальго, М. де Араучо.

Музыкальная культура в 19 в. стала развиваться более активно, но ведущую роль в музыкальной жизни страны играли иностранцы. В репертуар муз. т-ра проникают итал. оперы (в т. ч. в 1830 была исполнена «Семирамида» Россини), на протяжении всего этого столетия пользовавшиеся громадной популярностью. Первую уругв. оперу создал композитор и пианист Т. Хирибальди («Парижанка», 1878). Оживляется конц. жизнь. В 1827—53 возникло 6 филармонич. об-в. В 1856 открыт т-р «Солис» (ныне Т-р нац. комедии), ставший центром оперного иск-ва в стране. Среди уругв. композиторов 1-й пол. 19 в.—Х. Х. де Состоа, Ф. Х. Дебали (по национальности венгр, автор Нац. гимна Уругвая), К. Луна, Х. Фарриоль. Во 2-й пол. 19 в. появились пианисты высокого проф. уровня Д. Коста, П. Фагет, европ. известность получил пианист О. Пфейфер, скрипачи С. Масони, С. Васини. Большое влияние на рост муз. культуры в кон. 19 в. оказал композитор, дирижёр и скрипач Л. Самбусети (ученик Ж. Массне и Л. Делиба), автор первой уругв.

симфонии. По его инициативе осн. Ин-т Верди (1890), Бетховенское об-во и при нём симф. оркестр (1897), в 1908 — Нац. симф. оркестр. Среди соч. Самбусети, написанных в традиц. романтич. стиле,— 2 оперетты, *сарсуэла*, симф. поэма «Франциск Ассизский» (1910).

К нач. 20 в. Уругвай располагал развитой сетью культурных учреждений. В Монтевидео было 15 т-ров, неск. консерваторий (типа ун-щ), Муниципальный дух. оркестр (1907), Нац. ассоциация камерной музыки (1913), Хор. ассоциация Монтевидео (1917), Нац. ассоциация симф. оркестров (1920). Большое значение имеет созданная в 1929 Гос. служба радиопередач и публич. концертов (ныне Гос. служба радиовещания и телевидения — SODRE), при к-рой работают Нац. дискотека, симф. и дух. оркестры, ансамбль камерной музыки, хор. школа, школа танца, вок. школа, консерватория. В 30—50-е гг. возникло большое количество хор. коллективов — «Монтевидео», «Гуарда и Паса» и др. С 1953 проводятся нац. хор. фестивали. В 1954 при Респ. ун-те образована Нац. консерватория. Существует система гор. муз. школ.

Уругв. композиторская школа (тесно связана с пац. фольклором сформировалась в нач. 20 в. Её основоположником, наряду с Л. Самбусети, был Э. Фабини. В 1907 Фабини явился одним из основателей консерватории в Монтевидео, в 1910 — Ассоциации камерной музыки. Наиболее известные соч. Фабини — симф. поэмы «В полях» (1921), «Остров Сейбос» (1926), увертюра для оркестра, хора и чтеца «Старая Родина» (1925), балеты «Мбурукуйя» (1933) и «Утро волхвов» (1937). Сподвижниками Фабини были также А. Брокуа — автор оперы «Табаре» (1910), лирич. драмы «Крест господень» (1918), симф. триптиха «Поэма холмов» (1910), Л. Клюзо Морте — композитор, пианист и скрипач, автор симф. поэм «Равнины» (1944), «Ранчо» (1947), симфонии «Артигас», посв. вождю уругв. народа в борьбе за независимость в 1811—30. В качестве продолжателей нац. традиций музыки выступили В. Асконе («Вечерние песни», для оркестра, 1932; Первый креольский квартет, 1948; 3 симфонии) и профессор гармонии и муз. эстетики в Ин-те высшего образования Г. Санторсола (концерт для фп. с оркестром, 1939; 1-я симфония, 1957). Творчество А. Сорьяно отмечено прогрессивной гражд. позицией, гармонич. сочетанием фольклорных элементов с совр. композиторской техникой. Среди его соч.: «Четыре симфонических ритуала» (1953), «Симфонические песнопения Кубинской революции» (1961), «Симфонический момент в память погибших в Бухенвальде» (1962), «Три симфонические схемы о жизни Артигаса» (1964). Выдающуюся роль в муз. жизни Уругвая и Лат. Америки сыграла организаторская и просветительская деятельность музыковеда Ф. К. Ланге, приехавшего в Уругвай в 1923. По его инициативе основаны Кооперативное межамериканское изд-во композиторов, Межамериканский ин-т музыкознания в Монтевидео (с 1938 в Боготе). В течение неск. лет Ланге руководил периодич. изданием «Бюллетень латиноамериканской музыки», способствовал объединению движения «Музыкальный американизм» в Лат. Америке, в 1930—49 был директором дискотеки SODRE. Виднейший уругв. музыковед Л. Айестаран — автор трудов по истории и теории уругв. фольклора. Уругв. композиторы продолжают развивать традиции нац. школы, не впадая в крайности авангардистских экспериментов. Модернистские тенденции проявились в сочинениях ген. секретаря Ассоциации композиторов Уругвая П. Ипуче Ривы — «Первая серия химических продуктов» для камерного ансамбля (1965) и др. Среди совр. уругв. композиторов наиболее известен за пределами страны Э. Тосар — автор таких произв.. как симфония № 2 для струн. оркестра (1950), Te Deum (для баса, хора и оркестра, 1960). К этим композиторам примыкают Л. Бирнотти (симфония № 3 памяти Л. Айестарана, 1968; симфония «Анна Франк», 1964), Р. Шторм (опера «Возвращение», 1958), К. Эстрада (выступавший в СССР в качестве дирижёра), Х. Серебриер, С. Сервети, А. Мастроджовании; исполнители — дирижёр Х. Протаси, пианисты У. Бальцо, Н. Мариньо, Л. Б. Ибаньес, О. Франсес, органист А. Туррициани, гитарист Х. М. Оянгурен, певица В. Кастро.

Лит.: Lange F. C., Organizasion musical en el Uruguay: la OSSODRE, «Boletin Latino-Americano de musica», t. 1, Montevideo, 1935; Ayestarán L., Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya, Montevideo, 1947; ero же, La música indigena en el Uruguay, Montevideo, 1949; ero же, La música en el Uruguay, v. 1, Montevideo, 1953; ero же, Luis Sambucetti, vida y obra, Montevideo, 1956; ero же, El centenario del Teatro Solís, Montevideo, 1956; Lagarmilla R. E., Eduardo Fabini, músico nacional uruguayo, Montevideo, 1953; Salgado S., Breve historia de la musica culta en el Uruguay, Montevideo, 1971.

В. Р. Доценко.

УСА́ТОВ Дмитрий Андреевич [10 (22) II 1847 — 10 (23) VIII 1913, Ялта] — рус. певец (тенор), педагог. Род. в семье крепостного, дворового графа Н.Д. Шереметева. В 1873 окончил Петерб. консерваторию по классу пения у К. Эверарди. В 1873—80 выступал в частных оперных антрепризах в разл. провинциальных городах России, неск. сезонов в труппе П. М. Медведева в Казани (1875—78), где приобрёл широкую известность. В 1880—89 солист Большого т-ра в Москве (успешно дебютировал в операх «Фауст» и «Аида»). Был первым исполнителем на сцене Большого т-ра партий Ленского (1881), Елеазара («Маккавеи» Рубинштейна, 1883), Андрея («Мазепа», 1884), боярина Куратова («Нижегородцы» Направника, 1884), Вакулы («Черевички» Чайковского, 1887).

У. обладал ровным, хорошо поставленным голосом красивого тембра и широкого диапазона, большой музыкальностью, ярким темпераментом. Будучи в сущности лирич. тенором, У. пел также партии драматические. Среди партий: Собинин, Лионель, Князь; Альмавива («Севильский цирюльник»), Рауль («Гугеноты»), Рембо («Роберт-Дьявол»), Фра-Дьяволо и др. Исполнял рус. романсы и песни. В 1884 П. И. Чайковский посв. У. романс «Смерть» (ор. 57 № 5; сл. Д. С. Мережковского). Оставив сцену, У. преподавал в Тбилиси; здесь в 1892—93 у него брал уроки пения Ф. И. Шаляпин. С 1902 жил в Ялте, преподавал пение. Автор многочисл. песен и романсов.

Лит.: К-ин Н. [Н. Кашкин], Дебюты на сцене Большого театра, «Артист», 1889, № 10, кн. 2, с. 71—72; Д. А. Усатов. [Некролог], «ЕИТ», 1913, вып. 7, с. 143—44; Шаляпин Ф., Страницы из моей жизни. (Автобиография), Л., 1926; Шавердян А., Большой театр Союза ССР, М., 1952, с. 48; Из музыкального прошлого. Сб. очерков, [т. 1], ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, [М.], 1960.

В. И. Зарубин.

УСМАНБА́Ш (Usmanbaş) Ильхан (р. 28 IX 1921, Стамбул) — турецкий композитор, виолончелист, музыковед. В 1936 поступил на муз. отделение Галатасарайского лицея, в 1941 — в Стамбульскую муниципальную консерваторию, где занимался по классу виолончели (гармонию изучал у Дж. Р. Рея). Одноврем. играл в симф. оркестре. В 1942—48 занимался на композиторском отделении Анкарской гос. консерватории, вначале у Ф. Алнара, позже — у А. Сайгуна. По окончании консерватории преподавал там же историю музыки. В 1974—76 директор Стамбульской гос. консерватории. Большинство соч. У. относится к симф., камерно-инстр. жанрам. Стремясь овладеть совр. средствами муз. языка, создал ряд произв. с использованием серийной техники (напр., балет «Ощущение»). Автор мн. статей по проблемам муз. иск-ва.

Соч.: балет — Ощущение (1973, Стамбульский т-р оперы и балета); реквием (для чтеца, хора и орк., 1952); для орк.— 2 симфонии (1948, 1950), симфониетта (1968), симф. поэма Тени (1964), серенада (для камерного орк., 1946); концерты с орк.— для скр. (1947), для гобоя (1949); камерно-инстр. ансамбли — 2 струн. квартета (1947; Квартет-70, 1970); для фп.— 6 прелюдий (1945) и др. пьесы; соната для скр. соло (1946); музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам.

З. Рустам-заде.

УСО́В Антон Иванович [р. 4 (16) VIII 1895, станица Михайловская, Область войска Донского] — сов. валторнист и педагог. Засл. арт. РСФСР (1944). Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). В 1909—14 музыкант воен. дух. оркестра 1-го казацкого полка. В 1916 окончил Моск. консерваторию по классу валторны у Ф. Ф. Эккерта. С 1916 работал в оперном оркестре Сергиевского нар. дома, в 1918—28 — в оркестре Большого т-ра, в 1922—32 участник Персимфанса, в 1928—45 солист Большого симф. оркестра Всесоюзного радио. В 1938—79 преподаватель Моск. консерватории (с 1944 профессор), в 1944—56 одноврем. профессор Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных (в 1949—50 зав. кафедрой дух. и удар. инструментов). Среди учеников — Б. В. Афанасьев, А. З. Димонт. У. — педагог-методист, автор работ по методике обучения валторнистов. Ему принадлежат многочисл. обработки и переложения для валторны пьес зап.-европ., рус. и сов. композиторов, редакции концертов для валторны.

Соч.: Вопросы теории и практики игры на валторне, М., 1957, ²1965; О некоторых вопросах музыкального исполнительства на примере сонаты Бетховена для валторны и фортепиано фа-мажор, ор. 17, в сб.: Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки, М., 1964; Главное — любовь к музыке (о Ф. Ф. Эккерте), в сб.: Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории, М., 1979.

Лит.: Димонта А. З., Талант и мастерство (об А. И. Усове), в сб.: Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории, М., 1979.

Л. Б. Римский.

УСПЕ́НСКИЙ Виктор Александрович [19 (31) VIII 1879, Калуга — 9 X 1949, Ташкент] — сов. музыкант-этнограф и композитор. Нар. арт. Туркм. ССР (1929) и Узб. ССР (1937). Доктор искусствоведения (1943). С детства жил в Ср. Азии. В 1898 окончил Оренбургский воен. кадетский корпус. В 1900—04 был на воен. службе на Кавказе. В 1913 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции у А. К. Лядова; учился игре на арфе там же. В 1914—17 в армии. С 1918 жил в Ташкенте, изучал фольклор Ср. Азии. В 1923 записал в Бухаре *шашмаком*. В 1925—29 провёл 3 фольклорные экспедиции в Туркмении, где записал нар. песни и инстр. пьесы. В 1931 возглавлял муз.-этнографич. экспедицию в Ферганскую долину, где записывал узб. нар. музыку. В 1932—49 науч. сотрудник Ин-та искусствознания в Ташкенте. Один из основателей и руководителей Ташкентской нар. консерватории, где в 1918—22 вёл курс гармонии. В 1928—34 преподавал в Ташкентском муз. техникуме, с 1934 профессор Высшей муз. школы (с 1936 — Ташкентская консерватория), где преподавал муз.-теоретич. предметы. На основе собств. записей муз. фольклора составил труды «Туркменская музыка» (совм. с В. М. Беляевым, М., 1928, ² т. 1, Аш., 1979), «Музыка на тексты А. Навои» (1940), «Узбекская вокальная музыка» (1950); опубликованы записи шашмакома (1924; 1966—1979). Обработал ряд узб. нар. песен (для голоса с фп., для симф. оркестра). Как композитор, У. стремился к достижению синтеза узб. и европ. средств муз. иск-ва. Автор сочинений на узб. нар. темы разных жанров, в т. ч. муз. драмы «Фархад и Ширин» (по поэме Навои, 1934), в к-рой одним из первых в узб. муз. практике использовал малый симф. оркестр и вок. ансамбли.

Соч.: муз. драма Фархад и Ширин [1936, Узб. муз.-драм. т-р, Ташкент; 2-я ред. совм. с Г. А. Мушелем, инструментовка частично совм. с С. П. Цвейфелем (Горчаковым), 1937, там же; 3-я ред. оперы совм. с Мушелем, 1957, Узб. т-р оперы и балета]; для орк.— Узбекская поэма-рапсодия (1944), Лирическая поэма памяти Алишера Навои (с узб. нар. инструментами и солистами-вокалистами, 1947), 4 мелодии народов Ср. Азии (1934), Туркменское каприччо (1945); для фп.— Новелла (1947) и др.; для хора с фп.— В бой, богатыри (слова Чусти, 1941), Походный марш (1941); музыка к спектаклям драм. т-ра — «Ёрилтош» Сагдуллы (1943, Узб. ТЮЗ, Ташкент). «Муканна» Алимджана (совм. с Мушелем, 1943, Узб. драм. т-р имени Хамзы, Ташкент).

Лит.: Беляев В., Крупный исследователь народной музыкальной культуры, «СМ», 1937, № 4; Вызго Т. С., Виктор Александрович Успенский, Таш., 1950; её же, Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970, с. 132—38, 144—58, 306; Пеккер Я., В. А. Успенский. Музыкально-этнографическая и композиторская деятельность в Узбекистане и Туркмении, М., 1953, ²Таш., 1959.

УСПЕ́НСКИЙ Николай Дмитриевич [р. 3 (16) I 1900, погост Поля Новгородской обл.] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1947). Учился в Новгородской духовной семинарии. В 1924 окончил Петрогр. богословский ин-т, в 1931 — Хор. техникум Ленингр. акад. капеллы и в 1937 — историко-теоретич. ф-т Ленингр. консерватории (полифонией занимался у Х. С. Кушнарёва). В 1937—39 помощник директора Курсов муз. образования им. Н. А. Римского-Корсакова, в 1939—40 — Муз.-пед. уч-ща в Ленинграде (в 1941—42 директор). В 1939—40 и 1944—54 преподавал в Ленингр. консерватории. Профессор Ленингр. духовной академии. Доктор honoris causa Ун-та им. Аристотеля в Салониках (1967) и Нью-Йоркской духовной академии (1968). Участник междунар. симпозиумов, посв. муз. медиевистике. Осн. область его науч. исследований — др.-рус. певч. иск-во, византийская музыка, гимнография, церк. музыка.

Соч.: Византийское пение в Киевской Руси, в сб.: Acten des XI. Internationalen Byzantinisten Kongresses 1958, Münch., 1960; Древнерусское певческое искусство, М., 1965; ²1971; Роман Сладкопевец и его кондаки, «Журнал Московской патриархии», 1966, № 11, 1967, № 1; Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1968, ²1971; Проблема методологии обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве, в сб.: Musica antiqua. Acta scientifica, Congressus II, Bydgoszcz, 1969; Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве, в сб.: Мастерство музыканта-исполнители, вып. 1, М., 1972; Лады русского севера, М., 1973; Русский музыкальный фольклор и знаменный распев, в сб.: «Народно стваралаштво Folklor», oktobar 1972 — mart 1973, g. XI/XII, sv. 44—45, s. 63—74; S. W. Rachmaninow — Schöpfer anbetender Hymnen, «Stimme der Ortodoxie», 1973, № 8; Реалистические тенденции в творчестве новгородского мастера пения 16 в. Опекалова, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; К вопросу о происхождении русского хорового концерта, в сб.: Musica antiqua. Acta scientifica. Congressus IV, Bydgoszcz, 1975; Венок на могилу Д. С. Бортнянского, «Журнал Московской патриархии», 1975, № 9; Д. С. Бортнянский. (К вопросу о польско-русских культурных связях), в сб.: Musica antiqua. Acta scientifica, Congressus V, Bydgoszcz, 1978, и др.

Т. Ф. Владышевская.

УСТВО́ЛЬСКАЯ Галина Ивановна (р. 17 VI 1919, Петроград) — сов. композитор и педагог. В 1937—39 училась в Муз. уч-ще при Ленингр. консерватории. В 1947 окончила Ленингр. консерваторию по классу композиции у Д. Д. Шостаковича, в 1951 — аспирантуру (до 1948 занималась под рук. Шостаковича). С 1947 ведёт класс композиции в Муз. уч-ще им. Н.А. Римского-Корсакова. Среди её учеников — Б. И. Тищенко, В. Ф. Веселов, А. Б. Томчин.

Для муз. письма У. характерны текучая непрерывная ритмика (в большинстве соч. отсутствуют тактовые черты), полимелодич. фактура. В нек-рых её соч. нашли отражение интонации др.-рус. музыки. Осн. внимание У. уделяет программной оркестровой (сюиты, симф. поэмы) и камерно-инстр. музыке. Многие её сочинения отличаются сдержанно-сосредоточенным, нередко напряжённо-трагедийным колоритом; тяготеет к обобщённо-философским концепциям.

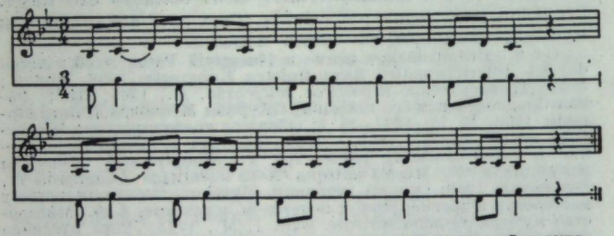
Соч.: Человек с горы Высокой (для солистов, хора и орк., 1952), Хвалебная песня (для хора мальчиков, труб, ударных и фп., 1961); для орк.— 2 симфонии (№ 1 — с 2 певцами-солистами, сл. Дж. Родари, 1955; № 2 — 1967), симфониетта (1951), симф. поэмы Огни в степи (1958), Подвиг героя (1959), сюиты Пионерская (1950), Детская (1952), Спортивная (1958); концерт для фп. с орк. (1946); камерно-инстр. ансамбли — для скр. и фп.: соната (1947), соната (1952), дуэт (1964), для влч. и фп.: соната (1946), Большой дуэт (1959), трио для скр., кларнета и фп. (1949), струн. квартет (1945); 3 композиции: для флейты пикколо, тубы и фп. (1971), для 8 к-басов, удар. инструмента и фп. (1973), для 4 флейт, 4 фаготов и фп. (1975), октет для 2 гобоев, 4 скр., фп. и литавр (1949); вок.-симф. былина Сон Степана Разина (для баса с орк.; слова народные, 1948); музыка к кинофильмам.

Лит.: [Раппопорт Л.], Галина Уствольская, М., 1959.

А. Г. Юсфин.

УСУ́Л (араб., букв.— осн. положения, законы) — в вост. проф. музыке устной традиции ритмич. формула в рамках того или иного метра, повторяющаяся на протяжении всего произв.— песни, плясовой мелодии,

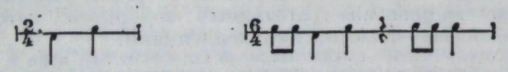
программной инстр. пьесы, части цикла. Исполняется на ударных (реже на струнных щипковых); чаще всего это мембранные инструменты со звуками разной высоты — *дойра*, *нагора*. Особенно разнообразны и многочисленны У. дойры; применяются в сольной и ансамблевой игре (также в сочетании с др. инструментами). У. характерны для музыки мн. стран Востока; в СССР теория и практика У. особенно разработаны в муз. культурах Таджикистана и Узбекистана (см. *Таджикская музыка*, *Узбекская музыка*). Зарождение традиций ансамблевой музыки в Ср. Азии относится к началу нашей эры, о чём свидетельствует ряд древнейших изображений. Теоретич. разработка У. имеется в трактатах аль-Фараби (9—10 вв.), Ибн Сины (10—11 вв.), аш-Ширази (13 в.), Дарвиша Али (17 в.). Сафи-ад-дин Урмави (13 в.) записал образцы музыки своего времени (с использованием У.), применив систему табулатур.



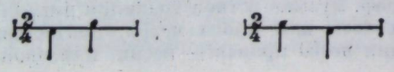
Мелодия «Сақили аввал» в сопровождении усуля из трактата Урмави (расшифровка И. Р. Раджабова).

В трактатах Абдуррахмана Джами (15 в.) значит. место уделено созданию «ритмич. кругов», т. е. У.: «В этом деле нет предела и запрета: всякий желающий может произвольно образовывать ритмы, зарбы из желательных ему накра. Не следует лишь выходить за границы соразмерности и доходить до невозможности улавливать размер». Во времена Фараби и Ибн Сины определились 7 видов У., Джами описал 11, в др. трактатах 15 в. говорится о 19, а в трактатах 16 в. перечисляются 37 У. Многие из них применяются в исполнит. практике 20 в. Знатоком муз. композиции был Алишер Навои (15 в.), к-рому приписывают создание семи У.

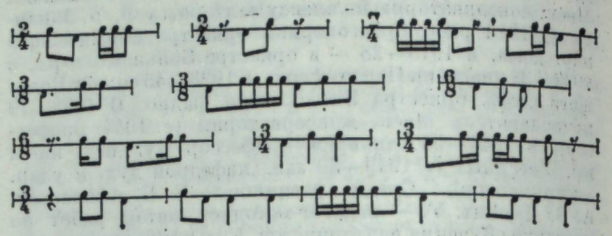
Основа У.— чередование низких (глухих) и высоких (звонких) звуков в разных метроритмич. соотношениях, для запоминания к-рых (а с 19 в. и для записи) исполнители применяли фонетич. обозначения: низкий звук «бум» (равен четвертной ноте), высокий — «бак» (также четверть), удвоенный высокий — «бакка» (две четверти) и «бака» (две восьмые), пауза — «ист» (букв.— остановка). В 20 в. применяется точная нотная запись: низкий звук записывается под линией, высокий — над ней. Напр., У. «бум бак» или «бака бум бак ист бака бак» соответственно записываются:



В трактатах за наименьшую ритмич. единицу принимается накр (восьмая или шестнадцатая в совр. записи). Разл. комбинации накров образуют ритмич. стопы (подобно сочетаниям слогов, образующих стопы стихотворные). Стопы складываются в давр (букв.— ритмич. круг) — своего рода ритмич. период, к-рый и является определ. видом У. В первооснове У. связаны с метроритмикой песенных мелодий и, следовательно, с поэтич. метрикой, чем определяется сходство построений У. и стихотворных стоп. Самыми простыми являются У. в размерах $^2/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$, $^4/_4$. Осн. считается У., к-рый Дарвиш Али называет «старинным», — зарб-улкадим:

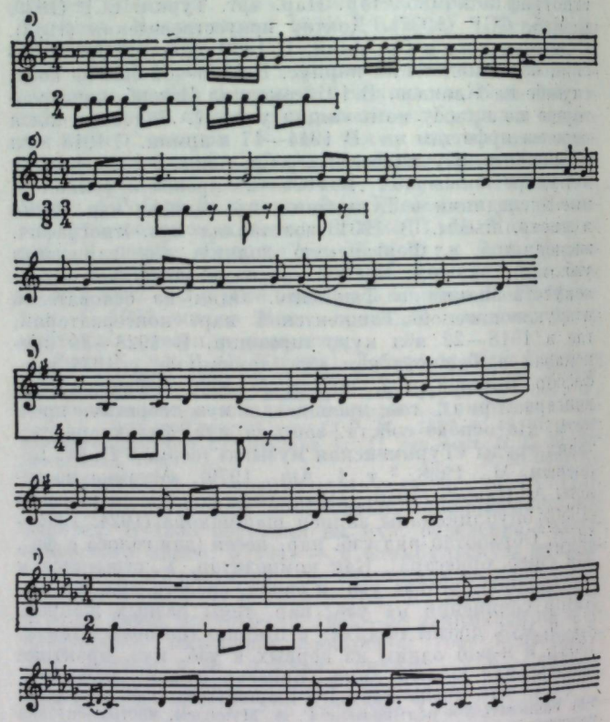


Из него образуется множество вариантов, различающихся по соотношению высоких и низких звуков, а также по ритмич. рисункам. То же касается остальных простых У.



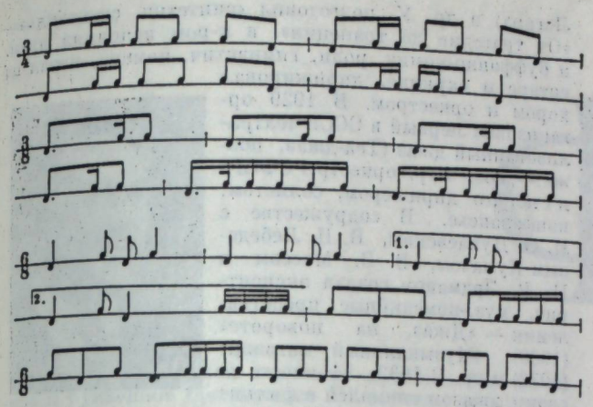
Варианты усуля на $^2/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$, $^3/_4$.

Большей сложностью отличаются У. с переменным размером — $^3/_8$ $^3/_4$ или $^3/_4$ $^3/_8$ («хромой метр»— «усули ланг»), а также с пяти-, семи- и одиннадцатисложными размерами. В нар. практике часто применяют короткие У. (1—2 такта в совр. записи). При этом У. может: а) в основном совпадать с ритмом мелодии; б) подчёркивать переменность метра; в) выделять синкопу в мелодии; г) образовывать с мелодией полиметрич. и полиритмич. сочетание.



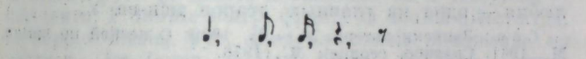
Примеры различных соотношений усуля и мелодии.

Среди сольных пьес для дойры один из сложных образцов — «Пилла» («Шелкопряд») узб. дойриста Усто Алима Камилова (от него записаны У., изданные в 1952 в сб. «Ритмы дойры»): вариационное развёртывание исходного ритма (смена У. $^4/_8$, $^{12}/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^6/_8$) и повторения отыгрыша складываются в рондообразную форму. Чаще сольные пьесы представляют собой более простую последовательность неск. танц. У.

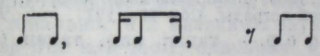


Танцевальные ритмы «Ораз» (запись Е. Е. Романовской).

Организующая роль У. особенно значительна в важнейшем жанре проф. музыки — *макоме*. Тадж. и узб. макомы, складывающиеся в большие 6-частные циклы — *шашмаком*, выделяются среди подобных произведений др. вост. народов тщательно разработанной ритмикой. Принцип ритмич. организации макома — образование разнообразных рисунков путём комбинирования ограниченного числа простейших исходных элементов — можно сравнить с орнаментами архитектурных памятников Самарканда и Бухары. Ю. Н. Плахов установил 5 исходных ритмич. элементов, из к-рых образованы У. всех инстр. частей шашмакома:

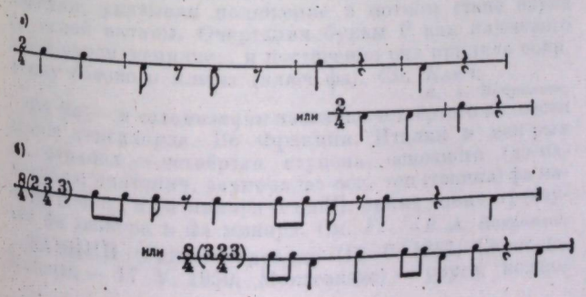


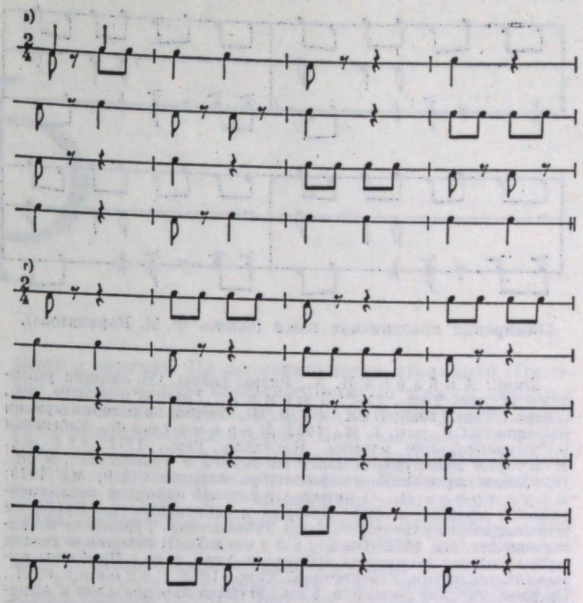
Из них комбинируются 12 разл. полутактов, лежащих в основе «ритмотактов» и двутактных «ритмоблоков».



Систему ритмич. соподчинения завершают «ритмич. периоды» из 2 или неск. двутактов. Протяжённость У. может доходить до 24 тактов. Теоретич. исследования вскрывают закономерности, найденные и канонизированные музыкантами-практиками. Формообразующая роль У. в шашмакоме заключается в том, что все 6 макомов, различные по мелодике и интонационно-ладовым особенностям, сходны по метроритмич. организации. Напр., «Мушкилот» (инстр. раздел каждого макома, состоящий из 7—8 частей) основывается на 4 У., идущих в последовательности: Тасниф (У. из 2 или 4 тактов в размере $^2/_4$), Гардун (У. из 1 такта, размер $^2/_4$ $^3/_4$ $^3/_4$), Мухаммас (У. из 16 тактов, размер $^2/_4$), Сакиль (У. из 24 тактов, размер $^2/_4$; см. пример ниже).

Неустойчивый ритм Гардуна (букв.— превратности судьбы) имеет до нек-рой степени программное значение.

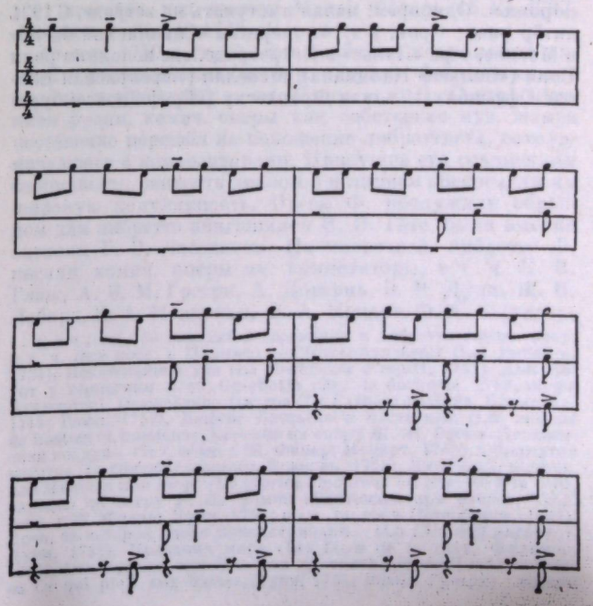


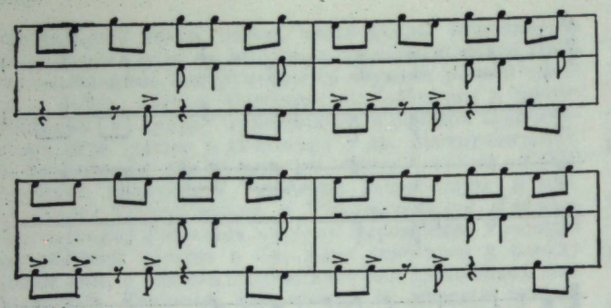


Усули инструментальных частей макомов.

В вок. разделе макомов («Наср») преобладают сложные У., что определяется квантитативными метрами аруза — вида стихосложения, распространённого в классич. вост. поэзии. В муз. быту Таджикистана и Узбекистана У. сохраняет значение. Старинные традиции женской ансамблевой игры на дафе (разновидность бубна) обнаружены в горных областях Памира. Сложный У. солирующего инструмента сочетается с более простыми ритмами остальных (см. пример ниже и в колонке 747 — его продолжение).

У. дафа и дойры сопровождают нар. песни на стихи классиков вост. поэзии. Ритмы дойры оказывают влияние и на творчество совр. композиторов Ср. Азии (вок.-симф. поэма «Тановар» А. Ф. Козловского; «Народные песни» для хора a cappella Бурханова; токката из сюиты для органа Мушеля).





Памирская праздничная пьеса (запись Ф. М. Карематова).

Лит.: Акбаров И. А., Ритмы дойры. Сб. записей узбекских усулей, Таш., 1952; Джами А., Трактат о музыке, пер. с перс., Таш., 1960; Беляев В. М., Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1, М., 1962; Кароматов Ф., Узбекская инструментальная музыка. Наследие, Таш., 1972; его же, К истории инструментальных ансамблей в Узбекистане, в кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР, М., 1973; Бочкарева О., О ритмике узбекской народной инструментальной музыки, в кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М., 1972; Гафурбеков Т., К истории изучения музыкального творчества в Средней Азии, в кн.: Проблемы музыкальной науки Узбекистана, Таш., 1973; Садоков Р. Л., Среднеазиатские ансамбли, в кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, М., 1973; Плахов Ю., К вопросу о ритмической организации инструментальных частей Шашмакома, в кн.: Вопросы истории и теории узбекской советской музыки, Таш., 1976; Выгот Т. С., Инструментальный состав Шашмакома и традиции ансамблевого исполнительства на Среднем Востоке, в кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество, Таш., 1978; Кароматов Ф., Нурджанов Н., Музыкальное искусство Памира, М., 1978; Соломонова Т. Е., Вопросы ритма в узбекском песенном наследии, Таш., 1978.

Е. М. Фраёнова.

УТ (ut) — в *сольмизации* первоначальное название звука *С*. Представляет собой первый слог в словесном тексте католич. гимна св. Иоанну, мелодия начальной строки к-рого («Ut queant laxis») пелась от звука *С*. Впоследствии название У. было заменено слогом *до* (do, впервые в трактате Дж. М. Бонончини «Musico prattico», 1673). См. *Гвидо д'Ареццо.*

В. А. Вахромеев.

УТЁСОВ Леонид Осипович [р. 9 (21) III 1895, Одесса] — сов. артист эстрады. Нар. арт. СССР (1965). В детстве учился играть на скрипке. С 1911 работал в т-рах миниатюр Кременчуга, Одессы, Херсона, Запорожья. Одноврем. начал выступать на эстраде. С 1921 актёр разл. т-ров, в т. ч. оперетты «Славянский базар» в Москве, т-ра «Палас» в Петрограде, где исполнил роли Бони («Сильва» Кальмана), Менелая («Прекрасная Елена» Оффенбаха), князя Франческу («Граф Люксембург» Легара) и др. У. подготовил «синтетич. спектакль» — «От трагедии до трапеции», в к-ром исполнял драм. и буффонно-комич. роли, гимнастич. номера, играл на гитаре и скрипке, дирижировал хором и оркестром. В 1929 организовал первый в СССР театрализованный джаз (Теа-джаз, позже — Гос. эстр. оркестр РСФСР) и стал его дирижёром, солистом, конферансье. В содружестве с И. О. Дунаевским, В. И. Лебедевым-Кумачом, В. З. Массом и Н. Р. Эрдманом создал эксцентрич. муз.-комедийные представления — «Джаз на повороте» (1930), «Музыкальный магазин» (1932) и др. В 1932—34 вместе со своим джазом снимался в фильме «Весёлые ребята». В 1955 выступил в роли Шельменко («Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко, Т-р им. Гоголя, Москва).



У.— пропагандист сов. песни. Исполнял вместе со своим джазом произв. Дунаевского («Марш весёлых ребят», «Сердце», «Дорогие мои москвичи» и др.), В. П. Соловьёва-Седого («Казачья кавалерийская» и др.), К. Я. Листова («Гренада», «Тачанка»), Л. К. Книппера («Полюшко-поле»), М. И. Блантера («Партизан Железняк»), М. Е. Табачникова («У Чёрного моря»), Т. Н. Хренникова («Московские окна» и др.). Возродил исполнение на эстраде старинных рус., солдатских и матросских песен («Раскинулось море широко», «Нелюдимо наше море», «На сопках Манчжурии» и др.). Голос артиста — небольшой, мягкого тембра. Исполнение отличается задушевностью, простотой. Стихия жизнелюбия — одна из главных сторон иск-ва У.

Соч.: Записки актера, М.—Л., 1939; С песней по жизни, М., 1961; Спасибо, сердце!, М., 1976.

Лит.: Долинский М., Чертов С., Леонид Утесов, «МЖ», 1960, № 10, Дальцев З. Г., Москва. 1917—23, в сб.: У истоков, М., 1960; Дмитриев Ю., Искусство советской эстрады, [М.], 1962; Воображаемый концерт. Сб., [Л., 1971]; Певцы советской эстрады. Сб., М., 1977.

В. И. Зарубин.

УФА́Р, уфор,— тадж. нар. танец (сольный или массовый). В старину его танцевали под аккомпанемент дутара. У. часто сопровождается пением или исполняется после песни. Встречается также в качестве третьего раздела особой вок.-танц. формы: звучит после медленного импровизац. вступления и основной напевной части; все три раздела связаны интонац. общностью — в них происходит метроритмич. и интонац. варьирование исходной мелодич. модели. Муз. размер У.— $^6/_8$, иногда $^7/_8$.

Ф

F. 1) Шестая буква *алфавита музыкального*; название и буквенное обозначение VI ступени распространённого в период раннего средневековья звукоряда, осн. тоном к-рого был звук А. Впоследствии, когда место осн. тона диатонич. звукоряда заняло С, звук F стал IV ступенью этого звукоряда. Во Франции, Италии и нек-рых др. странах наряду с буквенным чаще применяется слоговое обозначение звука F—fa (фа). Прописное F обозначает звук большой октавы, строчное — первой; для звуков более высоких и более низких октав применяют дополнит. цифры или чёрточки; так, F или F_1 обозначает звук контроктавы, $\bar{f}$ или f^4 — четвёртой октавы. Для обозначения хроматич. видоизменений данной ступени звукоряда к букве F присоединяют дополнит. слоги; повышение её на полутон обозначается fis (англ. F sharp; франц. fa dièse; итал. fa diesis; рус. фа-диез), повышение на 2 полутона — fisis (англ. F double sharp; франц. fa double dièse; итал. fa doppio diesis; рус. фа-дубль-диез), понижение на полутон — fes (англ. F flat; франц. fa bémol; итал. fa bemolle; рус. фа-бемоль), понижение на 2 полутона — feses (англ. F double flat; франц. fa double bémol; итал. fa doppio bemolle; рус. фа-дубль-бемоль). При обозначении тональности к названию звука тоники добавляют слова dur или moll, одноврем. применяя для мажора прописное F, для минора — строчное; так, F-dur означает фа мажор, Fis-dur — фа-диез мажор, f-moll — фа минор, fis-moll — фа-диез минор. В теоретич. работах тональность иногда обозначается одной буквой; в этом случае F означает фа мажор, f — фа минор. Музыковеды-теоретики применяют также буквенное обозначение трезвучий; в этом случае F означает фа-мажорное трезвучие, f — фа-минорное.

2) Сокращённое написание слова forte. Сокращённое обозначение fortissimo — FF; fortissimo possibile — FFF, а также FFFF.

3) Название строя транспонирующих духовых инструментов: напр., альтового гобоя (англ. рожка) — in F и валторны — in F.

4) Ключевой знак; буква F применялась в этом значении наряду с др. буквами (см. *С* и *G*) со времени введения в нотное письмо линейной системы. Буква F помещалась в начале нотного стана на уровне определ. линейки, указывая положение в нотном стане звука фа малой октавы. Очертания буквы F как ключевого знака видоизменялись, и постепенно она приняла совр. форму басового ключа (ключ фа). См. *Ключ.*

В. А. Вахромеев.

ФА (fa)— в *сольмизации* название четвёртого из шести слогов гексахорда. Во Франции, Италии и нек-рых др. странах — четвёртая ступень основного (до-мажорного) диатонич. звукоряда; осн. тон (тоника) фа мажора (F-dur) и фа минора (f-moll), прима тонич. трезвучий фа мажора и фа минора. См. *F.*

В. А. Вахромеев.

ФАБЙНИ (Fabini) Эдуардо (18 V 1882, Солис-де-Матаохо — 17 V 1950, Монтевидео) — уругв. композитор и скрипач. По национальности итальянец. Окончил Брюссельскую консерваторию по классу скрипки у С. Томпсона. В 1907 вернулся на родину. Как скрипач концертировал в странах Лат. Америки и в США. Один из основателей Ассоциации камерной музыки (1910), профессор консерватории в Монтевидео (класс скрипки, с 1923). Ф.— композитор креольской ориентации, романтик и лирик по складу дарования, один из зачинателей (наряду с Л. Самбусети и А. Брокуа) нац. композиторской школы Уругвая.

Соч.: балеты — Мбурукуйя (1933, Монтевидео), Утро волхвов (Mañana de Reyes, 1937, там же); для орк.— симф. поэмы В полях (Campo, 1921), Остров Сейбос (La isla de los Ceibos, 1926), Мельга (1930); фантазия для скр. с орк. (1929); для хора с орк.— Старая родина (La patria vieja, 1925), Полевые цветы (Las flores del campo), Ручей (El arroyo), Ранчо (El rancho); соч. для фп., гитары; романсы, хоры, песни.

Лит.: Lagarmilla R. E., Eduardo Fabini, músico nacional uruguayo, [Montevideo], 1953; Sabatés E., Personalidad y obra de E. Fabini, [Montevideo], 1958.

П. А. Ахундов.

ФАВА́Р (Favart) Шарль Симон [13 XI 1710, Париж — 12 III 1792 (по новым данным), Бельвиль, близ Парижа] — франц. драматург-комедиограф, либреттист, режиссёр, композитор. С 1732 сочинял пьесы для парижских ярмарочных т-ров, в 1743—45 режиссёр т-ра «Опера комик». В 1745—50 жил и работал в Брюсселе. В 1751 возвратился в Париж, в 1757—69 входил в дирекцию т-ра «Опера комик», к-рый в кон. 18 в. именовался «Театр Фавара». Деятельное участие в работе Ф. принимала его жена, видная комедийная актриса и певица, исполнительница гл. ролей во многих его пьесах — Мари Жюстин Ф. (урожд.— Дюронсере; известна под именем Мадам Фавар) (15 VI 1727, Авиньон — 21 IV 1772, Париж).

До сер. 1750-х гг. Ф. сам подбирал популярные напевы к своим пьесам («комич. операм», фактически комедиям в водевилях — см. *Опера комик*). С утверждением франц. комич. оперы как собственно муз. жанра постепенно перешёл на положение либреттиста, сотрудничавшего с композиторами. Присущие его сочинениям сценичность, живость диалогов и лиризм обеспечили им широкую популярность. Пьесы Ф. послужили образцом для либретто зингшпилей И. В. Гёте, были высоко оценены Г. Э. Лессингом. На многочисл. либретто Ф. писали комич. оперы мн. композиторы, в т. ч. К. В. Глюк, А. Э. М. Гретри, А. Довернь, Э. Р. Дуни, Ж. Б. Лаборд, П. А. Монсиньи, В. А. Моцарт, Ф. А. Филидор.

Соч.: ок. 150 комедий в водевилях и либретто комич. опер, в т. ч. (все пост. в Париже) — Сёстры-близнецы (Les jumelles, 1734), Искательница ума (La chercheuse d'esprit, 1741), Дон Кихот у герцогини (Don Quichotte chez la duchesse, 1743, опера Буамортье), Осаждённая Цитера (La Cythère assiégée, Брюссель, 1748; Глюк, 1759), Любовь Бастьена и Бастьенны (Les amours de Bastien et Bastienne, пародия на оперу Ж. Ж. Руссо «Деревенский колдун», 1753, совм. с Ж. Фавар; Моцарт, 1768), Обманутая кокетка (La coquette trompée, Довернь, 1753), Любовный каприз, или Нинетта при дворе (Le caprice amoureux ou Ninette à la cour, пародия на оперу В. Л. Чампи «Бертольда при дворе», 1755, совм. с Ж. Фавар; Дуни, 1756; пост. также в Петербурге, 1765), Дочь, за которой плохо присматривали... (La fille mal gardée..., Дуни, 1758), Праздник мира (Les fêtes de la paix, Филидор, 1763), Фея Ургела, или Тот, кто нравится дамам (La fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames, Дуни, 1765; позже Гретри), Жнецы

(Moissonneurs, Дуни, 1768), Мнимый садовник (... Le jardinier supposé, Филидор, 1769), Испытание дружбы (L'amitié à l'épreuve, Гретри, 1770), Прекрасная Арсена (La belle Arsène, Монсиньи, 1773).

Издания соч.: Théâtre de M. Favart, v. 1—10, P., 1763—1772, ²1821; Mémoires et correspondanse littéraires, dramatiques et anecdotiques de Ch.— S. Favart, t. 1—3, P., 1808; Œuvres choisies, v. 1—3, P., 1813, ²1830.

Лит.: Карская Т. Я., Французский ярмарочный театр, Л.—М., 1948, с. 57—64; История западноевропейского театра, под ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957, с. 277—93; Desboulmiers J. A.-J., Histoire du théâtre de l'opéra comique ..., t. 1—2, P., 1769; Smith P., Favart, sa vie et ses lettres, «Revue et Gazette musicale de Paris», 1851; Dinaux A., Théâtre du maréchal de Saxe en Belgique, «Archives du nord de la France», 1875; Font A., Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant, Toulouse, 1894; его же, Favart, l'opéra comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et au XVIIIe siècles, P., 1894 (с полным перечнем пьес Ф. за 1732—79); Albert M., Les théâtres de la Foire (1660—1789), P., 1900; Dumoulin M., Favart et madame Favart; un ménage d'artistes au XVIIIe siècle, P., 1911; Cucuel G., La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle, «Année musicale», 1912; его же, 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); Marandet A., Manuscrits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard, P., 1922; Jacuzzi A., The European vogue of Favart, N. Y., 1932; Salvatore P. J., Favart's unpublished plays, N. Y., 1935 (bibl. p. 401—407).

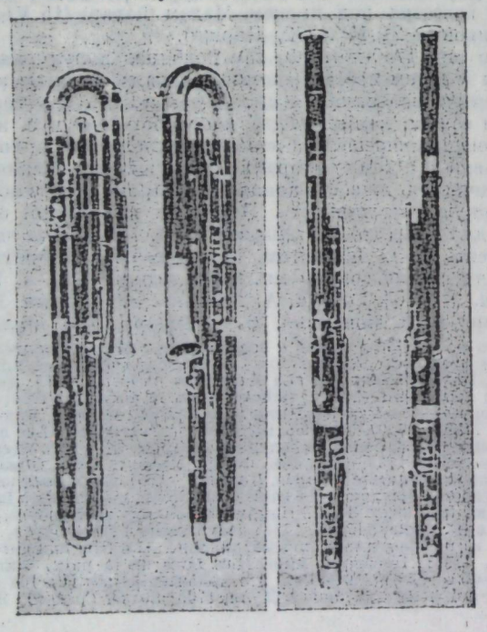
А. Т. Тевосян.

ФАГО́Т (итал. fagotto, букв.— узел, связка; нем. Fagott, франц. basson, англ. bassoon) — духовой язычковый муз. инструмент. Появился в 20—30-х гг. 16 в. в результате реконструкции старинной *бомбарды* (поммера). Состоит из ствола, раструба и *эса*. Ствол — в форме лат. буквы U (как бы сложен пополам) и имеет 3 колена: басовая труба, «сапожок» (имеет 2 канала; в нём находится обратный ход трубки Ф.) и флигель (крыло). Благодаря изменению конструкции исчезли свойственные поммеру и др. предшественникам Ф. сила и грубость звучания, что отразилось в назв. инструмента (в 16 в.— дольчиан, дульциан — dolcian, dulcian; от итал. dolce — нежный, сладкий). Ф. изготовляется из клёна (в прошлом делался из бука, самшита, явора или пальмового дерева), ныне иногда делается из пластмассы. Звук извлекается при помощи камышовой двойной трости, надеваемой на эс. Канал (длина более 2,5 *м*) имеет пологоконическое, расширяющееся к раструбу сверление. Звуковые отверстия (25—30) б. ч. прикрыты клапанами, лишь 5—6 из них открытые, закрываются пальцами. Имеет спец. клапаны для облегчения *передуваний*. Почти повсеместно (кроме франц. оркестров) используются Ф. с клапанным механизмом нем. системы. Такой Ф. создан в 1834 нем. мастером И. А. Хеккелем и фаготистом К. Альмендредером (фирма «Хеккель», осн. в 1831, существует и ныне). Ф. их конструкции — с 24 клапанами и 5 открытыми отверстиями. Ф. изготовляется in C, в партитурах записывается в действит. звучании, диапазон — B_1 (иногда A_1, напр. в «Кольце нибелунга» Р. Вагнера) — e^2 (g^2). У совр. Ф. тембр сочный и полный в нижнем (B_1 — G) и менее плотный в среднем (G — g) регистрах; высокий регистр (g — c^2) обладает певучестью. Своеобразие тембра в высоком регистре придаёт звучанию особую выразительность, оно приближается к жалобным интонациям человеческого голоса (напр., в балете «Весна священная» Стравинского); высший регистр (c^2 — e^2) сдавлен и очень напряжён. Технич. и художеств. возможности Ф. велики и разнообразны — от виртуозных стаккатных и легатных пассажей, различных скачков до нежной кантилены. Ф. используется главным образом в симф. оркестре (постоянным его участником стал с кон. 17 в.; в совр. симф. оркестре дватри, редко четыре Ф.; иногда 4-й Ф. меняется во время исполнения на *контрафагот*), часто используется в камерных, дух. и эстр. оркестрах, а также в ансамблях и соло (концерты для Ф. с оркестром написали А. Вивальди, И. К. Бах, В. А. Моцарт, К. М. Вебер, И. Пауэр, а также Л. К. Кнеппер, Б. В. Савельев и др.). Партия Ф. нотируется в басовом, теноровом, скрипичном (редко) ключах и (как исключение) в альтовом (в опере «Псковитянка» Римского-Корсакова).

В России Ф. известен с кон. 17 — нач. 18 вв. Ф. широко использовался в качестве солирующего инструмента в рус. классич. музыке, напр. М. И. Глинкой («Руслан и Людмила», испан. увертюра для оркестра «Арагонская хота»), Н. А. Римским-Корсаковым (оперы «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и др.).

Из многочисл. разновидностей Ф., появлявшихся в 16—19 вв., были распространены разл. типы малых Ф., в т. ч. фаготтино (итал. fagottino), звучащий октавой выше Ф., теноровый Ф. in G (реже in F; диапазон G — f^1), применяющийся гл. обр. для обучения игре на Ф., и рус. Ф. [диапазон G (F, E) — g^1], сходный с *серпентом* (отличался металлич. котлообразным мундштуком), использовавшийся в воен. оркестрах. В России такие Ф. бытовали под назв. пехотных и драгунских басов, производились в 1744—59 на фабрике Е. Т. Мещенинова, изготовлялись из самшита (мастер Я. И. Рогов). В совр. практике сохранился контрафагот, к-рый включали в свои партитуры В. А. Моцарт (орк. пьеса «Масонская траурная музыка» и серенады для оркестра), Й. Гайдн (оратории «Сотворение мира» и «Времена года»), Л. Бетховен (опера «Фиделио», 5-я и 9-я симфонии, «Торжественная месса» и др.), в 20 в.— К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равель. К семейству Ф. относится также редко применяемый субконтрафагот (изобретён в 1872 мастером В. Ф. Червеным), звучащий на октаву ниже контрафагота.

Контрафагот и фагот фирмы «Хеккель» (слева вид сзади, справа вид спереди).



Лит.: Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950, с. 115—20, ²1972; Рогаль-Левицкий Д., Фагот, в его кн.: Современный оркестр, т. 1, М., 1953, с. 426—66; Левин С., Фагот, М., 1963; его же, Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973; Неклюдов Ю., О конструктивных усовершенствованиях фагота, в кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки, вып. 2, М., 1966, с. 232—45; Heckel W., Der Fagott, Biebrich am Rhein, 1899, ²Lpz., 1931; Orefice A., Storia del fagotto, Torino, 1926; Langwill L. G., The bassoon: its origin and evolution, в изд.: Proceedings of the musical association, 66 Session, 1939—1940, Leeds, 1940; его же, The bassoon and double bassoon, L., [1948]; Piston W., Orchestration, N. Y., 1955, p.

188—205; Kunitz H., Fagott, Lpz., 1957 (Die Instrumentation, Tl 5); Spencer W., The art of bassoon playing, Evanston, Ill., 1958; Lehmann P. R., The harmonic structure of the tone of bassoon, Michigan, 1963.

А. А. Розенберг.

ФАЗА́НО (Fasano) Ренато (21 VIII 1902, Неаполь — 3 VIII 1979, Рим) — итал. дирижёр, композитор и муз. деятель. Учился в консерватории в Неаполе у Ф. Россоманди (фп.) и А. Савасты (композиция). В 1944—47 директор Нац. академии «Санта-Чечилия» в Риме, в 1952—60 возглавлял консерватории в Кальяри, Венеции, Триесте, с 1960 — в Риме. Организовал в Венеции междунар. летние курсы «Vacanze musicale», где дирижировал концертами итал. музыки. В 1948 основал в Риме инстр. ансамбль «Collegium musicum italicum» с целью пропаганды лучших образцов старинной музыки. Во главе с Ф. ансамбль гастролировал во мн. странах мира и дал св. 1600 концертов. В 1957 Ф. создал камерный т-р («Piccolo teatro musicale della città di Roma»), камерный хор и возглавил камерный оркестр «Виртуозы Рима» («Virtuosi di Roma»). Коллектив оркестра «Виртуозы Рима» популяризирует старинную итал. инстр. музыку, многие конц. программы полностью посв. творчеству А. Вивальди, его многочисл. произв. в исполнении оркестра записаны на грампластинки. В составе оркестра 13 солистов (6 скрипачей, 2 альтиста, 2 виолончелиста, контрабасист, клавесинист и гамбист). Оркестр под упр. Ф. с огромным успехом гастролировал в Европе, США; в 1961 и 1976 выступал в Сов. Союзе.

Исполнение Ф.-дирижёра отличалось безупречным вкусом, тонким чувством стиля. Автор симф. и камерно-инстр. произв. (симф. поэма, соч. для камерного оркестра, для скрипки и фп., виолончели и фп.), фп. пьес, романсов. Был редактором изданий инстр. и духовных соч. Вивальди, выходивших в Вене с 1968, президентом европ. ассоциации директоров консерваторий и высших муз. заведений при ЮНЕСКО, чл. Нац. академии «Санта-Чечилия».

Соч.: Storia degli abbellimenti musicali dal canto gregoriano a G. Verdi e guida alla loro interpretazione, Roma, 1947.

Б. В. Доброхотов.

ФАЙЕР Юрий Фёдорович [5 (17) I 1890, Киев — 3 VIII 1971, Москва] — сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1951). Чл. КПСС с 1941. В 1919 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у Г. Н. Дулова. С 1906 скрипач и концертмейстер разл. оркестров, в 1909—10 концертмейстер и дирижёр Рижского оперного т-ра, в 1914—15 артист оркестра Оперного т-ра Зимина. С 1916 артист оркестра, в 1923—63 дирижёр балета Большого т-ра.



Тонкое и глубокое понимание иск-ва танца, темперамент, чувство ритма — отличит. черты дирижёрского иск-ва Ф. Оркестр под его управлением всегда звучал экспрессивно, ярко. Репертуар Ф. насчитывал св. 50 балетов. Он участвовал в пост. балетов «Красный мак» (1927) и «Медный всадник» (1949) Глиэра, «Пламя Парижа» (1933) и «Бахчисарайский фонтан» (1936) Асафьева, «Светлый ручей» Шостаковича (1935), «Золушка» (1945) и «Ромео и Джульетта» (1946) Прокофьева, «Лауренсия» Крейна (1956), «Гаянэ» (1957) и «Спартак» (1958) Хачатуряна и др. Гос. пр. СССР (1941, 1946, 1947, 1950). Большая пр. фирмы «Шан дю монд» (Франция, 1961) — за запись балета «Лебединое озеро» Чайковского. С балетной труппой Большого т-ра гастролировал в Великобритании, Франции, Бельгии, ФРГ, Венгрии, Китае, США и др. странах. Автор кн. «О себе, о музыке, о балете» (1970).

Лит.: Мастера Большого театра, М., 1976, с. 98—107.

В. И. Зарубин.

ФАЙЗИ (наст. фам.— Файзуллин) Ахмед Сафиевич [26 II (11 III) 1903, Уфа — 11 VIII 1958, Казань] — сов. писатель и либреттист. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Учился в Оренбургском вост. ин-те, с 1922 учитель. В 1924—29 вёл культ.-просвет. работу в Донбассе, с 1929 жил в Казани. Печататься начал с 1918. Творчество Ф. многогранно: поэт, прозаик, драматург, детский писатель, публицист. Стихи Ф. отличаются музыкальностью, многие тат. композиторы использовали их в качестве поэтич. основы своих песен и романсов. Автор либретто опер «Качкын» («Беглец», 1939) и «Джалиль» (1957) Жиганова, муз. комедии «Чайки» Д. Файзи (1944), балетов «Шуралe» («Леший») Ф. Яруллина (1945), «Кисекбаш» («Отсечённая голова») Губайдуллина (1958). На текст Ф. написана первая тат. кантата «Молодые патриоты» Юдина (1944).

Лит.: Хусни Ф., Ахмед Файзи, в его кн.: Мысли вслух, Казань, 1961; Хаким С., Слово о творчестве Ахмеда Файзи, в кн.: Файзи А., Соч. в 3-х томах, т. 2, Казань, 1964; Гиниятуллина А., Писатели Советского Татарстана. Биобиблиографический справочник, Казань, 1970.

Г. М. Кантор.

ФАЙЗИ (наст. фам.— Файзуллин) Джаудат Харисович [4 (17) I 1910, Оренбург — 30 IV 1973, Казань] — сов. композитор и фольклорист. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Нар. арт. Тат. АССР (1964). Чл. КПСС с 1946. В 1933 окончил юридич. ф-т Казанского ун-та. По композиции занимался в Казанском муз. уч-ще у В. И. Виноградова, там же посещал курс истории музыки. В 1934—39 заведовал уч. частью Тат. оперной студии при Моск. консерватории и одноврем. учился здесь по классу композиции у Б. С. Шехтера (пользовался консультациями Г. И. Литинского). В 1940—41 заведовал муз. частью Тат. драм. т-ра им. Г. Камала, в 1941—42 работал муз. редактором Тат. радиокомитета, в 1944—48 и 1953—59 директор, затем худ. рук. Тат. филармонии.

Ф.— один из видных представителей тат. сов. муз. культуры. В его творчестве освоение новых для тат. музыки форм и жанров проф. муз. иск-ва сочетается с глубоким претворением самобытных особенностей тат. народно-песенного иск-ва. Ф.— зачинатель тат. муз. комедии (наиболее известны «Башмачки», 1942, и «Чайки», 1944). Ему принадлежат св. 100 песен, среди них — цикл «Помни, товарищ» (Респ. пр. им. Г. Тукая, 1968). Возглавлял музыкально-фольклорные экспедиции в разл. районы Татарии, записал большое количество совр. нар. песен, издал их в сб-ках, в т. ч. в сб. «Жемчужины народные» (совр. муз. фольклор тат. народа; Казань, 1971, на тат. яз.). Выступал в периодич. печати со статьями о нар. музыке и творчестве тат. композиторов. Автор книг — «Забавные гости» (сказка о муз. инструментах, Казань, 1963, на тат. яз.; М., 1968, на рус. яз.), «Музыкальные вечера» (Казань, 1966, на тат. яз.). Гос. пр. Тат. АССР (1966).

Соч.: опера Неотосланные письма (1960, Тат. т-р оперы и балета), муз. комедии — Башмагым (Башмачки, 1942, там же, 2-я ред. в рус. пер., 1954), Акчарлаклар (Чайки, 1944; 2-я ред. 1955, там же), Идел буенда [На берегу Волги, 1950; 2-я ред. под назв. Алтын кез (Золотая осень), 1951, там же], фп. пьесы для детей; романсы, песни, музыка к спектаклям драм. т-ра и др.

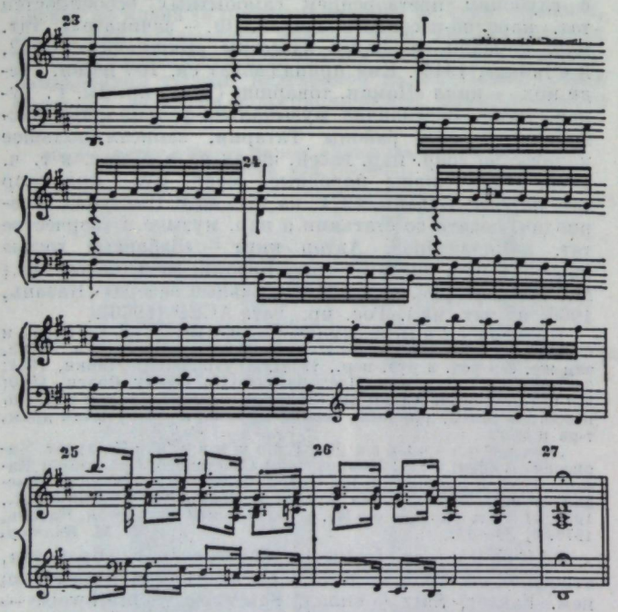
Лит.: Соловьева Д., Гиршман Я., Джаудат Харисович Файзи, в кн.: Композиторы Советского Татарстана, Казань, 1957; Гиршман Я., Опера, балет и музыкальная комедия, в кн.: Музыкальная культура Советской Татарии, М., 1959; Нигмедзянов М., Музыкальный Татарстан, Казань, 1970, с. 59—61.

Г. М. Кантор.

ФАКТУ́РА (лат. factura — изготовление, обработка, строение, от facio — делаю, осуществляю, формирую; нем. Faktur, Satz — склад, Satzweise, Schreibweise — манера письма; франц. facture, structure, conformation — устройство, сложение; англ. facture, texture, structure, build-up; итал. strutture). В широком смысле — одна из сторон муз. формы, входит в эстетико-философское понятие муз. формы в единстве со всеми средствами выразительности; в более узком и употребит. смысле — конкретное оформление муз. ткани, муз. изложение.

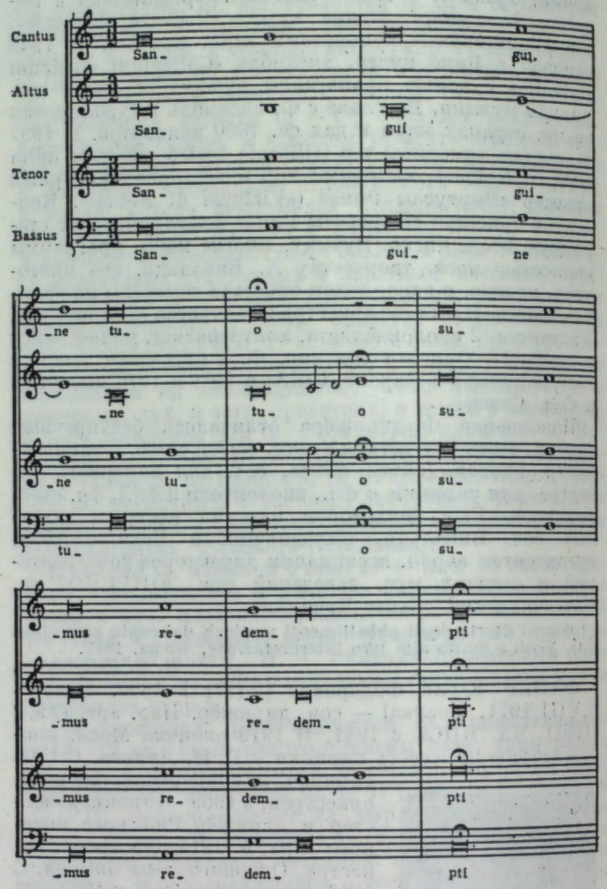
Термин «Ф.» раскрывается в связи с понятием «муз. склад». Монодич. склад предполагает только «горизонтальное измерение» без каких бы то ни было вертикальных отношений. В строго унисонных монодич. образцах (*григорианское пение*, *знаменный распев*) одноголос. муз. ткань и Ф. тождественны. Богатая монодич. Ф. отличает, напр., музыку вост. народов, не знавших многоголосия: в узб. и тадж. *макоме* пение дублируется инстр. ансамблем с участием ударных, исполняющих *усуль*. Монодич. склад и Ф. легко переходят в явление, промежуточное между монодией и полифонией,— в гетерофонное изложение, где унисонное пение в процессе исполнения усложняется разл. мелодико-фактурными вариантами.

Сущность полифонич. склада — соотнесённость одноврем. звучащих мелодич. линий, относительно самостоят. развитие к-рых (более или менее независимое от возникающих по вертикали созвучий) составляет логику муз. формы. В полифонич. муз. ткани голоса обнаруживают тенденцию к функциональному равноправию, но могут быть и разнофункциональными. Среди качеств полифонич. Ф. существ. значение имеют плотность и разреженность («вязкость» и «прозрачность»), к-рые регулируются числом полифонич. голосов (мастера *строгого стиля* охотно писали для 8—12 голосов, сохраняя один тип Ф. без резкой смены звучности; однако в мессах было обычаем оттенять пышную полифонию лёгким двух- или трёхголосием, напр. Crucifixus в мессах Палестрины). У Палестрины лишь намечаются, а в свободном письме широко применяются приёмы полифонич. сгущения, уплотнения (особенно в конце произв.) с помощью *увеличения* и *уменьшения*, *стретты* (фуга C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха), разнотемных сочетаний (кода финала симфонии c-moll Танеева). В примере ниже характерны фактурное сгущение благодаря учащённому пульсу вступлений и фактурное разрастание 1-го (тридцатьтворые) и 2-го (аккорды) элементов темы:



И. С. Б а х. Фуга D-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» (такты 23—27).

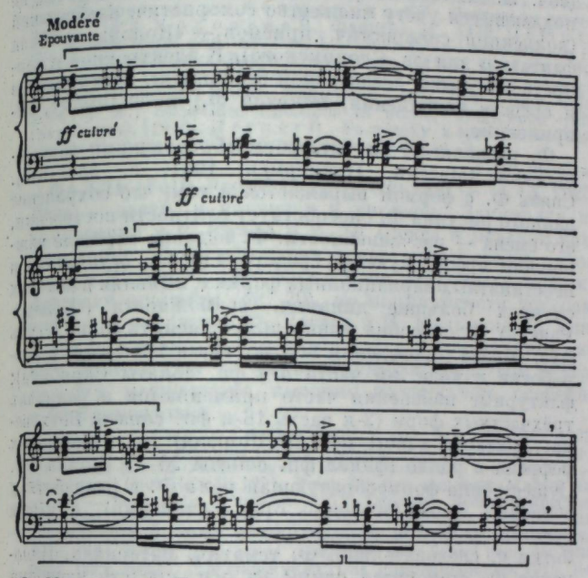
Для полифонич. Ф. типичны единство рисунка, отсутствие резких контрастов звучности, постоянное число голосов. Одно из примечательных свойств полифонич. Ф.— текучесть; полифонич. Ф. отличает постоянное обновление, отсутствие буквальных повторений при сохранении полного тематич. единства. Определяющее значение для полифонич. Ф. имеет ритмич. и тематич. соотношение голосов. При одинаковых длительностях во всех голосах возникает хоральная Ф. Эта Ф. не тождественна аккордово-гармонической, поскольку движение здесь определяется развёртыванием мелодич. линии в каждом из голосов, а не функциональными отношениями гармонич. вертикалей, напр.:



Ф. д' А и а. Отрывок из мотета.

Противоположный случай — полифонич. Ф., основанная на полной метроритмич. независимости голосов, как в мензуральных канонах (см. пример в ст. *Канон*, колонка 692); самый распространённый тип комплементарной полифонич. Ф. определяется тематич. и ритмич. подобием самостоят. голосов (в *имитациях*, *канонах*, *фугах* и др.). Полифонич. Ф. не исключает резкого ритмич. расслоения и неравнозначного соотношения голосов: контрапунктирующие голоса, движущиеся относительно мелкими длительностями, образуют фон для главенствующего cantus firmus (в мессах и *мотетах* 15—16 вв., в органных хоральных обработках Баха). В музыке более позднего времени (19—20 вв.) развивается разнотемная полифония, создающая необычайно живописную Ф. (напр., фактурное сплетение лейтмотивов огня, судьбы и сна Брунгильды в заключении оперы «Валькирия» Вагнера). Среди новых явлений музыки 20 в. должны быть отмечены: Ф. линеарной полифонии (движение гармонически и ритмически не соотнесённых голосов, см. «Камерные симфонии» Мийо);

Ф., связанная со сложными диссонирующими дублировками полифонич. голосов и переходящая в полифонию пластов (часто в произв. О. Мессиана); «дематериализованная» пуантилистич. Ф. в соч. А. Веберна и противоположная ей многогол. тяжесть орк. контрапункта А. Берга и А. Шёнберга; полифонич. Ф. алеаторных (у В. Лютославского) и сонористич. эффектов (у К. Пендерецкого).



О. М е с с и а н. Epouvante (Ритмический канон. Пример № 50 из его книги «Техника моего музыкального языка»).

Чаще всего термин «Ф.» применяют к музыке гармонич. склада. В неизмеримом многообразии типов гармонич. Ф. первым и простейшим является её разделение на гомофонно-гармоническую и собственно аккордовую (к-рая рассматривается как частный случай гомофонно-гармонической). Аккордовая Ф. мономоритмична: все голоса изложены звуками одинаковой длительности (начало увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского). В гомофонно-гармонич. Ф. рисунки мелодии, баса и дополняющих голосов чётко разделены (начало ноктюрна c-moll Шопена). Различают следующие осн. типы изложения гармонич. созвучий (Тюлин, 1976, гл. 3-я, 4-я): а) гармонич. фигурация аккордово-фигуративного типа, представляющая ту или иную форму поочерёдного изложения звуков аккорда (прелюдия C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха); б) ритмич. фигурация — повторение звука или аккорда (поэма D-dur ор. 32 № 2 Скрябина); в) раал. дублировки, напр. в октаву при орк. изложении (менуэт из симфонии g-moll Моцарта) или длительное удвоение в терцию, сексту и т. д., образующее «ленточное движение» («Музыкальный момент» ор. 16 № 3 Рахманинова); г) разнообразные виды мелодич. фигурации, суть к-рых в привнесении мелодич. движения в гармонич. голоса — усложнение аккордовой фигурации проходящими и вспомогат. звуками (этюд c-moll ор. 10 № 12 Шопена), мелодизация (хор. и орк. изложение оси. темы в начале 4-й картины «Садко» Римского-Корсакова) и полифонизация голосов (вступление к «Лоэнгрину» Вагнера), мелодико-ритмич. «оживление» орг. пункта (4-я картина «Садко», цифра 151). Приведённая систематизация типов гармонич. Ф. является самой общей. В музыке существует множество конкретных фактурных приёмов, облик к-рых и способы употребления определяются стилистич. нормами данной муз.-истории. эпохи; поэтому история Ф. неотделима от истории гармонии, оркестровки (шире — инструментализма), исполнительства.

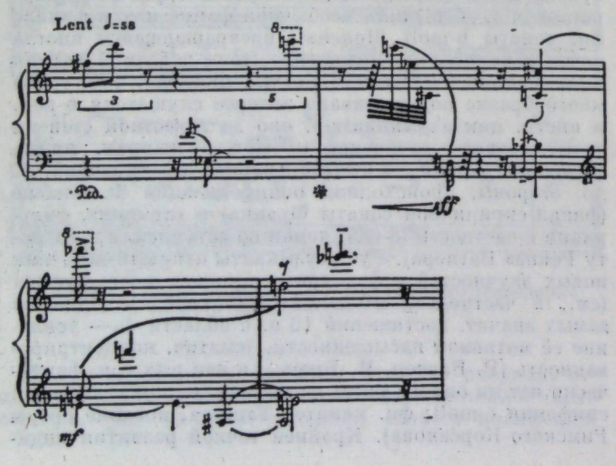
Гармонич. склад и Ф. берут начало в полифонии; напр., Палестрина, прекрасно ощущавший красоту трезвучия, мог на протяжении многих тактов применять фигурацию возникающих аккордов с помощью сложных полифонических (канон) и собственно хор. средств (перекрещивания, дублировки), любуясь гармонией, словно ювелир камнем (Kyrie из мессы папы Марчелло, такты 9—11, 12—15 — пятерной контрапункт). В течение длительного времени в инстр. произв. композиторов 17 в. зависимость от хор. Ф. строгого письма была очевидной (напр., в орг. соч. Я. Свелинка), и композиторы довольствовались сравнительно несложными приёмами и рисунками смешанной гармонич. и полифонич. Ф. (напр., Дж. Фрескобальди). Выразительная роль Ф. усиливается в произв. 2-й пол. 17 в. (в частности, пространственно-фактурные сопоставления solo и tutti в соч. А. Корелли). Музыка И. С. Баха отмечена высочайшей разработанностью Ф. (чакона d-moll для скрипки соло, «Гольдберговские вариации», «Бранденбургские концерты»), причём в нек-рых виртуозных соч. («Хроматическая фантазия и фуга»; фантазия G-dur для органа, BWV 572) Бах делает фактурные открытия, впоследствии широко использованные романтиками. Для музыки венских классиков характерны ясность гармонии и, соответственно, чёткость фактурных рисунков. Композиторы использовали сравнительно несложные фактурные средства и основывались на общих формах движения (напр., фигуры типа пассажа или арпеджио), что не входило в противоречие с отношением к Ф. как тематически значимому элементу (см., напр., середину в 4-й вариации из 1-й части сонаты № 11 A-dur Моцарта, K.-V. 331); в изложении и развитии тем из сонатных Allegri мотивное развитие происходит параллельно с фактурным (напр., в главной и связующей партиях 1-й части сонаты № 1 Бетховена). В музыке 19 в., в первую очередь у композиторов-романтиков, наблюдается исключит. разнообразие типов Ф.— то пышной и многослойной, то по-домашнему уютной, то фантастически причудливой; сильные фактурно-стилистич. отличия возникают даже в творчестве одного мастера (ср. многообразную и мощную Ф. сонаты h-moll для фп. и импрессионистически изысканный рисунок фп. пьесы «Серые облака» Листа). Одна из важнейших тенденций в музыке 19 в.— индивидуализация фактурных рисунков: свойственный иск-ву романтизма интерес к неординарному, неповторимому сделал естественным отказ от типовых фигур в Ф. Были найдены особые способы многооктавного выделения мелодии (Лист); возможности для обновления Ф. музыканты находили прежде всего в мелодизации широкой гармонич. фигурации (в т. ч. в столь необычной форме как в финале фп. сонаты b-moll Шопена), превращавшейся иногда почти в полифонич. изложение (тема побочной партии в экспозиции 1-й баллады для фп. Шопена). Фактурное многообразие поддерживало интерес слушателя в вок. и инстр. циклах миниатюр, оно до известной степени стимулировало сочинение музыки в жанрах, прямо зависящих от Ф.,— этюдов, вариаций, рапсодий. С др. стороны, происходила полифонизация Ф. вообще (финал скрипичной сонаты Франка) и гармонич. фигурации в частности (8-гол. канон во вступлении к «Золоту Рейна» Вагнера). Рус. музыканты открыли источник новых звучностей в фактурных приёмах вост. музыки (см., в частности, «Исламей» Балакирева). Один из самых значит. достижений 19 в. в области Ф.— усиление её мотивной насыщенности, тематич. концентрированность (Р. Вагнер, И. Брамс): в нек-рых соч. фактически нет ни одного такта нетематич. материала (напр., симфония c-moll, фп. квинтет Танеева, поздние оперы Римского-Корсакова). Крайней точкой развития инди-

видуализированной Ф. было возникновение Ф.-гармонии и Ф.-тембра. Суть этого явления состоит в том, что при определ. условиях гармония как бы переходит в Ф., выразительность определяется не столько звуковым составом, сколько живописностью расположения: первенствует соотнесённость «этажей» аккорда друг с другом, с регистрами рояля, с орк. группами; более важным оказывается не высотное, а фактурное наполнение аккорда, т. е. как он взят. Примеры Ф.-гармонии содержатся в соч. М. П. Мусоргского (напр., «Часы с курантами» из 2-го д. оперы «Борис Годунов»). Но в целом это явление более типично для музыки 20 в.: Ф.-гармония часто встречается в произв. А. Н. Скрябина (начало репризы 1-й части 4-й фп. сонаты; кульминация 7-й фп. сонаты; последний аккорд фп. поэмы «К пламени»), К. Дебюсси, С. В. Рахманинова. В иных случаях слияние Ф. и гармонии определяет тембр (фп. пьеса «Скарбо» Равеля), что особенно ярко проявляется в орк. приёме «совмещения подобных фигур», когда звучание возникает из соединения ритмич. вариантов одной фактурной фигуры (приём, известный давно, но получивший блестящее развитие в партитурах И. Ф. Стравинского; см. начало балета «Петрушка»).

В иск-ве 20 в. сосуществуют разные способы обновления Ф. Как наиболее общие тенденции отмечаются: усиление роли Ф. в целом, в т. ч. полифонич. Ф., в связи с преобладанием полифонии в музыке 20 в. (в частности, как реставрация Ф. прошлых эпох в произв. неоклассицистского направления); дальнейшая индивидуализация фактурных приёмов (Ф. по существу «сочиняется» для каждого нового произв., подобно тому как для них создаются индивидуальная форма и гармония); открытие — в связи с новыми гармонич. нормами — диссонирующих дублировок (3 этюда ор. 65 Скрябина), контраста особо сложной и «изощрённо простой» Ф. (1-я часть 5-го фп. концерта Прокофьева), рисунков импровизац. типа (№ 24 «Горизонталь и вертикаль» из «Полифонической тетради» Щедрина); совмещение оригинальных фактурных особенностей нац. музыки с новейшей гармонич. и орк. техникой проф. иск-ва (ярко колоритные «Симфонические танцы» молд. комп. П. Ривилиса и др. соч.); сплошная тематизация Ф. в) частности, в серийных и сериальных соч.), приводящая к тождеству тематизма и Ф.

Возникновение в новой музыке 20 в. нетрадиционного склада, не относящегося ни к гармоническому, ни к полифоническому, определяет соответствующие разновидности Ф.: нижеследующий фрагмент произв. показывает характерную для этой музыки разорванность, несвязность Ф.—регистровую расслоённость (независимость), динамич. и артикуляц. дифференцированность:

П. Б у л е з. Соната для фортепьяно № 1, начало 1-й части.



Значение Ф. в иск-ве муз. авангарда доводится до логич. предела, когда Ф. становится почти единственной (в ряде соч. К. Пендерецкого) или единств. целью собственно композиторской работы (вок. секстет «Stimmungen» Штокхаузена представляет собой фактурно-тембровое варьирование одного трезвучия B-dur). Импровизация Ф. в заданных высотных или ритмич. пределах — осн. приём контролируемой алеаторики (соч. В. Лютославского); к области Ф. относится не поддающееся учёту множество сонористич. изобретений (коллекция сонористич. приёмов — «Колористическая фантазия» для фп. Слонимского). К электронной и конкретной музыке, создаваемой без традиц. инструментов и средств исполнения, понятие Ф., по-видимому, неприменимо.

Ф. располагает значит. формообразующими возможностями (Мазель, Цуккерман, 1967, с. 331—342). Связь Ф. с формой выражается в том, что сохранение данного рисунка Ф. способствует слитности построения, его смена — расчленённости. Ф. издавна служила важнейшим преобразующим средством в разл. остинатных и неостинатных вариационных формах, выявляя в нек-рых случаях большие динамич. возможности («Болеро» Равеля). Ф. способна решительно изменять облик и суть муз. образа (проведения лейтмотива в 1-й части, в разработке и коде 2-й части 4-й фп. сонаты Скрябина); фактурные изменения часто применяются в репризах трёхчастных форм (2-я часть 16-й фп. сонаты Бетховена; ноктюрн c-moll op. 48 Шопена), в проведениях рефрена в рондо (финал фп. сонаты № 25 Бетховена). Существенна формообразующая роль Ф. в разработках сонатных форм (особенно орк. сочинений), в к-рых границы разделов определяются сменой способа обработки и, следовательно, Ф. тематич. материала. Изменение Ф. становится одним из осн. средств членения формы в сочинениях 20 в. («Пасифик 231» Онеггера). В нек-рых новых сочинениях Ф. оказывается определяющей для построения формы (напр., в т. н. репетентных формах, основанных на варьируемом возвращении одного построения).

Типы Ф. нередко связаны с определ. жанрами (напр., танц. музыки), что является основанием для совмещения в произв. разных жанровых признаков, придающих музыке художественно эффективную многозначность (выразительны примеры такого рода в музыке Шопена: напр., прелюдия № 20 c-moll — смешение черт хорала, траурного марша и пассакальи). Ф. сохраняет признаки того или иного исторического или индивидуального муз. стиля (и, по ассоциации, эпохи): т. н. гитарное сопровождение даёт возможность С. И. Танееву создать тонкую *стилизацию* ранней рус. элегии в романсе «Когда, кружась, осенние листы»; Г. Берлиоз в 3-й части симфонии «Ромео и Юлия» для создания нац. и историч. колорита искусно воспроизводит звучание мадригала a cappella 16 в.; Р. Шуман в «Карнавале» пишет достоверные муз. портреты Ф. Шопена и Н. Паганини. Ф.— главный источник муз. изобразительности, особенно убедительной в тех случаях, когда изображается к.-л. движение. С помощью Ф. достигается зрительная наглядность музыки (вступление к «Золоту Рейна» Вагнера), одноврем. полная тайны и красоты («Похвала пустыне» из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова), а иногда — изумительной трепетности («сердце бьётся в упоенье» в романсе М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье»).

Лит.: С п о с о б и н И., Е в с е е в С., Д у б о в с к и й И., Практический курс гармонии, ч. 2, М., 1935; С к р е б к о в С. С., Учебник полифонии, ч. 1—2, М.—Л., 1951, [3]1965; е г о ж е, Анализ музыкальных произведений, М., 1958; М и л ь ш т е й н Я., Ф. Лист, ч. 2, М., 1956, [2]1971; Г р и г о р ь е в С. С., О мелодике Римского-Корсакова, М., 1961; Г р и г о р ь е в С., М ю л л е р Т., Учебник полифонии, М., 1961, [3]1977; М а з е л ь Л. А., Ц у к к е р м а н В. А., Анализ музыкальных произведений, М., 1967; Щ у р о в В., Особенности многоголосной фактуры песен

Южной России, в сб.: Из истории русской и советской музыки, М., 1971; Ц у к к е р м а н В. А., Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, М., 1974; З а в г о р о д н я я Г., Некоторые особенности фактуры в произведениях А. Онеггера, «СМ», 1975, № 6; Ш а л т у п е р Ю., О стиле Лютославского 60-х годов, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Т ю л и н Ю., Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура, М., 1976; П а н к р а т о в С., О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина, в сб.: Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений (Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. 20), М., 1976; е г о ж е, Принципы фактурной драматургии фортепианных сочинений Скрябина, там же; Б е р ш а д с к а я Т., Лекции по гармонии, Л., 1978; Х о л о п о в а В., Фактура, М., 1979; D e m u t h N., Musical forms and textures, L., 1964; P o n i a t o w s k a I., Faktura forteplanowa Beethovena, Warsz., 1972; D e l o n e R., Timbre and texture in twentieth-cintury music, в кн.: Aspects of twentieth-century music, Englewood Cliffs, New Jersey, 1975; B e r r y W., Structural functions in music, Englewood Cliffs (New Jersey), [1976]; B e r g e r R., Poznámky k sonátám Ludwiga van Beethovena, «Hudební rozhledy», 1977, № 9.

В. П. Фраёнов.

ФАЛЛЬ (Fall) Лео (2 II 1873, Ольмюц — 16 IX 1925, Вена) — австр. композитор и дирижёр. Занимался по композиции у Р. Фукса и И. Н. Фукса в Венской консерватории. Дирижёр т-ров оперетты в Берлине, Гамбурге и Кёльне. С 1906 жил в Вене. Мировую славу ему принесли оперетты (ок. 20), по популярности уступавшие лишь опереттам Ф. Легара и И. Кальмана. Ф. опирался на традиции венского вальса и современные ему эстр. жанры. Соч. Ф. отличаются благородством вкуса, мелодич. изяществом, высоким мастерством, особенно в инструментовке.

Соч.: оперы — Слова (Paroli, или Frau Denise, 1902, Гамбург), Блуждающий огонёк (Irrlicht, 1905, Мангейм), Золотая птица (Der goldene Vogel, 1920, Дрезден); оперетты — Мятежник (Der Rebell, 1905, Вена; 2-я ред. под назв. Милый Августин — Der liebe Augustin, 1912, Берлин), Весёлый крестьянин (Der fidele Bauer, 1907, Мангейм), Принцесса долларов (Die Dollarprinzessin, 1907, Вена), Разведённая жена (Die geschiedene Frau, 1908, Вена), Шум из-за пощёчины (Der Schrei nach der Ohrfeige, 1909, Вена), Девочка-кукла (Das Puppenmädchen, 1910, Вена), Прекрасная Ризетта (Die schöne Risette, 1910, Вена), Сирена (Die Sirene, 1911, Нюрнберг), Вечный вальс (The eternal waltz, или Der ewige Walzer, 1912, Лондон), Графиня-студентка (Die Studentin-Gräfin, или Die stille Stadt, 1913, Берлин), Ночной экспресс (Der Nachtschnellzug, 1913, Вена), Госпожа министерша (Die Frau Ministerpräsident, oder Jung-England, 1914, Берлин), Искусственный человек (Der künstlerische Mensch, 1915, Берлин), Императрица, или Княжеская любовь (Die Kaiserin, или Fürstenliebe, 1916, Берлин), Роза Стамбула (Die Rose von Stambul, 1916, Вена), Испанский соловей (Die spanische Nachtigall, 1920, Берлин), Уличная певица (Die Straßensängerin, 1922, Вена), Мадам Помпадур (Madame Pompadour, 1922, Берлин), Сладкий кавалер (Der süße Kavalier, 1923, Берлин; 2-я ред. под назв. Юный господин Рене, Der junge Herr René, обр. М. Краснап-Крауса, 1935, Цюрих), Розы из Флориды (Rosen aus Florida, обр. Э. В. Корнгольда, посм., 1929, Вена); зингшпили — Милый братец (Brüderlein fein, 1909, Вена), Юность в мае (Jugend im Mai, 1927); музыка к комедии Святой Амвросий (Der heilige Ambrosius, 1921); произв. для муж. хора; для орк.— вальсы, увертюры и др. соч.

Лит.: Я н к о в с к и й М., Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР, Л.—М., 1937; H u t t e n E., Leo Fall, ein neuer Operettenkomponist, «Musik für Alle», B., 1908; H a d a m o w s k y F., O t t e H., Die Wiener Operette, W., [1947]; Z i m m e r l i W., Leo Fall, Meister der Wiener Operette, Z., 1957.

Ю. В. Крейнина.

ФАЛЬЦЕ́Т (итал. falsetto, от falso — ложный) — самый верхний регистр мужского певч. голоса, выходящий за пределы его нормального объёма и характеризующийся пониженной силой звуков, особой мягкостью и происходящей от уменьшения числа обертонов бедностью их тембра (отсюда назв., в смысле — ненастоящий). При извлечении звуков Ф. используется гл. обр. головной резонатор; голосовые связки колеблются не по всей ширине, а только по краю. До 19 в. Ф. применялся для извлечения высоких звуков певцами-тенорами. В совр. оперном и конц. пении эпизодически используется для придания звучанию своеобразной тембровой окраски.

ФА́ЛЬЯ (Falla) Мануэль де (23 XI 1876, Кадис — 14 XI 1946, Альта-Грасия, Аргентина) — испан. композитор и пианист. В детстве учился у матери, пианистки. В 1889—95 брал уроки фп. игры у Х. Траго в Мадриде, в классе к-рого с 1896 занимался в консерватории, где изучал также гармонию и контрапункт. В 1890—1896 написал первые пьесы, в т. ч. для камерно-инстр. ансамбля, в 1897—1904 — пьесы для фп. и 5 сарсуэл (пост. только «Любовные увлечения Инес» — «Los amores de la Inés»). В 1902—04 обучался композиции у Ф. Педреля, к-рый оказал на Ф. плодотворное влияние, ориентировав на нац. муз. традиции и изучение испан. муз. фольклора — основы нац. муз. школы. Подлинно испан. характер носит первое значит. произв. Ф.— опера «Короткая жизнь» (соч. 1905; 1-я пр. на конкурсе мадридской Академии изящных иск-в, 1905), написанная на драм. сюжет из нар. жизни; её отличают выразительные и психологически правдивые образы, колоритные пейзажные зарисовки. Завоевав в 1905 1-ю пр. на конкурсе пианистов в Мадриде, Ф. много концертировал; одноврем. давал уроки игры на фп. и гармонии, сочинял музыку. В 1907—14 жил в Париже; творч. общение с К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равелем и др. способствовало расширению его художеств. взглядов, обогащению стиля, совершенствованию мастерства. В «4 испанских пьесах» для фп. («Арагонская», «Кубинская», «Монтанья. Пейзаж», «Андалусийская», соч. 1906—09, Мадрид — Париж) Ф. самобытно претворил влияние «Иберии» И. Альбениса. В 1912 (по совету Дюка) он переработал партитуру оперы «Короткая жизнь», к-рая была пост. в Ницце (1913) и Париже (31 XII 1913). В 1914 Ф. возвратился в Мадрид, где по его инициативе было создано Нац. муз. об-во для пропаганды старинной и совр. музыки испан. композиторов. Трагич. событиям 1-й мировой войны 1914—18 Ф. посв. «Молитву матерей, которые держат на руках своих сыновей» (для голоса с фп., сл. Г. Мартинеса Сьерры, 1914). В сочинениях 1910—20-х гг. получили законченное выражение осн. черты стиля Ф.— синтез достижений зап.-европ. муз. иск-ва нач. 20 в. с нац. испан. муз. традициями, характером и духом испан. нар. творчества. Эти особенности ярко проявились уже в вок. цикле «7 испанских нар. песен» (1914). Мастерски претворён характер южноиспан. музыки, в т. ч. канте хондо (см. *Испанская музыка*), в одноактном балете-пантомиме с пением «Любовь-волшебница» (1915), изображающем картины быта испан. цыган (из музыки балета Ф. создал орк. сюиту в 7 частях, одна из них — «Ритуальный танец огня», получивший мировую известность). Характерные особенности франц. импрессионизма в сочетании с испан. муз. основой проявились в крупном соч. для фп. с оркестром «Ночи в садах Испании» («симф. впечатления» в 3 частях — «В Хенералифе», «Далёкий танец», «В садах Сьерры де Кордоба», соч. 1909—15, Париж — Мадрид). Широкую известность получил балет «Треуголка» в исполнении «Русского балета С. П. Дягилева» (1919, Лондон; хореография Л. Мясина, дирижёр Э. Ансерме, декорации и костюмы П. Пикассо; переработан из музыки к пантомиме «Коррехидор и мельничиха», написанной Ф. в 1916 по заказу Дягилева на основе жанрово-бытовой новеллы П. А. Аларкона «Треугольная шляпа», пост. 1917); «Треуголка» исполняется в театр. и конц. вариантах (известна также в виде симф. сюиты). Ценный вклад в репертуар пианистов Ф. внёс своей «Бетической фантазией» (Бетика — назв. римской провинции Юж. Испании, совр. Андалусии) — блестящей виртуозной пьесой, основанной на андалусских нар. темах; в ней использованы выразительные и технические приёмы, идущие от испан. гитарного исполнительства (написана в 1919 по просьбе Артура Рубинштейна и ему посвящена).

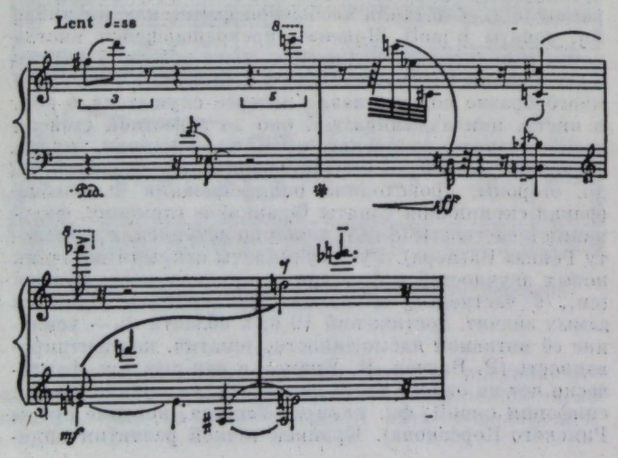


видуализированной Ф. было возникновение Ф.-гармонии и Ф.-тембра. Суть этого явления состоит в том, что при определ. условиях гармония как бы переходит в Ф., выразительность определяется не столько звуковым составом, сколько живописностью расположения: первенствует соотнесённость «этажей» аккорда друг с другом, с регистрами рояля, с орк. группами; более важным оказывается не высотное, а фактурное наполнение аккорда, т. е. как он взят. Примеры Ф.-гармонии содержатся в соч. М. П. Мусоргского (напр., «Часы с курантами» из 2-го д. оперы «Борис Годунов»). Но в целом это явление более типично для музыки 20 в.: Ф.-гармония часто встречается в произв. А. Н. Скрябина (начало репризы 1-й части 4-й фп. сонаты; кульминация 7-й фп. сонаты; последний аккорд фп. поэмы «К пламени»), К. Дебюсси, С. В. Рахманинова. В иных случаях слияние Ф. и гармонии определяет тембр (фп. пьеса «Скарбо» Равеля), что особенно ярко проявляется в орк. приёме «совмещения подобных фигур», когда звучание возникает из соединения ритмич. вариантов одной фактурной фигуры (приём, известный давно, но получивший блестящее развитие в партитурах И. Ф. Стравинского; см. начало балета «Петрушка»).

В иск-ве 20 в. сосуществуют разные способы обновления Ф. Как наиболее общие тенденции отмечаются: усиление роли Ф. в целом, в т. ч. полифонич. Ф., в связи с преобладанием полифонии в музыке 20 в. (в частности, как реставрация Ф. прошлых эпох в произв. неоклассицистского направления); дальнейшая индивидуализация фактурных приёмов (Ф. по существу «сочиняется» для каждого нового произв., подобно тому как для них создаются индивидуальная форма и гармония); открытие — в связи с новыми гармонич. нормами — диссонирующих дублировок (3 этюда ор. 65 Скрябина), контраста особо сложной и «изощрённо простой» Ф. (1-я часть 5-го фп. концерта Прокофьева), рисунков импровизац. типа (№ 24 «Горизонталь и вертикаль» из «Полифонической тетради» Щедрина); совмещение оригинальных фактурных особенностей нац. музыки с новейшей гармонич. и орк. техникой проф. иск-ва (ярко колоритные «Симфонические танцы» молд. комп. П. Ривилиса и др. соч.); сплошная тематизация Ф. в) частности, в серийных и сериальных соч.), приводящая к тождеству тематизма и Ф.

Возникновение в новой музыке 20 в. нетрадиционного склада, не относящегося ни к гармоническому, ни к полифоническому, определяет соответствующие разновидности Ф.: нижеследующий фрагмент произв. показывает характерную для этой музыки разорванность, несвязность Ф.—регистровую расслоённость (независимость), динамич. и артикуляц. дифференцированность:

П. Б у л е з. Соната для фортепьяно № 1, начало 1-й части.



Значение Ф. в иск-ве муз. авангарда доводится до логич. предела, когда Ф. становится почти единственной (в ряде соч. К. Пендерецкого) или единств. целью собственно композиторской работы (вок. секстет «Stimmungen» Штокхаузена представляет собой фактурно-тембровое варьирование одного трезвучия B-dur). Импровизация Ф. в заданных высотных или ритмич. пределах — осн. приём контролируемой алеаторики (соч. В. Лютославского); к области Ф. относится не поддающееся учёту множество сонористич. изобретений (коллекция сонористич. приёмов — «Колористическая фантазия» для фп. Слонимского). К электронной и конкретной музыке, создаваемой без традиц. инструментов и средств исполнения, понятие Ф., по-видимому, неприменимо.

Ф. располагает значит. формообразующими возможностями (Мазель, Цуккерман, 1967, с. 331—342). Связь Ф. с формой выражается в том, что сохранение данного рисунка Ф. способствует слитности построения, его смена — расчленённости. Ф. издавна служила важнейшим преобразующим средством в разл. остинатных и неостинатных вариационных формах, выявляя в нек-рых случаях большие динамич. возможности («Болеро» Равеля). Ф. способна решительно изменять облик и суть муз. образа (проведения лейтмотива в 1-й части, в разработке и коде 2-й части 4-й фп. сонаты Скрябина); фактурные изменения часто применяются в репризах трёхчастных форм (2-я часть 16-й фп. сонаты Бетховена; ноктюрн c-moll op. 48 Шопена), в проведениях рефрена в рондо (финал фп. сонаты № 25 Бетховена). Существенна формообразующая роль Ф. в разработках сонатных форм (особенно орк. сочинений), в к-рых границы разделов определяются сменой способа обработки и, следовательно, Ф. тематич. материала. Изменение Ф. становится одним из осн. средств членения формы в сочинениях 20 в. («Пасифик 231» Онеггера). В нек-рых новых сочинениях Ф. оказывается определяющей для построения формы (напр., в т. н. репетентных формах, основанных на варьируемом возвращении одного построения).

Типы Ф. нередко связаны с определ. жанрами (напр., танц. музыки), что является основанием для совмещения в произв. разных жанровых признаков, придающих музыке художественно эффективную многозначность (выразительны примеры такого рода в музыке Шопена: напр., прелюдия № 20 c-moll — смешение черт хорала, траурного марша и пассакальи). Ф. сохраняет признаки того или иного исторического или индивидуального муз. стиля (и, по ассоциации, эпохи): т. н. гитарное сопровождение даёт возможность С. И. Танееву создать тонкую *стилизацию* ранней рус. элегии в романсе «Когда, кружась, осенние листы»; Г. Берлиоз в 3-й части симфонии «Ромео и Юлия» для создания нац. и историч. колорита искусно воспроизводит звучание мадригала a cappella 16 в.; Р. Шуман в «Карнавале» пишет достоверные муз. портреты Ф. Шопена и Н. Паганини. Ф.— главный источник муз. изобразительности, особенно убедительной в тех случаях, когда изображается к.-л. движение. С помощью Ф. достигается зрительная наглядность музыки (вступление к «Золоту Рейна» Вагнера), одноврем. полная тайны и красоты («Похвала пустыне» из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова), а иногда — изумительной трепетности («сердце бьётся в упоенье» в романсе М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье»).

Лит.: С п о с о б и н И., Е в с е е в С., Д у б о в с к и й И., Практический курс гармонии, ч. 2, М., 1935; С к р е б к о в С. С., Учебник полифонии, ч. 1—2, М.—Л., 1951, ²1965; е г о ж е, Анализ музыкальных произведений, М., 1958; М и л ь ш т е й н Я., Ф. Лист, ч. 2, М., 1956, ²1971; Г р и г о р ь е в С. С., О мелодике Римского-Корсакова, М., 1961; Г р и г о р ь е в С., М ю л л е р Т., Учебник полифонии, М., 1961, ²1977; М а з е л ь Л. А., Ц у к к е р м а н В. А., Анализ музыкальных произведений, М., 1967; Щ у р о в В., Особенности многоголосной фактуры песен Южной России, в сб.: Из истории русской и советской музыки, М., 1971; Ц у к к е р м а н В. А., Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, М., 1974; З а в г о р о д н я я Г., Некоторые особенности фактуры в произведениях А. Онеггера, «СМ», 1975, № 6; Ш а л т у п е р Ю., О стиле Лютославского 60-х годов, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Т ю л и н Ю., Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура, М., 1976; П а н к р а т о в С., О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина, в сб.: Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений (Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. 20), М., 1976; е г о ж е, Принципы фактурной драматургии фортепианных сочинений Скрябина, там же; Б е р ш а д с к а я Т., Лекции по гармонии, Л., 1978; Х о л о п о в а В., Фактура, М., 1979; D e m u t h N., Musical forms and textures, L., 1964; P o n i a t o w s k a I., Faktura forteplanowa Beethovena, Warsz., 1972; D e l o n e R., Timbre and texture in twentieth-cintury music, в кн.: Aspects of twentieth-century music, Englewood Cliffs, New Jersey, 1975; B e r r y W., Structural functions in music, Englewood Cliffs (New Jersey), [1976]; B e r g e r R., Poznámky k sonátám Ludwiga van Beethovena, «Hudební rozhledy», 1977, № 9.

В. П. Фраёнов.

ФАЛЛЬ (Fall) Лео (2 II 1873, Ольмюц — 16 IX 1925, Вена) — австр. композитор и дирижёр. Занимался по композиции у Р. Фукса и И. Н. Фукса в Венской консерватории. Дирижёр т-ров оперетты в Берлине, Гамбурге и Кёльне. С 1906 жил в Вене. Мировую славу ему принесли оперетты (ок. 20), по популярности уступавшие лишь опереттам Ф. Легара и И. Кальмана. Ф. опирался на традиции венского вальса и современные ему эстр. жанры. Соч. Ф. отличаются благородством вкуса, мелодич. изяществом, высоким мастерством, особенно в инструментовке.

Соч.: оперы — Слова (Paroli, или Frau Denise, 1902, Гамбург), Блуждающий огонёк (Irrlicht, 1905, Мангейм), Золотая птица (Der goldene Vogel, 1920, Дрезден); оперетты — Мятежник (Der Rebell, 1905, Вена; 2-я ред. под назв. Милый Августин — Der liebe Augustin, 1912, Берлин), Весёлый крестьянин (Der fidele Bauer, 1907, Мангейм), Принцесса долларов (Die Dollarprinzessin, 1907, Вена), Разведённая жена (Die geschiedene Frau, 1908, Вена), Шум из-за пощёчины (Der Schrei nach der Ohrfeige, 1909, Вена), Девочка-кукла (Das Puppenmädchen, 1910, Вена), Прекрасная Ризетта (Die schöne Risette, 1910, Вена), Сирена (Die Sirene, 1911, Нюрнберг), Вечный вальс (The eternal waltz, или Der ewige Walzer, 1912, Лондон), Графиня-студентка (Die Studentin-Gräfin, или Die stille Stadt, 1913, Берлин), Ночной экспресс (Der Nachtschnellzug, 1913, Вена), Госпожа министерша (Die Frau Ministerpräsident, oder Jung-England, 1914, Берлин), Искусственный человек (Der künstlerische Mensch, 1915, Берлин), Императрица, или Княжеская любовь (Die Kaiserin, или Fürstenliebe, 1916, Берлин), Роза Стамбула (Die Rose von Stambul, 1916, Вена), Испанский соловей (Die spanische Nachtigall, 1920, Берлин), Уличная певица (Die Straßensängerin, 1922, Вена), Мадам Помпадур (Madame Pompadour, 1922, Берлин), Сладкий кавалер (Der süße Kavalier, 1923, Берлин; 2-я ред. под назв. Юный господин Рене, Der junge Herr René, обр. М. Краснан-Крауса, 1935, Цюрих), Розы из Флориды (Rosen aus Florida, обр. Э. В. Корнгольда, посм., 1929, Вена); з и н г ш п и л и — Милый братец (Brüderlein fein, 1909, Вена), Юность в мае (Jugend im Mai, 1927); музыка к комедии Святой Амвросий (Der heilige Ambrosius, 1921); произв. для муж. хора; д л я о р к.— вальсы, увертюры и др. соч.

Лит.: Я н к о в с к и й М., Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР, Л.—М., 1937; H u t t e n E., Leo Fall, ein neuer Operettenkomponist, «Musik für Alle», B., 1908; H a d a m o w s k y F., O t t e H., Die Wiener Operette, W., [1947]; Z i m m e r l i W., Leo Fall, Meister der Wiener Operette, Z., 1957.

Ю. В. Крейкина.

ФАЛЬЦЕ́Т (итал. falsetto, от falso — ложный) — самый верхний регистр мужского певч. голоса, выходящий за пределы его нормального объёма и характеризующийся пониженной силой звуков, особой мягкостью и происходящей от уменьшения числа обертонов бедностью их тембра (отсюда назв., в смысле — ненастоящий). При извлечении звуков Ф. используется гл. обр. головной резонатор; голосовые связки колеблются не по всей ширине, а только по краю. До 19 в. Ф. применялся для извлечения высоких звуков певцами-тенорами. В совр. оперном и конц. пении эпизодически используется для придания звучанию своеобразной тембровой окраски.

ФА́ЛЬЯ (Falla) Мануэль де (23 XI 1876, Кадис — 14 XI 1946, Альта-Грасия, Аргентина) — испан. композитор и пианист. В детстве учился у матери, пианистки. В 1889—95 брал уроки фп. игры у Х. Траго в Мадриде, в классе к-рого с 1896 занимался в консерватории, где изучал также гармонию и контрапункт. В 1890—1896 написал первые пьесы, в т. ч. для камерно-инстр. ансамбля, в 1897—1904 — пьесы для фп. и 5 сарсуэл (пост. только «Любовные увлечения Инес» — «Los amores de la Inés»). В 1902—04 обучался композиции у Ф. Педреля, к-рый оказал на Ф. плодотворное влияние, ориентировав на нац. муз. традиции и изучение испан. муз. фольклора — основы нац. муз. школы. Подлинно испан. характер носит первое значит. произв. Ф.— опера «Короткая жизнь» (соч. 1905; 1-я пр. на конкурсе мадридской Академии изящных иск-в, 1905), написанная на драм. сюжет из нар. жизни; её отличают выразительные и психологически правдивые образы, колоритные пейзажные зарисовки. Завоевав в 1905 1-ю пр. на конкурсе пианистов в Мадриде, Ф. много концертировал; одноврем. давал уроки игры на фп. и гармонии, сочинял музыку. В 1907—14 жил в Париже; творч. общение с К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равелем и др. способствовало расширению его художеств. взглядов, обогащению стиля, совершенствованию мастерства. В «4 испанских пьесах» для фп. («Арагонская», «Кубинская», «Монтанья. Пейзаж», «Андалусийская», соч. 1906—09, Мадрид — Париж) Ф. самобытно претворил влияние «Иберии» И. Альбениса. В 1912 (по совету Дюка) он переработал партитуру оперы «Короткая жизнь», к-рая была пост. в Ницце (1913) и Париже (31 XII 1913). В 1914 Ф. возвратился в Мадрид, где по его инициативе было создано Нац. муз. об-во для пропаганды старинной и совр. музыки испан. композиторов. Трагич. событиям 1-й мировой войны 1914—18 Ф. посв. «Молитву матерей, которые держат на руках своих сыновей» (для голоса с фп., сл. Г. Мартинеса Сьерры, 1914). В сочинениях 1910—20-х гг. получили законченное выражение осн. черты стиля Ф.— синтез достижений зап.-европ. муз. иск-ва нач. 20 в. с нац. испан. муз. традициями, характером и духом испан. нар. творчества. Эти особенности ярко проявились уже в вок. цикле «7 испанских нар. песен» (1914). Мастерски претворён характер южноиспан. музыки, в т. ч. канте хондо (см. *Испанская музыка*), в одноактном балете-пантомиме с пением «Любовь-волшебница» (1915), изображающем картины быта испан. цыган (из музыки балета Ф. создал орк. сюиту в 7 частях, одна из них — «Ритуальный танец огня», получивший мировую известность). Характерные особенности франц. импрессионизма в сочетании с испан. муз. основой проявились в крупном соч. для фп. с оркестром «Ночи в садах Испании» («симф. впечатления» в 3 частях — «В Хенералифе», «Далёкий танец», «В садах Сьерры де Кордоба», соч. 1909—15, Париж — Мадрид). Широкую известность получил балет «Треуголка» в исполнении «Русского балета С. П. Дягилева» (1919, Лондон; хореография Л. Мясина, дирижёр Э. Ансерме, декорации и костюмы П. Пикассо; переработан из музыки к пантомиме «Коррехидор и мельничиха», написанной Ф. в 1916 по заказу Дягилева на основе жанрово-бытовой новеллы П. А. Аларкона «Треугольная шляпа», пост. 1917); «Треуголка» исполняется в театр. и конц. вариантах (известна также в виде симф. сюиты). Ценный вклад в репертуар пианистов Ф. внёс своей «Бетической фантазией» (Бетика — назв. римской провинции Юж. Испании, совр. Андалусия) — блестящей виртуозной пьесой, основанной на андалусских нар. темах; в ней использованы выразительные и технические приёмы, идущие от испан. гитарного исполнительства (написана в 1919 по просьбе Артура Рубинштейна и ему посвящена).



С 1921 Ф. жил в Гранаде, где в 1922 организовал (совм. с Ф. Гарсиа Лоркой) фестиваль канте хондо, имевший большой обществ.-культурный резонанс. В Гранаде написан «Балаганчик маэстро Педро»— муз.-театр. произв. (собств. либретто на сюжет 26-й главы 2-й части «Дон Кихота» Сервантеса), сочетающее элементы оперы (с преобладанием в вок. партиях декламации и речитатива), балета-пантомимы и кукольного представления; в музыке претворены особенности муз. фольклора Кастилии (в отличие от андалусийского, на к-ром основаны многие предыдущие соч. Ф.), оригинально использован камерный оркестр с участием клавесина. 3-частный концерт Ф. для клавичембало (или фп.), флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели отмечен чертами *неоклассицизма* (1923—26, посв. В. Ландовской); возрождая в нём традиции испан. муз. классики, Ф. сочетает их с совр. выразит. средствами. В 1924—38 создал ряд небольших орк. и фп. пьес и романсов. На протяжении мн. лет работал над монументальной сценич. кантатой «Атлантида» (по поэме Ж. Вердагера-и-Сантало, на собств. либр.); не завершённая Ф., была закончена его учеником Э. Альфтером. Исполнялась в виде оратории в 1961, пост. как опера в 1962 в т-ре «Ла Скала» в Милане. В кон. 1939 Ф. эмигрировал из франкистской Испании в Аргентину; там изредка выступал как дирижёр.

Выдающийся европ. композитор 20 в., Ф. продолжал линию развития нац. испан. школы в музыке, начатую деятелями *Ренасимьенто*. В своих соч. Ф. выразил испан. характер в его общенац. содержании и муз. форме, свободной от местной ограниченности. Ярко индивидуальному стилю Ф. свойственны сжатость формы, изысканная отточенность муз. изложения, концентрированность муз. мыслей, напряжённая экспрессивность и вместе с тем сдержанность эмоций, богатство и разнообразие ритмики, сочный, рельефный тематизм, красочность (в поздних соч.— аскетич. строгость) оркестровки; гармония Ф. носит тональный характер (в соч. 1920-х гг. встречается политональность). Творчество Ф.— вершина совр. испан. музыки; оно принадлежит и к высшим достижениям зап.-европ. муз. иск-ва 20 в. Его соч. исполняются в СССР (в 1928 опера «Короткая жизнь», или «Миг жизни», под назв. «Девушка из предместья» пост. Муз. т-ром им. Вл. И. Немировича-Данченко в Москве). Мн. пьесы Ф. получили известность в переложениях для скрипки и для виолончели с фп., сделанных скрипачами Ф. Крейслером, П. Коханьским, виолончелистом М. Марешалем и др. Ф.— автор муз.-критич. работ, в т. ч. очерка о канте хондо, статей о Р. Вагнере, К. Дебюсси, М. Равеле, Ф. Педреле.

Соч.: оперы — Короткая жизнь (La vida breve, 1905, 2-я ред. 1913, Ницца), Балаганчик маэстро Педро (El retablo de maese Pedro, соч. 1922; конц. исп. 1923, Севилья); балеты — Любовь-волшебница (El amor brujo, 1915, Мадрид, 2-я ред. 1916), Коррехидор и мельничиха (El Corregidor y la molinera, пантомима, 1917, Мадрид), Треуголка (El Sombrero de tres picos, перераб. Коррехидора..., 1919, Лондон); для орк.— Педрелиана (из сюиты Посвящение памяти — Homenajes, 1938); для фп. с орк.— Ночи в садах Испании (Noches en los jardines de España, 1915), Клоду Дебюсси (оркестровка пьесы для гитары Дань уважения Дебюсси, 1919), Полю Дюка (оркестровка пьесы для фп., 1936); концерт для клавичембало (или фп.), флейты, гобоя, кларнета, скр. и влч. (1926), Фанфара (Fanfare, для 3 труб, 4 валторн и ударных, 1934; к 50-летию дирижёрской деятельности Э. Ф. Арбоса); для фп.— Вальс-каприс, Андалусская серенада и Ноктюрн (ок. 1900), 4 испан. пьесы (Cuatro piezas españolas, 1906—09), Бетическая фантазия (Fantasía bœtica, 1919), На могилу П. Дюка (Hommage pour le tombeau de P. Ducas, 1935, позднее оркестрована); для гитары — Памяти Дебюсси (Homenaje à Cl. Debussy, 1920, позднее оркестрована); для голоса с фп.— Твои чёрные глазки (Tus ojillos negros, ок. 1900), 3 романса (Trois mélodies, на сл. Т. Готье, 1909), 7 испан. нар. песен (Siete canciones populares españolas, 1914); Сонет Кордобе (Soneto a Córdoba, на сл. Тонгорне-и-Арготе, для голоса и арфы, 1927); для голоса и ансамбля инструментов — Психея (для меццо-сопрано, флейты, арфы, скр., альта и влч., на сл. Г. Жан Обри, 1924); Баллада о Мальорке для хора a cappella (сл. Ж. Вердагера-и-Сантало, на музыку баллады f-moll Шопена, 1933, не издана).

Лит. соч.: Escritos sobre música y músicos, Buenos Aires, 1950 (рус. пер.— Статьи о музыке и музыкантах, М., 1971).

Лит.: Февральский А., Севильский камерный оркестр и Мануэль де Фалья, «СМ», 1934, № 3; Крейн Ю., Мануэль де Фалья, М., 1960; Оссовский А., Очерк истории испанской музыкальной культуры, в его кн.: Избранные статьи, воспоминания, Л., 1961, с. 276—88; Пичугин П., Мануэль де Фалья, «СМ», 1971, № 2; Бронфин Е., Мануэль де Фалья как музыкальный писатель, в кн.: Фалья М. де, Статьи о музыке и музыкантах, М., 1971; Алексеева А., Фалья, в кн.: Музыка XX века. Очерки, ч. 1, кн. 2, М., 1977, с. 389—438; Roland-Manuel, M. de Falla, P., 1930; Villar R., Falla y su concierto de cámera, Madrid, 1932; Trend J. B., M. de Falla and Spanish music, N. Y., 1934; Sagardia A., Vida y obra de M. de Falla, Madrid, 1967; Pahissa J., Vida y obra de M. de Falla, Buenos Aires, 1947, ²1956; Thomas J. M., M. de Falla en la Isla, Palma de Mallorca, 1947; Pahlen K., M. de Falla und die Musik in Spanien, Olten—Freiburg im Breigau, 1953 (Musikerreihe, 14); Arizega R., M. de Falla, Buenos Aires, 1961; Molina Fajardo E., M. de Falla y el «Cante jondo», Granada, 1962; Manuel de Falla. A cura di Massimo Mila, Milano, 1962; Demarquez S., M. de Falla, P., 1963; Gheciu R., Falla, Bucureşti, 1964; Gauthier A., M. de Falla, P., 1966 (Musiciens de tous les temps, 27); Cúllar J., M. de Falla, Madrid, 1968; Orozco Díaz, Manuel Falla. Biografía ilustrada, Madrid, 1969; Campoamor Ganzáles A., Manuel de Falla..., Madrid, 1976. *Е. Ф. Бронфин.*

ФАМИ́НЦЫН Александр Сергеевич [24 X (5 XI) 1841, Калуга — 24 VI (6 VII) 1896, Лигово, близ Петербурга] — рус. муз. критик, теоретик и композитор. В 1862 окончил физико-математич. ф-т Петерб. ун-та. Брал уроки по муз.-теоретич. предметам у М. Л. Сантиса и Ж. Фохта. В 1862—64 учился в Лейпцигской консерватории у М. Гауптмана и Э. Ф. Рихтера (муз.-теоретич. предметы) и у И. Мошелеса (фп.), в 1864—65 занимался по композиции у М. Зейфрица во Львове. В 1866—72 профессор истории музыки и муз. эстетики в Петерб. консерватории. С 1867 выступал как муз. критик в периодич. изданиях: «Голос», «Музыкальный листок», «Пчела», «Nordische Presse», «Слово», «Баян», «Петербургский листок», «St.-Petersburger Zeitung», «Вестник Европы». Редактор газ. «Музыкальный сезон» (1869—71), к-рой покровительствовали официально-бюрократич. круги. В 1870—80 секретарь дирекции Петерб. отделения РМО.

Муз.-критич. взглядам Ф. свойственна односторонность; он был одним из противников «*Могучей кучки*». В 1869 полемизировал с В. В. Стасовым по вопросам народности, нац. характерности и программности, обнаружил при этом ограниченность в оценке передовых явлений рус. музыки. Полемика со Стасовым дала повод Ф. затеять судебный процесс, однако выдвинутое им против Стасова обвинение в клевете судом не было признано. Самодовольство и консерватизм Ф. увековечены М. П. Мусоргским в муз.-сатирич. памфлетах «Классик» (1870) и «Раёк» (1871). Несостоятельность муз.-критич. взглядов Ф. раскрыли Г. А. Ларош и Ц. А. Кюи.

Среди работ Ф. значит. интерес представляют исследования в области нар. муз. творчества и инструментария, в т. ч. «Скоморохи на Руси» (1889), этнографич. этюд «Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе...» (1889), очерки о гуслях (1890) и домре (1891). Перевёл на рус. яз. ряд нем. учебников, среди них — «Учебник гармонии» (1868, 2-е изд. 1876), «Учебник фуги» (1873), «Учебник простого и двойного контрапункта» (1874, 3-е изд. 1903) и «Элементарная теория музыки» (с дополнениями Ф.; 1886, 4-е изд. 1900) Э. Ф. Рихтера, «Руководство к правильному построению модуляции» Ф. Дрезеке (1877) и «Всеобщий учебник музыки» А. Б. Маркса (1872, 3-е изд., М., 1893).

Автор муз. произв., в т. ч. опер «Сарданапал» (1875, Мариинский т-р, Петербург), «Уриэль Акоста» (1883), симф. картины «Шествие Диониссия», «Русской рапсодии» для скрипки с оркестром, 3 струн. квартетов, фп. квинтета, пьес для фп., романсов и песен.

Соч.: Новые явления в нашей музыкальной литературе, «Музыкальный сезон», 1869, 11 декабря; Божества древних славян, [вып. 1], СПБ, 1884; Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, с особенным указанием на ее проявление в русских народных напевах. [С многочисленными нотными примерами], «Баян», 1888, № 1—5, 7, 9, 10, 12, 14, 16—19, 21, 23, 25, 27, 31, 35, 38, отд. оттиск, СПБ, 1889; Скоморохи на Руси, СПБ, 1889; Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами, СПБ, 1890; Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка.— Кобза.— Бандура.— Торбан.— Гитара, СПБ, 1891; Начатки теории музыки, СПБ, 1895, ²М., 1903; Древнеарийские и древнесемитские элементы в обычаях, обрядах, поверьях и культах славян, «Этнографическое обозрение», 1895, кн. 26, то же, отд. оттиск, [М., 1895].

Лит.: Иванша Дручко [Никольский В. В.], Нечто о тривиальности, «С.-Петербургские ведомости», 1867, 28 дек.; его же, Еще одно, последнее сказание, там же, 1868, 10 янв.; В. С. [Стасов В. В.], Музыкальные лгуны, там же, 1869, 6 июня; его же, Письмо в редакцию и объяснения, там же, 1869, 18 июня; его же, Корреспонденция [полемика с Фаминцыным], там же, 1871, 7 окт.; Кюи Ц. А., Музыкальные заметки, там же, 1869, 21 окт.; 1870, 6 окт., 1871, 22 сент.; Ларош Г. А., Музыкально-литературные заметки, «Современная летопись», 1871, № 7; его же, Музыкальные очерки, «Голос», 1875, 26 ноября; Лисовский Н. М., Отзыв о сочинении А. С. Фаминцына «Гусли — русский народный музыкальный инструмент», «Записки имп. русского археологического общества», 1891, т. 6, то же, отд. оттиск, СПБ, 1893; Ал. Серг. Фаминцын [некролог], «РМГ», 1896, № 8. *Л. Ю. Малинина.*

ФАН-АРК (Арк фан, фон-Арк) Карл Карлович [28 VIII (9 IX) 1839, по др. источникам, 1842, Петербург — 11 (24) VIII 1902, там же] — рус. пианист, педагог, муз. деятель. Отец Ф.-А. был органистом. В 1850-е гг. Ф.-А. занимался у Т. Лешетицкого (фп.), в 1861—63 — у Н. И. Зарембы (теория композиции) в Муз. классах Петерб. отделения РМО и в Петерб. консерватории (здесь выступал в дуэте с П. И. Чайковским). По приглашению А. Г. Рубинштейна стал преподавателем игры на фп. в Петерб. консерватории со дня её основания (1862; вначале в качестве ассистента Лешетицкого) и работал в ней в течение 40 лет (1862—1902; с 1879 профессор). Среди учеников — В. П. Коломийцев, П. Л. Кон, Е. П. Рапгоф, Н. А. Фриче, Н. Н. Черепнин, Н. Е. Шишкин, Л. П. Штейнберг; у Ф.-А. неск. лет занималась А. Н. Есипова. Автор «Школы фортепианной техники» (1875), составитель сб-ков «Большая школа этюдов» (1886), «Собрание пассажей и упражнений, входящих в состав элементарного преподавания в фортепианных классах С.-Петербургской консерватории». Ф.-А. принадлежит ряд салонных фп. пьес (экспромт à la tarantella, романс и др.).

Лит.: Некролог, «РМГ», 1902, № 34—35; К. К. фан-Арк, Некролог, «Музыка и пение», СПБ, 1902, № 11; Скорбный листок. К. К. Фан-Арк, [Некролог], «Петербургский листок», СПБ, 1902, 13 (26) авг.; Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1962, ²1973, с. 39, 43; Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы, Л., 1964; Черепнин Н., Воспоминания музыканта, [Л.], 1976, с. 23—24. *Л. Б. Римский.*

ФАНДА́НГО (испан. fandango) — общее наименование обширной группы испан. парных танцев, генетически восходящих к одному древнему прототипу. Родина Ф.— юж. Испания (гипотеза о южноамер. происхождении Ф. ныне признана несостоятельной), где его варианты бытуют обычно под названиями, производными от местных топонимов: малагенья (malagueña, от Málaga — Малага), ронденья (rondeña, от Ronda — Ронда), гранадина (granadina, от Granada — Гранада), мурсиана (murciana, от Murcia — Мурсия), картахенера (cartagenera, от Cartagena — Картахена) и др. Первое документальное свидетельство о Ф.— анонимный энтремес (одна из форм муз. т-ра в Испании) «Жених крестьянки» («El novio de la aldeana», 1705), в к-ром на сцене исполняли Ф., однако выражение «enfandangado» («на манер Ф.»), обозначающее стиль исполнения нар. танцев и песен, встречается уже в испан. и португ. лит-ре 16 в. С нач. 18 в. благодаря тонадильям Ф. становится модным и распространяется за пределы Андалусии. В 20 в. Ф. встречается почти во всех провинциях Испании, в т. ч. в Басконии, где местное Ф. своей хореографией напоминает арагонскую хоту.

Ф.— танец для одной пары, его хореографич. содержание — любовная пантомима. Размер муз. сопровождения трёхдольный ($^3/_4$; первоначальный размер Ф. был $^6/_8$), типичный ритм — ♩ ♬ ♩, темп колеблет-

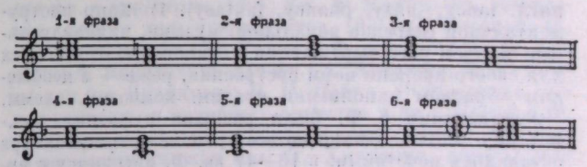
ся от быстрого (Ф. из Уэльвы) до весьма умеренного (Ф. из Альмерии), хотя большинство Ф. исполняются в довольно подвижном темпе (обозначения — Allegro moderato, Allegretto). Аккомпанирующие инструменты — гитары и кастаньеты, иногда лауды (инструмент типа лютни) и гитары.

Все разновидности Ф. сопровождаются пением. Стихотворная строфа Ф. состоит либо из 4 (копла), либо из 5 (кинтилья), реже из 6 (секстилья) восьмисложных стихов.

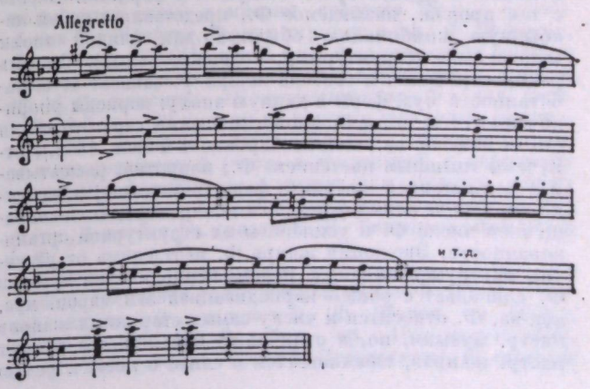
Тексты Ф., отличающиеся красотой и возвышенностью, охватывают широкий круг тем. Поэзия Ф. отмечена обилием оригинальных метафор, неожиданными параллелизмами, иносказаниями, подчас причудливой символикой образов. Преобладает в ней любовная лирика, типичным образцом к-рой является приведённая в нотном примере копла (см. колонку 767):

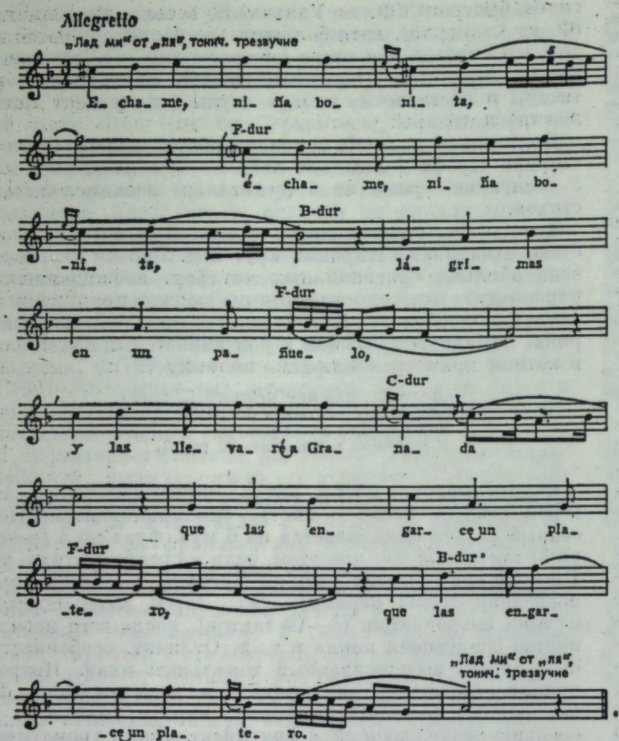
«Девочка, дай мне немного [2 раза]
Слёз твоих чистых в награду;
Я в серебро их оправлю
У ювелира в Гранаде» [2 раза].

Ф. открывается инстр. интродукцией (32 такта), за к-рой следует пение с инстр. аккомпанементом. Песенный раздел складывается из 6 муз. фраз по 4 (реже по 3) такта каждая; при этом, если в строфе 4 стиха, то 1-й и 4-й повторяются, если же 5 стихов, то повторяется последний (реже первый) стих. Затем возвращается музыка интродукции (8—16 тактов), после чего исполняется следующая копла и т. д. Отличит. особенность Ф.— строго выдерживаемый тональный план. Интродукция строится на звукоряде т. н. лада ми (modo de mi; распространённый в испан. нар. музыке лад, в основном совпадающий с фригийским, но с хроматически изменяющимися II и III ступенями, к-рые берутся то натуральные, то повышенные, независимо от направления движения мелодии; см. *Фламенко*). 1-я фраза коплы начинается в «ладу ми» и модулирует в мажор, тоника к-рого расположена на б. 3 ниже тоники «лада ми»; в этой же тональности идёт 2-я фраза; 3-я фраза строится на субдоминанте мажорного звукоряда 2-й фразы, а 4-я — на его доминанте; 5-я фраза возвращается от доминанты к тонике мажорного звукоряда 2-й фразы; 6-я модулирует (обычно через субдоминанту) снова в «лад ми»:



Интродукция к фанданго.



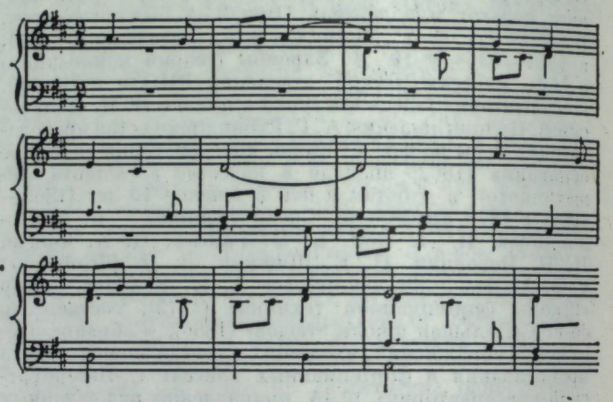


Фанданго (Андалусия).

Такая тональная структура Ф. является классической, особенно в Андалусии, Мурсии и Леванте, и отступления от неё весьма редки.

Разновидность Ф.— фандангильо (fandanguillo), отличающийся более свободным ритмом песенного раздела и менее возвышенным характером поэтич. текстов.

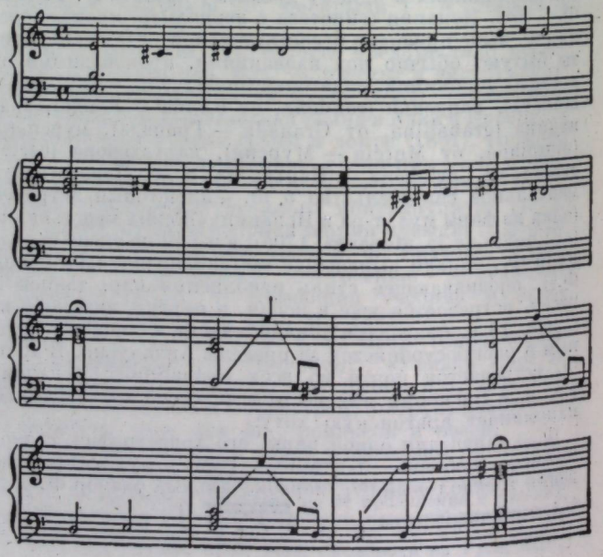
ФАНТА́ЗИЯ (от греч. φαντασία — воображение; лат. и итал. fantasia, нем. Fantasie, франц. fantaisie, англ. fancy, fansy, phancy, fantasy). 1) Жанр инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты к-рого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже — в необычном образном наполнении традиц. композиц. схемы. Представления о Ф. были разными в разные муз.-истор. эпохи, однако во все времена границы жанра оставались нечёткими: в 16—17 вв. Ф. смыкается с ричеркаром, токкатой, во 2-й пол. 18 в.— с сонатой, в 19 в.— с поэмой и т. д. Ф. всегда связана с распространёнными в данное время жанрами и формами. Вместе с тем произв., называемое Ф., представляет собой необычную комбинацию обычных для данной эпохи «слагаемых» (структурных, содержательных). Степень распространения и свобода жанра Ф. зависят от выработанности муз. форм в данную эпоху: периоды упорядоченного, в том или ином отношении строгого стиля (16 — нач. 17 вв., иск-во барокко 1-й пол. 18 в.), отмечены «пышным цветением» Ф.; напротив, расшатывание устоявшихся «твёрдых» форм (романтизм) и особенно появление новых форм (20 в.) сопровождаются сокращением числа Ф. и усилением их структурной организованности. Эволюция жанра Ф. неотделима от развития инструментализма в целом: периодизация истории Ф. совпадает с общей периодизацией зап.-европ. муз. иск-ва. Ф. относится к числу самых старинных жанров инстр. музыки, но, в отличие от большинства ранних инстр. жанров, сложившихся в связи с поэтич. речью и танц. движениями (канцона, сюита), Ф. базируется на собственно-муз. закономерностях. Возникновение Ф. относится к нач. 16 в. Одним из её истоков была *импровизация*. Б. ч. ранних Ф. предназначена для щипковых инструментов: многочисл. Ф. для лютни и виуэлы создавались в Италии (Ф. да Милано, 1547), Испании (Л. Милан, 1535; М. де Фуэнльяна, 1554), Германии (С. Каргель), Франции (А. Риппе), Англии (Т. Морли). Ф. для клавира и органа встречались значительно реже (Ф. в «Органной табулатуре» Х. Коттера, «Fantasia allegra» А. Габриели). Обычно их отличает контрапунктическое, часто последовательно имитац. изложение; эти Ф. настолько близки *каприччо*, *токкате*, *тьенто*, *канцоне*, что не всегда можно определить, почему пьеса названа именно Ф. (напр., приводимая ниже Ф. напоминает *ричеркар*). Название в данном случае объясняется обычаем именовать Ф. импровизируемый или свободно построенный ричеркар (так же назывались переложения вок. мотетов, варьированные в инстр. духе).



Ф. да Милано. Фантазия для лютни.

В 16 в. нередки также Ф., в к-рых свободное обращение с голосами (связанное, в частности, с особенностями голосоведения на щипковых инструментах) приводит фактически к аккордовому складу с пассажеобразным изложением.

Л. Милан. Фантазия для виуэлы.



В 17 в. Ф. становится очень популярной в Англии. К ней обращается Г. Пёрселл (напр., «Фантазия на один звук»); Дж. Булл, У. Бёрд, О. Гиббонс и др. вёрджинелисты сближают Ф. с традиц. англ. формой — *граундом* (показательно, что вариант его названия — fancy — совпадает с одним из названий Ф.). Расцвет Ф. в 17 в. связан с орг. музыкой. Ф. у Дж. Фрескобальди представляют собой образец пылкой, темпераментной импровизации; «Хроматическая фантазия» амстердамского мастера Я. Свелинка (сочетает черты простой и сложной фуги, ричеркара, полифонич. вариаций) свидетельствует о зарождении монументального инстр. стиля; в той же традиции работал С. Шейдт, к-рый называл Ф. контрапунктич. обработки хорала и хоральные вариации. Труд этих органистов и клавесинистов подготовил великие достижения И. С. Баха. В это время определяется отношение к Ф. как к произведению приподнятого, возбуждённого или драматич. характера с типичной свободой чередования и развития или причудливостью смен муз. образов; становится почти обязательным импровизац. элемент, создающий впечатление непосредственного высказывания, преобладания стихийной игры воображения над обдуманным композиционным планом. В органном и клавирном творчестве Баха Ф.— самый патетичный и самый романтич. жанр. Ф. у Баха (как у Д. Букстехуде и Г. Ф. Телемана, использующего в Ф. принцип da capo) либо объединяется в цикле с фугой, где подобно токкате или прелюдии служит для подготовки и оттенения следующей пьесы (Ф. и фуга для органа g-moll, BWV 542), либо используется в качестве вступит. части в сюите (для скрипки и клавира A-dur, BWV 1025), партите (для клавира a-moll, BWV 827), либо, наконец, существует как самостоят. произв. (Ф. для органа G-dur BWV 572). У Баха строгость организации не противоречит принципу свободной Ф. Напр., в «Хроматической фантазии и фуге» свобода изложения выражается в смелом объединении разных жанровых признаков — орг. импровизац. фактуры, речитатива и фигурационной обработки хорала. Все разделы скрепляются логикой движения тональностей от T к D с последующей остановкой на S и возвращением в T (т. о., на Ф. распространён принцип старинной двухчастной формы). Подобная картина характерна и для др. фантазий Баха; хотя они часто насыщены имитациями, главной формующей силой в них оказывается гармония. Ладогармонич. каркас формы может выявляться через гигантские орг. пункты, поддерживающие тоники ведущих тональностей.

Особую разновидность баховских Ф. составляют нек-рые хоральные обработки (напр., «Fantasia super: Komm, heiliger Geist, Herre Gott», BWV 651), принципы развития в к-рых не нарушают традиций хорального жанра.

Предельно свободная трактовка отличает импровизационные, часто нетактированные фантазии Ф. Э. Баха. Согласно его высказываниям (в кн. «Опыт правильного способа игры на клавире», 1753—62), «фантазию называют свободной, когда в неё вовлечено больше тональностей, чем в пьесу, сочинённую или импровизируемую в строгом метре... Свободная фантазия содержит различные гармонические пассажи, которые могут исполняться как ломаными аккордами, так и всеми видами различных фигураций... Бестактовая свободная фантазия великолепно подходит для выражения эмоций».

Смятенно-лирич. фантазии В. А. Моцарта (клавирная Ф. d-moll, K.-V. 397) свидетельствуют о романтич. трактовке жанра. Они в новых условиях выполняют свою давнюю функцию вступит. пьесы (но уже не к фуге, а к сонате: Ф. и соната c-moll, K.-V. 475, 457), воссоздают принцип чередования гомофонного и полифонич. изложений (орг. Ф. f-moll, K.-V. 608; схема: A B A_1 C $A_2B_1A_3$, где B — фугированные разделы, C — вариации). И. Гайдн ввёл Ф. в квартет (ор. 76 № 6, ч. 2). Л. Бетховен закрепил союз сонаты и Ф. созданием знаменитой 14-й сонаты ор. 27 № 2 — «Sonata quasi una Fantasia» и снабжённой той же пометкой 13-й сонаты ор. 27 № 1. Он привнёс в Ф. идею симф. развития, виртуозные качества инстр. концерта, монументальность оратории: в Ф. для фп., хора и оркестра c-moll ор. 80 как гимн иск-ву прозвучала (в C-dur'ной центр. части, написанной в форме вариаций) тема, позднее использованная в качестве «темы радости» в финале 9-й симфонии.

Романтики, напр. Ф. Шуберт (ряд Ф. для фп. в 2 и 4 руки, Ф. для скрипки и фп. ор. 159), Ф. Мендельсон (Ф. для фп. ор. 28), Ф. Лист (орг. и фп. Ф.) и др., обогатили Ф. многими типическими качествами, углубив проявлявшиеся в этом жанре и прежде черты программности (Р. Шуман, Ф. для фп. C-dur ор. 17). Показательно, однако, что «романтич. свобода», характерная для форм 19 в., в наименьшей степени касается Ф. В ней используются распространённые формы — сонатная (А. Н. Скрябин, Ф. для фп. h-moll ор. 28; С. Франк, орг. Ф. A-dur), сонатного цикла (Шуман, Ф. для фп. C-dur ор. 17). В целом для Ф. 19 в. характерно, с одной стороны, слияние со свободными и смешанными формами (в т. ч. с поэмами), с другой — с рапсодиями. Мн. сочинения, не носящие названия Ф., в сущности являются ими (С. Франк, «Прелюдия, хорал и фуга», «Прелюдия, ария и финал»). Рус. композиторы вводят Ф. в сферу вок. (М. И. Глинка, «Венецианская ночь», «Ночной смотр») и симф. музыки: в их творчестве сложилась специфич. орк. разновидность жанра — *симфоническая фантазия* (С. В. Рахманинов, «Утёс», ор. 7; А. К. Глазунов, «Лес», ор. 19, «Море», ор. 28, и др.). Они придают Ф. то отчётливо рус. характер (М. П. Мусоргский, «Ночь на Лысой горе», форма к-рой, по словам автора, «российска и самобытна»), то излюбленный восточный (М. А. Балакирев, восточная Ф. «Исламей» для фп.), то фантастический (А. С. Даргомыжский, «Баба-Яга» для оркестра) колорит; наделяют её философски значимыми сюжетами (П. И. Чайковский, «Буря», Ф. для оркестра по одноим. драме У. Шекспира, ор. 18; «Франческа да Римини», Ф. для оркестра на сюжет 1-й песни Ада из «Божественной комедии» Данте, ор. 32).

В 20 в. Ф. как самостоят. жанр встречается редко (М. Регер, «Хоральные Ф.» для органа; О. Респиги, Ф. для фп. с оркестром, 1907; Дж. Ф. Малипьеро, «Фантазия каждого дня» для оркестра, 1951; О. Мессиан, Ф. для скрипки и фп.; М. Тедеско, Ф. для 6-струн. гитары и фп.; А. Копленд, Ф. для фп.; А. Хованесс, Ф. из сюиты для фп. «Шалимар»; Н. И. Пейко, «Концертная Ф.» для валторны и камерного оркестра и др.). Порой в Ф. проявляются неоклассицистские тенденции (Ф. Бузони, «Контрапунктическая Ф.»; П. Хиндемит, сонаты для альта и фп.— in F, 1-я часть, in C, 3-я часть; К. Караев, соната для скрипки и фп., финал; Ю. Юзелюнас, концерт для органа, 1-я часть). В ряде случаев в Ф. используются новые композиц. средства 20 в.— *додекафония* (А. Шёнберг, Ф. для скрипки и фп.; Ф. Фортнер, Ф. на тему «BACH» для 2 фп., 9 солирующих инструментов и оркестра), сонорно-алеаторич. приёмы (С. М. Слонимский, «Колористическая Ф.» для фп.).

Во 2-й пол. 20 в. один из важных жанровых признаков Ф.— создание индивидуальной, импровизационно-непосредственной (часто с тенденцией к сквозному развитию) формы — характерен для музыки любых жанров, и в этом смысле многие новейшие сочинения (напр., 4-я и 5-я фп. сонаты Б. И. Тищенко) смыкаются с Ф.

2) Вспомогат. определение, указывающее на нек-рую свободу трактовки разл. жанров: вальс-Ф. (М. И. Глинка), экспромт-Ф., полонез-Ф. (Ф. Шопен, ор. 66,61), соната-Ф. (А. Н. Скрябин, ор. 19), увертюра-Ф. (П. И. Чайковский, «Ромео и Джульетта»), Ф.-квартет

(Б. Бриттен, «Fantasy quartet» для гобоя и струн. трио), речитатив-Ф. (С. Франк, соната для скрипки и фп., часть 3), Ф.-бурлеска (О. Мессиан) и др.

3) Распространённый в 19—20 вв. жанр инстр. или орк. музыки, основанный на свободном использовании тем, заимствованных из собственных сочинений или из сочинений др. композиторов, а также из фольклора (или же написанных в характере народных). В зависимости от степени творч. переработки тем Ф. либо образует новое художественное целое и тогда приближается к *парафразе*, *рапсодии* (многочисл. фантазии Листа, «Сербская Ф.» для оркестра Римского-Корсакова, «Ф. на темы Рябинина» для фп. с оркестром Аренского, «Кинематографическая Ф.» на темы муз. фарса «Бык на крыше» для скрипки с оркестром Мийо и др.), либо представляет собой простой «монтаж» тем и отрывков, подобный попурри (Ф. на темы классич. оперетт, Ф. на темы песен популярных композиторов и т. д.).

4) Фантазия творческая (нем. Phantasie, Fantasie) — способность человеческого сознания к представлению (внутр. видению, слышанию) явлений действительности, облик к-рых исторически определён обществ. опытом и деятельностью человечества, и к мысленному созданию путём комбинирования и переработки этих представлений (на всех уровнях психики, включая рациональное и подсознательное начало) художеств. образов. Принятое в сов. науке (психологии, эстетике) понимание природы творч. Ф. основывается на марксистском положении об историч. и обществ. обусловленности человеческого сознания и на ленинской теории отражения. В 20 в. существуют и др. взгляды на природу творч. Ф., к-рые отражены в учениях З. Фрейда, К. Г. Юнга и Г. Маркузе.

Лит.: 1) Кузнецов К. А., Музыкально-исторические портреты, М., 1937; Мазель Л., Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа, М., 1937, то же, в его кн.: Исследования о Шопене, М., 1971; Берков В. О., Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии, М., 1972; Микшеева Г., Симфонические фантазии А. Даргомыжского, в кн.: Из истории русской и советской музыки, вып. 3, М., 1978; Протопопов В. В., Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, М., 1979; Chrysander Fr., Eine Klavier-Phantasie von C. Ph. E. Bach, «VfMw», 1891, Jahrg. 7, Vierteljahr 1; Deffner O., Über die Entwicklung der Fantasie für Tasten-Instrumente (bis J. P. Sweelinck), Kiel, 1927 (Diss.); Hamburger P., Die Fantasien in E. Andriansens Pratum musicum 1600, «ZfMw», 1929/30, Jahrg. 12, H. 3; Friedland M., Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, Lpz., 1930; Meyer E. H., Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts, Kassel, 1934; Apel W., The early development of the organ ricercar, «Musica disciplina», 1949, v. 3; Horsley I., Improvised embellishment in the performance of Renaissance polyphonic music, «Journal of the American Musicological Society», 1951, v. 4, № 1; Stevens D., Purcell's art of fantasia, «ML», 1952, v. 33, № 4; Eggebrecht H. H., Studien zur musikalischen Terminologie, Mainz, 1955; Launay D., La fantaisie en France jusqu'au milieu du XVIIe siècle, в кн.: La musique instrumentale de la Renaissance, P., 1955; Murphy R. M., Fantaisie et recercare dans les premières tablatures de luth du XVIe siècle, в кн.: Le luth et sa musique, P., 1958; Dart Th., The printed fantasies of O. Gibbons, «ML», 1956, v. 37, № 4; Wienandt E. A., D. Kellner's Lautenstücke, «JAMS», 1957, v. 10, № 1; Cohen A., The fantaisie for instrumental ensemble in 17th century France, «MQ», 1962, v. 48, № 2.

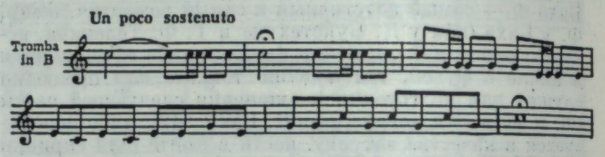
3) Presser D., Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts, «AfMw», 1955, Jahrg. 12, № 3.

4) Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, т. 1, М., 1976; Ленин В. И., Материализм и эмпириокритицизм, Полн. собр. соч., 5 изд., т. 18; его же, Философские тетради, там же, т. 29; Ферстер Н. П., Творческая фантазия, М., 1924; Выготский Л. С., Психология искусства, М., 1965, [2]1968; Аверинцев С. С., «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, в сб.: О современной буржуазной эстетике, вып. 3, М., 1972; Давыдов Ю., Марксистский историзм и проблема кризиса искусства, в сб.: Современное буржуазное искусство, М., 1975; его же, Искусство в социальной философии Г. Маркузе, в сб.: Критика современной буржуазной социологии искусства, М., 1978; Riemann H., Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion, «JbP», 1909, Jahrg. 16; Bahle J., Der musikalische Schaffensprozess, Lpz., 1936, [2]Konstanz, 1947; Heymann K., Phantasie, Basel—N. Y., 1956.

Т. С. Кюрегян.

ФАНФА́РА (итал. fanfara, нем. Fanfare, франц. и англ. fanfare). 1) Духовой медный муз. инструмент. Род удлинённой *трубы* с узкой *мензурой* без *вентилей*. Звукоряд натуральный (от 3-го до 12-го звука натурального звукоряда). Изготовлялась в разл. строях. В совр. муз. практике используется преим. Ф. in Es (партия записывается на малую терцию ниже реального звучания). Применяется гл. обр. для подачи сигналов. Особый вид Ф. был создан по указаниям Дж. Верди для пост. оперы «Аида» (получила назв. «египетская труба», «труба Аиды»). Эта труба (дл. ок. 1,5 *м*), с сильным и ярким звучанием, изготовлялась in C, B, H, As, была снабжена одним вентилем, понижающим на тон.

2) Трубный сигнал торжеств. или воинств. характера. Обычно состоит из звуков мажорного трезвучия, к-рые можно извлечь на натуральных (без вентилей) медных дух. инструментах. В 2-гол. Ф. широко применяются т. н. валторновые ходы (см. *Валторна*). Темы фанфарного характера нередко используются в муз. произведениях разл. жанров — операх, симфониях, маршах и т. п. Один из наиболее ранних образцов — Ф. из 5 самостоят. партий в увертюре к опере «Орфей» Монтеверди (1607). Трубная Ф. вошла в увертюры «Леонора» № 2 (в развёрнутом виде) и «Леонора» № 3 (в более сжатом изложении), а также в увертюру «Фиделио» Бетховена.



Л. Бетховен. «Фиделио».

Фанфарные темы применялись и рус. композиторами («Итальянское каприччо» Чайковского), часто используются также и в сов. музыке (опера «Мать» Хренникова, «Праздничная увертюра» Шостаковича, «Патетическая оратория» Свиридова, праздничная увертюра «Симфонические фанфары» Щедрина и др.). Ф. создаются и в виде небольших самостоят. пьес, предназначенных для исполнения в разл. торжеств. случаях. В орк. сюитах 18 в. встречаются называемые Ф. короткие и шумные части с быстрыми повторениями аккордов. В фольклористике термин «фанфарная мелодика» применяется по отношению к мелодике нек-рых народов (напр., индейцев, а также пигмеев Африки и аборигенов Австралии), в к-рой преобладают широкие интервалы — терции, кварты и квинты, а также к обладающим сходными особенностями песенным жанрам европ. народов (в т. ч. *йодлю*). Фанфарные сигналы, использовавшиеся на практике, собраны в ряде нац. сборников, самые ранние из к-рых относятся к 17 в.

Издания фанфарных сигналов (сб-ки): Trompeten-fanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter der 16./17. Jahrhunderten, herausgegeben von G. Schünemann, Kassel, 1936; Burghauser J. (сост.), Staré české fanfáry, P., 1966.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 1, М., 1953, с. 165—69; Розенберг А., Музыка охотничьих фанфар в России XVIII в., в кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII в., М., 1975; Parès G., Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare, P. — Brux., 1947; Modr A., Hudební nástroje, Praha, 1954 (рус. пер.— Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959).

А. А. Розенберг.

ФАРА́БИ, аль-Фараби Абу Наср Мухаммед ибн Тархан (латинизированное — Альфарабиус, Alpharabius) (ок. 870, Фараб, ныне на территории Казах. ССР — 950, Дамаск) — философ, учёный-энциклопедист, муз. теоретик Востока. Философское и естеств.-науч. образование получил в Багдаде и Харране. Одним из его наставников был философ Абу-Басир Матта бину-Юнус. Осн. период жизни и творчества Ф. связан с Халебом (Алеппо), где он написал свои наиболее значит. работы по философии, логике, математике, музыке.

Многие из них были переведены с араб. яз. на латинский и оказали большое влияние на ср.-век. зап.-европ. учёных (Р. Бэкон и др.).

В своих трудах Ф. опирался на опыт культур народов арабо-иран. мира (см. *Арабская музыка*) и Ср. Азии. Испытал также воздействие идей др.-греч. теоретиков и философов, особенно Аристотеля. Следуя др.-греч. традиции, Ф. подразделял науку о музыке на теоретическую и практическую. Первая из них даёт общие сведения о мелодии, вторая рассматривает правила создания и исполнения конкретных, чувственно воспринимаемых мелодий — инструментальных или вокальных. В теоретич. науке о музыке Ф. выделял также учение о гармонии (гармонику; термин «гармония» в данном слyчае подразумевает степень консонантности) и учение о ритмах (ритмику). В ритме он видел основу построения муз. формы (от первичной ритмич. ячейки, через ритмич. период — даур, к объединению периодов в целостную муз. структуру). Исследуя перс. восту, хорасанский танбур, Ф. вычислил пифагорейский большой целый тон (см. *Пифагоров строй*), распадающийся на 3 микроинтервала (две лиммы и комма). Этот целый тон явился основой 17-ступенного звукоряда, разрабатывавшегося ср.-век. теоретиками Востока.

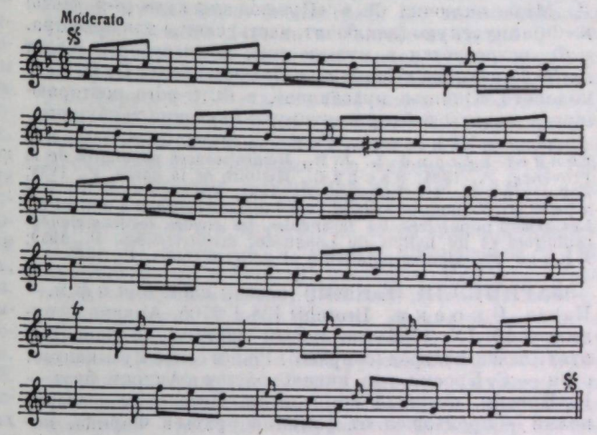
Теории музыки посвящены три спец. соч. Ф. Главное из них — «Большой трактат о музыке» («Китаб аль-мусики аль-кабир»; сохранилась только 1-я из двух его частей). Это — монументальный труд, освещающий вопросы происхождения музыки, эстетики, акустики, инструментоведения, теории звукорядов. Две др. работы — «Рассуждения о музыке» и «Книга о классификации ритмов» не сохранились. Проблемы муз. науки затрагиваются также в «Книге о классификации наук» (часто цитировалась под лат. назв. «De scientiis»). Автор комментариев к соч. Аристотеля. Философия Ф. основана на сочетании аристотелизма с неоплатоническим учением. Современники называли Ф. «вторым учителем» («первый» — Аристотель).

Издания (пер. на европ. языки): [разделы о музыке из ряда трудов], в кн.: Brockelmann K., Geschichte der arabischen Literatur, Weimar, 1898; Al-Farabi. Grand traité de la musique. Kitābu l-mūsīqī al Kabīr, в кн.: D'Erlanger R., La musique arabe, v. 1, P., 1930; Al-Farabi's Arabic-Latin writings on music, ed. H. G. Farmer, Glasgow, 1935, [2] N. Y., 1960.

Лит.: Музыкальная эстетика стран Востока, ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова, [М.], 1967; Ахметова М., Аль-Фараби и музыкальное искусство, в кн.: Аль-Фараби и развитие науки и культуры стран Востока. (Тезисы докладов), А.-А., 1975; её же, Аль-Фараби и музыкальное искусство, «Известия АН Казахской ССР. Серия филологическая», А.-А., 1975, № 3; Steinschneider M., Al-Farabi, St.-Petersbourg, 1869; Wiedemann E., Über al Fārābis Aufzählung der Wissenschaften (De scientiis), Sitzungsberichte der Physikalisch-medizinischen Sozietät, 1907, Bd 39, то же, в его кн.: Aufsätze zur arabischen Wissenschaftsgeschichte, Bd 1, Hildesheim, 1970; Beichert E. A., Die Wissenschaft der Musik bei Al-Fārābī, Regensburg, 1931 (Diss.); Hamoudi H., Alfaraby's Philosophy, Sydney, 1933; Madkour I., La place d'Al-Farabi dans l'école philosophique musulmane, P., 1935; Randel Don M., Al-Fārābī and the role of Arabic music theory in the Latin Middle ages, «Journal of the American musicological society», 1976, v. 29, № 2.

О. В. Русанова.

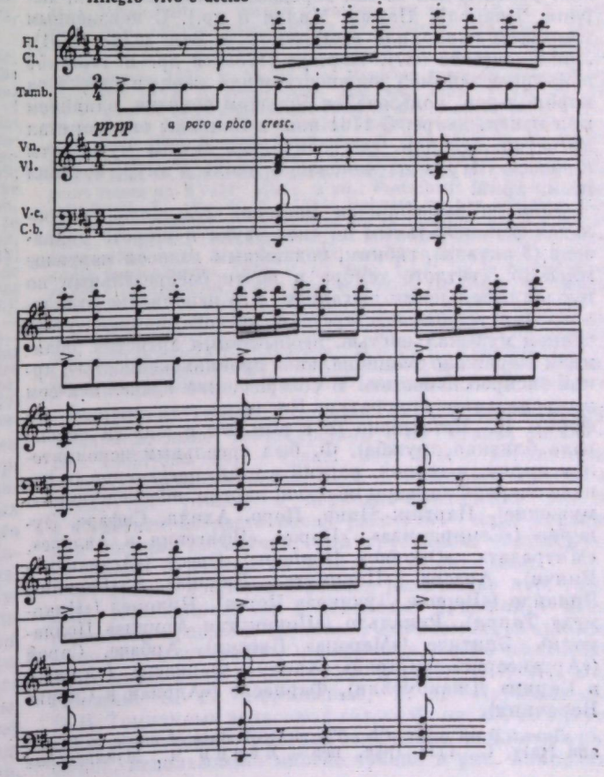
ФАРАНДО́ЛА (франц. farandole, провансальское farandoulo, нем. Farandole, итал. farandola, испан. farándula) — провансальский нар. танец в быстром темпе с чёткой акцентной ритмикой. Муз. размер $^2/_4$ или $^6/_8$ (или движение триолями в двудольном такте), к-рые иногда чередуются. Происхождение танца и этимология его названия не вполне ясны. Термин «Ф.» производят и от испан. farándula (родственное нем. fahrender — едущий, странствующий) — названия группы бродячих исполнителей, и от греч. φάλαγξ - λος, букв. — фаланга-невольник. Первая трактовка связана, очевидно, с тем, что перед танцующими обычно шли музыканты с *тамбурином* и одноручной флейтой (см. *Пифферо*), вторая — с хореографией Ф.: многочисл. участники танца брали друг друга за руки (ленты, платки) и образовывали длинную цепочку, движения к-рой направлял ведущий с флажком или плáтком в руке (для сигнализации при смене танц. фигур). Сложный танц. рисунок Ф., спиралевидный или круговой, иногда трактуют как символич. изображение бегства Тесея из лабиринта. Ф. исполнялась и исполняется в городах Прованса во время праздников христианского календаря и в учреждённый королём Рене (1474) день «Coursos de la Tarasquo» — легендарного чудовища, изображение к-рого несут перед танцующими.



Традиционная фарандола из Тараскона.

В 18 в. Ф. в качестве разновидности *контрданса* стала исполняться на балах; в 19 в. она получила широкое распространение как одна из фигур *котильона*,

Фарандола из музыки Ж. Бизе к драме А. Доде «Арлезианка».



кадрили. К жанру Ф. вслед за Ш.Гуно (опера «Мирейль») и Ж. Бизе (2-я сюита из музыки к драме А. Доде «Арлезианка», в к-рой в оркестр введён тамбурин) нередко обращались франц. композиторы — Г. Пьерне (Ф. ор. 14 № 2 для фп.), В. д'Энди (Ф. из 2-й сюиты ор. 91 для флейты, скрипки, альта, виолончели и арфы), К. Дельвенкур (№ 5 из «Danceries» для скрипки и фп.), А. Казадезюс («Балет-дивертисмент» для старинных инструментов); Т. Дюбуа принадлежит балет «Фарандола»; Д. Мийо включил Ф. в «Провансальскую» (8-я часть) и «Французскую» (заключит. часть) сюиты для оркестра.

Ф. встречается в музыке рус. композиторов (балет А. К. Глазунова «Испытание Дамиса»; балет П. И. Чайковского «Спящая красавица», в Ф. к-рого повторяющиеся квинты в басу имитируют звучание тамбурина).

Лит.: Mathieu A., La farandoulo, Avignon, 1862; Bérenger-Féraud L. J. B., Réminiscences populaires de la Provence, P., 1885; Sachs C., Histoire de la danse, P., 1938; Dumont L., La Tarasque, P., 1951; Tennevin N., Texier M., Dances of France, [vol.] 2, L., [1951]; Baumel J., Les danses populaires, les farandoles, les rondes, les jeux chorégraphiques et les ballets du Languedoc méditerranéen, P., 1959; Louis M., Dances populaires et ballet d'Opéra, P., 1965.

Т. С. Кюрегян.

ФАРИНЕ́ЛЛИ (Farinelli) (псевд.; наст. имя и фам.— Карло Броски, Broschi) [24 I 1705, Андрия, Апулия — 16 IX 1782 (по новым данным), Болонья] — итал. певец-кастрат (сопрано). Род. в семье музыкантов: отец — С. Броски, гор. капельмейстер в Андрии, брат — Р. Броски, оперный композитор. Псевдоним — Фаринелли — произошёл от фамилии братьев Фарина, покровительствовавших Ф. в юные годы. Пению обучался у отца, затем в консерватории «Сант-Онофрио» у Н. Порпоры (Неаполь), позже (с 1727) совершенствовался у А. Бернакки в Болонье. В 1720 дебютировал на оперной сцене в Неаполе. Широкую известность принесли Ф. выступления в т-ре «Алиберти» (Рим; сезон 1721/22) в операх «Эумене», «Флавио Аничио Олибрио» Порпоры и «Софонисба» Предьери. В последующие годы с огромным успехом пел во мн. городах Италии (Венеция, Верона, Неаполь, Парма, Милан и др.). С неизменным триумфом проходили гастроли Ф. в Вене (1728, 1731), Лондоне (1734—37), Париже (1736) и др. В 1737—59 в Мадриде занимал должность придв. певца и директора корол. т-ров, пользовался большим политич. влиянием при испан. дворе. С 1761 жил в Болонье; его дом стал артистич. салоном, где собирались видные музыканты и певцы. Играл на чембало и виоль д'амур, сочинил неск. арий.

Один из выдающихся мастеров *бельканто*, Ф. обладал феноменальным по силе звука и широте диапазона (3 октавы), гибким, подвижным голосом чарующе мягкого, светлого тембра и почти беспредельным по продолжительности дыханием. Его исполнение отличалось виртуозным мастерством, чёткой дикцией, утончённой музыкальностью, необычайным артистич. обаянием, поражало эмоциональной проникновенностью, яркой экспрессивностью. В совершенстве владел иск-вом импровизации колоратур. Последователь оперной реформы П. Метастазио (с к-рым его с юности связывала близкая дружба), Ф. был идеальным исполнителем лирич. и героич. партий в итал. *опере-сериа* (в начале оперной карьеры пел жен. партии, впоследствии — мужские). Партии: Нино, Поро, Ахилл, Сифаре, Эукерио («Семирамида», «Поро», «Ифигения в Авлиде», «Митрадат», «Онорио» Порпоры), Орест («Астианакт» Винчи), Арасне («Покинутая Дидона» Альбинони), Эрнандо («Верная Лучинда» Порта), Никомед («Никомед» Торри), Ринальдо («Покинутая Армида» Поллароли), Эпитиде («Меропа» Броски), Арбаче, Сирой («Артаксеркс», «Сирой» Хассе), Фарнаспе («Адриан в Сирии» Джакомелли), Фарнаспе («Адриан в Сирии» Верачини).

Лит.: Burney Ch., The present state of music in France and Italy, L., 1771 (рус. пер.— Бёрни Ч., Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 по Франции и Италии, ред. и вступ. статья С. Л. Гинзбурга, Л., 1961, с. 93—102); Mancini G. B., Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato, Vienna, 1774; Sacchi G., Vita del cavaliere Don C. Broschi, Venezia, 1784; Desastre J., C. Broschi, Z., 1903; Frati F., Metastasio e Farinelli, «RMI», 1913, v. 20; его же, Farinelli a Bologna, в сб.: La cultura musicale, Bologna, 1922, v. 1; Monaldi G., Cantanti evirati celebri del teatro italiano, Roma, 1920; Ricci C., Figure e figuri del mondo teatrale, Mil., 1920; Haböck F., Die Gesangskunst der Kastraten, 1. Die Kunst des Cavaliere C. Broschi Farinelli, W., 1923; Bouvier R., Farinelli, le chanteur des rois, P., [1943]; Heriot A., The castrati in opera, L., 1956; Maroni A., Il celebre cantante Farinelli alla corte di Parma, «Aurea Parma», 1962, v. 46, luglio-settembre; Giovine A., C. Broschi dello Farinelli, в сб.: Musicisti e cantanti di terra di Bari, Bari, 1968.

С. М. Грищенко.

ФА́РКАШ (Farkas) Ференц (р. 15 XII 1905, Надьканижа) — венг. композитор. Нар. арт. ВНР (1970). Учился у Л. Вейнера и А. Шиклоша по классу композиции в Высшей муз. школе им. Ф. Листа в Будапеште (1922—27). Был коррепетитором (1927—29), затем дирижёром будапештского Гор. т-ра. Совершенствовался в композиции под рук. О. Респиги в Академии «Санта-Чечилия» в Риме (1929—31). Работал в Вене и Копенгагене (1933—35), писал музыку к австр. и дат. кинофильмам. Возвратившись в Венгрию, преподавал композицию в муз. уч-ще в Будапеште (1935—41), в консерватории в г. Клуж (Коложвар) (1941—44, профессор; с 1943 директор), в муз. уч-ще в Секешфехерваре (с 1946, с основания уч-ща был его директором). В 1948—70 профессор Высшей муз. школы им. Ф. Листа в Будапеште. Из числа его учеников известными композиторами стали Д. Куртаг, Э. Петрович, Ш. Соколаи, Ж. Дурко, А. Бозаи. Стиль Ф. формировался под влиянием венг. муз. фольклора, а также традиций итал. музыки. Эти воздействия особенно проявились в его кантатах — «Лирической» (1945) и «Cantus Pannonicus» (1959), в к-рых Ф. выразил свои мечты о мире. Ф. работает в разных муз. жанрах и владеет разносторонней техникой письма, в т. ч. додекафонией (применяет гл. обр. с сер. 50-х гг.). Не будучи новатором, он создал ряд произв., отличающихся свежестью и живостью муз. языка, ясностью формы; многие из них с успехом исполняются и за рубежом, в т. ч. концертино для арфы с оркестром, опера «Волшебный сундук» и оперетта «Чином Палко» («Csínom Palkó», на сюжет легенды о нар. мстителях, борцах за независимость Венгрии против австр. магнатов в нач. 18 в.; ставилась в СССР и в Болгарии под назв. «Орлиные перья», 1950; в ГДР — под назв. «Смелые сердца Венгрии»). Своей педагогич. и композиторской деятельностью, особенно после освобождения страны от фашизма, Ф. внёс большой вклад в муз. культуру Венгрии. Пр. им. Ф. Листа (1933), Кошута (1950), Эркеля (1960), Гердера (1978).

Соч.: оперы — Волшебный сундук (A bűvös szekrény, 1942,Будапешт), Видроцки (Vidróczki, радиопост. 1959; 1964, Сегед), Случай Ности-младшего и Мари Тот (комич., A Noszty fiú esete Tóth Marival,1971, Будапешт); оперетты — Чином Палко (Csínom Palkó, 1950, Будапешт, пр. им. Кошута; 2-я ред. 1960, там же), Лес шумит (Zeng az erdő, Мишкольц, 1955), Школа энтьёв (Vők iskolája, 1958); зингшпиль Соловей (A fülemüle, 1941); балеты — Трое бродяг (A három csavargó, 1932; из музыки балета — сюита для малого орк.), Хитроумные студенты (Furfangos diákok, 1949, Будапешт, сюита для орк., 1950); для солистов, хора и орк.— Историческая песнь Тиноди о сражении за крепость Эгер (Tinódi históriája Eger várának viadaláról, 1952), Cantus Pannonicus (1959; пр. им. Эркеля, 1960), кантаты Слава Сигетвара (Szigetvár dicsérete, 1966), Развёрнутые знамёна (Bontott zászlók, 1973), Стремления вождя (Aspirationes Principis, к 300-летию со дня рождения Ференца Ракоци, 1975), Жизнь поэта (Vita Poëtae, на тексты Януса Паннониуса и Лоренцо Медичи, 1978); для орк.— симфония, посв. 4 апр. 1945 (освобождение Венгрии; 1952), Праздничная увертюра (Ünnepi nyitány, 1969), дивертисмент (1930; пр. им. Ф. Листа, 1933), Карпатская рапсодия (Rhapsodia Carpathiana, 1940), Пентатоническая музыка для струн. орк. (1945), Додекафоническая музыка (1947), Мартовская сюита (Márciusi szvit, 1947), пьеса Скорбь и утешение (Gyász és vigasz, 1965), симф. скерцо (Scherzo sinfonico, 1970), Партита в венг. духе (Partita all'Ungaresca, 1974); для инструмента с орк.— концертино для арфы (1937), концертино для фп. (1948; перелож. для клавесина и струн. орк., 1949), конц. симфонietta для фп. (1948), Serenata concertante для флейты и струнного орк. (1967); камерно-инстр. ансамбли — 3 сонатины для орк. и фп., соната для альта и влч., Румынские танцы из области Бихар для скр. (или альта, или флейты, или кларнета) и фп. (1950), Рондо-каприччо для скр. и фп. (1957), соната-фантазия для влч. и фп. (1963), пьеса для струн. трио или ансамбля гитар (1972), струн. квартет (1972), Старинные венг. танцы для дух. квинтета (1953), пьесы для фп.; хоры а cappella; песни и романсы для голоса с фп., музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам.

Лит.: Ujfalussy J., Farkas Ferenc, Bdpst, 1969; Contemporary Hungarian composers, Bdpst, 1974.

П. Ф. Вейс.

ФА́РМЕР (Farmer) Генри Джордж (17 I 1882, Бирр, Ирландия — 30 XII 1965, Карлук, графство Ланарк) — английский музыковед, дирижёр, композитор. В детстве учился играть на скрипке и фп. у В. Сайкса, церковного органиста в Бирре. Был скрипачом, затем валторнистом в оркестре Корол. артиллерии в Лондоне (1902—10). Окончил ун-т в Глазго (философия, филология). С 1910 дирижёр театр. оркестров в Лондоне, затем в Лидсе, в 1914—47 жил в Глазго, где руководил оркестром (1919—43). Одноврем. преподавал в ун-те в Глазго (1934) и возглавлял муз. отдел университетской б-ки. До 1916 создал ряд муз.-сценич., орк. (увертюры), камерно-инстр. и фп. соч. Затем стал заниматься изучением муз. культур народов Ближнего Востока, в т. ч. древних. Читал лекции об арабской и др. муз. культурах, был участником Всеарабского муз. конгресса в Каире (1932). Б. ч. его обширного музыковедч. наследия посв. истории араб. музыки, её разл. теоретич. проблемам (лады, муз. формы), ср.-век. араб. и евр. муз. теоретикам и писателям, описанию и классификации отд. муз. инструментов (в т. ч. старинных арабских и турецких). Наиболее значительны его труды по муз. ориенталистике — «История арабской музыки до 13 в.», «Музыка ислама» (написал ряд статей для «Энциклопедии ислама»), «Истоки арабской музыки», а также о ср.-век. шотл. музыке («Music in Medieval Scotland», 1930). Ф. — автор работ о развитии воен. музыки, о воен. оркестрах и входящих в них инструментах. В переводе Ф., под его ред. и с его комментариями опубликовано «Руководство по игре на старинной мавританской лютне» («An Old Moorish lute tutor», издана Ф. по уникальным рукописям, 1933).

Лит. соч.: The Rise and development of military music, L., [1912], ² Freeport (N. Y.), 1970; Heresy in art, L., 1918; The Arabian influence on musical theory, L., 1925; The Arabic musical manuscripts in the Bodleian library, L., 1925; The influence of music: from Arabic sources, L., 1926; A History of Arabian music to the XIII century, L., 1929, ² 1967; Historical facts for the Arabian musical influence, L., 1930, ² N. Y., 1971; Studies in Oriental musical instruments, series 1, L., 1931, series 2, Glasgow, 1939; The organ of the ancients: from Eastern sources, L., 1931; The sources of Arabian music: an annotated bibliography..., Bearsden, 1940, ² Leiden, 1965 (перераб. изд.); Maimonides on listening to music, Bearsden, 1941; Sa'adyah gaon on the influence of music, L., 1943; The minstrelsy of «The Arabian nights», Bearsden, 1945; A history of music in Scotland, L., [1947], ² N. Y., 1970; Music making in the olden days, N. Y., [1950]; Handel's kettledrums and other papers on military music, L., 1950, ³ 1965 (перераб. изд.); Military music, L., 1950; Oriental studies, mainly musical, L.—N. Y., [1953]; The history of the Royal artillery band 1762—1953, L., [1954]; The music of ancient Mesopotamia, в кн.: Ancient and Oriental music, ed. by E. Wellesz, L., 1957 («New Oxford history of music», v. 1), p. 228—54; The music of ancient Egypt, там же, p. 255—82; The music of Islam, там же, p. 421—77; British bands in battle, N. Y.—L., 1965.

Дж. К. Михайлов.

ФАТТА́Х Азон (псевд.; наст. имя и фам. — Азантин Нуртынович Фатахутдинов) (р. 6 IX 1923, дер. Шамяк Апастовского р-на Тат. АССР) — сов. композитор. В 1952 окончил Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных (Москва) по классу композиции у Г. И. Литинского (занимался также у М. Ф. Гнесина). В 1952—53 преподаватель муз.-теоретич. предметов в Казанском муз. уч-ще, в 1953—60 редактор Музгиза (ныне изд-во «Музыка», Москва). Автор детской оперы «Братец Кролик» (1975), муз. комедии «Крылатые» (1960, Мензелинский тат. драм.т-р), инстр. и вок.-инстр. произв., в т. ч. лирич. пьесы для валторны и фп. (1953), молодёжного вальса для солиста и эстр.-симф. оркестра (1953), музыки к драм. спектаклям и фильмам (в т. ч. к фильму «Сказка о Мальчише-Кибальчише», 1965). Ф. принадлежат многочисл. песни, основная их тематика — мир, дружба народов, любовь. Многие песни написаны на сл. О. А. Фокиной, В. Н. Семернина, А. Ф. Ерикеева («Фестивальная», «Песня о Ленине», «Хороши вечера на Оби»), цикл песен — на стихи С. Хакима.

Лит.: Забавских Э., Улыбчивая музыка, «СМ», 1975, № 7; Викторов В., Воспитание искусством, «Дошкольное воспитание», 1978, № 12.

В. И. Викторов.

ФЁДОРОВ (Fédorov) Владимир Михайлович [5 (18) VIII 1901, близ Чернигова — 9 IV 1979, Париж] — франц. музыковед и библиограф. По национальности русский. Учился в ун-те в Ростове-на-Дону. В 1920 уехал во Францию, где изучал археологию и историю; по муз.-теоретич. предметам и композиции занимался у А. Пирро, А. Жедальжа и П. Видаля. С 1933 директор б-ки Сорбонны в Париже, в 1946—66 — муз. отдела Нац. б-ки Франции, одновременно в 1958—64 — б-ки Парижской консерватории. По инициативе Ф. в 1951 создана Междунар. ассоциация муз. б-к (МАМБ; Association internationale des bibliothèques musicales — AIBM); был её ген. секретарём, затем вице-президентом (1955—62), в 1962—65 и 1968—71 президентом. С 1961 вице-президент, в 1964—67 президент *Международного общества музыковедения*, с 1962 вице-президент, в 1964—1966 президент *Международного музыкального совета*. Был гл. редактором журнала МАМБ — «Fontes artis musicae» (осн. в 1954), с 1952 руководил библиографич. изданием «Международный каталог музыкальных источников» («Répertoire internationale des sources musicales» — «RISM»; выпускается Междунар. об-вом музыковедения). Автор концерта для фп. с оркестром, сюиты для камерного оркестра, фп. пьес, романсов, лит. трудов, посвящённых гл. обр. рус. музыке. Ему принадлежат многочисл. статьи по муз.-библиографич. вопросам, а также статьи в муз. энциклопедиях.

Соч.: Sur un manuscrit de Moussorgskii. Les différentes éditions de ses lieder, «Revue de musicologie», 1932, 16 année, t. 13, № 41; Les années d'apprentissage de Moussorgsky, «Revue musicale», 1933, [v. 14], № 139; Moussorgsky. Biographie critique, P., 1935; Le théâtre lyrique en URSS, «Polyphonie», 1947/48, H. 1; Paroles dites — paroles chantées, там же, 1948, H. 2; Bach en France, «Revue internationale de musique», automne 1950; Interférences, в сб.: Musique russe, v. 1, P., 1953; Correspondance inédite de P. I. Čajkovskij avec son éditeur français, «Revue de musicologie», 1957, v. 39, № 115; Musiciens russe ou compositeur européen? (о А. К. Глазунове), там же, 1958, v. 41, № 117; B. V. Asaf'ev et la musicologie russe avant et après 1917, в кн.: Bericht über den 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel—Basel—L.—N. Y., 1959; V. V. Stasov chez l'abbé F. Santini à Rome, в кн.: Anthony van Hoboken. Festschrift zum 75. Geburtstag, Mainz, 1962; Lettres de quelques voyageurs russes du XVIIIe siècle, в кн.: Festschrift Fr. Blume, Kassel—Basel—L.—P.—N. Y., 1963; Debussy vu par quelques Russes, в кн.: Debussy et l'évolution de la musique au XX siècle, éd. E. Weber, P., 1965; Čajkovskij et la France, «Revue de musicologie», 1968, v. 54, № 1; Čajkovskij, musicien type du XIX siècle?, «Acta musicologica», 1970, v. 42, fasc. 1—2; De la bibliothèque et des bibliothécaires, в кн.: Quellenstudien zur Musik. W. Schmieder zum 70. Geburtstag, Fr./M.—L.—N. Y., 1972.

Лит.: Mélanges offerts à Vladimir Fédorov, éd. H. Heckmann et W. Rehm, «Fontes artis musicae», 1966, v. 13, № 1 (со списком соч., составленным Б. Барнетом); Mohr E., Vladimir Fédorov, «Acta musicologica», 1966, v. 38, fasc. 2—4; Heckmann H., Würdigungen, «Musica», 1979, H. 3 [некролог].

Г. М. Шнеерсон.

ры (в т. ч. В. Г. Иванишин, С. Е. Фейнберг, А. Н. Александров, В. А. Белый и др.).

Лит.: Максимов С., Вступительная статья, в сб.: 146 песен, записанных от Гаврила Федорова, Чебоксары — М., 1934; Ильюхин Ю. А., Народный певец Гаврил Федоров, в сб.: Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гаврила Федорова, Чебоксары, 1969; его же, Чувашский народный певец Гаврил Федоров, в кн.: Известия на Института за музика, т. 13, София, 1969; Гиршман Я., Хранитель народных богатств, «СМ», 1970, № 11; Кондратьев М. Г., Метроритмическое строение чувашских народных песен, записанных от Гаврила Федорова, в кн.: Чувашское искусство, вып. 4, Чебоксары, 1975. *Ю. А. Ильюхин.*

ФЕДОСЕ́ЕВ Владимир Иванович (р. 5 VIII 1932, Ленинград) — советский дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1973). Чл. КПСС с 1963. В 1957 окончил Музыкально-педагогич. ин-т им. Гнесиных по классам баяна (у Н. Я. Чайкина) и дирижирования (у Н. П. Резникова), в 1971 — аспирантуру при Моск. консерватории по оперно-симф. дирижированию (рук. Л. М. Гинзбург). В 1959—74 худ. рук. и гл. дирижёр оркестра рус. нар. инструментов, с 1974 — Большого симф. оркестра Центр. телевидения и Всесоюзного радио. Ф. присущи яркий артистич. темперамент и проф. мастерство. Особенно полно дарование дирижёра раскрывается в интерпретации рус. классич. и сов. музыки. Ряд произв. сов. композиторов для симф. оркестра и оркестра рус. нар. инструментов впервые исполнен под упр. Ф. Дирижировал операми, в т. ч. «Евгений Онегин» (Большой т-р), «Царская невеста» (Ленингр. т-р оперы и балета). Гос. пр. РСФСР им. Глинки (1970).

ФЕДО́СОВА Ирина Андреевна [1831, дер. Сафоново Олонецкой губ., ныне Заонежского р-на Карельской АССР — 10 (22) VII 1899, дер. Лисицыно, там же] — рус. сказительница, вопленица, исполнительница нар. песен. Тексты похоронных и рекрутских причитаний Ф., сочетающие в себе традиционность и смелую импровизацию, отразили быт и мировоззрение дореволюц. крестьянства (наибольшей известностью пользуются плачи «Об убитом громом-молнией», «О писаре», «О старосте»). Многочисл. плачи, былины, духовные стихи, лирич. и свадебные песни в исполнении Ф. записали в 60—90-е гг. 19 в. О. Х. Агренева-Славянская, Е. В. Барсов, Г. О. Дютш, Ф. М. Истомин, П. Н. Рыбников и др. рус. фольклористы. Как исполнительница нар. песен Ф. выступала во мн. городах России (1895—96; Петербург, Москва, Ниж. Новгород, Казань), встречалась с М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым, Ф. И. Шаляпиным. О Ф. писали М. Горький («Вопленица», «Жизнь Клима Самгина» и др.), Ф. И. Шаляпин («Страницы из моей жизни»), её тексты использовали в своих произв. Н. А. Некрасов (глава «Крестьянка» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»), П. И. Мельников-Печерский, М. М. Пришвин. В. И. Ленин оценил творчество Ф. как интереснейший, ценнейший материал для изучения нар. психологии. Социальная острота и поэтич. сила текстов, прекрасное знание сев.-рус. фольклорной традиции определили значительность вклада Ф. в историю рус. культуры.

Публикации текстов: Барсов Е. В., Причитанья Северного края, ч. 1—3, М., 1872—86; Агренева-Славянская О. Х., Описание русской крестьянской свадьбы, ч. 1—3, М.—Тверь, 1887—89; Истомин Ф. М., Дютш Г. О., Песни русского народа, собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г., СПБ, 1894; Рыбаков С., Вопленица И. А. Федосова, «Русская беседа», 1895, № 4; Федосова И. А., Причитания, Петрозаводск, 1937; Причитания. [Вступ. ст. и примеч. К. В. Чистова], Л., 1960.

Лит.: Грузинский А. Е., Иоганна Амброзиус и Ирина Федосова, в его кн.: Литературные очерки, М., 1908; Русские плачи Карелии, Петрозаводск, 1940; Бонч-Бруевич В. Д., Ленин об устном народном творчестве, «Советская этнография», 1954, № 4; Чистов К. В., Народная поэтесса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества, Петрозаводск, 1955. *Е. А. Геворкян.*

ФЕЙЕРМАН (Feuermann) Эмануэль (22 XI 1902, Коломыя, Галиция, ныне Ивано-Франковская обл. Укр.ССР — 25 V 1942, Нью-Йорк) — австр. виолончелист. Навыки игры на виолончели получил под рук. отца. В 1909 переехал с семьёй в Вену, где занимался у А. Вальтера. С 1913 давал концерты. В 1917 учился у Ю. Кленгеля в Лейпциге. С 1918 преподавал в Кёльнской консерватории, играл в квартете Б. Эльдеринга, был концертмейстером виолончельной группы в «Гюрцених-оркестре». В 1923 возвратился в Вену. В 1929—33 профессор Высшей школы музыки в Берлине. В 1933 покинул Германию, затем жил в Вене, в 1937—38—в Цюрихе, в 1938 эмигрировал в США. С 1941 профессор Муз. ин-та Кёртис в Филадельфии.

Ф. — исполнитель-виртуоз. Расширил представление о возможностях виолончели, свободно используя верхние, «скрипичные» регистры инструмента. Его игра покоряла искренностью, глубиной, чувством стиля, редкой красотой звука. В репертуаре Ф. сочинения классиков, а также произв. совр. композиторов — П. Хиндемита, А. Шёнберга, Э. Блоха. Ф. выступал во мн. странах Европы, в США. Один из первых заруб. исполнителей, гастролировавших в СССР. Помимо сольных концертов (играл с крупнейшими дирижёрами Б. Вальтером, А. Тосканини, Ю. Орманди, Л. Стоковским), Ф. выступал в камерных концертах: участник смычкового «Трио Хиндемита» (вместе с Ш. Гольдбергом и П. Хиндемитом), фп. трио (вместе с А. Шнабелем и Б. Губерманом, с Арт. Рубинштейном и Я. Хейфецем).

Лит. соч.: Students must be taught to use their brains and ears to find true intent of great composers, «Musical America», 1940, № 10.

Лит.: Бугославский С., [О концертах Фейермана], «Жизнь искусства», 1925, № 11; Исламей Р., Гарбузова и Э. Фейерман, там же, 1925, № 12; Концерты. Филармония, там же, 1929, № 2; Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 4, М., 1978, с. 256—61. *Ю. В. Крейчика.*

ФЕЙНБЕРГ Самуил Евгеньевич [14 (26) V 1890, Одесса — 22 X 1962, Москва] — сов. пианист, педагог, композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1937). Доктор искусствоведения (1940). С 1894 жил в Москве. Учился игре на фп. у А. Ф. Иенсена, затем у А. Б. Гольденвейзера в Филармонич. уч-ще и Моск. консерватории (окончил в 1911); одноврем. брал уроки композиции у Н. С. Жиляева. С 1912 концертировал в России и за рубежом. В 1922—62 профессор по классу фп., с 1936 зав. кафедрой фп. в Моск. консерватории. Состоял чл. жюри ряда всесоюзных и междунар. конкурсов пианистов. Был первым исполнителем мн. соч. С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, А. Н. Александрова и А. В. Станчинского, а также собств. музыки. Завоевал известность как интерпретатор произв. А. Н. Скрябина. В его исполнении нашли отражение особенности скрябинского пианизма — полётность, нек-рые приёмы звукоизвлечения и педализации. Эти черты сказывались и в интерпретациях Ф. произв. др. композиторов. Он с равным мастерством исполнял классич. и романтич., зап.-европ. и рус. музыку, в т. ч. оба тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (имеется грамзапись), все сонаты Л. Бетховена, основные соч. Ф. Шопена, Р. Шумана, пьесы П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера и др. Ярко индивидуальные трактовки сочетались у Ф. с точным воплощением авторского замысла, интуиция и эмоциональность — с интеллектуализмом. Свои эстетич. и педагогич. принципы обобщил в ряде лит. работ, посв. теории исполнительства и фп. педагогики. Как педагог придавал большое значение точному воспроизведению нотного текста, отрицательно относясь к нарочито вольным интерпретациям, надуманным нюансам. Среди многочисл. учеников Ф. — видные муз. деятели, лауреаты междунар. конкурсов, педагоги, в т. ч. И. Н. Аптекарев, Н. П. Емельянова, Л. М. Зюзин, В. К. Мержанов, В. А. Натансон. В своём творчестве (гл. обр. соч. для фп.) продолжал традиции рус. классики; музыка А. Н. Скрябина была стилистически близка Ф. и как композитору. Однако Ф. удалось создать собств. оригинальный стиль. Для Ф. характерны тяготение к психологически сложным, иногда трагедийным концепциям, острой ритмике, многозвучной, нередко полифонич. фактуре. Ф. принадлежат обработки для фп. произв. И. С. Баха, А. Вивальди, А. П. Бородина, Чайковского и др.; каденции к концертам для фп. с оркестром В. А. Моцарта, Бетховена и др., обработки нар. песен, в т. ч. сб. «25 чувашских песен» для голоса с фп. (1937). Гос. пр. СССР (1946).

Соч.: для фп. соло.— 3 концерта (1931; 1944, Гос. пр. СССР, 1946; 1947, 2-я ред. 1951); для фп.— 12 сонат (1915—1960), 2 сюиты (1926, 1936), 2 фантазии (1917, 1924), 4 прелюдии (1926); циклы романсов для голоса с фп.— 10 на сл. А. С. Пушкина (1922, 1937), 7 на сл. М. Ю. Лермонтова (1936), 3 на сл. А. А. Блока.

Лит. соч.: Пианизм как искусство, М., 1965; Мастерство пианиста, [сост. и общая ред. Л. Фейнберга и В. Натансона], М., 1978.

Лит.: Алексеев А., О пианистических принципах С. Е. Фейнберга, в кн.: Мастера советской пианистической школы, М., 1961. *В. А. Натансон.*

ФЕЙХТ (Feicht) Иероним (22 IX 1894, Могильно — 31 III 1967, Варшава) — польский музыковед. Окончил Краковский институт теологии и принял духовный сан. Учился у Б. Валлек-Валевского (композиция, контрапункт) в Кракове, у М. Солтыса (орган) во Львове, муз.-историч. предметы изучал у А. Хыбиньского во Львовском ун-те (1921—25) и у П. Вагнера в Фрейбургском ун-те (Швейцария, 1927—28; история григорианского хорала). Начал педагогическую деятельность в 1925 во Львове (после защиты во Львовском ун-те диссертации о творчестве Б. Пенкеля). В 1930—32 преподавал в Гос. высшей муз. школе в Варшаве (ушёл из неё вместе с К. Шимановским в знак протеста против интриг реакц. кругов), в 1935—39 — в Краковской консерватории, с 1946 зав. кафедрой музыковедения Вроцлавского ун-та и одноврем. ректор Гос. высшей муз. школы (1948—52) во Вроцлаве, с 1952 до конца жизни профессор и рук. кафедры истории польской музыки Ин-та музыковедения Варшавского ун-та. С 1949 подготавливал к изданию произв. старинной польской музыки серии «Antiquitates musicae in Polonia» (v. 1—12, 1963—70). Участвовал в издании монументальной серии «Музыкальные памятники в Польше» («Monumenta musicae in Polonia»). С 1952 (после смерти А. Хыбиньского) гл. редактор изд-ва «Старинная польская музыка» («Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej»). Ф. — один из крупнейших исследователей старинной польской музыки (гл. обр. средних веков и эпохи барокко). Ряд его работ посвящён творчеству польск. композиторов 17—18 вв., а также Ф. Шопена. Под его ред. опубликованы соч. польск. полифонистов, антология «Muzyka staropolska...» (1966) и др. Писал популярные статьи (также для иностр. энциклопедий). Участвовал во мн. междунар. конгрессах. Был чл. правления Союза польск. композиторов. Автор муз. соч.: мессы и др. произв. для муж. хора (в т. ч. на сл. К. Тетмайера), а также орг. прелюдий, в т. ч. на темы костёльных песен (изданы в 1937).

Соч.: Polska muzyka religijna, «Muzyka polska», 1927, № 7—9; Ronda Fr. Chopina, «Kwartalnik Muzyczny», 1948, № 21—24; Mozart w Polsce..., [Warsz., 1956] (рус. пер. в кн.: Избранные статьи польских музыковедов, сб. 2, М., 1959); Polifonia Renesansu, Kr., 1957; Polskie średniowiecze, в сб.: Z dziejów polskiej kultury muzycznej, 1— Kultura staropolska, [Kr., 1958]; Muzyka w okresie polskiego baroku, там же; Nowe odkrycia zabytków muzyki dawnej w Polsce, в изд.: Studia Źródłoznawcze, t. 8, Warsz.—Poznań, 1963; Mittelalterliche Choralprobleme in Polen, в кн.: Musik des Ostens, Bd 2, Kassel [u. a.], 1963; Nowe spojrzenie muzyke polska XVIII wieku, в сб.: Materiały z III sesji naukowej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego, Bydgoszcz, 1964 (Z dziejów muzyki polskiej, t. 7); Muzyka liturgiczna w polskim średnio wieczu, в кн.: Musica medii aevi, t. 1, Kr., 1965.

Собр. соч. — Opera musicologica Heronymi Feicht: [t.] 1 — Studia nad muzyka polskiego średniowiecza, [t.] 2 — Polifonia renesansu, [t.] 3 — Studia nad muzyka polskiego renesansu i baroka, [Kr.], 1975—80.

Лит.: Бэлза И., Древнейший памятник польского песнетворчества, в кн.: Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР, вып. 36, М., 1963; его же, Музыковедение в западнославянских странах, в кн.: Современное искусствознание за рубежом, М., 1964; Lissa Z., Znaczenie Hieronima Feichta w polskiej musikologii, «RMz», 1967, № 11; Wilkowska-Chomińska K., H. Feicht-człowiek i uczony, «RMz», 1967, № 11; Perz M., Hieronim Feicht w oczach uczniów, там же; Chomiński J., Ks. Hieronim Feicht, «Życie i myśl», 1967, № 4—5. *З. Лисса.*

ФЕ́ЛЛЕРЕР (Fellerer) Карл Густав (р. 7 VII 1902, Фрейзинг, Верхняя Бавария) — нем. музыковед (ФРГ). Закончил церк. муз. школу в Регенсбурге, брал частные уроки у Г. К. Шмида и Й. Хаса в Мюнхене. Муз.-теоретич. предметы изучал у А. Зандбергера в Мюнхене, у Г. Аберта, Й. Вольфа, К. Закса и Э. М. фон Хорнбостеля в Берлине. Работал в ун-тах Мюнстера (доцент, с 1927), Фрейбурга (Швейцария; профессор, с 1932), Кёльна (профессор, с 1939; в 1967—68 ректор). С 1930 редактор «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» (объединённый орган Цецилиенферайна), в 1932—37 — журн. «Musica sacra». Один из основателей и президент Об-ва Й. Хаса (с 1951). В 1962—68 президент Об-ва муз. исследований (Кёльн).

Соч.: Beitraege zur Musikgeschichte Freisings, Freising, 1926; Die Deklamations-Rhythmik..., Düsseldorf, 1929; Orgel und Orgelmusik, Augsburg, 1929; Der Palestrinastil..., Augsburg, 1929; Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Paderborn, 1929; Palestrina, Regensburg, 1930, ²Düsseldorf, 1960; Die Aufführung der katholischen Kirchenmusik..., Einsiedeln, 1933; Giacomo Puccini, Potsdam, 1937; Musik in Haus, Schule und Heim, Olten, 1938; Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Düsseldorf, 1939, ²1949; Edvard Grieg, Potsdam, 1942; Einführung in die Musikwissenschaft, B., 1942, ²1953; Die Musik im Wandel der Zeiten..., Münster, 1948; Soziologie der Kirchenmusik, в кн.: Kunst und Kommunikation, [Bd 9], Köln, 1963; Das Problem Neue Musik, в кн.: Kölner Universitätsreden, [Bd 39], Krefeld, 1967; Klang und Struktur in der abendländischen Musik, Köln—Opladen, 1967 (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaft, H. 141); Zum Wandel der abendländischen Musikauffassung, «Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 1969, [Kötet] 11; The problem of heritage in the musical life of the present, в сб.: Studies in 18 century music, L., 1970. *Ю. В. Крейчика.*

ФЕЛЬДТ Павел Эмильевич [8 (21) II 1905, Петербург — 1 VII 1960, Ленинград] — сов. дирижёр и композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). В 1930 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. у Л. В. Николаева. С 1929 концертмейстер, с 1934 дирижёр Ленингр. Малого оперного т-ра, с 1941 дирижёр Ленингр. т-ра оперы и балета. Дирижировал балетами «Ашик-Кериб» Асафьева, «Золушка» Прокофьева, «Светлый ручей» Шостаковича, «Али-Батыр» («Шурале») Яруллина, «Сказка о попе и работнике его Балде» Чулаки, «Тарас Бульба» Соловьёва-Седого, «Гаянэ» и «Спартак» Хачатуряна, «Фадетта» Делиба и др. Ф. — автор оперетт: «Дон Маурицио» (1946), «Причуды ревности» (1947, совм. с Г. Н. Носовым). Оркестровал ряд произведений др. композиторов. Гос. пр. СССР (1951).

В. И. Зарубин.

ФЕ́ЛЬЗЕНШТЕЙН (Felsenstein) Вальтер (30 V 1901, Вена — 8 X 1975, Берлин) — оперный и драм. режиссёр, актёр. По национальности австриец. Работал в т-рах Германии: с 1923 актёр в Любеке и др. городах, с 1926 режиссёр в Бёйтене. Был также режиссёром в т-рах Базеля (1927—29), Фрейбурга (Брейсгау, 1929—32), Кёльна (1932—34), Франкфурта-на-Майне (1934—36, огромный успех имела пост. «Летучей мыши» И. Штрауса). Из-за преследований фашистов в 1938 был вынужден уехать в Цюрих (Швейцария, жил там до 1940), где поставил оперу «Саломея» Р. Штрауса (дир. Р. Штраус). В 1941 осуществил пост. опер «Фальстаф», «Тангейзер», «Свадьба Фигаро» в Ахене (дир. Г. Караян). С 1947 худ. рук. т-ра «Комише опер» в Берлине (ГДР). Поставил ряд произв. в оперных т-рах Зальцбурга, Гамбурга, Франкфурта-на-Майне, Штутгарта, Милана, Праги, Москвы, Вены. Наиболее значит. пост.: «Орфей в аду» (1948), «Сказки Гофмана» (1958), «Рыцарь Синяя Борода» (1963) Оффенбаха, «Кармен» (1949), «Вольный стрелок» (1951), «Волшебная флейта» (1954); «Лисичка-плутовка» Яначека (1956), «Отелло» (1959, кинофильм 1969), «Травиата» (1960); «Севильский цирюльник» Паизиелло (1960),

«Сон в летнюю ночь» Бриттена (1961), «Дон Жуан» (1966); «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (1968). В 1959 и 1965 вместе с т-ром «Комише опер» посетил СССР, в 1969 поставил «Кармен» в Моск. муз. т-ре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Чл. (1951), вице-президент (1959) Нем. академии иск-в (Берлин), почётный доктор Берлинского ун-та им. Гумбольдта (1961), Пражского ун-та (1962). Нац. пр. ГДР (1950, 1951, 1956, 1960, 1970).

Ф. — один из крупнейших реформаторов нем. муз. т-ра. Требовал от актёров-певцов полной согласованности муз. интонации и сценич. поведения. Зачастую создавал свою сценич. обработку и новый перевод текста произв. Реалистич. реформаторские устремления Ф. близки принципам оперной режиссуры К. С. Станиславского. Среди наиболее известных учеников Ф. — режиссёры Г. Фридрих и И. Херц. Вместе с ними Ф. написал кн. «Музыкальный театр. Сообщения о методике и концепция спектакля» («Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen», 1970). Автор ряда статей, в т. ч. «Знамя театра — честность и правда» (опубликована на рус. яз., «Советская музыка», 1971, № 7), кн. «Музыкальный театр» («Musiktheater», 1961) и «Schriften zum Musiktheater» (1976). На рус. яз. издана книга В. Фельзенштейна и З. Мельхингера «Беседы о музыкальном театре» (пер. и примеч. С. Барского, предисл. М. Слуцкой, 1972, 2-е изд. 1977), в к-рую вошли отрывки из кн. «Musiktheater» и др. лит. соч. Ф.

Лит.: Краузе Э., Вальтер Фельзенштейн и его театр, [пер. с нем.], «СМ», 1960, № 1; Сабинина М., В гостях у Фельзенштейна, там же, 1964, № 10; её же, Вальтер Фельзенштейн и его театр, «МЖ», 1965, № 10; Комише опер. [Гастроли в СССР], (буклет), М., 1965; Говорят деятели «Комише опер», «СМ», 1965, № 10; Кузнецова И., Утверждение правды, там же, 1966, № 2; Реблинг Э., Выдающееся достижение, [пер. с нем.], там же, 1969, № 4; Добрынина Е., «Кармен», как ее задумал автор, «МЖ», 1970, № 6; Орджоникидзе Г., Кто ты, прекрасная цыганка?, «СМ», 1970, № 7; Золотов А., «Кармен», «Театр», 1970, № 8; Рихтер С., Произведение нужно ставить в подлиннике, «СМ», 1970, № 11; Соколь-ский М., Две Кармен, там же, 1970, № 12; Морозова Н., Оперная классика в ГДР, «Театр», 1972, № 5; Михайлов Л., Театры-побратимы, «МЖ», 1974, № 19; Die Komische Oper 1947—1954, [B., 1954]; Friedrich G., Walter Felsenstein. Weg und Werk, B., 1961; Parker Ch., Studying with Felsenstein, «Opera», 1964, Bd 15, № 5; Wege zum Musiktheater, B., 1965; Kohl Cl., Krause E., Felsenstein auf der Probe, B., 1971; Otto H. G., Zwischen Bühne und Film. Einige Anmerkungen zu Walter Felsensteins Opern-Farbfilmen, «Theater der Zeit», 1971, № 5; Kranz D., Gespräche mit Felsenstein, B., 1976, 21978.

Ю. В. Крейнина.

ФЕЛЬЦМАН Оскар Борисович (р. 18 II 1921, Одесса) — сов. композитор. Нар. арт. Даг. АССР (1975). Засл. деят. иск-в РСФСР (1972). В 1939—41 занимался в Моск. консерватории по классу композиции у В. Я. Шебалина. В 1942—45 секретарь Сибирской организации СК СССР (Новосибирск). С 1945 живёт в Москве. Осн. место в творчестве Ф. занимают жанры оперетты и песни. Создал ряд песен гражданств. звучания, среди лучших — «Фронтовики, наденьте ордена» (сл. В. И. Сергеева, 1966), «Никогда» (сл. Н. М. Олева, 1968, 2-я пр. на Междунар. фестивале демократич. молодёжи в Софии), «Огромное небо» (сл. Р. И. Рождественского, 1968, 1-я пр., там же), «Баллада о знамени» (1970), «Баллада о красках» (1971; обе — на сл. Рождественского). Популярность завоевали также такие песни, как «Венок Дуная» (сл. Е. А. Долматовского, 1962), «Огонь Прометея» (сл. Олева, 1967), «Возвращение романса» (1970), «Мир дому твоему» (1973; обе — на сл. И. В. Кохановского), «БАМ» (1974), «Ты — навсегда» (1979; обе — на сл. Рождественского). Известность приобрели песенные циклы Ф. на стихи Р. Гамзатова «С любовью к женщине», «Это — мы» (оба — 1972).

Соч.: оперетты — Суворочка (Свердловский т-р муз. комедии, 1947), Воздушный замок (Моск. т-р оперетты, 1948), Шумит Средиземное море (Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, Москва, 1951), Прекрасная мельничиха (Свердловский т-р муз. комедии, 1954), Донна Люция (Краснодарский т-р оперетты, 1973), Пусть гитара играет (Свердловский т-р муз. комедии, 1975), муз. комедия Старые дома (там же, 1978); для солистов, хора и орк. — кантаты Хлеб (1943), Цветы, Республика моя (сл. Н. Музаева, 1967), оратория Родина (сл. Гамзатова, 1979), цикл Красная площадь (сл. Долматовского, 1962); для орк.—симф. увертюра (1942), пьесы; концерт для скр. с орк. (1962); инстр. ансамбли; музыка к спектаклям драм. т-ра, вт. ч. «Мой брат играет на кларнете» (Т-р юного зрителя, 1968), «Молодая гвардия» (Центр. детский т-р, 1974); музыка к кинофильмам —«Матрос с „Кометы"» (1957), «Зимородок» (1972), «Люди как реки» (1975) и др.

И. В. Лихачёва.

«ФЕНИЧЕ» («La Fenice») — оперный т-р в Венеции. Один из старейших итал. муз. т-ров. Построен по проекту Дж. Сельвы. Открыт 16 мая 1792 оперой «Агриджентские игры» Паизиелло. В т-ре «Ф.» ставились мн. оперы крупнейших итал. композиторов 18—19 вв., в т. ч. С. Майра («Сафо», 1794; «Лодоиска», 1796), Д. Чимарозы («Горации и Куриации», 1796), Дж. Россини («Танкред», 1813; «Семирамида», 1823), В. Беллини («Капулети и Монтекки», 1830; «Беатриче ди Тенда», 1833), Г. Доницетти («Велизарий», 1836; «Мария ди Руденц», 1837). С т-ром «Ф.» связан значит. этап в творчестве Дж. Верди, здесь были осуществлены первые пост. его опер «Эрнани» (1844), «Аттила» (1846), «Риголетто» (1851), «Травиата» (1853), «Симон Бокканегра» (1857). В 1897 здесь состоялась премьера оперы Р. Леонкавалло «Богема». На сцене т-ра выступали мн. крупнейшие певцы — Дж. Гризи, И. Кольбран, М. Малибран, Дж. Паста, Дж. Рубини, Дж. Стреппони, А. Тамбурини, Ф. Персиани, К. Унгер и др.

В 20 в. в т-ре «Ф.» ставятся классич. оперы, балеты и оперетты, а также произв. совр. композиторов. Среди значит. пост.—«Маски» Масканьи (1901), «Мандрагора» Кастельнуово-Тедеско (1926), «Царь Хасан» Гедини (1939), «День мира» Р. Штрауса (1940), «Пульчинелла» (1940) и «Похождения повесы» (1951, 1-е исполнение, дирижировал автор) Стравинского, «Пуритане» Беллини (1949), «Тристан и Изольда» [1958; торжеств. пост. в честь 75-летия со дня смерти Р. Вагнера (скончался в Венеции)]; «Альцина» Генделя (1960), «Дон Жуан» Малипьеро (1964). В 1970-е гг. т-р обратился к нек-рым забытым произв. итал. оперной классики («Мария ди Роган» Доницетти, «Жанна д'Арк» и «Двое Фоскари» Верди). В 50—70-е гг. на сцене т-ра «Ф.» выступали известные певцы — К. Бергонци, В. Виндгассен, М. Каллас, П. Каппуччилли, Б. Нильсон, К. Риччарелли, Дж. Сатерленд, Р. Скотто, Г. Туччи, Э. Шварцкопф.

Лит.: Salvioli G., La Fenice, gran teatro de Venezia, Mil., 1876; Matz M. J., La Fenice, «Opera News», 1960.

В. В. Тимохин.

ФЕОКТИСТОВ Борис Степанович [р. 23 VII (5 VIII) 1911, Красноярск] — сов. исполнитель на балалайке. Засл. арт. РСФСР (1959). 2-я пр. на Всесоюзном конкурсе исполнителей на нар. инструментах (1939). Игре на балалайке обучался у Г. И. Трошина в Красноярске. В 1933—36 занимался в Моск. муз. уч-ще им. Ипполитова-Иванова по классу виолончели у Л. М. Сейделя. С 1936, находясь в рядах Сов. Армии, играл на виолончели в симф. оркестре Центр. дома Сов. Армии. В 1938—71 солист Ансамбля песни и пляски Сов. Армии им. А. В. Александрова (балалайка). В репертуаре Ф. — переложения для балалайки произв. рус. и зап.-европ. классиков, сочинений сов. композиторов, рус. нар. песни, музыка народов СССР. Его игра отличается виртуозностью. Ф. принадлежат обработки и переложения произв. для балалайки с фп., в т. ч. Вариаций на тему рококо П. И. Чайковского, рондо Моцарта — Крейслера. В составе ансамбля гастролировал за рубежом.

ФЕОНА Алексей Алексеевич (1 XI 1919, Петроград — 14 V 1977, Москва) — сов. артист оперетты (лирич. тенор). Засл. арт. РСФСР (1963). Сын А. Н. Феоны. В 1939 окончил Хор. техникум при Ленингр. акад. капелле; брал уроки пения у С. И. Мигая и С. Я. Борелли. В 1942 дебютировал на сцене Петрозаводского т-ра муз. комедии. В 1944—72 артист Моск. т-ра оперетты. Партии: Эдвин, Тасилло, мистер Икс («Сильва», «Марица», «Принцесса цирка» Кальмана; партию Эдвина исполнил св. 500 раз), Альфред («Летучая мышь» Штрауса), Рене, граф Данило («Граф Люксембург», «Весёлая вдова» Легара), Андрей Туманский («Холопка» Стрельникова), Алексей Берестов («Акулина» Ковнера), Юрий Токмаков («Девичий переполох» Милютина), Юрий («Весна поёт» Кабалевского) и др. В 1957 в Одесском оперном т-ре исполнил партии Ленского и Пинкертона. Автор муз. произв., среди к-рых — цикл романсов на стихи М. Ю. Лермонтова. С 1969 преподавал в Моск. муз.-пед. уч-ще им. Гнесиных. Гастролировал за рубежом (Болгария, ГДР, Польша, Чехословакия).



Лит.: Литвак Г., Певец за роялем, «Театральная жизнь», 1967, № 24.

В. И. Зарубин.

ФЕОНА Алексей Николаевич [18 (30) III 1879, г. Бельцы, ныне Молд. ССР — 20 IX 1949, Ленинград] — сов. актёр и режиссёр оперетты. Засл. деят. иск-в РСФСР (1941), нар. арт. Карел. АССР (1943). В 1905 окончил драм. школу при Александринском т-ре в Петербурге (класс актёрского мастерства В. Н. Давыдова), учился пению у И. В. Тартакова. В 1905—1910 актёр петерб. драм. т-ра В. Ф. Комиссаржевской, с 1911— петерб. т-ров оперетты «Буфф» и «Палас». Выделялся артистич. культурой, мастерством, тщательной разработкой образа. Наиболее значит. роли: Лярус («Ева» Легара), король Чулангинглонг («Король веселится» Нельсона), Ферфакс («Гейша» Джонса), граф Данило («Весёлая вдова» Легара), Эдвин и Бони («Сильва» Кальмана), Гаспар («Корневильские колокола» Планкета), Флоридор («Нитуш» Эрве).

Как режиссёр начал работу в 1917 в Петрогр. т-ре «Буфф» пост. оперетт «Цыганская любовь» Легара и «Сильва» Кальмана (1-я пост. в России). В 1919 в Ленингр. т-ре оперы и балета пост. оперу «Фауст» (партию Мефистофеля исполнял Ф. И. Шаляпин). В 1919—27 режиссёр Ленингр. Малого оперного т-ра, где осуществил пост. ряда спектаклей, в т. ч. «Алеко» Рахманинова (совм. с Шаляпиным, к-рый исполнял также заглавную партию), «Луиза» Шарпантье, «Нищий студент» Миллёкера. Одноврем. продолжал режиссёрскую и актёрскую работу в разл. ленингр. т-рах. Организовал в 1928 Ленингр. т-р муз. комедии (в 1929—31, 1934—36, 1941—42 режиссёр и худ. руководитель). В 1937—41, 1945—48 худ. рук. Ленингр. обл. т-ра оперетты. В 1942—44 худ. рук. т-ра муз. комедии Карел. АССР, работавшего в Уральске. В разные годы ставил спектакли в Моск. т-ре оперетты, в т-рах муз. комедии Свердловска, Киева, Харькова, Одессы, Риги, а также в Ленингр. мюзик-холле.

Ф. — один из крупнейших деятелей сов. т-ра оперетты, способствовавших идейно-художеств. перестройке этого жанра. Пост. Ф. отличались целостностью замысла, тонким пониманием муз. драматургии, яркой зрелищностью, изобретательностью массовых сцен. Пропагандировал творчество сов. композиторов, впервые поставив оперетты «Холопка» и «Сердце поэта» Стрельникова (1929 и 1934, Ленингр. т-р муз. комедии), «Жених» и «Золотая долина» Дунаевского (1927, там же; 1938, Моск. т-р оперетты).

Лит.: Яновский М., Оперетта, Л.—М., 1937; его же, Советский театр оперетты, Л.—М., 1962; Крыжицкий Г., К. А. Марджанов и русский театр, М., 1958; Ярон Г., О любимом жанре, М., 1960; Театр музыкальной комедии [Ленинграда] в годы блокады, сб. ст., Л., 1973; Мусатов В., Имре Кальман, Л., 1978, с. 135—140, 142—144.

И. А. Романович.

ФЕРГЮСОН (Ferguson) Хоуард (р. 21 X 1908, Белфаст) — англ. композитор, пианист, музыковед. Учился у Р. О. Морриса (композиции) в Корол. муз. колледже (с 1922), брал уроки фп. игры у Х. Сэмюэла в Лондоне. Выступал как пианист, гл. обр. в фп. дуэте с Д. Мэтьюсом (с 1939). К композиторской деятельности обратился в нач. 30-х гг. (соната № 1 для скрипки с фп., 1931; октет для дух. и струн. инструментов, 1933). Соч. Ф. преим. диатонич. склада, отличаются лиризмом, мастерством формы. В ряде произв. использовал ирл. нар. мелодии. В нек-рых из них ощутимо влияние поздних произв. И. Брамса (напр., в октете для духовых и струнных, в концерте для фп. и струн. оркестра). В 1948—63 преподавал композицию в Корол. академии музыки в Лондоне. Автор ряда статей о клавесинной музыке 17—18 вв., о Г. Пёрселле, о «Фицуильямской книге», о соч. для лютни И. С. Баха, о «Дифференсиас» А. Кабесона и др. Был редактором произведений для клавесина Г. Пёрселла, Ф. д'Аженкура и др.; составил антологии франц., итал., нем. и англ. клавесинной музыки, а также сб. (совм. со своим учителем Моррисом) «Подготовительные упражнения по чтению партитур» («Preparatory exercises in score-reading», L., 1931).

Соч.: балет Петушок (Chauntecleer, 1948, не поставлен); кантаты Тёмная любовь (Amore langueo, 1956) и Видение Распятия (The Dream of the Rood, 1959); для орк.— партита (1936); серенада (1948; переложение октета для духовых и струнных), пьесы для камерного орк.; концерт для фп. и струн. орк. (1951); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. и фп. (1931, 1946), пьесы для кларнета (1936) и флейты (1952) с фп., октет для духовых и струнных (1933); для фп.— соната (1940), 5 багателей (1944) и др. пьесы, в т.ч. партита для 2 фп. (1936); 2 баллады для голоса с орк. (1932); Открытие (Discovery) для голоса с фп. (1951); обр. для голоса с фп.

Издания: Style and interpretation, v. 1—4, L., 1963—64; Early French keyboard music, v. 1—2, L., 1966; Early Italian keyboard music, v. 1—2, L., 1968; Early German keyboard music, v. 1—2, L., 1970; Early English keyboard music, v. 1—2, L., 1971.

Лит.: Hull R., «What now?», в сб.: British music of our time, N. Y.—L., 1946; Schott H., Interpretation style: atribute to H. Ferguson, «Early music», 1979, v. 7, № 11, p. 70—75.

И. А. Слепнёв.

ФЕРЕ Владимир Георгиевич [7 (20) V 1902, Камышин, ныне Волгоградской обл.— 2 IX 1971, Москва] — сов. композитор. Нар. арт. Кирг. ССР (1944), засл. деят. иск-в РСФСР (1963) и Тадж. ССР (1957). Окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Н. Я. Мясковского (1929) и классу фп. у А. Б. Гольденвейзера (1930). В 1925—28 чл. «Производств. коллектива студентов-композиторов Моск. консерватории» («*Проколл*»). В 1930—34 ред. Радиокомитета и Музгиза. В 1934 вместе с поэтом С. Г. Островым находился в частях Красной Армии на Дальнем Востоке, где создал ряд песен. В 1936—44 худ. рук. Кирг. филармонии (г. Фрунзе). Ф. — один из основоположников кирг. проф. музыки. В содружестве с В. А. Власовым и А. М. Малдыбаевым создал первые кирг. муз. драмы, оперы и балеты. Автор (совм. с Власовым и Малдыбаевым) музыки Гос. гимна Кирг.ССР (1946). С 1945 жил в Москве. Преподавал композицию в Моск. консерватории (в 1959—62 зав. кафедрой композиции, с 1962 профессор). Среди учеников — А. М. Малдыбаев, М. Абдраев, З. Г. Исмагилов, Ш. С. Сайфиддинов, З. М. Шахиди. Выступал как муз. критик. Инструментовал балет «Шурале» Ф. З. Ярулкина (совм. с Власовым, 1950).

Соч.: оперы — Айчурек (Лунная красавица, совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1939, Кирг. муз.-драм. т-р), Элин сюйгендер (Патриоты, совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1941, там же), Эль талайы учун (За счастье народа, совм. с Власовым, 1941, там же; 2-я ред. под назв. Сын народа, совм. с Власовым, 1947, там же), Манас (совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1947, Кирг. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1966, там же), Кель боюнда

(На берегах Иссык-Куля, совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1951, там же; 2-я ред. 1952, там же), Токтогул (совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1958, там же), Ведьма (по А. П. Чехову, совм. с Власовым, 1961, телефильм; 1966, Кирг. т-р оперы и балета), За час до рассвета (совм. с Власовым, 1967), Белые крылья (закончена Власовым, 1979); балеты — Анар (совм. с Власовым, 1940, Кирг. муз.-драм. т-р; 2-я ред. 1951, Кирг. т-р оперы и балета), Селькинчек (Качели, совм. с Власовым, 1943, там же), Весна в Ала-Тоо (совм. с Власовым, 1955, там же); муз. драмы — Алтын кыз (Золотая девушка, совм. с Власовым, 1937, Кирг. муз.-драм. т-р), Аджал ордуна (Не смерть, а жизнь, совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1938, там же; 2-я ред. 1939, там же); для солистов, хора и орк.— оратории Сказание о счастье (совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1949), Свадьба в киргизском колхозе (совм. с Власовым, 1949), Свадьба в колхозе (совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1970), кантаты Торжественная юбилейная кантата к 20-летию Кирг. ССР (совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1946), В родном колхозе (сл. Н. М. Грибачёва, совм. с Власовым, 1950), Пой, народ, о Ленине (сл. В. В. Виникова и Г. Ф. Фере, совм. с Власовым и Малдыбаевым, 1964); для орк.— симфонии Киргизстан (1947) и Вьетнам (1969), симфониетта (1929), сюита Край любимый (1928); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1925), струн. квартет (1946); для фп.— соната (1928), сонатина alla barbara (1928), сюита Пережитое (1926); хоры — Полководец Фрунзе (1940), Песня о генерале Панфилове (1941, все — совм. с Власовым, сл. В. В. Виникова); вок. цикл Встреча с юностью (для голоса с орк., 1960); романсы, в т. ч. на сл. С. А. Есенина (1927); песни — Марш воздушного комсомола (сл. И. Л. Френкеля, 1934), 12 красноармейских дальневосточных песен (сл. Острового, 1935), Боевой приказ (1941), Всё для фронта (1942), Письмо тракториста (1943; все совм. с Власовым, сл. Виникова); музыка к спектаклям драм. т-ра — «Часовщик и курица» Кочерги (1934, МХАТ-2) и др.

Лит. соч.: Н. К. Чемберджи, «СМ», 1948, № 2 (совм. с Д. Б. Кабалевским); Прекрасный расцвет азербайджанской музыки, там же, 1949, № 12 (совм. с И. Нестьевым); Музыкально-творческая жизнь Узбекистана, там же, 1951, № 10; Музыка в Таджикистане, там же, 1957, № 5; Расцвет киргизской музыки, там же, 1958, № 10; Московская консерватория в 20-е годы, там же, 1958, № 11; У вьетнамских друзей, «МЖ», 1965, № 2; Георгий Львович Катуар, в сб.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966; Наш учитель Николай Яковлевич Мясковский, в сб.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966.

Лит.: Держановский В. В., В. Г. Фере, «Современная музыка», 1929, № 32; Виноградов В. С., А. Малдыбаев, В. Власов и В. Фере, М., 1958; Баласанян С., Рауховергер М., Наш друг Владимир Фере, «СМ», 1962, № 7; Власов В., Памяти В. Г. Фере. Слово о друге, «МЖ», 1971, № 22; Чулаки М. И., В. Г. Фере, «СМ», 1972, № 1.

Л. Б. Римский.

ФЕ́РЕНЧИК (Ferencsik) Янош (р. 18 I 1907, Будапешт) — венг. дирижёр. Учился игре на органе и композиции в Нац. уч-ще в Будапеште. В 1927—30 концертмейстер, затем (до 1944) дирижёр будапештского Гос. оперного т-ра. С 1930 ассистент, с 1931 корrepетитор на вагнеровских муз. фестивалях в Байрёйте под рук. А. Тосканини, в последующие неск. лет (летом) совершенствовался у него же в Зальцбурге. В 1945—1952 гл. дирижёр симф. оркестра Венг. радио, одноврем. в 1948 и в 1950 дирижировал также в отд. спектаклях Венской гос. оперы. С 1952 гл. дирижёр и худ. рук. Венг. гос. оперного т-ра и Венг. симф. гос. оркестра. В 1936—41 и с 1958 много концертировал за рубежом, в т. ч. в США и СССР. Важнейшие свойства Ф.-дирижёра — искренность и глубокое проникновение в замысел композитора, тонкое чувство разл. стилей, точность передачи мельчайших деталей авторского текста. Наиболее близко ему творчество Б. Бартока, З. Кодая, Ф. Листа, а также венских классиков. В его исполнении впервые прозвучали симф. сочинения ряда совр. венг. композиторов — Ж. Дурко, А. Бозаи, А. Михая и др. Выступал на междунар. муз. фестивалях в Зальцбурге и Эдинбурге. Ф. — один из наиболее крупных венг. дирижёров 40—70-х гг. Пр. им. Кошута (1951, 1961).

Лит.: Fodor L., Zene és karmester, «Muzsika», 1964, 7 szám; Ferencsik János. A beszélgetést vezette Várnai Péter. A fényképeket készítette Mezey Béla [et al.], Bdpst, 1972.

П. Ф. Вейс.

ФЕ́РМАН Валентин Эдуардович [17 (29) IV 1896, Ростов-на-Дону — 23 III 1948, Москва] — сов. музыковед. Получил первоначальное муз. образование дома. В гимназические годы выступал как пианист. Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та (1914—17), занимался по теории музыки у А. В. Никольского. В 1919 окончил Ростовский ун-т (1919). Учился в Донской консерватории (1919—21) по классам фп. (у Н. З. Хейфеца) и теории музыки (у М. Ф. Гнесина). Работал в Муз. секции Донского отдела нар. образования, был инструктором и концертмейстером в рабочих и красноармейских клубах. С 1921 в Москве. В 1927 окончил Моск. консерваторию (по муз.-теоретич. предметам занимался у Г. Э. Конюса, по композиции — у Г. Л. Катуара и С. Н. Василенко); в 1927—30 был аспирантом там же (рук. М. В. Иванов-Борецкий). С 1930 преподаватель истории музыки (с 1935 профессор), в 1937—43 руководитель кафедры истории зап.-европ. музыки Моск. консерватории. В 1944—47 зав. кафедрой истории музыки в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных. Среди учеников — И. В. Абезгауз, О. Л. Бекман-Скребкова, В. А. Васина-Гроссман, Я. М. Гиршман, Е. А. Грошева, Т. Н. Ливанова, И. В. Нестьев, Я. С. Солодухо, Н. В. Туманина, Т. Н. Фёдорова, Б. М. Ярустовский. В 1946—48 старший науч. сотрудник Ин-та истории иск-в АН СССР (руководитель группы истории рус. муз. т-ра). Основные науч. интересы Ф. связаны с историей зап.-европ. музыки 19 в. Ф. одним из первых среди сов. музыковедов стал заниматься проблемами оперной драматургии. Среди работ Ф. — учебник истории новой зап.-европ. музыки (1940), ряд исследований, посв. М. И. Глинке, Н. А. Римскому-Корсакову, П. И. Чайковскому, рус. оперной школе, сов. опере. В сб. Ф. «Оперный театр» выделяются работы «Оперные воззрения Римского-Корсакова», «Московская частная опера на рубеже XIX и XX столетий». Мн. труды Ф. опубликованы посмертно.

Соч.: Значение творчества Шуберта, в кн.: Дамс В., Франц Шуберт, пер. с нем., М., 1928; Рихард Вагнер. (Социологическая и музыкальная характеристика), М., 1929; Немецкая романтическая опера, «СМ», 1936, № 6; Творческий путь Мейербера, там же, 1936, № 9; Итальянская опера. Цикл концертов, М., 1937; Французская опера. Цикл концертов, М., 1937; Поздний Верди, «СМ», 1938, № 12; Основные направления в западноевропейской опере XVII—XVIII вв., в кн.: Медведева М., Соловцова Л., Штерн М., Опера XVII—XVIII вв., Сб. либретто, М.—Л., 1939; История новой западноевропейской музыки, т. 1, М.—Л., 1940; Основные принципы построения истории русской оперы, в кн.: Ежегодник Института истории искусств, М., 1948; Оперный театр, М., 1961.

Лит.: Туманина Н., В. Э. Ферман (1896—1948), в кн.: Ферман В. Э., Оперный театр, М., 1961.

Т. Н. Соловьёва.

ФЕРМА́ТА (итал. fermata, букв. — остановка; также corona; франц. point d'orgue; англ. pause; нем. Fermate) — знак не ограниченного временем увеличения длительности (обычно в $1^1/_2$—2 раза). Ф. изображается в виде полукруга с точкой в середине изгиба — 𝄐 или 𝄒, к-рый ставится преим. над нотой, аккордом или паузой, чаще всего на заключит. метрической доле, в конце муз. произв. или его части. Ф. помещается иногда и над тактовой чертой, образуя нечто вроде звучащей люфтпаузы. Ф. часто применяется в произв. конц. жанра: знак Ф. ставится перед заключит. разделом над каденсовым квартсекстаккордом или доминантовым трезвучием, после к-рого следует каденция солирующего инструмента. Этот традиц. приём сохранился со времени, когда солист импровизировал каденцию, а оркестр ожидал момента перехода к заключит. разделу произведения.

В. А. Вахромеев.

ФЕ́РНИ-ДЖИРАЛЬДО́НИ (Ferni-Giraldoni) Каролина (Каролина Людвиговна) (20 VIII 1839, Комо — 4 VII 1926, Милан, по др. данным, 1923, Рим) — итал. скрипачка, певица (сопрано), вок. педагог. Жена певца Л. Джиральдони. Игре на скрипке училась у отца, затем занималась под руководством Гамба, Д. Алара, А. Вьётана, Ш. Берио и др. Как скрипачка с огромным успехом концертировала (вместе с сестрой Вирджинией, тоже скрипачкой) во мн. крупных городах Европы, в 1859—60 выступала в России (в Петербурге ей аккомпанировал А. Г. Рубинштейн, в Москве — Н. Г. Рубинштейн); о ней восторженно отзывался А. Н. Серов. В 1861 оставила конц. деятельность, брала уроки пения у Ф. Варези. Ф.-Д. обладала сильным, обширного диапазона голосом (позволявшим ей петь лирич., колоратурные и драм. партии), незаурядным сценич. дарованием. Дебютировала в Турине в опере «Фаворитка» Доницетти (1862). В 1866—68 пела в «Ла Скала». Была первой исполнительницей в Италии партии Селики в опере «Африканка» Мейербера. С успехом выступала в «Норме» Беллини, «Сафо» Пачини, «Отелло» Россини. В 1878 во Флоренции её слушал П. И. Чайковский в опере «Скрипка дьявола» (написана для Ф.-Д. композитором А. Меркури), в к-рой героиня поёт и играет на скрипке. Пела на оперных сценах в Генуе, Милане, Венеции, Болонье, Флоренции, Ницце, Мадриде, Барселоне, Севилье и др. Ушла со сцены в 1883. В 1886 Ф.-Д. с мужем открыли в Милане школу пения, а в 1888 она переехала в Петербург, где давала частные уроки пения. В 1895—1921 профессор Петерб. (Петрогр.) консерватории по классу сольного пения, среди учеников — её сын Э. Джиральдони, Э. Бурцио, М. И. Долина-Горленко, М. Б. Черкасская, М. В. Веселовская, А. Д. Мейчик. В 1921 уехала в Италию.

Лит.: Серов А. Н., По случаю концерта сестер Ферни, «Музыкальный и театральный вестник», 1860, № 9, 28 февр.; Сёстры Ферни, «Русский мир», 1860, № 9, 30 янв.; П.-ий Н., Музыкальная хроника, «Московские ведомости», 1860, № 71, 30 марта; Каратыгин В., К. Ферни-Джиральдони, «ЖИ», 1923, № 32 (905), с. 10—11.

А. П. Григорьева.

ФЕРРЕ́РО (Ferrero) Вилли (21 V 1906, Портленд, США — 23 III 1954, Рим) — итал. дирижёр. Начал дирижировать с детских лет, ещё не умея читать и не зная нот. В 7-летнем возрасте как чудо-ребёнок выступал во мн. муз. центрах Европы (в 1913 — впервые в России). Его концерты проходили с сенсационным успехом, хотя и вызывали горячие споры художеств., психологич., воспитат. характера. В 1924 окончил Венскую академию музыки и сценического иск-ва. Поселившись в Милане, выступал как симф. и оперный дирижёр-гастролёр (преим. в Италии; в 1935—36, 1951, 1952— в СССР во главе лучших сов. оркестров). Репертуар Ф. включал произв. разл. стилей, в т. ч. симфонии А. Дворжака, И. Брамса, Л. Бетховена, П. И. Чайковского. Особенно полно яркая творч. индивидуальность, свободное, предельно выразительное дирижёрское мастерство Ф. раскрывались в относительно небольших сочинениях красочного, виртуозного характера, отличающихся блеском орк. колорита («Празднества» Дебюсси, «Болеро» Равеля, оперные увертюры Дж. Россини, Дж. Верди). В последние годы жизни Ф. вёл широкую обществ. деятельность: был активным участником Движения сторонников мира, членом Всемирного Совета Мира.



Лит.: Гуист Е., Вилли Ферреро, «Маски», 1913/14, № 3; Корев С., Выступления В. Ферреро, «СМ», 1952, № 4; Корабельникова Л., В. Ферреро, «МЖ», 1966, № 11.

Е. Я. Рацер.

ФЕ́РРИЕР (Ferrier) Кэтлин Мари (22 IV 1912, Хайгер-Уолтон, Ланкашир — 8 X 1953, Лондон) — англ. певица (контральто). Обучалась игре на фп. в Высшей муз. школе в Блэкберне, по окончании к-рой (1928) преподавала. Пению начала учиться в 1940. В годы 2-й мировой войны 1939—45 участвовала в любительских концертах на заводах, в воинских частях, с большим успехом исполняя англ. нар. песни. По рекомендации дирижёра М. Сарджента (услышал её на одном из таких концертов) выступала в Лондоне; здесь стала заниматься у известного певца и педагога Р. Хендерсона. Дебют Ф. как проф. певицы состоялся в 1943 (приняла участие в исполнении оратории Г. Ф. Генделя «Мессия»). В 1946 на Глайндборнском фестивале выступила в партии Лукреции при первом исполнении оперы Б. Бриттена «Поругание Лукреции»; там же в 1947 спела партию Орфея («Орфей и Эвридика» Глюка), которая стала её лучшим созданием. В оперном репертуаре Ф. были только эти две партии.

Ф. завоевала мировую известность как конц. певица, исполнительница произв. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа, Г. Малера, Б. Бриттена. Её голос отличался удивительной красотой тембра, насыщенностью и теплотой звучания, особенно в нижнем регистре. Ф. была художником-романтиком, её исполнение покоряло проникновенностью чувства, силой экспрессии, взволнованностью и драматизмом. К числу высших достижений Ф. относятся партии меццо-сопрано в «Страстях по Матфею» Баха, в симфонии «Песнь о земле» Малера, Рапсодии для меццо-сопрано, муж. хора и оркестра Брамса, а также исполнение вок. цикла Шумана «Любовь и жизнь женщины». Была чутким и тонким истолкователем англ. нар. песен. Гастролировала в Австрии, Италии, Нидерландах, Швеции, Норвегии, Канаде, США, на Кубе. Последнее выступление состоялось в февр. 1953 на сцене лондонского т-ра «Ковент-Гарден» (партия Орфея). Мн. произв. в исполнении Ф., в т. ч. совм. с Б. Вальтером — пианистом и дирижёром (был большим почитателем таланта певицы), записаны на пластинки.

Лит.: K. Ferrier. A memoir, ed. by N. Cardus, L., 1954; Ferrier W., The life of K. Ferrier, L., 1955, ²Harmondsworth, 1959 (изд. вместе с «A memoir...»); Davidson G., Opera biographies, L., 1955; Rigby Ch., K. Ferrier: a biography, L., 1956; Lethbridge P., K. Ferrier, L., 1959; Kenyon J. P., Le grandi voci, Roma, 1964.

В. В. Тимохин.

ФЁРСТЕР (Foerster) Йозеф Богуслав (30 XII 1859, Прага — 29 V 1951, Нови-Вестец) — чеш. композитор, педагог, муз. критик. Нар. арт. ЧССР (1945). Сын органиста Йозефа Ф. (1833—1907), Ф. происходил из кантор ской семьи с давними муз. традициями. С детства окружённый музыкантами (среди друзей отца — А. Дворжак), он рано научился играть на мн. инструментах и познакомился с муз. жизнью Праги (сильное впечатление на Ф. произвели последние оперы Б. Сметаны). Окончив в 1882 Органную школу в Праге по классу Ф. З. Скугерского, служил органистом в церкви св. Войтеха в Праге (1882—88), пел в муж. хоре «Глагол Пражский», преподавал пение в средней школе, дирижировал хором в храме Марии Снежной (1889—94), публиковал статьи в муз. журналах — об Э. Григе, Р. Шумане, Ф. Листе, П. И. Чайковском, И. Брамсе, А. Дворжаке, Г. Малере и гл. обр. о Б. Сметане. Вместе с Я. Нерудой и др. передовыми деятелями чеш. культуры Ф. активно поддерживал прогрессивные реформаторские начинания Сметаны, направленные на создание и развитие нац. традиций в чеш. музыке. В 1893—1903 работал в Гамбурге (переехал туда вместе с женой, солисткой пражского Нац. т-ра Б. Фёрстровой-Лаутереровой, к-рую Г. Малер пригласил петь в Гамбургском гос. оперном т-ре). В 1903—18 профессор композиции в Новой консерватории в Вене. Живя за границей, Ф. не порывал связей с Чехией. Вернувшись в 1918 в Прагу, стал одним из ведущих деятелей чеш. муз. культуры. (В 1919 в Праге создано Муз. об-во имени Ф.; возобновило свою



деятельность, в т. ч. издательскую, после 2-й мировой войны 1939—45; с 1955 его пред. — Й. Плавец.) Профессор по классу композиции (1918—31) Пражской консерватории (в 1922—31 с небольшим перерывом ректор), читал лекции о музыке на философском ф-те Карлова ун-та (в 1919 избран его почётным доктором), возглавлял чеш. Академию изящных иск-в (1931—39). Имя Ф. присвоено брненскому дух. квинтету и пражскому фп. трио.

Творчество Ф., продолжавшее демократич. традиции основоположников чеш. муз. классики Б. Сметаны и А. Дворжака, при всей его противоречивости, в целом способствовало утверждению и развитию реалистич. направления в чеш. музыке. Нек-рое влияние на него оказал также Г. Малер; более значительным было воздействие его любимого комп. П. И. Чайковского (встречался с ним в Праге и Гамбурге, посв. его музыке ряд статей). Возможно, что господство в музыке Ф., особенно симфонической, лирико-психологич. начала связано с влиянием творчества Чайковского. Усвоение разработанных Чайковским приёмов орк. письма сказалось в мелодич. выразительности и напевности партии каждого инструмента (напр., в 1-м струн. квартете, посв. Чайковскому, 1888). Сам композитор не отрицал влияние рус. музыки на его творчество. Позднее под воздействием модернистских течений в зап.-европ. музыке гармонич. язык нек-рых соч. Ф. усложнился. Интерес к рус. лит-ре проявился в выборе сюжета для оперы «Дурень» (по мотивам сказок Л. Н. Толстого); песня «Молитва» написана на одноим. стихотворение М. Ю. Лермонтова, 6 романсов — на стихи А. С. Пушкина. Наиболее значительны хоры и песни Ф. Его муз. язык близок чеш. нар. песенности. Среди опер наибольшую известность получила «Ева», к-рая ставилась также за рубежом. Ф. принадлежит музыка к 12 спектаклям драм. т-ра по пьесам Я. Врхлицкого, У. Шекспира, Ю. Стриндберга, Г. фон Гофмансталя, Й. Тыла и др.

Соч.: оперы (все впервые пост. в Праге) — Дебора (1893), Ева (1899), Джессика (по «Венецианскому купцу» Шекспира, 1905), Непобеждённые (Nepřemožení, 1918), Сердце (Srdce, 1923), Дурень (Bloud, 1936), мелодрамы; оратория Святой Вацлав (Svatý Václav, 1928), кантаты — Май (Mai, 1936), кантата, посв. 30-летней войне (1940), «1945» (посв. освобождению Чехословакии, 1946); для орк.— 5 симфоний (1888; 2-я, посв. памяти сестры Марии,— Památce sestry Marie, 1893; 3-я, Жизнь — Život, 1894; 4-я, Пасхальная ночь — Velikâ noc, 1905; 5-я, Памяти сына Альфреда — Památce syna Alfreda, 1929), симф. поэмы: Моя юность (Mé mládí, 1900), Легенда о счастье (Legenda o štěstí, 1909), Загадка (Enigma, 1909), Весна и желание (Jaro a touha, 1912), сюиты: В горах (V horách, 1884), Сирано де Бержерак (по Э. Ростану, 1903), Из Шекспира (Ze Shakespeara, 1909), Весна (Jaro, лирич. сюита, также для арфы и струн. орк., 1911), Пичинская (Jicinská suita, 1923), Славянская фантазия (Slovanská fantasie, 1884), увертюры: Трагическая (Tragická ouvertura, 1895), Торжественная (Slavostní ouvertura, 1907); для инструмента с орк.— концерты для скр. (1911, 1926), влч. (1931), баллада для скр. (1914), каприччо для флейты и малого орк. (1946); камерно-инстр. ансамбли — сонаты для скр. и фп. (1882, 1889), сонаты для влч. и фп. (1898, 1926), сюита для альта и фп., 3 фп. трио (1883, 1894, 1921), 4 струн. квартета (1888, 1893, 1914, 1944), пьесы: Молитва (Modlitba, для струн. квартета, 1940), меняет для квинтета дерев. дух. инструментов (1909), струн. квинтет (1886), нонет (1931); для фп.— циклы Яблоневый цвет (A jablonĕ květly, 1905), Впечатление (Impresse, 1909), Эротические маски (Erotovy masky, 1912) и др.; фантазия для органа; мессы, мотеты, псалмы и др. духовные соч.; хоры a cappella на слова чеш. и др. поэтов-классиков; для голоса с орк.— песни: Песни любви (Milostně písně, на стихи Р. Тагора), Чистое утро (Čistě jitro, 1918); песни (ок. 200) на стихи Я. Врхлицкого, Р. М. Рильке, Г. Фальке и др.; музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит. соч.: E. H. Grieg, Praha, 1890; Stůl života, [Praha], 1920; J. B. Foerster o B. Smetanovi, Praha, 1929 [сб. ст.]; Zápisník hudebníkův, Praha, 1929; Paměti poutník, t. 1—2, Praha, 1929—32; Poutník v Hamburku, Praha, 1938, ²1939; Poutník v cizině, Praha, 1947.

Лит.: Бэлза И., Йозеф Богуслав Фёрстер, «СМ», 1950, № 12; его же, Очерки развития чешской музыкальной классики, М.—Л., 1951, с. 317—18, 374—77, 437—41, 500—03; Nejedlý Z., J. B. Foerster..., Praha, 1910; Bartoš J., J. B. Foerster, Praha, 1923; Památník Foerstrův, red. A. Rektorys, Praha, 1929; Seidel J., Národní umělec Josef Bohuslav Foerster, Praha, 1948; J. B. Foerster, jeho životní pouť a tvorba, 1859—1949, Praha, 1949 (сб. статей); Němečková-Hofmannová B., Josef Bohuslav Foerster, Praha, 1950 (diss.); Černý M. K., Josefa Bohuslava Foerstra «Kantata, „1945"», «HR», 1955, № 8; Čím k nám mluví Foerstrova hudba, там же, 1959, № 12; J. B. Foerster, «Hudební věda», 1967, № 4; Plavec J., Josef Bohuslav Foerster v obrazech, в серии: Obrazové soubory, Praha, 1959; Pala F., Josef Bohuslav Foerster Praha, 1962; Taraba B., Poutník rozsvěcí lampu. Jak žil a tvořil Josef Bohuslav Foerster, Praha, 1968.

З. К. Гулинская.

ФЁРСТРОВА-ЛАУТЕРЕРОВА (Foerstrová-Lautererová) Берта (11 I 1869, Прага — 9 IV 1936, там же) — чеш. певица (лирико-драм. сопрано). Училась пению у А. Плодковой-Паноховой в Пражской консерватории (1883—87). Дебютировала в 1887 в партии Агаты в Нац. т-ре в Праге, в к-ром пела до 1893. Была солисткой Гор. т-ра в Гамбурге (приглашена Г. Малером; 1893—1901) и Венской придв. оперы (1901—13). Первая исполнительница гл. партий в ряде нац. чеш. опер Б. Сметаны, А. Дворжака и Й. Б. Фёрстера (мужа Ф.-Л.). Неоднократно выступала в Байрёйте, где прославилась как исполнительница партий в операх Р. Вагнера. Одна из лучших чеш. оперных певиц, Ф.-Л. обладала голосом очень широкого диапазона, позволявшим ей петь также партии меццо-сопрано, в т. ч. Дездемоны и Кармен. Её обширный репертуар включал более 50 оперных партий. Высокую оценку иск-ву Ф.-Л. дал П. И. Чайковский, присутствовавший на пражской премьере «Евгения Онегина» (1888), где она выступала в партии Татьяны.



Лит.: Бэлза И., Очерки развития чешской музыкальной классики, М.—Л., 1951, с. 372; J. B. Foerster ..., Praha, 1949 (сб. статей).

З. К. Гулинская.

ФЕСТИВА́ЛИ музыкальные (англ. и франц. festival, от лат. festivus — весёлый, праздничный) — празднества, состоящие из цикла концертов и спектаклей, объединённые общим названием, единой программой и проходящие в особо торжеств. обстановке. Муз. Ф. различны по продолжительности (от неск. дней до полугода) и содержанию. Существуют Ф. монографические (посв. музыке одного композитора), тематические (посв. определённому жанру, эпохе или стилистич. направлению), исполнит. иск-ва и др. Ф. организуются гос. и местными властями, филармониями и муз. об-вами, в капиталистич. странах — также фирмами и частными лицами. Проводятся регулярно: ежегодно, раз в 2 года (бьеннале) или раз в 3—4 года, а также в связи с особо торжеств. событиями. Устраиваются обычно в городах, славящихся муз. традициями либо связанных с жизнью и деятельностью крупных музыкантов (нек-рые Ф., напр. *Международного общества современной музыки*, организуются в городах разл. стран).

Муз. Ф. зародились в Великобритании (Лондон, 1709) и первоначально были связаны с церк. музыкой. Со 2-й пол. 18 в. проводились во мн. странах Центр. Европы, в т. ч. в Австрии (Вена, 1772), с нач. 19 в. — в Германии (Франкенхаузен, Тюрингия, 1810); в Америке первый муз. Ф. организован в 1869 (Вустер). Распространение получили междунар. муз. Ф. в 20 в., особенно с сер. 40-х гг. Наиболее крупные из них занимают важное место в совр. муз. жизни разл. стран, способствуют пропаганде муз. иск-ва, развитию культурных связей между народами. К участию в них привлекаются крупнейшие солисты, лучшие оперные, симф. и хор. коллективы, камерные ансамбли из разл. стран. Нередко в рамках Ф. проводятся междунар. муз. конкурсы. Вместе с тем нек-рые Ф. в бурж. странах остаются недоступными для широких кругов вследствие высоких цен на билеты и носят элитарный характер, иные Ф. проводятся гл. обр. в рекламных целях (для привлечения туристов).

Наиболее значит. междунар. муз. Ф.: Австрия — Зальцбургский (1920), «Венские фестивальные недели» (1951); Великобритания — Глайндборнский (1934) и Эдинбургский (театральный и музыкальный, 1947); Венгрия — «Будапештские муз. недели» (1956); ГДР — Генделевские Ф. в Галле (1952), «Берлинские муз. дни» (1957); Дания — Дат. корол. Ф. оперы и балета (1949); Италия — «Флорентийский муз. май» (1933), «Венецианский бьеннале» (совр. музыки, 1930), «Фестиваль двух миров» (Сполето, 1958); Нидерланды — Нидерландский Ф. в Амстердаме (1948); Польша — «Варшавская осень» (совр. музыки, 1954), «Познанская муз. весна» (1960); Румыния — Ф. им. Дж. Энеску в Бухаресте (1958); США — Ф. в Беркшире (камерной музыки, 1918), Рочестере (амер. музыки, 1931), Тэнглвуде (организован С. А. Кусевицким, 1935); ФРГ — Ф. в Байрёйте (1882), Донауэшингене (совр. музыки, 1946); Финляндия — «Неделя Сибелиуса» в Хельсинки (1951); Франция — Безансонский Ф. (1947), им. Касальса в Праде (1950), «Театра Наций» в Париже (1957); Чехословакия — «Пражская весна» (1946); Швейцария — «Междунар. фестивальная неделя» в Люцерне (1939); Югославия — «Дубровницкие летние игры» (театральный и музыкальный, 1950), «Охридское лето» (1961), «Загребский муз. бьеннале» (1961); Япония — Муз. Ф. в Осаке (1957). С 60-х гг. популярны Ф. эстр. иск-ва и песни, особенно в Европе.

В СССР первые муз. Ф. устраивались в 30-е гг. (Ленинград). Распространение получили с кон. 50-х гг. В 1957 организованы Всесоюзный Ф. драм. и муз. т-ров, Ф. сов. музыки Латвии, Литвы и Эстонии, «Закавказская весна». С 1962 проводится Всесоюзный Ф. совр. музыки в Горьком, с 1964 — ежегодные муз. Ф. «Московские звёзды» и «Русская зима» в Москве, «Белые ночи» в Ленинграде, а также муз. общесоюзные, респ. Ф. и др. В 1977 проведён первый Всесоюзный Ф. самодеят. художеств. творчества трудящихся, посвящённый 60-летию Окт. революции 1917 (см. *Самодеятельность*).

Всемирной федерацией демократич. молодёжи и Междунар. союзом студентов с 1947 периодически проводятся Междунар. Ф. демократич. молодёжи и студентов (позднее — Всемирные Ф. молодёжи и студентов). На этих Ф. организуются художеств. конкурсы, выставки, спортивные соревнования и др.

Лит.: Левит С., Советская музыка в борьбе за мир, М., 1957; Sève Th. H. E., Les fêtes musicales en Allemagne. 1818—1864, Brux., 1864; Heckel K., Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, Lpz., 1891; Legge R. H. and Hansell W. E., Annals of the Norfolk and Norwich Triennal musical festivals, L., 1896; Doflein E., Musikfeste und Musikfeststil, «Melos», 1927, Jahrg. 6, № 2; Tenschert R., Die Salzburger Festspiele, «Die Musik», 1930, Jahrg. 22, H. 8; его же, Salzburg und seine Festspiele, W., 1947; Lorenz A., Die Festspiele in Bayreuth, «Die Musik», 1930, Jahrg. 22, H. 8; Mourey G., Le livre des fêtes françaises, P., 1930; Combe E., Das Schweizer Festspiel, в сб.: Die Schweiz, hrsg. von P. Budry, Erlenbach—Z., 1932; Fisher W. A., Music festivals in the United States, [Boston, 1934]; Coucy G. M. de, German music festivals, B., 1934; Kerber E., Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele, Münch., 1935; Stoll D., Music festivals of Europe, L., 1938; его же, Music festivals of the world. A guide to leading festivals of music, opera and ballet, L., 1963; Gavazzeni G., Le feste musicali, Mil., 1944; Howe A., De Wolfe M., The tale of Tanglewood, scene of the Berkshire, musical festivals, N. Y., 1946; Morin R., The worcester music festival. 1858—1946, Worchester, 1946; Andersson O., Finlandssvenska musikfester under 50 år, Åbo, 1947; Refardt E., Das Schweizer Festspiel, «Musica Aeterna», 1948, Jahrg. 2; Jones S., The international musical Eisteddfod, «The Musical Times», 1948, Sept.; Mitchell D., Britische Musikfeste, «Musik der Zeit», 1952, H. 4; Boyer N., Petite histoire des festivals de France, P., 1955; Karbaum M., Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele: 1876—1976. Regensburg, 1976; Chłopecki A., XVIII Poznańska wiosna muzyczny. Festiwal dla komposytorów, «Ruch muzyczny», 1978, № 12.

«ФЕСТИВАЛ-ХОЛЛ» «Ройял фестивал-холл» (Royal Festival Hall — Королевский фестивальный зал) — конц. зал в Лондоне, один из главных центров муз. жизни города. Построен в кон. 40—нач. 50-х гг. на территории Всемирной выставки в качестве составной части выставочного комплекса (проект арх. Р. Метью). По технич. оснащению является и поныне одним из самых совершенных в Европе. Отличается хорошей акустикой (особые меры приняты для изоляции «Ф.-х.» от внешних шумов, т. к. неподалёку от него проходит линия железной дороги). Общая вместимость осн. помещения 3300 мест (на эстраде может быть установлено дополнительно ещё 200 мест). Официальное открытие «Ф.-х.» состоялось 3 мая 1951 концертом под упр. дирижёров А. Боулта и М. Сарджента. Начиная с сезона 1951/52 «Ф.-х.» стал главным местом проведения симф., хор. и сольных концертов в Лондоне (вместо зала «Элизабет-холл», разрушенного бомбардировкой в годы 2-й мировой войны 1939—45). В «Ф.-х.» дают абонементные концерты ведущие лондонские коллективы.

К открытию зала в 1951 было подготовлено лишь главное помещение (в 1954 здесь установлен орган фирмы «Харрисон»). Запланированная постройка в комплексе «Ф.-х.» театр. и камерного залов была отложена из-за отсутствия средств и началась лишь в кон. 70-х гг.

Лит.: The royal festival hall, L., 1951.

М. М. Яковлев.

ФЕТИ́С (Fétis) Франсуа Жозеф (25 III 1784, Монс — 26 III 1871, Брюссель) — бельг. музыковед, муз. писатель и критик, композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Учился в Парижской консерватории у Л. Керубини и Ф. А. Буальдьё (композиция). В 1811—18 органист и преподаватель пения и гармонии в Бувине и Дуэ, с 1821 профессор композиции, с 1826 гл. библиотекарь Парижской консерватории. Одноврем. вёл науч. работу, выступал как муз. критик в парижской печати. В 1827 основал первый во Франции еженедельный муз. журн. «Revue musicale» (до 1833 его единств. редактор и осн. автор); публиковал статьи также в парижской муз. газ. «La Revue et gazette musicale de Paris» и др. С 1833 директор Брюссельской консерватории. Организовал в Париже (1832) и Брюсселе (1837) циклы историч. концертов, к-рые сопровождал спец. лекциями. Одноврем. был руководителем Корол. капеллы в Брюсселе. Собрал ценную муз. б-ку и коллекцию муз. инструментов, к-рые после его смерти были приобретены правительством Бельгии. Глава бельг. и франц. музыковедч. школы сер. 19 в., Ф. — один из основоположников сравнит. и историч. музыковедения. Его труды (при недостаточной достоверности нек-рых сведений и консервативности отд. концепций) сыграли выдающуюся роль в систематизации муз.-историч. и теоретич. знаний того времени. Одним из первых во Франции ввёл понятие муз. эстетики, к-рую считал истинной философией музыки (программная статья «О философии и поэтике музыки», 1828); впервые поставил ряд важных муз. эстетич. и теоретич. проблем. Нек-рые философско-эстетич. положения Ф. (несмотря на их идеалистич. характер) имели прогрессивное значение; утверждал (вопреки распространённому в то время мнению), что сочинения выдающихся композиторов прошлого сохраняют художеств. ценность и могут применяться в совр. муз. практике; считал, что иск-во не прогрессирует а преобразуется и что новейшая музыка не может служить эталоном для оценки музыки минувших эпох. Свой эстетич. идеал Ф. находил в иск-ве прошлого, рассматривая развитие музыки как имманентный процесс смены разл. принципов оформления звукового материала. Ценность представляет его



труд по истории гармонич. систем. Ф. высказал передовые для его времени идеи о подчинении всех гармонич. явлений закону тяготений тонов, установил 4 фазы в истории развития гармонии — унитональность, транзитональность, плюритональность и омнитональность. Ф. принадлежат также многочисл. учебники и уч. пособия по разл. отраслям муз. теории и муз. исполнительства, капитальные труды в области лексикографии и истории музыки, в т. ч. 8-томная работа «Всеобщая биография музыкантов и библиографический музыкальный словарь» (1835—44, 2-е изд. 1860—1865), к-рая принесла Ф. мировую известность (по охвату материала не имела равных в истории муз. лексикографии), и 5-томная «Всеобщая история музыки» (до 15 в.), сохраняющая источниковедч. ценность (несмотря на архаичность позиций автора). Знаток нар. музыки и муз. культур внеевроп. цивилизаций, Ф. своим очерком «За новый метод классификации человеческих рас по их музыкальным системам» (предисловие к исследованию антрополога Бока, 1867) заложил основы совр. этномузыкологии. Основоположник муз. критики во Франции, Ф. первым придал ей проф. характер (статьи, рецензии, очерки о событиях муз. жизни и др.). Сыграл важную роль как популяризатор муз. иск-ва. Его кн. «Музыка, понятная для всех» (1830) переведена на мн. языки, в т. ч. на рус. яз. Однако как муз. критик Ф. был консервативен — отстаивая классич. традиции, он не принимал новаторства композиторов и исполнителей романтич. направления (Г. Берлиоз считал Ф. своим идейным противником).

Соч.: 4 комич. оперы (1820—32); для орк. — симфонии (1862, 1863,), конц. увертюра (1854); для инструмента с орк.— симф. фантазия для органа (1866), концерт для флейты (1869); камерно-инстр. ансамбли — струн. квинтеты (1860, 1862, 1863), струн. квартет с фп. в 4 руки (1819); пьесы для фп.и органа; культовые хор. произв.; песни, вокализы.

Лит. соч.: Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, P., 1823; Traité du contrepoint et de la fugue, P., 1824; Solfèges progressifs..., P., 1827; Sur la philosophie et sur la poétique de la musique, «Revue musicale», 1828, t. 3, p. 409—16, 509—16 (рус. пер.— О философии и поэтике музыки, пер. Е. Ф. Бронфин, в кн.: Музыкальная эстетика Франции XIX века, М., 1974, с. 98—111); Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue, P., 1829; La musique mise à la portée de tout le monde, P., 1830 (рус. пер.—Музыка, понятная для всех, или Краткое изложение всего нужного, чтоб судить и говорить об искусстве сём, не учившись оному, СПБ, 1833); Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, v. 1—8, Brux., 1835—44, ²P., 1860—65, новое изд. v. 1—10, Brux., 1963; Méthode des méthodes de chant, P., 1862; Manuel des principes de musique, P., 1837; Méthode des méthodes de piano (совм. с И. Мошелесом), P., 1840; Esquisse de l'histoire de l'harmonie..., P., 1840; Méthode élementaire de plain-chant..., P., 1843; Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, P., 1844; Notice biographique sur Nicolo Paganini, P., 1851; Antoine Stradivari, P., 1856; Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours, v. 1—5, P., 1869—76 (доведена до 15 в.).

Сын Ф. — Эдуар Луи Франсуа Ф. (16 V 1812, Бувинь, близ г. Динан —31 I 1909, Брюссель)— бельг. муз. и художеств. критик, редактор. В юности помогал отцу, участвуя в редактировании журн. «Revue musicale», в 1833—35 вёл журнал самостоятельно. С 1836 старший библиотекарь Корол. б-ки Бельгии, хранитель Отдела печати, позднее — чл. Корол. академии в Брюсселе. Одноврем. редактор муз. отдела, затем отдела иск-в в газ. «Indépendance Belge». Профессор Академии изящных иск-в (курс эстетики). Издал 5-й том «Всеобщей истории музыки» («Histoire générale de la musique», 1876) Ф. Фетиса и составил «Систематический каталог» ценной б-ки отца, приобретённой бельг. правительством («Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis», 1877).

Соч.: Légende de Saint Hubert, précédée d'une préface bibliographique et d'une introduction historique, Brux., 1847; Description des richesses artistiques de Bruxelles, Brux., 1847; Les musiciens belges, v. 1—2, Brux., 1849; Les artistes belges à l'étranger, v. 1—2, Brux., 1857—65.

Лит.: Ларош Г., Фетис-отец как музыкальный историк, «Музыкальный листок», 1876, № 5—6, то же, в его кн.: Музыкально-критические статьи, СПБ, 1894; Бронфин Е., Мысль о музыке во Франции XIX в. [вступ. ст.], в кн.: Музыкальная эстетика Франции XIX в., М., 1974, с. 11—12, 96—98; Ambros A. W., Fétis, в его кн.: Bunte Blätter, Lpz., 1872; Gevaert Fr. A., Discours prononcé à l'occasion du 100 anniversaire de la naissance de Fr. J. Fétis, Gent, 1884; Chevaillier L., Les théories harmoniques, P., 1925 (рус. пер.: Шевалье Л., История учений о гармонии, М., 1932, с. 147—49); Gurlitt W., Fr. J. Fétis und seine Rolle in der Musikwissenschaft, в изд.: Kongress-Bericht, Lüttich, 1930; Prod'homme J.-G., Fétis, bibliothécaire du conservatoire, «La Revue Musicale», 1931, année 12, № 116; Haraszti E., Fétis, fondateur de la musicologie comparée, «Acta Musicologica», 1932, v. 4, fasc. 3; Wangermée R., François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur, Brux., 1951; Fr. J. Fétis et la vie musicale du son temps 1784—1871, Brux., 1972.

Е. Ф. Бронфин.

ФЕ́ТТЕР (Vetter) Герман Вальтер (10 V 1891, Берлин — 1 IV 1967, там же) — нем. музыковед (ГДР). Учился в Лейпцигской консерватории как дирижёр (до 1914); музыковедческое образование получил в Лейпцигском ун-те у Г. Аберта. В 1921—27 муз. редактор в Гданьске. С 1928 преподавал муз.-теоретич. дисциплины и дирижирование в Галле, Гамбурге, Вроцлаве, Грейфсвальде, Познани (с 1936 профессор); в 1946—58 — в Берлинском ун-те им. Гумбольдта. Руководил в Берлине баховскими торжествами (1950). В центре науч. интересов Ф. были вопросы истории музыки от античности до нач. 19 в. Вице-президент (1947—58), почётный чл. Об-ва музыковедения (с 1961). Нац. пр. ГДР (1951). (Полный список трудов см. в кн.: «Musa — Mens — Musici». Im Gedenken an W. Vetter..., Lpz., [1969].)

Соч.: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft, Langensalza, 1928; H. Abert und die Musikwissenschaft an der Universität Halle, Münster, 1929; Fr. Schubert, Potsdam, 1934; Antike Musik, в изд.: Tusculum-Schriften, 1935, H. 26; J. S. Bach. Leben und Werk, Lpz., 1938, ²1945; Der Kapellmeister Bach, Potsdam, 1950; Der Klassiker Schubert, Bd 1—2, Lpz., 1953; Mythos—Melos—Musica, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Folge 1—2, Lpz., 1957—61; Chr. W. Gluck, Lpz., 1964, и др.

Ю. В. Крейнина.

ФИ́БИХ (Fibich) Зденек (21 XII 1850, Вшеборжице — 15 X 1900, Прага) — чеш. композитор, пианист, симф. и хор. дирижёр. Брал уроки по муз.-теоретич. предметам у З. Колешовского (1864—65), учился в муз. школе Б. Сметаны (1865—1866) в Праге. Занимался у И. Мошелеса (фп.), С. Ядассона и Э. Ф. Э. Рихтера (муз.-теоретич. предметы) в Лейпцигской консерватории (1866—67). С 1868 совершенствовался в Париже, затем у В. Лахнера в Мангейме (1869—1870). С 1871 до конца жизни работал в Праге (за исключением 1873—74, когда он преподавал в Муз. уч-ще РМО в Вильнюсе). В 1875 и 1877 2-й дирижёр и хормейстер «Временного т-ра», в 1878—81 регент хора рус. православной церкви, в 1899—1900 зав. репертуарной частью оперной труппы Нац. т-ра в Праге. С кон. 70-х гг. сочинял музыку, зарабатывая на жизнь уроками. Сын лесника, с детства близкий к природе, Ф. запечатлел в своём творчестве романтич. сказочные образы, связанные с её миром. Особенно близка ему была поэзия нем. романтиков. Первые (не сохранившиеся) оперы Ф. создал на нем. либретто романтич. характера — «Лорелея» и «Капельмейстер в Венеции»; на стихи нем. поэтов написаны также мн. песни Ф., образы нем. лит-ры лежат в основе его программных фп. пьес. В ряде произв. раннего периода творчества, совпадающего со временем обучения в Лейпциге, ощутимо влияние Р. Шумана. Восприятие нем. романтич. традиций, а также увлечение чеш. романтич. лит-рой (в т. ч. соч. Я. Врхлицкого, на стихи и сюжеты к-рого Ф. написал ряд соч.) сделали Ф. выдающимся чеш. романтиком, идейно-художеств. установки к-рого во многом перекликались с нац.-романтич. устремлениями Б. Сметаны и А. Дворжака. Создатель чеш. мелодрамы, Ф. в операх развивал нац.



реалистич. традиции Сметаны, к-рые сочетал с принципами вагнеровской муз. драматургии (особенно заметны в огромной мелодраматич. трилогии «Ипподамия», написанной на антич. сюжет, и опере «Мессинская невеста», по Ф. Шиллеру, отличающихся драм. напряжённостью и трагизмом). Мн. оперы Ф. основаны на сюжетах чеш. нар. сказаний, легенд и эпизодов из истории чеш. народа; таковы наиболее известные «Бланик» и «Шарка», написанные по мотивам нац. эпоса. Патриотич. направленность этих произв. подчёркивается использованием интонац. особенностей чеш. нар. песенности.

Лучшие произв. Ф., крупнейшего после Сметаны и Дворжака представителя нац. школы, отмечены драматизмом, лирич. взволнованностью, богатством гармонич. языка и нац. своеобразием; его муз.-сценич. произв. отличаются правдивой обрисовкой человеческих характеров, глубиной чувств. Муз.-сценич. и программные соч. последнего десятилетия жизни проникнуты мечтательностью, для нек-рых характерен субъективизм. Одно из последних крупных соч. — огромный лирич. фп. цикл «Настроения, впечатления и воспоминания». По масштабам это соч. Ф. не имеет себе равных в мировой фп. лит-ре (21 тетрадь содержит 376 пьес; 200 номеров остались в рукописи); З. Неедлы назвал это произв. «Любовным дневником Зденека Фибиха». Широкую известность (под назв. «Поэма») получила симф. поэма «Под вечер» в переложении для скрипки Я. Кубелика. Будучи также одарённым художником, Ф. написал цикл пьес для фп. в 4 руки «Эскизы художника».

Хотя Ф. не преподавал в муз.-уч. заведениях, у него были ученики, ставшие видными представителями чеш. муз. культуры,— комп. К. Коваржовиц, О. Остржил, а также музыковед, учёный и комп. З. Неедлы. Ф. написал школу игры на фп. («Velká teoreticko-prakticka Skola pro klavír», 30 тетрадей, 1883—87).

В Праге создано муз. об-во «Зденек Фибих», к-рое издаёт собр. его сочинений («Souborné vydání», с 1950).

Соч.: оперы — Капельмейстер в Венеции (Der Kapellmeister in Venedig, 1866; комич. опера на собств. текст, конц. исп. в Хрудиме, 1868; не сохранилась), Буковин (1871; 1874, Прага), Бланик (1877; 1881, Прага), Мессинская невеста (Nevěsta Mesinská, трагич. опера, по Ф. Шиллеру, 1884, Прага), Буря (Bouře, по У. Шекспиру, 1895, Прага), Геды (Hédy, по «Дон Жуану» Байрона, 1897, Прага), Шарка (Šárka, 1897, Прага), Падение Арконы (Pád Arkuna, 2 ч.— Хельга и Даргун, 1900, Прага), мелодрамы: сценич. трилогия Ипподамия [на сл. Я. Врхлицкого — Сватовство Пелопа (Námluvy Pelopovy, 1890, Прага), Примирение Тантала (Smír Tantalův, 1891, Прага), Смерть Ипподамии (Smrt Hippodamie, 1891, Прага)], конц. мелодрамы (с орк.) — Сочельник (Štědrý den, 1875), Месть цветов (Pomsta květin, 1877), Вечность (Věčnost, 1878), Водяной (Vodník, 1883), Королева Эмма (Královna Emma, 1883), Гакон (1888); кантата к 500-летию со дня смерти Карла IV (Kantáta na památ 500. úmrtí Karla IV, 1876, для двойного муж. хора), месса (Missa brevis, для смеш. хора, органа и струн. орк., 1885); для орк. — 5 симфоний (ранние —1865 и 1866 — не сохранились; 1883, 1892, 1898), симф. поэмы: Отелло (1873), Забой, Славой и Людек (1873), Томан и лесная фея (Toman a lesní panna, 1875), Буря (Bouře, по Шекспиру, 1880), Весна (Věsna, 1881), Под вечер (V podvečer, 1893), увертюры: Пражский еврей (Pražsky žid, 1871), Комическая (Veseloherní, 1873), Ночь на Карлштейне (Noc na Karlštejně, 1886), Коменский (Komenský, торжественная, 1892), Олдржих и Божена (1898); камерно-инстр. ансамбли — сонатина для скр. с фп. (1875), романс для скр. с фп. (1879), пьеса Идиллия (Selanka) для кларнета с фп. (1879), конц. полонез для скр. с фп. (1878), 2 фп. трио (1872, 1876), фп. квартет (1874), 2 струн. квартета (1874 и 1878), Тема с вариациями для струн. квартета (1883), квинтет для фп., скр., валч., кларнета и валторны (1894); для фп. — соната (1886), цикл Странички из альбома (Listky do památníku, 1886), С гор (Z hor, цикл пьес, 1887), 4 цикла пьес (21 тетрадь, 376 миниатюр), Настроения, впечатления и воспоминания (Nálady, dojmy a upomínky, 1892—99), Эскизы художника (Malířské studie, 1898); пьесы для фп. в 4 руки; муж. и смеш. хоры (песни, в т. ч. детские).

Лит.: Бэлза И., Очерки развития чешской музыкальной классики, М.—Л., 1951, с. 310—16, 422—36; Richter K. L. (псевдоним А. Шульцовой — A. Schulcová), Zdenko Fibich. Eine musikalische Silhouette, Praha, 1900; Nejedlý Z., Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu, Praha, [1901]; его же, Česká moderní zpěvohra po Smetanovi, Praha, 1911; его же, Zdeňka Fibicha milostný deník, Praha, 1925, ²1948; Hostinský O., Vzpomínky na Fibicha, Praha, 1909; Knittl V., Zd. Fibich, Praha, 1911, ²1944; Bartoš J., Zdenko Fibich, Praha, 1914; Očadlík M., Život a dílo Z. Fibicha, Praha, 1950; Boháček L., Dílo Zd. Fibicha, Praha, 1950 (со списком соч.); Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů... vyd. A. Rektorys, díl 1—2, Praha, 1951—52; Jiránek J., Zdeněk Fibich, Praha, 1963; Abraham G., An erotic diary for piano, в его кн.: Slavonic and romantic music, L., 1968.

З. К. Гуликская, В. Н. Егорова.

ФИ́ГНЕР (урожд. — Мей, Мей) Медея Ивановна (4 IV 1859, Флоренция — 8 VII 1952, Париж) — рус. певица (драм. сопрано). По национальности итальянка. Пению училась в консерватории во Флоренции у Бьянки и Г. Панофки, одновременно занималась у певицы К. Кароцци-Цукки. В 1875 дебютировала в местечке Синалунга (близ Флоренции) в партии Азучены. Затем пела во флорентийских оперных т-рах. В 1877—87 гастролировала в Италии, Испании, странах Юж. Америки. Встретившись в Италии с Н. Н. Фигнером, постоянно выступала с ним в оперных спектаклях (в 1889 стала его женой). В 1887 дебютировала в партии Валентины («Гугеноты») на сцене Мариинского т-ра в Петербурге, где проработала до 1912. Впоследствии изредка выступала на оперной сцене (до 1923), участвовала также в концертах. Преподавала сольное пение в 1-й муз. школе при Пролеткульте (1923—25), 2-м Муз. гос. техникуме (1925—26), Центр. гос. муз. техникуме (1926—1930). С 1930 жила за рубежом.



Обладала голосом широкого диапазона (сначала пела партии меццо-сопрано) тёплого, мягкого тембра с лёгким, завуалированным звучанием верхних нот и сочным бархатным нижним регистром. Благодаря прекрасной вок. школе, драм. таланту, обаянию, яркому темпераменту Ф. создавала выразит. жен. образы. Артистка не преодолела полностью старых исполнит. штампов, однако в рус. ролях стремилась к простоте и естественности. Проходила партии Лизы и Иоланты под рук. П. И. Чайковского (их первая исполнительница), Тоски и Мими — Дж. Пуччини, партию Татьяны разучивала с А. Тосканини. Была первой исполнительницей партий Маши и Франчески («Дубровский» и «Франческа да Римини» Направника). В её разнообразном репертуаре — партии Гориславы («Руслан и Людмила»), Наташи («Опричник» Чайковского), Донны Анны («Дон Жуан»), Елизаветы, Эльзы и Брунгильды («Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов» Вагнера), Кармен; Маргариты («Фауст» Гуно и «Мефистофель» Бойто), Дездемоны, Амнерис, Аиды; Адриенны Лекуврер («Адриенна Лекуврер» Чилеа) и др.

Соч.: Мои воспоминания, СПБ, 1912.

Лит.: Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера, Л.—М., 1940, с. 186—89; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века, Л., 1973; его же, Русский оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890—1904, Л., 1974.

А. П. Григорьева.

ФИ́ГНЕР Николай Николаевич [9 (21) II 1857, Мамадыш Казанской губ. — 13 (26) XII 1918, Киев] — рус. певец (лирико-драм. тенор). Окончил Морской кадетский корпус в Петербурге (1878), служил во флоте, в 1881 вышел в отставку в чине лейтенанта. В 1879 недолго занимался в Петерб. консерватории у В. М. Самуся; брал также уроки пения у И. П. Прянишникова и Ж. Эверарди (жены К. Эверарди). Совершенствовался в Италии у Ф. Ламперти, Э. де Роксаса и др. педагогов. В 1882 дебютировал в Неаполе (в операх Гуно «Филемон и Бавкида» и «Фауст»). В 1882—87 с успехом гастролировал в странах Зап. Европы и Юж. Америки. В 1887 дебютировал в партиях Радамеса; Фауста; Рауля («Гугеноты») на сцене Мариинского т-ра в Петербурге, где он работал до сезона 1903/04. Затем выступал на

частных оперных сценах в разных городах России, в моск. Большом т-ре, в собств. антрепризах (Ниж. Новгород, Тбилиси), а также в концертах. В 1907 вернулся в Мариинский т-р, где в том же году состоялся его прощальный бенефис (пел партию Ромео в опере «Ромео и Джульетта» Гуно). В 1910—15 солист, худ. рук. и директор оперной труппы Петерб. нар. дома (под его рук. поставлены оперы «Борис Годунов», «Снегурочка», «Князь Игорь»). Стремясь к высокой постановочной культуре спектакля, к слаженности сценич. ансамбля, привлёк к работе в труппе известного реж. А. А. Санина. В 1915 оставил сцену, занялся педагогич. деятельностью. В 1917 поселился на Украине, в 1918 преподавал в Киевской консерватории (вёл оперный класс).



Творчество Ф. — яркая страница в истории рус. оперного т-ра. Его голос не отличался красотой и силой (был несколько суховатого тембра), однако благодаря великолепной вок. школе Ф. был первоклассным певцом. Он в совершенстве владел иск-вом бельканто: широким, свободным дыханием, превосходным mezzo voce, филировкой, тончайшими градациями звука от лёгкого piano до мощного forte, кантиленой. Он умел формировать и разнообразить тембры, придавать голосу то мягкость и нежность, то суровость и мужество. Его пение отличали точность интонации, гибкость и изящество фразировки, отчётливая дикция. Ф. уделял большое внимание не только вок. стороне партии, но и её сценич. воплощению. Экспрессивность, яркий темперамент сочетались в его исполнении с художеств. тактом. Стремясь к правдивому раскрытию образов, Ф., однако, не был свободен от оперных штампов. Певец не достигал полного перевоплощения, он подчёркивал лишь преобладающую черту создаваемого образа.

Ф. был первым исполнителем мн. партий в рус. операх, в т. ч. Германа (1890, разучивал партию под рук. П. И. Чайковского), Водемона (1892), Владимира Дубровского (1895). Долгое время был лучшим Ленским (до созданного Л. В. Собиновым классич. образа Ленского). Среди др. партий — Синодал, Самозванец, Иоанн Лейденский, Фра-Дьяволо, Хозе, Вертер, Альфред, Герцог, Лоэнгрин. Дж. Верди высоко оценил исполнение Ф. роли Отелло. Чайковский посвятил ему цикл романсов ор. 73. Ф. перевёл на рус. яз. либретто ряда иностр. опер.

Лит.: Двадцать пять лет славы в опере, сост. Фигнерист, СПБ, 1907; «Русская музыкальная газета», 1912, № 1 (посв. Ф.); Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и её мастера, Л.—М., 1940; Левик С., Записки оперного певца. Из истории русской оперной сцены, М., 1955,[2] 1962; Фигнер М., Брат и сестра, «Театр», 1964, № 1; Н. Н. Фигнер. Воспоминания. Письма. Материалы, Л., 1968; 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. 1890—1904, Л., 1974.

А. П. Григорьева.

ФИГУ́РА (от лат. figura — внешние очертания, образ, изображение, способ, характер, свойство). 1) Характерная группа звуков (мелодич. Ф.) или ритмич. долей, длительностей (ритмич. Ф.), обычно неоднократно повторяющаяся.

2) Элемент *фигурации*.

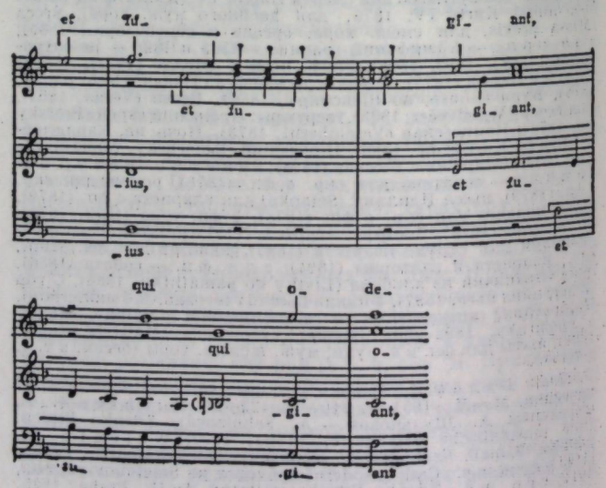
3) Относительно законченная часть танца, строящегося на многократном повторении характерных для него хореографич. Ф., сопровождаемых в музыке определ. ритмич. Ф.

4) Графич. изображение звуков и пауз мензуральной нотации; понятие сохраняло значение нотных знаков до 1-й пол. 18 в. (см. Spiess M., 1745).

5) Ф. муз.-риторическая — понятие, применявшееся для обозначения целого ряда муз. приёмов, известных в средневековье (и даже ранее), но ставших характерной частью муз. лексикона лишь в кон. 16 — 1-й пол. 17 вв. Ф. рассматривались теорией музыки 17—18 вв. в системе типичных для того времени взглядов на музыку как прямую аналогию ораторскому иск-ву. С этим связано перенесение в теорию музыки (прежде всего немецкую) понятий основных частей классич. риторики: изобретение материала речи, его расположение и разработка, украшение и произнесение речи. Т. о. возникла муз. риторика. Учение о Ф. опиралось на 3-ю часть риторики — украшение (decoratio).

Понятие муз.-риторич. Ф. было аналогичным осн. понятиям риторич. decoratio — тропам и Ф. (см. в трактатах И. Бурмейстера, А. Кирхера, М. Шписа, И. Маттезона и др.). К Ф. относили определ. приёмы (в основном разл. типы мелодич. и гармонич. оборотов), «отклоняющиеся от простого рода композиции» (Бурмейстер) и служащие для усиления выразительности музыки. Общий с риторич. Ф. принцип экспрессивного отклонения от общепринятого понимался в муз. риторике по-разному: в одном случае — это отклонение от простого, «неукрашенного» типа изложения, в другом — от правил строгого письма, в третьем — от классич. норм гомофонно-гармонич. склада. В учении о муз.-риторич. Ф. зафиксировано более 80 их видов (см. перечисление и описание Ф. в книге нем. музыковеда Г. Г. Унгера, 1941). Многие из них рассматривались теоретиками прошлого как аналог соответств. риторич. Ф., от к-рых они получили свои греч. и лат. названия. Меньшая часть Ф. не имела конкретных риторич. прообразов, но также была отнесена к муз.-риторич. приёмам. Г. Унгер делит муз.-риторич. Ф. по функции в произв. на 3 группы: изобразительные, «поясняющие слово»; аффективные, «поясняющие аффект»; «грамматические» — приёмы, в к-рых на первый план выступает конструктивное, логич. начало. Изобразит. и аффективные Ф. сформировались в вок. музыке, где они были призваны передавать смысл словесного текста. Слово текста понималось как вспомогат. средство, источник муз. «изобретения»; в нем. трактатах 17 в. (И. Нуциуса, В. Шонследера, И. Хербста, Д. Шпера) помещались списки слов, на к-рые следовало обращать особое внимание при сочинении музыки. В организованном таким образом творч. процессе проявлялся свойствен-

О. Лассо. Мотет «Exsurgat Deus» из сб. «Magnum opus musicum».



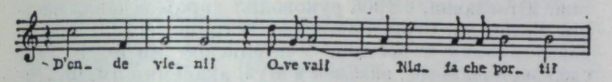
ный иск-ву барокко метод направленного воздействия на слушателя (читателя, зрителя), названный литературоведом А. А. Морозовым «риторическим рационализмом».

Указанные группы Ф. находят применение в музыке в виде разнообразных муз. приёмов. Ниже дана их классификация на основе группировки Х. Эггебрехта:

а) Изобразит. Ф., к к-рым относятся anabasis (восхождение) и catabasis (нисхождение), circulatio (круг), fuga (бег; А. Кирхер и Т. Б. Яновка к её названию добавляли слова «в другом смысле», отличая эту Ф. от другой, «неизобразит.» Ф. фуги; см. ниже), *tirata* и др.; суть этих Ф. — в восходящем или нисходящем, кругообразном или «бегущем» мелодич. движении в связи с соответствующими словами текста; пример использования Ф. fuga см. в колонке 800.

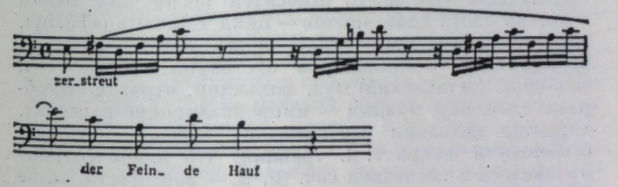
В муз. риторике описана также Ф. hypotyposis (изображение), предполагающая разл. случаи муз. изобразительности.

б) Мелодич., или, по Г. Массенкайлю, интервальные, Ф.: exclamatio (восклицание) и interrogatio (вопрос; см. пример ниже), передающие соответствующие интонации речи; passus и saltus duriusculus — введение в мелодию хроматич. интервалов и скачков.



К. Монтеверди. «Орфей», действие II, партия Орфея.

в) Ф. пауз: abruptio (неожиданный обрыв мелодии), аросоре (необычное сокращение длительности заключит. звука мелодии), aposiopesis (генеральная пауза), suspiratio (в рус. теории музыки 17—18 вв. «суспирия»— паузы-«вздохи»), tmesis (паузы, разрывающие мелодию; см. пример ниже).

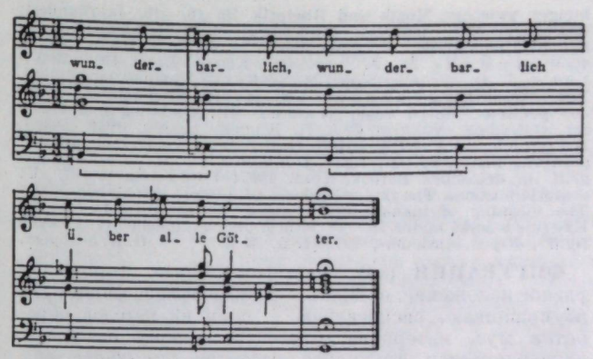


И. С. Бах. Кантата BWV 43.

г) Ф. повтора, включают 15 приёмов повторения мелодич. построений в разной последовательности, напр. anaphora (abac), anadiplosis (abbc), palillogia (точное повторение), climax (повторение в секвенции) и др.

д) Ф. класса фуги, для к-рых характерна имитац. техника: hypallage (имитация в противодвижении), аросоре (неполная имитация в одном из голосов), metalepsis (фуга на 2 темы) и др.

е) Ф. предложений (Satzfiguren) — понятие, заимствованное из риторики, в к-рой оно применялось наряду с «Ф. слов»; основу этой многочисленной и разнородной группы составляют Ф., выполняющие как изобразит., так и выразит. функции; их характерный признак — в гармонич. языке; к Satzfiguren относятся разл. приёмы использования диссонансов вопреки строгим правилам: catachrese, ellipsis (неправильное разрешение диссонанса или отсутствие разрешения), extensio (диссонанс, выдерживаемый дольше своего разрешения), parrhesia (переченье, применение ув. и ум. интервалов, нек-рые случаи неподготовленных или неправильно разрешённых диссонансов; см. пример ниже); сведения о диссонантных Ф. наиболее полно представлены в работах К. Берихарда.



Г. Шюц. Священная симфония «Singet dem Herren ein neues Lied» (SWV 342).

К этой группе относятся также особые приёмы использования консонансов: congeries (их «скопление» в прямом движении голосов); noema (введение гомофонного консонантного раздела в полифонич. контекст с целью выделения к.-л. мыслей словесного текста) и др. К Ф. предложений причисляется также весьма важная в музыке 17—18 вв. Ф. antitheton — противопоставление, к-рое может быть выражено в ритме, гармонии, мелодике и т. д.

ж) Манеры (Manieren); в основе этой группы Ф. лежат разл. виды распева, пассажей (bombo, groppo, passagio, superjectio, subsumptio и др.), к-рые существовали в 2 формах: записанные в нотах и незаписанные, импровизируемые. Манеры часто трактовали вне прямой связи с риторич. Ф.

6) Ф. — муз. украшение, орнамент. В противоположность Manieren украшение в данном случае понимается более узко и однозначно — как некое добавление к осн. муз. тексту. Состав данных украшений ограничивался диминуциями, мелизмами.

7) В англо-амер. музыковедении термин «Ф.» (англ. figure) используется ещё в 2 значениях: а) мотив; б) цифровка генерал-баса; фигурированный бас (англ. figured bass) здесь означает цифрованный бас.

В теории музыки использовался термин «фигуральная музыка» (лат. cantus figuralis), к-рый первоначально (до 17 в.) применялся к соч., записанным мензуральной нотацией и отличавшимся ритмич. разнообразием в противоположность cantus planus — ритмически равномерному пению; в 17—18 вв. он означал мелодич. фигурацию хорала или остинатного баса.

Лит.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв., сост. В. П. Шестаков, М., 1971; Друскин Я. С., Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха, Київ, 1972; Захарова О., Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в., в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; её же, Музыкальная риторика XVII века и творчество Г. Шютца, в сб.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4, М., 1980; Кон Ю., О двух фугах И. Стравинского, в сб.: Полифония, М., 1975; Бейшлаг А., Орнаментика в музыке, М., 1978; Burmeister J., Musica poetica. Rostock, 1606, перепзд. Kassel, 1955; Kircher A., Musurgia universalis, t. 1—2, Romae, 1650, [2]1690, перепзд. Hildesheim, 1970; Janowka T. B., Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, Praha, 1701, перепзд. Amst., 1973; Scheibe J. A., Der critische Musicus, Hamb., 1738, [2]1745; Mattheson J., Der vollkommene Capellmeister, Hamb., 1739, перепзд. Kassel, 1954; Spiess M., Tractatus musicus compositorio — practicus, Augsburg, 1746; Forkel J. N., Allgemeine Geschichte der Musik, Bd 1, Lpz., 1788, перепзд. Graz, 1967; Schering A., Bach und das Symbol, в кн.: Bach-Jahrbuch, Jahrg. 22, Lpz., 1925; Bernhard Chr., Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien, в кн.: Müller-Blattau J., Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, Lpz., 1926, [2]Kassel—L.—N. Y., 1963; его же, Tractatus compositionis augmentatus Q. D. B. V., там же; Ziebler K., Zur Aesthetik der Lehre von den musikalischen Figuren im 18. Jahrhundert, «ZfM», 1932/33, Jahrg. 15, H. 7; Brandes H., Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert, B., 1935; Bukofzer M., Allegory in baroque music, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1939/40, v. 3, № 1—2; Unger H. H., Die Bezie-

hungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert, Würzburg, 1941, перепзд. Hildesheim, 1969; Schmitz A., Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs, Mainz, 1950; Ruhnke M., J. Burmeister, Kassel—Basel, 1955; Walther J. G., Praecepta der Musicalischen Composition, [1708], Lpz., 1955; Eggebrecht H. H., Heinrich Schütz. Musicus poeticus, Gött., 1959; Rauhe H., Dichtung und Musik im weltlichen Vokalwerk J. H. Scheins, Hamb., 1959 (Diss.); Kloppers J., Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs, Fr./M., 1965; Dammann R., Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln, 1967; Polisca C. V., «Ut oratoria musica». The rhetorical basis of musical mannerism, в сб.: The meaning of mannerism, Hannover, 1972; Štědroň M., Existuje v české hudbě 16.—18. století obdoba hudebně rétorických figur?, «Opus musicum», 1973, г. 5, № 2. *О. И. Захарова.*

ФИГУРА́ЦИЯ (лат. figuratio — образ, форма, образное изложение, от figuro — образовываю, формирую, изукрашиваю, расцвечиваю) — один из методов обработки муз. материала, благодаря к-рому в произв. активизируется фактурное развитие (см. *Фактура*). Ф. — распространённый и действенный способ динамизации муз. ткани.

Различают три осн. вида Ф. Мелодич. Ф. в одноголосных и полифонич. построениях муз. произв. предполагает вариантное преобразование мелодич. линии посредством опевания осн. звуков. В гомофонном складе этот вид Ф. проявляется в активизации голосов. В этом случае фигурац. звуки определяются по их отношению к основному и именуются проходящими, вспомогательными, задержаниями, предъёмами, камбиатами. Гармонич. Ф. — это последовательное перемещение по звукам, входящим в состав аккордов (очень часто используются и звуки, прилегающие к аккордовым). Ритмич. Ф. представляет собой ритмич. формулу, повторяющую звук или группу звуков и радикально не изменяющую муз. логику данного построения. Эти виды Ф. в муз. практике часто объединяются, образуя смешанные виды Ф., напр. ритмогармонические, мелодико-гармонические.

Ф. издавна применялись в муз. практике. На древнейших стадиях развития муз. иск-ва использовались разл. виды Ф. — от фигурирования примитивных ритмич. схем и простейших опеваний ладовых устоев до сложных фигурац. построений — распевов. В средневековье Ф. применялись в григорианском хорале (юбиляции) и в произв. трубадуров, труверов и миннезингеров. Мастера полифонии использовали элементы Ф. (задержания, предъёмы и камбиаты), а также развёрнутые фигурац. построения в разработочных частях полифонич. форм (напр., в разработках и интермедиях фуг). Широко применялась Ф. в жанрах прелюдии, чаконы, фантазии, сарабанды. Образцы техники Ф. содержатся в византийской церк. музыке и в рус. хоровых произв. 15—18 вв. В эпоху генерал-баса Ф. получили большое распространение в практике органных и клавирных импровизаций, хотя теоретики генерал-баса в своих трактатах уделяли вопросам Ф. мало внимания и рекомендовали применять Ф. в одном из голосов лишь тогда, когда в другом мелодич. движение останавливается. В творчестве франц. клавесинистов и англ. вёрджинелистов Ф. стали одним из гл. способов развития муз. материала в инстр. формах, где зачастую представляли собой расширение мелизматич. групп. В эпоху классицизма Ф. систематически использовались и в инстр. произв. (особенно в вариациях — как важнейший способ орнаментального варьирования), и в вок. (в оперных ариях и ансамблях) как в светской музыке, так и в церковной (в отд. частях месс, в России — в культовых произв. Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского и др.). В творчестве композиторов-романтиков в связи с эволюцией ладового мышления Ф. часто насыщались хроматикой. В муз. иск-ве 20 в. Ф. применяются в разл. формах, зависящих от индивидуального стиля композитора, от конкретных художеств. задач.

Лит.: Катуар Г., Теоретический курс гармонии, ч. 2, М., 1925; Тюлин Ю., Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха, Л., 1927; его же, Параллелизмы в музыкальной теории и практике, Л., 1938; его же, Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, кн. 1 — Музыкальная фактура, М., 1976, кн. 2 — Мелодическая фигурация, М., 1977; Рудольф Л., Гармония, Баку, 1938; Мазель Л., О мелодии, М., 1952; Карастоянов А., Полифоническая гармония, М., 1964; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ²1971; Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts..., Bern, 1917, ³B., 1922 (рус. пер.— Курт Э., Основы линеарного контрапункта..., М., 1931); Toch E., Melodielehre, B., 1923 (рус. пер.— Тох Э., Учение о мелодии, М., 1928); Schmitz H.-P., Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen, Kassel, 1955; Ferand E., Die Improvisation in Beispielen aus neuen Jahrhunderten abendländischer Musik. Mit einer geschichtlichen Einführung, Köln, 1956; Szabolcsi B., A melódia története. Vázlatok a zenei stilus múltjából. 2 kiadás, Bdpst, 1957 (англ. пер.— A history of melody, N. Y., 1965); Apel W., Gregorian chant, Bloomington, [Indianapolis], 1958; Chomiński J., Historia harmonii i kontrapunktu, t. 1, Kr., 1958; Paccagnella E., La formazione del languaggio musicale, pt. 1. Il canto gregoriano, Roma, 1961; Wellesz E., Melody construction in Byzantine chant, Belgrade—Ochride, 1961; Mendelsohn A., Melodia şi arta învesmîntării ei, Buc., 1963; Arnold F., The art of accompaniment from a thorough-bass, as practised in the XVII and XVIII centuries, v. 1—2, N. Y., 1965. *Е. В. Герцман.*

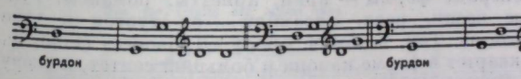
ФЙГУШ-БЙСТРИ (Figuš-Bystrý) Вилиам (28 II 1875, Банска-Бистрица, Словакия — 11 V 1937, там же) — слов. композитор и фольклорист. С 1893 работал сельским учителем в небольших городах Словакии, Венгрии, Югославии, с 1906 руководил хором и давал частные уроки фп. игры в Банска-Бистрице, с 1921 преподавал музыку в местном Учительском ин-те. В 1914 сдал экстерном гос. экзамен в Муз. академии им. Ф. Листа в Будапеште. С 1890 до конца жизни занимался собиранием, публикацией и обработкой (для фп., для хора и оркестра и др. составов) слов. муз. фольклора, делал обработки венг. нар. песен для фп. Изданные им сборники слов. нар. песен в обработке для голоса с фп. («Slovenské ľudové piesne», 1906; полн. собр. — «1000 slovenských ľudových piesní», 1925—31) — ценный вклад в нац. муз. культуру. Ф.-Б. принадлежит первая нац. опера «Детван» (1925).

К лучшим соч. Ф.-Б. относятся песни для голоса с фп. на слова слов. поэтов — цикл «Мечты» («Túžby», 1920) и «Мама моя» («Mati moja», 1933). Одним из первых слов. композиторов претворил в своих соч. зап.-слов. (детванский) муз. фольклор, отразив своеобразие слов. нар. музыки — импровизационно-рапсодич. характер мелодики разбойничьих песен и интонац. особенности жанра т. н. травниц, что наиболее ярко проявилось в последнем соч. Ф.-Б.— вок.-инстр. сцене «Под Поляной». В его песенном и фп. творчестве ощущается влияние лирики Р. Шумана и Э. Грига.

Соч.: опера Детван (Detvan, по одноим. поэме А. Сладковича, 1925; 1928, Братислава); для солистов, хора и орк. — кантаты Словацкая песня (Slovenská pieseň, 1913), Той нашей деревенькой (Tou našou dedinočkou, 1920), сцена Под Поляной (Pod Pol'anou, 1937); сюита для орк. Из моей юности (Z mojej mladosti); камерно-инстр. ансамбли — соната (1934) и 3 сонатины для скр. с фп., 2 струн. трио (1936), цикл Из детской жизни (Z detského života, 1912) для скр., альта и фп., фп. квартет (1918); для фп. — Листки из альбома (Listky do pamätníka, 1922), Словацкая соната в лидийском ладу (1935); хоры a cappella (мужские: 1914, 1919, в т. ч. Смеркается— Zmráka sa), 12 офферториев (1932); пьесы для органа; песни для голоса с фп.

Лит.: Hoza S., Tvorcovia hudby, Trnava, 1943, s. 98—107; его же, 80 rokov od narodenia skladateľa Viliama Figuše-Bystrého, «HR», 1955, № 3; Bokesová Z., Viliam Figuš-Bystrý, в её кн.: Slovenská hudba, Brat., 1947; Hudec K., Vývin hudebnej kultúry na Slovensku, Brat., 1949, s. 97—98; Pavlíková N., Viliam Figuš-Bystrý, a slovenská ľudová piesen, «SH», 1957, № 1; Kresánek J., Viliam Figuš-Bystrý, Vznik národnej hudby v 19. storočí, в кн.: Dejiny slovenskej hudby, Brat., 1957, s. 376—88; Hrušovský I., V. Figuš-Bystrý, в его кн.: Slovenská hudba v profiloch a rozboroch, Brat., 1964, s. 79—96; Muntág E., V. Figuš-Bystrý (hudobná pozóstalosť), «Rukopisné fondy literárného archívu Matice slovenskej», Martin, 1964; Československá vlastivěda, díl 9, umění, sv. 3, hudba, Praha, 1971, s. 351, 352, 359. *В. Н. Егорова.*

ФИДЕЛЬ (нем. Fiedel, от лат. fides — струна), виела (итал. viella, франц. vielle),— струн. смычковый инструмент. Термином «Ф.» обозначался не только собственно Ф., но и родственные смычковые инструменты, бытующие у мн. народов. Собственно Ф. относится к числу наиболее распространённых в странах ср.-век. Европы смычковых инструментов; появление Ф. — один из значит. этапов в формировании семейств *виол* и скрипок. Ф., предположительно, известен с 8 в. В своём историч. развитии претерпел ряд изменений. Ф. раннего периода имел неглубокий лопатообразный корпус (длина ок. 50 *см*), изготовлявшийся вместе с короткой шейкой из одного куска дерева, круглую головку с вертикально расположенными колками, круглое резонаторное отверстие посреди верхней деки под струнами (вблизи струн. подставки), прямые плечи, 3—4 струны, спец. петлю вместо струнодержателя в нижней части. По-видимому, в 10 в. появился 5-струн. Ф. с грушевидной, овальной, ромбовидной и др. формами корпуса, с 2 сегментовидными резонаторными отверстиями по бокам струн. Развитие смычкового исполнительства способствовало дальнейшему совершенствованию Ф. Для удобства ведения смычка по бокам корпуса были сделаны т. н. перетяжки (напоминающие талию). Постепенно корпус Ф. принял восьмёркообразную, а затем и гитарообразную форму; корпус склеивался из отд. частей, деки изготавливались из хорошо обработанного тонкого дерева, своды делались разл. очертаний. Шейку стали изготовлять как отд. деталь, крепящуюся на корпусе, на шейку наклеивали гриф. Развитие мелодич. начала в игре на Ф., как и на др. инструментах, привело к постепенному удлинению середины его корпуса и подчёркиванию «талии» в целях возможно большего соприкосновения смычка с отд. струнами. В 13 в. окончательно утвердился 5-струн. классич. тип Ф. — иногда с 1, реже с 2 бурдонными струнами вне грифа. Варианты строя 5-струн. Ф.:



При игре Ф. держали на левом плече или вертикально, упирая его о сидение (между коленями) или о левое колено. Высоко ценилось иск-во бурдонного аккомпанемента, т. е. извлечение из бурдонной струны флажолетным способом консонирующих с одновременно получаемыми смычком мелодич. звуками квартовых, квинтовых и октавных интервалов. Ф. применялся как сольный инструмент (на Ф. можно было исполнять любую песенную мелодию), для сопровождения пения и в инстр. ансамбле (благодаря высоким звуковым качествам часто использовался как ведущий инструмент); в 13—15 вв. встречались инстр. ансамбли из одних Ф. Исполнителями были обычно бродячие жонглёры или менестрели. Среди родственных инструментов — *танбур*, *ребек*, *кеманча*. В нач. 20 в. предпринимались попытки возрождения Ф. для использования в любительском музицировании.

Лит.: Струве Б., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959, с. 37—55; Aubry P., Trouvères et troubadours, P., 1910 (рус. пер.— Обри П., Трубадуры и труверы, М., 1932); Sachs C., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, S. 139—40, ²Hildesheim, 1962; его же, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Lpz., 1920, S. 170—77, ²1966; его же, History of musical instruments, N. Y., 1940. *Р. Б. Галайская.*



Ангел, играющий на фиделе. Фрагмент. фрески Л. Синьорелли. Храм Санта-Каса. Лорето. 15 в.

ФИЛАДЕЛЬФИЙСКИЙ ОРКЕ́СТР — один из ведущих симф. оркестров США. Создан в 1900 дирижёром Ф. Шелем на основе полупрофессиональных и любительских ансамблей, существовавших в Филадельфии с кон. 18 в. Первый концерт Ф. о. состоялся 16 нояб. 1900 под упр. Шеля с участием пианиста О. Габриловича, исполнившего 1-й концерт для фп. с оркестром П. И. Чайковского. Первоначально в Ф. о. насчитывалось ок. 80 музыкантов, коллектив давал 6 концертов в год; на протяжении нескольких следующих сезонов состав оркестра увеличился до 100 музыкантов, количество концертов выросло до 44 в год. В 1-й четв. 20 в. Ф. о. дирижировали Ф. Вейнгартнер, С. В. Рахманинов, Р. Штраус, с оркестром выступали Э. д'Альбер, И. Гофман, М. Зембрих, С. В. Рахманинов, К. Сен-Санс, Э. Изаи, Ф. Крейслер, Ж. Тибо и др. После смерти Шеля (1907) Ф. о. возглавлял К. Полиг. Стремительный рост исполнит. мастерства оркестра связан с именем Л. Стоковского, руководившего им с 1912. Стоковский добился расширения репертуара, активно пропагандировал совр. музыку. Под его управлением мн. произв. были исполнены в США впервые, в т. ч. 3-я симфония Скрябина (1915), 8-я — Малера (1916), Альпийская— Р. Штрауса (1916), 5-я, 6-я и 7-я симфонии Сибелиуса (1926), 1-я — Шостаковича (1928), ряд произв. И. Ф. Стравинского, С. В. Рахманинова. Ф. о. выдвинулся в число ведущих коллективов США. С 1931 с Ф. о. периодически выступал Ю. Орманди, в 1936 он стал его постоянным дирижёром, а в сезоне 1938/39 сменил Стоковского на посту гл. дирижёра. После 2-й мировой войны 1939—45 за Ф. о. закрепилась слава одного из лучших оркестров мира. В 1950 коллектив гастролировал в Великобритании, в 1955 совершил большое турне по Европе, в 1958 дал 12 концертов в СССР (Москва, Ленинград, Киев), затем последовали многочисл. гастроли во мн. странах мира. Всеобщее признание Ф. о. принесли совершенство игры каждого музыканта, ансамблевая слаженность, широчайший динамич. диапазон. С оркестром сотрудничают крупнейшие дирижёры и солисты мира, в т. ч. ведущие сов. музыканты: с ним дебютировали в США Э. Г. Гилельс и Д. Ф. Ойстрах, часто выступают Л. Б. Коган, Ю. Х. Темирканов. Ф. о. даёт в год ок. 200 концертов; в течение зимнего сезона они проходят в зале Академии музыки (3000 мест), летом — в открытом амфитеатре «Робин Гуд делл».

Лит.: Гинзбург Л., Филадельфийский оркестр в Москве, «СМ», 1958, № 7; Wister F. A., 25 years of the Philadelphia orchestra, Phil., 1925; Kupferberg H., Those fabulous Philadelphians; the life and times of a great orchestra, N. Y., [1969]. *М. М. Яковлев.*

ФИЛАРМО́НИЯ (от греч. φιλέω — люблю и ἁρμονία — гармония) — название конц. организаций в нек-рых странах. В 19 в. в ряде городов Европы и Америки (Петербург, Москва, Берлин, Лондон, Нью-Йорк и др.) были созданы филармонич. об-ва, к-рые пропагандировали гл. обр. симф. музыку. Подобные об-ва получили распространение в 20 в. Ф. в СССР — гос. организации, в задачи к-рых входит пропаганда муз. произв. и исполнит. мастерства, а также др. видов иск-ва (танец, художеств. чтение и др.). Первые Ф. были организованы в Петрограде (1921) и Москве (1922). На 1 янв. 1980 в СССР имелось 138 Ф., в т. ч. республиканские, краевые, областные и городские (в крупных культурных и промышленных центрах). Популяризируя лучшие образцы сов. муз. творчества, рус. и заруб. муз. классику, нар. муз. иск-во (песни, танцы, инстр. музыку народов СССР и др. стран), Ф. способствуют выдвижению и художеств. росту молодых сов. исполнителей, осуществляют обмен артистич. силами с конц. организациями др. стран. В составе Ф. постоянные штатные

исполнители-солисты, большие муз. коллективы (симф. и камерные оркестры, хоры и др.), камерные ансамбли. Конц. работа Ф. сосредоточена гл. обр. в спец. стационарных залах, практикуются также выездные концерты на клубных площадках, в промышленных посёлках и сельских местностях. Деятельность Ф. играет большую роль в развитии сов. муз. культуры.

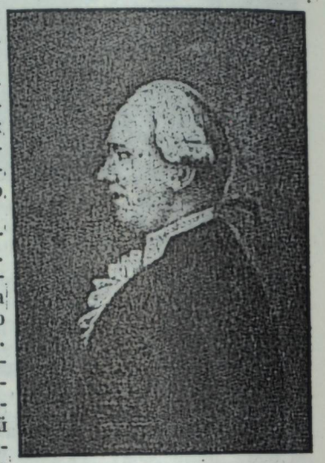
ФИЛД, Филь д (Field) Джон [26 VII 1782, Дублин — 11 (23) I 1837, Москва] — ирл. пианист, композитор и педагог. Учился игре на фп. у композитора, клавесиниста и певца Т. Джордани в Дублине; домашние занятия Ф. проходили под наблюдением отца (скрипача) и деда (органиста). Впервые публично выступил в 10-летнем возрасте в Дублине. С 1792 жил в Лондоне, служил т. н. демонстратором в магазине муз. инструментов М. Клементи, к-рый до 1803 занимался с Ф. за его игру на инструментах фирмы Клементи для покупателей. Одновременно концертировал (1794—99). Получил известность после исполнения собственного фп. концерта (1799). Сопровождая Клементи в его конц. и коммерч. поездке в Европу, в 1802 много выступал в Париже (в печати особенно отмечалась тонкость его интерпретаций фуг И. С. Баха и Г. Ф. Генделя). Находясь в Вене, Ф. брал уроки фп. игры у И. Альбрехтсбергера. В 1802 вместе с Клементи приехал в Петербург, где и поселился. Дебют Ф. в Петербурге состоялся в 1804 в доме князя Голицына. Вскоре Ф. завоевал славу лучшего петерб. пианиста и педагога. У него занимались многие любители и профессионалы; среди учеников — А. Н. Верстовский, А. Л. Гурилёв, А. И. Дюбюк, В. Ф. Одоевский, Ант. Контский, Ш. Майер; брал у него уроки и М. И. Глинка. К петерб. периоду относится наиболее интенсивная конц., педагогич. и композиторская деятельность Ф. В 1821—31 работал в Москве. В 1832 гастролировал в Великобритании, Франции, Бельгии, Швейцарии, Италии, Австрии. Ж. Ф. Фетис (в статье, опубликованной в «Revue musicale») высоко оценил исполнение Ф. собств. фп. концерта, «полного очарования», отметив выразительность, точность и законченность его игры. Крупнейший представитель т. н. лондонской школы пианизма, Ф. создал новое направление в исполнит. иск-ве. Его современники и музыканты последующих поколений (Ф. Лист, Р. Шуман, М. А. Балакирев) считали Ф. одним из первых представителей романтизма в муз. исполнительстве. Его игра отличалась проникновенным лиризмом и поэтичностью, певучестью, новаторским использованием педали (обусловленным новым фактурным изложением), блестяще развитой пальцевой техникой (М. И. Глинка писал, что пальцы Ф. как бы сами падали на клавиши «подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату»). С исполнит. стилем Ф. тесно связано его композиторское творчество. Ф. был создателем нового жанра фп. музыки — *ноктюрна*. Уже первые ноктюрны (написаны и изданы в 1814) принесли Ф. огромную известность (в течение неск. десятилетий ноктюрны Ф., как и его фп. концерты, были любимыми произв. рус. музыкантов и публики). Популярны были также его сонаты и рондо.

Соч.: для фп. — 7 концертов (с орк.), 4 сонаты, 18 (по нек-рым источникам — 20) ноктюрнов, фантазии, вариации на англ. и рус. («Камаринская») темы, полонезы; камерно-инстр. ансамбли — фп. квинтет, 2 дивертисмента для фп. и струнных; арии на рус. и англ. тексты, романсы.

Лит.: Глинка М. И., Записки, «Русская старина», 1870, кн. 1—2,[5] М. И. Глинка, Литературное наследие, т. 1, М.—Л., 1952; Дюбюк А., Воспоминания о Джоне Фильде, «Книжки недели», 1898, дек.; Николаев А., Джон Фильд, М., 1960, [2]1979; Schumann R., J. Field. Nocturne pastorale pour le piano.— Nouvelle fantaisie pour le piano, «NZfM», 1835, № 8; его же, J. Field. Konzert mit Begleitung des Orchesters, там же, 1836, № 29; его же, S. Thalberg. 2 Nocturnes..., там же, 1836, № 42 (рус. пер. всех статей в кн.: Роберт Шуман, О музыке и музыкантах. Собр. статей, сост. Д. В. Житомирского, т. 1, М., 1975); Liszt F., John Field und seine Nocturnes, предисл. к изд.: John Field. Nocturnes. Lpz., 1859, (рус. пер. в кн.: Лист Ф., Избр. статьи, М., 1959); Dessauer H., John Field, sein Leben und seine Werke, Langensalza, 1912; Hopkinson C., A bibliographical thematic catalogue of the works of J. Field, L., 1961; Southall G. H., John Field's piano concertos, [Iowa], 1966 (diss.); Koelink J. P. A., John Field en zijn nocturnes, «Mens en melodie», 1968, Bd 23; Piggott P., John Field and the nocturne, «Proceedings of the Royal musical association», 1968/69, 95 session; Krueger W., Das Nachtstück, Münch., 1971 (Schriften zur Musik, Bd 9).

И. В. Розанов.

ФИЛИДО́Р (Philidor) (наст. фам.— Даникан-Филидор, Danican Philidor) Франсуа Андре (7 IX 1726, Дрё — 31 VIII 1795, Лондон) — франц. композитор и шахматист. Наиболее известный представитель династии музыкантов, основоположником к-рой был М. Даникан — гобоист при дворе Людовика XIII. В детстве обучался музыке в Королевской капелле под рук. А. Кампры. Рано проявил выдающиеся способности к игре в шахматы и вскоре завоевал мировую известность сильнейшего шахматиста.



Ф.— один из создателей демократич. франц. муз.-театр. жанра — *комической оперы* (opéra comique). Первая из его многочисленных комич. опер — «Блез-башмачник», пост. в 1759 в Париже. Большинство последовавших за ней сценич. произв. исполнялось также в Париже (в основном в т-ре «Опера комик»). В рамках весёлой занимат. комедии Ф. правдиво рассказывал о труде, быте, нравах крестьян и ремесленников, к-рые при всей своей непритязательности выступали в качестве положительных героев, наделённых (в противоположность аристократам) благородными морально-этическими качествами. Музыка Ф. образно-театральна, чутко воплощает неожиданные и забавные повороты сценического действия, раскрывает не только комедийные, но и лирические ситуации. В народно-песенной мелодике тонко и остроумно претворяются интонации бытовой речи простолюдинов. Оркестровка колоритна, композитор намечает выразит. муз. характеристики отдельных персонажей, широко применяет разнообразные оперные формы — арии, ариетты, романсы, куплетные песни, разл. ансамбли — от дуэтов и трио до септетов. Так, в комич. оперу «Дровосек» (1763) Ф. ввёл квартет в форме канона и большой септет, в оперу «Том Джонс» (1765) — канонич. квартет без аккомпанемента, что было смелым новаторством (в этой опере, расширяя рамки комич. жанра, Ф. использовал и элементы чувствительной «мещанской драмы»). Произв. Ф. пользовались большим успехом (напр., при исполнении его оперы «Колдун» впервые в Париже на сцену был вызван композитор); в 1764—1805 его оперы были популярны и в России (ставились в Петербурге и Москве). Написал также неск. опер патетико-трагедийного плана, в к-рых опирался на традиции творчества К. В. Глюка. В своих идейно-эстетич. установках был близок к энциклопедистам.

Соч.: комич. оперы (все пост. в Париже) — Блезбашмачник (Blaise le savetier, 1759), Устрица и сутяги (L'huître et les plaideurs, 1759), Недоразумение, или Постоянное непостоянство (Le quiproquo ou Le volage fixé, 1760), Солдат-чародей (Le soldat magicien, 1760), Садовник и его господин (Le jardinier et son seigneur, 1761), Кузнец (Le maréchal ferrant, 1761), Санчо Панса на своём острове (Sancho Pança dans son île, 1762), Дровосек, или Три желания (Le bûcheron ou Les trois souhaits, 1763), Колдун (Le sorcier, 1764), Том Джонс (по роману Г. Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша», 1765), Садовник из Сидона (Le jardinier de Sidon, 1768), Замаскированный любовник, или

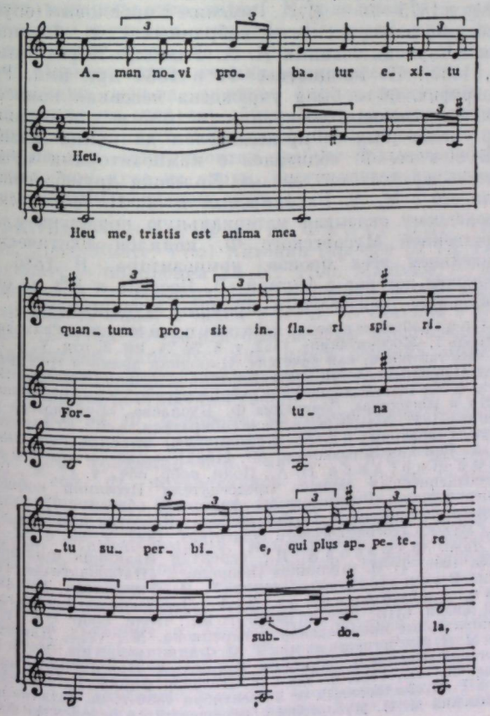
Мнимый садовник (L'amant déguisé ou Le jardinier supposé, 1769), Новая школа женщин (La nouvelle école des femmes, 1770), Добрый сын (Le bon fils, 1773), Отмщённые женщины (Les femmes vengées, 1775), Источник любви, или Любовь Пьера Длинного и Бланш Вазю (Le puits d'amour ou Les amours de Pierre le Long et Blanche Bazu, 1779; Т-р Булонского леса, в исп. детей), Деревенская дружба (L'amitié au village, 1785), Прекрасная рабыня (La belle ésclave, 1787, т-р «Маленьких комедиантов», в исп. детей), Муж, каким полагается быть всем мужьям (Le mari comme il les faudrait tous, 1788, там же) и др.; героич. оперы — Эрнелинда, принцесса Норвегии [Ernélinde, princesse de Norwège, 1767, «Королевская академия музыки и танца»; в 1769 пост. под назв. Сандомир, принц датский (Sandomir, prince de Danemark, Париж)], Фемистокл (Thémistocle, 1786, «Королевская академия музыки и танца»), Велизарий (не окончена, 3-е д. написано А. М. Бертоном, 1796); Искусство модуляции (L'art de la modulation; 6 квартетов для гобоя, флейты и 2 скр.; изд. в 1755); для хора — Lauda Jerusalem (1745), мотеты (с большим хором, 1754), Реквием (1766), Carmen saeculare (1779), Te Deum (1786), Канон в квинту (1789).

Лит.: Allen G., The life of Philidor..., Phil., 1858, [2]N. Y., 1971 (расширенное и доп. изд.); La Laurencie L., L'opéra comique française en XVIII siècle, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 3], P., 1925 (рус. пер.— Ла Лоранси Л., Французская комическая опера XVIII века, М., 1937); Abert H., W. A. Mozart, [5]vollständig neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Bd 1—2, Lpz., 1919—21, [6]1973—1975; Bonnet G. E., Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII siècle, P., 1921; его же, André Philidor et la naissance de l'opéra comique en France, «RM», 1921, v. 2, № 8; Loewenberg A., Annals of opera, Camb., 1943, [2]Gen., 1955; Carroll Ch. M., F. A. Danican-Philidor, his life and dramatic art, v. 1—2, [Gainesvill], 1960 (Diss.).

Е. Ф. Бронфин.

ФИЛИ́ПП ДЕ ВИТРИ́, де Витри Ф. (Philippe de Vitry; латинизиров. Philippus de Vitriaco) (31 X 1291, Мо или Париж — 9 VI 1361, там же) — франц. композитор, муз. теоретик, философ и поэт. В 1320—1330-е гг. политич. и церк. деятель (с нач. 50-х гг.— епископ г. Мо). Был другом Ф. Петрарки, к-рый ставил Ф. де В. выше всех современных ему франц. поэтов, считал его образованнейшим человеком страны («poeta nunc unicus Galliarum», «Literatissimus homo») и сожалел, что он оставил занятия философией, приняв сан епископа. Как композитор Ф. де В. создал совершенные образцы *motema*. В мотетах Ф. де В. усовершенствовал и упорядочил известную в то время технику изоритмии. Сохранились 12 (возможно, 14) 3- и 4-гол. мотетов (обнаружены в 1921—39); 5 из них («Garrit Gallus — In Nova», 1313 или 1314; «Tribum—Quoniam secta», 1315—16; «Aman novi — Heu fortuna», 1315—16; «Orbis orbatus — O vos pastores», 1316; «Firmissime — Adesto sancta», 1316) входят как муз. номера (вставки) в «Роман о Фовеле» (рукопись «Roman de Fauvel» хранится в Нац. б-ке в Париже, 1316), 9 (принадлежность 2 из них Ф. де В. ещё не установлена) содержатся в кодексе 14 в. («Ivrea»): «Douce playsance» — «Garison» (до 1320), «Colla jugo» — «Bona condit» (ок. 1320), «Tuba» — «In arboris» (ок. 1320), «Cum statua» — «Hugo» (ок. 330), «Vos quid» — «Gratissima matrorum» (ок. 1330), «O canenda» — «Rex quem metrorum» (ок. 1335), «Petre Clemens» — «Lugentium sicentur» (1342). Возможно, Ф. де В. принадлежат и др. мотеты, известные ныне как анонимные. Он писал также баллады, рондо, лэ (не сохранились). Ф. де В.— один из основоположников муз.-поэтич. иск-ва *ars nova*. Ему приписываются 4 трактата, в т. ч. «Ars nova» (создан, по-видимому, в Париже ок. 1320, авторство Ф. де В. наиболее вероятно) — важнейший источник для изучения франц. музыки 14 в. Это первый франц. трактат, легализующий прогрессивные практич. нововведения композиторов 14 в.— «moderni cantores» (так они именовались в папской булле «Docta sanctorum», 1324, в к-рой подвергались папой резкой критике). В трактате «Ars nova» наряду с изложением общепринятых в ср.-век. теории понятий Ф. де В. подчёркивает выразит. значение полутона, теоретически закрепляет новое отношение к т. н. musica falsa (ficta), трактуя её как не «фальшивую», а «верную и необходимую», без к-рой «ни одного мотета или ронделя невозможно спеть». Гл. нововведение Ф. де В.— легализация 2-дольного метрич. деления наравне с 3-дольным. Этот важнейший в трактате вопрос излагается в последней главе — «О несовершенном темпусе» («De tempore imperfecto»), т. е. о 2-дольном делении бревиса, где Ф. де В. демонстрирует утверждённые им 4 равноправных способа деления бревиса и семибревиса (т. н. 4 пролации), а также символы, обозначающие мензуральные деления длительностей и пропорции (круг, полукруг, то же с точкой, нотация красным цветом и др.). Сохранилось одно поэтич. произв. Ф. де В. — «Поэма о Франке Гонтье» (стихотворение об идиллич. жизни дровосека; через 100 лет Ф. Вийон в своей «Противопоэме» — «Contrediz» — подверг его язвительной критике). Полное собрание муз. соч. Ф. де В. вышло в свет в 1951 (в серии «Corpus Mensurabilis Musicae», подготовлено Амер. ин-том музыковедения).

Филипп де Витри. Мотет «Heu, Fortuna subdula...» из «Романа о Фовеле» (1316).



Лит. соч. (издания): Ars nova, в кн.: Coussemaker E. de, Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gerbertina alteram, t. 3, Hildesheim, 1963, p. 13—22; там же, трактаты, приписываемые Ф. де В. и его ученикам: Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco, p. 23—27; Ars perfecta in musica magistri Philippoti de Vitriaco, p. 28—35; Philippi de Vitriaco liber musicalium, p. 35—46.

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М.—Л., 1941, с. 206—08, 211—12; Шишмарёв В., Филипп де Витри, в его кн.: Книга для чтения по истории французского языка IX—XV вв., М.—Л., 1955, с. 356—58; Сапонов М., Мензуральная ритмика и её апогей в творчестве Гильома де Машо, в сб.: Проблемы музыкального ритма, М., 1978; F. Petrarcae epistolae de rebus familiaribus, ed. par J. Fracassetti, Firenze, v. 2—3, 1862—63; Thomas A., Extraits des archives du Vatican..., pt. 4, Philippe de Vitri, «Romania», 1882, t. 11, № 42—43; Piaget A., ...Philippe de Vitri, там же, 1898, t. 27, № 105, p. 55—92; Besseler H., Studien zur Musik des Mittelalters: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry, «AfMW», 1927, Jahrg. 8, H. 2; его же, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam, 1931, [2]Darmstadt, 1964; Machabey A., Notice sur Philippe de Vitry, «RM», 1929, t. 10, № 4; Coville A., Philippe de Vitry, notes biographiques, «Romania», 1933, v. 59; Pognon E., Ballades mythologiques de Jean de la Mote, Philippe de Vitry, Jean Campion, «Hu-

manisme et Renaissance», 1938, v. 5; его же, De nouveau sur Philippe de Vitry et ses amis, там же, 1939, v. 6; Zwick G., Deux motets inédits de Ph. de Vitry et G. de Machaut, «Revue de Musicologie», 1948, v. 30; Gilles A., Contribution à un inventaire, analytique des manuscrits intéressants l'Ars Nova de Philippe de Vitry, «Revue belge de musicologie», 1956, v. 10; Werner E., The mathematical foundation of Philippe de Vitry's Ars Nova, «Journal of the American musicological society», 1956, v. 9, № 2; Schrade L., Philippe de Vitry, some new discoveries, «MQ», 1956, v. 42, № 3, то же в его кн.: De scientia musicae studia atque orationes, Bern, 1967; Reaney G., Ars Nova in France, в кн.: New Oxford history of music, v. 3, L., 1960, p. 19—30; Gallo F. A., Tra Giovanni di Garlandia e Filippo da Vitry. Note sulla tradizione di alcuni testi teorici, в сб.: Musica disciplina. Yearbook, 1969, v. 23; Thiele S., Zeitstrukturen in den Motetten von Philippe de Vitry und ihre Bedeutung für zeitgenössisches Komponieren, «NZfM», 1974, v. 85.

М. А. Сапонов.

ФИЛИППЕ́НКО Аркадий Дмитриевич [р. 26 XII 1911 (8 I 1912), Киев] — сов. композитор и обществ. деятель. Нар. арт. УССР (1969). Чл. КПСС с 1947. До 1932 работал токарем по металлу на Киевском судоремонтном заводе; занимался на вечернем рабфаке при Муз.-драм. ин-те им. Н. В. Лысенко. В 1939 окончил Киевскую консерваторию по классу композиции у Л. Н. Ревуцкого. Чл. Президиума (с 1968) и зам. председателя (с 1973) СК Украины, секретарь правления СК СССР (с 1968). Для Ф.-композитора характерно частое обращение к общественно-гражд. темам современности. Его музыка мелодична, отмечена нац. колоритом. Наиболее ярко Ф. проявил себя в жанрах массовой песни (сольной и хоровой) и песни для детей. Значит. вкладом в развитие сов. камерной музыки стали его квартеты.

Соч.: опера для детей — В зеленім саду (1968, Детская студия, Киев); оперетты — Голий президент (1967, Киевский т-р оперетты), Сто перша дружина султана (Сто первая жена султана, 1972, там же); для солиста, хора и орк. — кантаты Прославим слово Ленина (на сл. П. Тычины, 1967), У дружбі воєдино (1970), вок.-симф. поэма Дума про безсмертного Кобзаря (на сл. Тычины, 1960); для орк.— симфония (для струн.орк., 1976), Героическая поэма (1947), Концертный вальс (1957); камерно-инстр. ансамбли — 5 струн. квартетов (1939; 2-й — посв. С. А. Ковпаку, 1948, Гос. пр. СССР, 1949; 1971, 1977, 5-й — посв. 1500-летию Киева, 1979); для ф п.— 2 сонаты (1936, 1937), сюита Звіринец (Зверинец, 1935); хоры с орк. — Мать Отчизна, в дружбе ты прекрасна (1966), Ленинская партия (1972), Ты прекрасна, Родина моя (1973), Слава народу — победителю (1975) и др.; хоры и хор. песни (св. 100), в т. ч. Коммунистической партии хвала, Славлю моё Отечество, С именем Ленина, Край Советский — наша Украина, для нар. хора — Ясный день над нивами, Хорошо на полях и др.; песни, романсы, песни для детей (св. 400); музыка к спектаклям драм. т-ра — «Калиновый гай», «Чему усмехались зори» и др.; музыка к кинофильмам (св. 20), в т. ч. «Урок жизни», «Есть такой парень», «Если любишь», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Королевство кривых зеркал», «Варвара краса — длинная коса», «Золотые рога»; музыка к радио- и телепостановкам.

Сын Ф.— Виталий Аркадьевич Ф. (р. 2 II 1939, Киев) — сов. композитор. Чл. КПСС с 1979. В 1965 окончил Киевскую консерваторию по классу композиции у А. Я. Штогаренко. Среди его соч.— Поэма (1965), Десять танцев народов мира (1967), балетная фреска «Единство» (1968), хореографич. поэма «Родина» (1975) для симф. оркестра, вариации для струн. оркестра (1967), Поэма-концерт для скрипки с оркестром (1970); произв. для фп., в т. ч. соната-поэма (1966), токката (1968), для эстр. оркестра, пьесы для бандуры, хоры, песни (более 200), в т. ч. для детей, музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Волинський Й., Молоді українські композитори, «Радянська музика», 1940, № 3; Фадеева И., В гостях у композиторов, «СМ», 1961, № 6; Михайлов М., А. Д. Філіпенко..., Київ, 1962; его же, Аркадій Філіпенко, Київ, 1973; Герман А., Его песни любят ребята, «МЖ», 1964, № 17; Степаненко М., 3 чистих джерел, «Музика», 1972, № 6; Капрелов В., Аркадий Дмитриевич Филиппенко, в сб.: Они пишут для детей, вып. 1, М., 1975. *Н. С. Шурова.*

ФИЛИ́ППОВ Тертий (Терций, Терентий) Иванович [24 XII 1825 (5 I 1826), Ржев — 30 XI (12 XII) 1899, Петербург] — рус. муз.-обществ. деятель, собиратель, исполнитель, знаток и пропагандист рус. нар. песен, писатель (псевд.: Т. Ф., Ф., Z. Z.). Почётный чл. имп. Академии наук, Рус. Географич. об-ва, Об-ва истории и древностей российских, Константинопольского филологич. и ср.-век. археологич. об-ва, Археологич. об-ва в Афинах и др. Окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та. Владел лат. и греч. языками, был знатоком богословия. До 1856 преподавал рус. словесность в одной из моск. гимназий. Одноврем. занимался лит. деятельностью, сотрудничал в ряде моск. периодич. изданий: в лит.-критич. отделе журн. «Москвитянин» (1850), в альманахе «Московский литературный и учёный сборник» (1852), основал (1856, совм. с А. И. Кошелевым) и редактировал славянофильский журн. «Русская беседа», печатался также в журн. «Русский вестник», «Журнал Министерства народного просвещения», «Беседа», «Дио», «Библиотека для чтения». В 1850—53 Ф. наряду с А. Н. Островским, А. А. Григорьевым, Б. Н. Алмазовым и др. входил в т. н. молодую редакцию журн. «Москвитянин». С 1864 служил в ведомстве гос. контроля (с 1878 товарищ гос. контролёра, с 1889 чл. Гос. совета и гос. контролёр). Ф. общался со мн. рус. писателями и артистами (среди них — Григорьев, Л. А. Мей, А. Ф. Писемский, А. А. Фет, П. М. Садовский, И. Ф. Горбунов), ценившими его за знание нар. быта, любовь к рус. яз., за дар художеств. критика. Был другом А. Н. Островского, популяризировал его творчество. Приверженец славянофильских теорий, Ф. как писатель-публицист оказал влияние на Островского, Григорьева, Писемского, в 70-е гг.— на Н. С. Лескова. Ему принадлежат также работы по вопросам нар. образования и религии (многие из них вошли в «Сборник Т. Филиппова», СПБ, 1896).

В области рус. муз. культуры Ф. завоевал признание как исполнитель (много выступал как певец-любитель), собиратель и знаток нар. песен. Одним из первых отметил обществ. и художеств. значение нар. преданий, обрядов, песен. Нар. песни, исполнявшиеся Ф., записаны в 60-е гг. К. П. Вильбоа (частично вошли в сб.: «Русские народные песни [100], записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепьяно К. Вильбоа, текст под ред. Ап. Григорьева», СПБ, [1860], 2-е изд. 1894), в 1875—76 — Н. А. Римским-Корсаковым (опубл. в сб.: «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым», М., 1882). По инициативе Ф. в 1884 при имп. Рус. Географич. об-ве была учреждена песенная комиссия для исследования, собирания (с 1897 и для издания) нар. песен (был её председателем до конца жизни).

В 60-е гг. Ф. сблизился с композиторами *«Новой русской музыкальной школы»*. Большая дружба связывала его с М. А. Балакиревым и М. П. Мусоргским (последнему оказывал материальную поддержку). По дарственной Мусоргского Ф. являлся фактическим владельцем всех произв. композитора. В 1886 Ф. заключил договор с фирмой «В. Бессель и К°» на опубликование неизвестных произв. Мусоргского.

Соч.: Собрание русских народных песен Михаила Стаховича. Тетрадь 1, «Москвитянин», 1852, т. 6, № 24, кн. 2, отд. V, с. 79—81; «Не так живи, как хочется». Народная драма в трех действиях. Сочинение А. Н. Островского, «Русская беседа», 1856, № 1, с. 70—100; «Исторические очерки русской народной словесности и искусства». Сочинение Ф. Буслаева. «Библиотека для чтения», 1861, № 4; Предисловие собирателя, в сб.: 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым, М., [1882], то же, в изд.: Римский-Корсаков Н. А., Полн. собр. соч., т. 47, М., 1952; Всеподданнейшая записка председателя Песенной комиссии императорского Русского географического общества Государственного контролера Т. И. Филиппова, «Известия императорского Русского географического общества», 1897, т. 33, с. 87—91.

Лит.: Фаресов А. И., Терентий Иванович Филиппов, СПБ, 1900; Т. И. Филиппов [некролог], «Наблюдатель», 1900, № 1; Васильев А., Памяти Т. И. Филиппова, П., 1907; Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, СПБ, 1909, то же, в его кн.: Полн. собр. соч., т. I—Литературные произведения и переписка, М., 1955; Дарственная М. П. Мусоргского на имя Т. И. Филиппова, в кн.: М. П. Мусоргский. Письма и документы, под ред. А. Н. Римского-Корсакова, М.—Л., 1932, с. 525—26; Договор фирмы В. Бессель и К° с Т. И. Филипповым от 29 сентября 1886 г. на издание произведений М. П. Мусоргского, перешедших в авторскую собственность Т. И. Филиппова по дарственной от 14 марта 1881, там же, с. 527—29; [Примечания], в кн.: Римский-Корсаков Н. А., Полн. собр. соч., т. 5, М., 1963; Евсеев С. В., Римский-Корсаков и русская народная песня, под ред. В. М. Цендровского, М., 1970.

Л. Ю. Малинина.

«ФИ́ЛИПС» (Philips) — осн. торговая марка нидерл. фирмы «Phonogram» (Амстердам), возникшей как дочерний концерн электротехнич. компании «N. V. Philips Gloeilampenfabrick» (осн. в 1891) в результате слияния ряда нидерл. и франц. фирм грамзаписи (первоначально под назв. «N. V. Philips Phonographische Industrie»). Пластинки фирмы «Phonogram», кроме марки «Ф.», выпускаются с марками «Fontana», «Mercury», «Pergola», «Vertigo», «Impact» и др. Грампластинки с маркой «Ф.» получили всемирное признание благодаря высокому технич. качеству, а также сотрудничеству с фирмой таких видных музыкантов, как дирижёры К. Бём, К. Дейвис, Э. Йохум, И. Маркевич, В. Менгельберг, Б. Хайтинк, пианисты К. Аррау, А. Брендель, К. Хаскил, скрипачи А. Грюмьо, Г. Шеринг, и известных камерных ансамблей «Quartetto italiano», «Beaux Art Trio», «I Musici» и др. Начиная с 60-х гг. фирма «Phonogram» особое внимание уделяет выпуску в грамзаписи собраний соч. крупнейших композиторов; с маркой «Ф.» вышли лучшие записи избр. произв. В. А. Моцарта на 148 пластинках, единственное в мире полн. собр. соч. Г. Берлиоза (дир. К. Дейвис), полн. собр. соч. Г. Малера (дир. Б. Хайтинк). С кон. 70-х гг. фирма работает над выпуском в грамзаписи собр. соч. А. Вивальди (с участием ансамбля «I Musici» и дир. В. Негри), собр. опер Й. Гайдна (дир. А. Дорати), а также ранних и забытых опер Дж. Верди (дир. Л. Гарделли). Начиная с кон. 50-х гг. фирма осуществила грамзапись всех опер Р. Вагнера, исполненных на Байрёйтских фестивалях, в том числе под упр. дир. К. Бёма, С. Варвизо, В. Заваллиша, Х. Кнаппертсбуша; пластинки вышли с маркой «Ф.».

М. М. Фельдштейн.

ФИЛИРО́ВКА ЗВУ́КА (итал. filar un suono, франц. filer un son) — обозначение равномерно текущего, долго выдержанного звука. Исполняется с сохранением силы звучания, crescendo, diminuendo или с переходом после crescendo к diminuendo (см. *Messa di voce*). Первоначально термин применялся только в области певч. иск-ва, позднее был распространён на исполнение на всех способных вести мелодию инструментах — струнных и духовых. Ф. з. в пении и при игре на дух. инструментах требует большого объёма лёгких, при игре на струн. инструментах достигается непрерывным ведением смычка.

ФИЛЬЦ, Филс, Филц, Фильс (Fils, Filtz, Filz, Fiels, Fieltz, Fitz) Антонин (крещён 22 IX 1733, Эйхштетт — похоронен 14 III 1760, Мангейм) — чеш. композитор и виолончелист. Сведений о его жизни сохранилось мало. Учился у Я. В. А. Стамица в Мангейме. С 1754 до смерти был первым виолончелистом Мангеймской капеллы, для к-рой сочинял музыку. Состоял придв. композитором курфюрста Карла Теодора. Развивал достижения своего учителя Я. В. А. Стамица; иск-во Ф. основано на претворении традиций чеш. нар. музыки (ритмы фуранта и др. нар. танцев) и синтезе традиций нем., австр. и итал. мастеров. Симф. соч. Ф. пользовались в его время большой популярностью. Ф. был одним из представителей *мангеймской школы*. Его 4-частные симфонии отличаются яркими образно-тематич. контрастами, рельефностью динамики, стройностью композиции, тонкой отделкой деталей; в нек-рых частях отчётливо проступают черты сонатной формы. Произв. Ф. издавались в Париже, в Лондоне и Амстердаме, позднее — в Праге (в серии «Musica Antique Bohemica»). Рукописи Ф. хранятся в б-ках Берлина, Лондона, Милана и др.

Соч.: 41 симфония; 2 мессы и части мессы Kyrie, Gloria; концерты с орк.— 2 для флейты, 2 для влч., для гобоя, для кларнета; камерно-инстр. ансамбли — дивертисмент для фп., скр., альта и basso continuo; 6 сонат для флейты и скрипки или для 2 флейт, 6 сонат для 2 скр. (1760), 6 сонат для клавесина и скр. (1763), 3 сонаты для влч. или скр. (1768), 6 сонат для влч. и флейты или скр. (1772); трио-сонаты (все с basso continuo), струн. трио, в т. ч. 6 трио для 2 скр. и basso continuo, фп. трио, струн. квартеты.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 1, М.—Л., 1950, с. 231—32; Бэлза И., История чешской музыкальной культуры, т. 1, М., 1959, с. 276—77; Lang P. H., Music in western civilization, N. Y., 1941, p. 608; Racek J., Česká hudba, Praha, 1958; Münster R., Vier Musiker der Mannheimer Schule, «Musica», 1960, Jahrg. 14, H. 8; Newman W. S., The sonata in the classic era, v. 2, Chapel Hill (New Caroline), 1963; Lebermann W., Biographische Notizen über Johann Anton Filtz..., «Mf», 1966, Jahrg. 19, H. 1. См. также лит. к статьям *Мангеймская школа* и *Стамиц Я. В. А.*

В. Н. Егорова.

ФИНА́Л (итал. finale, от лат. finis — конец, заключение). 1) В инстр. музыке — последняя часть циклич. произв.— сонатно-симфонического, сюитного, иногда также последний раздел вариационного цикла. При всём многообразии конкретного содержания и муз. форм финальных частей большинству из них присущи и нек-рые общие черты, напр., быстрый темп (часто наиболее быстрый в цикле), стремительность движения, народно-жанровый характер, простота и обобщённость мелодики и ритмики (сравнительно с предыдущими частями), рондальность структуры (хотя бы в виде формы второго плана или в виде «наклонения» к рондо, по терминологии В. В. Протопопова),— т. е. то, что принадлежит к исторически выработанным муз. приёмам, вызывающим ощущение окончания крупного циклич. произведения.

В сонатно-симф. цикле, части к-рого представляют собой этапы единого идейно-художеств. замысла, Ф., являясь результирующим этапом, наделяется особой, действующей в рамках всего цикла смысловой функцией завершения, определяющей как основную содержательную задачу Ф.— разрешение драм. коллизии, так и специфич. принципы его муз. организации, направленные на обобщение муз. тематизма и муз. развития всего цикла. Эта особая драматургич. функция делает сонатно-симф. Ф. чрезвычайно важным звеном циклич. произв.— звеном, раскрывающим глубину и органичность всей сонатно-симф. концепции.

Проблема сонатно-симф. Ф. неизменно привлекает к себе внимание музыкантов. Необходимость органичности Ф. для всего цикла неоднократно подчёркивал А. Н. Серов, к-рый высоко ценил бетховенские финалы. Б. В. Асафьев относил проблему Ф. к числу важнейших в симф. иск-ве, особенно выделяя в ней драматургический и конструктивный аспекты («во-первых ..., как сосредоточить в конце, в заключительном этапе симфонии, органический итог сказанного, и, во-вторых, как завершить и сомкнуть разбег мыслей и остановить движение в его нарастающей стремительности»).

Сонатно-симф. Ф. в своей основной драматургич. функции сформировался в творчестве венских классиков. Однако нек-рые отдельные его черты откристаллизовались в музыке более раннего периода. Так, уже в сонатных циклах И. С. Баха определился характерный тип образного, тематич. и тонального соотношения Ф. с предыдущими частями, особенно с первой частью цикла: следуя за медленной лирич. частью, Ф. восстанавливает действенность первой части («центра тяжести» цикла). По сравнению с первой частью баховский моторный Ф. отличается относительно простым тематизмом; в Ф. восстанавливается тональность 1-й части (после отступления от неё в середине цикла); Ф. может содержать и интонационные связи с 1-й частью. В баховское время (и позже, вплоть до раннего венского классицизма) сонатно-циклич. Ф. нередко испытывал влияние Ф. сюитного цикла — жиги.

В симфониях композиторов мангеймской школы, к-рые исторически связаны с оперными симфониями, исполнявшими функции увертюры, Ф. впервые при-

обрёл особое значение специальной части цикла, обладающей своим типическим образным содержанием (образы праздничной суеты и т. п.) и типическим муз. тематизмом, близким тематизму вок. Ф. оперы-буффа и жиги. Мангеймские Ф., как и симфонии того времени, в целом близки бытовым жанрам, что сказалось в простоте их содержания и муз. форм. Концепция мангеймского симф. цикла, суть к-рого состояла в обобщении главных муз. состояний-образов, найденных в иск-ве того времени, определила как типизацию Ф., так и близкий сюитному характер его смысловой связи с предыдущими частями.

Ф. венских классиков в полной мере отразили перемены, происшедшие в муз. иск-ве,— стремление к индивидуализации сонатно-симф. концепции, к сквозному развитию и драматургич. единству цикла, к интенсивной разработке и расширению арсенала муз. средств. В финалах Й. Гайдна всё большую определённость приобретает характер, связанный с воплощением общего, массового движения (в известной степени свойственный уже мангеймским Ф.), исток к-рого — в финальных сценах оперы-буффа. Стремясь к конкретизации муз. образов, Гайди прибегал к программности (напр., «Буря» в Ф. симфонии № 8), использовал театр. музыку (Ф. симфонии № 77, к-рый был прежде картиной охоты в 3-м д. его оперы «Награждённая верность»), разрабатывал нар. темы — хорватские, сербские (Ф. симфоний №№ 103, 104, 97), вызывающие порой у слушателей вполне определ. картинные ассоциации (напр., в Ф. симфонии № 82 — «медведь, к-рого водят и показывают по деревням», отчего и вся симфония получила название «Медведь»). Финалы Гайдна всё более тяготеют к запечатлению объективного мира с преобладанием народно-жанрового начала. Наиболее распространённой формой гайдновских Ф. становится *рондо* (также *рондо-соната*), восходящее к нар. хороводам и выражающее идею кругового движения. Примечат. чертой впервые откристаллизовавшейся именно в финалах Гайдна рондо-сонаты является интонац. общность составляющих её разделов (иногда т. н. монотематическая или однотемная рондо-соната; см., напр., симфонии № 99, 103). Рондообразность присуща и двойным вариациям, применяемым Гайдном в Ф. (фп. соната e-moll, Hob. XVI, № 34). Обращение к вариационной форме — знаменательный факт с точки зрения истории сонатно-симф. Ф., т. к. эта форма, по словам Асафьева, не менее удачно, чем рондо, выявляет финальность как смену «отражений» одной идеи или чувства (в доклассич. музыке вариационные формы в Ф. циклов были характерны для Г. Ф. Генделя; см. Concerto grosso op. 6 № 5). Применение Гайдном в Ф. фуги (квартеты op. 20 № 2, 5, 6, op. 50 № 4), содержащей в себе элементы рондальности (яркий пример — фуга из квартета op. 20 № 5) и вариационности, возрождает традицию Ф. старинных сонат da chiesa. Определ. своеобразие гайдновским финальным формам придают разработочный метод развёртывания муз. материала, оригинальные композиц. находки (напр., 3 репризы в фуге квартета op. 20 № 5, «прощальное» Adagio в симфонии № 45, где поочерёдно умолкают инструменты оркестра), выразит. применение полифонии, гл. обр., как средства создания типичной финальной «суеты», весёлого оживления (симфония № 103), иногда вызывающее впечатление бытовой сценки (нечто вроде «уличной перебранки» или «ожесточённого спора» в разработке Ф. симфонии № 99). Т. о., в творчестве Гайдна Ф. с его специфич. методами развития тематич. материала поднимается до уровня сонатного allegro 1-й части, создавая в сонатно-симф. композиции равновесие. Проблема образно-тематич. единства цикла решается Гайдном в основном в традициях предшественников. Новое слово в этой области принадлежит В. А. Моцарту. Моцартовские Ф. обнаруживают редкое для своего времени смысловое единство сонатно-симф. концепции, образного содержания цикла — взволнованно-лирического, напр. в симфонии g-moll (№ 41), скорбного в квартете d-moll (К.-V. 421), героического в симфонии «Юпитер». Темы финалов Моцарта обобщают и синтезируют интонации предыдущих частей. Своеобразие моцартовской техники интонац. обобщения заключается в том, что в Ф. собираются рассеянные по предыдущим частям отдельные мелодич. попевки, интонации, акцентирующие те или иные ступени лада, ритмич. и гармонич. обороты, находящиеся не только в начальных, легко узнаваемых разделах тем, но и в их продолжениях, не только в главных мелодич. голосах, но и в сопровождающих,— словом, тот комплекс тематич. элементов, к-рый, переходя из части в часть, определяет характерный интонац. облик данного соч., единство его «звукоатмосферы» (по определению В. В. Протопопова).

В поздних сонатно-симф. циклах Моцарта Ф. столь же уникальны, как и трактовки общих концепций циклов, к-рым они принадлежат (в связи с симфониями g-moll и C-dur, напр., Т. Н. Ливанова замечает, что они более индивидуальны по своим замыслам, чем все др. симфонии 18 в.). Идея образного развития, определившая новизну моцартовской концепции цикла, ярко отразилась и в строении Ф. Их примечат. чертой является тяготение к сонатности, сказывающееся как в применении собственно сонатной формы (симфония g-moll), рондо-сонаты (фп. концерт A-dur, К.-V. 488), так и в своеобразном «сонатном наклонении» в формах несонатного типа, напр. в рондо (квартет с флейтой, К.-V. 285). В Ф. произв., относящихся к позднему периоду творчества, большое место занимают разработочные разделы, причём важнейшим средством муз.-тематич. развития становится полифония, применяемая Моцартом с необыкновенной виртуозностью (струнный квинтет g-moll, К.-V. 516, симфония g-moll, квартет № 21). Хотя фуга как самостоят. форма не типична для финалов Моцарта (квартет F-dur, К.-V. 168), их специфич. чертой является включение фуги (как правило, в рассредоточенном виде) в состав гомофонных форм — сонатной, рондо-сонаты (струнные квинтеты D-dur, К.-V. 593, Es-dur, К.-V. 164) вплоть до образования муз. формы, синтезирующей черты фуги и сонаты (струнный квартет G-dur №1, К.-V. 387),— формы, исторически оказавшейся очень перспективной (Ф. фп. квартета Шумана Es-dur op. 47, струнного квартета Регера G-dur op. 54 № 1). Важная особенность такой синтетич. формы в соч. Моцарта — объединение рассредоточенных полифонич. эпизодов единой линией развития, устремлённой к кульминации («большая полифоническая форма», термин В. В. Протопопова). Вершинный образец подобного рода — Ф. симфонии «Юпитер», в к-ром сонатная форма (образующая свой план взаимодействия разделов) включает сложнейшую систему внутренних связей между рассредоточенными полифонич. эпизодами, возникающими как развитие осн. тем сонатной формы. Каждая из тематич. линий (1-й и 2-й тем главной партии, связующей и побочной) получает своё полифонич. развитие, осуществляемое средствами имитационно-канонич. полифонии. Планомерное синтезирование тематизма приёмами контрастной полифонии достигает своей кульминации в коде, где в пятитемном фугато соединяется весь основной тематич. материал и обобщаются методы полифонич. развития (сочетание имитационной и контрастно-тематич. полифонии).

В творчестве Бетховена драматургич. роль Ф. неизмеримо возросла; именно с его музыкой связано в музыковедении осознание значения Ф. для сонатно-симф. цикла как «венца», цели, результата (А. Н. Серов), роли Ф. в творческом процессе создания цикла (Н. Л. Фишман в результате изучения эскизов 3-й симфонии пришёл к выводу, что «многое в первых частях „Героической“ обязано её финалу своим происхождением»), а также необходимости теоретич. разработки принципов целостной симф. композиции. В зрелых соч. Бетховена Ф. постепенно становится «центром тяжести» цикла, его вершиной, к к-рой устремлено всё предшествующее развитие, в ряде случаев соединяется с предыдущей частью (по принципу attacca), образуя вместе с ней во 2-й половине цикла контрастно-составную форму. Тенденция к укрупнению контраста приводит к перестройке применяемых в Ф. форм, к-рые делаются тематически и структурно более монолитными. Так, напр., сонатной форме финалов Бетховена стали свойственны текучесть, стирание кадансовых границ между главной и побочной партиями при их интонац. близости (фп. соната № 23 «Аппассионата»), в финальном рондо возродились принципы старинной однотемной структуры с развивающимися интермедиями (фп. соната № 22), в вариациях наметилось преобладание слитного типа, появилось структурно свободное варьирование, в них проникли невариационные принципы развития — разработочный, фугированный (3-я симфония), в рондо-сонатах стало заметным преобладание форм с разработкой, тяготение к слитности разделов (6-я симфония). В позднем творчестве Бетховена одной из характерных форм Ф. становится фуга (виолончельная соната ор. 102 № 2). Интонац. подготовка Ф. в произв. Бетховена осуществляется как при помощи мелодико-гармонич. связей, так и тематич. реминисценций (фп. соната № 13), монотематизма (5-я симфония). Большое значение приобретают тонально-фонические связи (принцип «тонального резонанса», термин В. В. Протопопова). Органичность Ф. в цикле, его форма в значит. мере обусловлены накоплением в предыдущих частях элементов вариационности, рондообразности, целенаправленным использованием полифонич. приёмов, определяющих своеобразие конкретной структуры Ф., т. е. наличие в ней тех или иных форм 2-го плана, того или иного синтеза разных формообразующих принципов, а в нек-рых случаях — и выбор осн. формы (вариации в 3-й и 9-й симфониях). Примечательно, что симфоничность масштабов развития проявляется у Бетховена не только в Ф. симфоний, но и в Ф. «камерных» циклов — квартетов, сонат (напр., Ф. фп. сонаты № 21 — грандиозное рондо с разработкой и кодой, Ф. фп. сонаты № 29 — двойная фуга с интенсивнейшим тематич. развитием — «королева фуг», по выражению Ф. Бузони). Одно из высших достижений Бетховена — Ф. 9-й симфонии. Представленные здесь в концентрированном виде формы и средства муз. воплощения величественных картин нар. ликования — волнообразность динамики становления, создающая нарастание единого чувства, его восхождение к апофеозу — двойному фугато, выражающему гл. мысль в соединении (с жанровой трансформацией) 2 основных тем — «темы радости» и «Обнимитесь, миллионы»; вариационность, восходящая к куплетности и связанная с претворением гимнической песенности, развёртывающаяся чрезвычайно свободно, обогащённая принципами фуги, рондообразности, сложной трёхчастной формы; введение хора, обогатившее симф. форму закономерностями ораториальной композиции; особая драматургич. концепция Ф., содержащая не только констатацию победы героич. мироощущения (как обычно), но и предваряющий её этап драматичных поисков и обретения «точки опоры» — главной муз. темы; совершенство системы композиц. обобщения Ф., крепко связавшего тянущиеся к нему через всю симфонию интонационные, гармонические, вариационные, полифонич. нити,— всё это определило значительность воздействия Ф. 9-й симфонии на позднейшую музыку и было развито композиторами следующих поколений. Наиболее непосредств. влияние Ф. 9-й симфонии — в симфониях Г. Берлиоза, Ф. Листа, А. Брукнера, Г. Малера, С. Франка.

В послебетховенском иск-ве тенденции к синтезу музыки с лит-рой, театром, философией, к характеристичности муз. образов, к индивидуализации концепций определили большое многообразие конкретного содержания и строения Ф. В объединении Ф. с предыдущими частями наряду с тематич. реминисценциями ведущую роль стали играть принципы листовского монотематизма и оперной лейтмотивности. В *программной музыке* композиторов-романтиков появились Ф. театрального характера, подобные оперной сцене, допускавшие и сценич. воплощение («Ромео и Юлия» Берлиоза), сложился тип «демонического» Ф.-гротеска («Фауст» — симфония Листа). Развитие психологич. начала вызвало к жизни уникальный Ф.— «послесловие» в фп. сонате b-moll Шопена, трагич. Ф. Adagio lamentoso в 6-й симфонии Чайковского. Формы таких индивидуализированных Ф., как правило, очень нетрадиционны (в 6-й симфонии Чайковского, напр., простая трёхчастная с кодой, вносящей элемент сонатности); строение программных Ф. иногда целиком подчиняется лит. сюжету, образуя свободные формы большого масштаба («Манфред» Чайковского). Трактовка Ф. как смыслового и интонац. центра цикла, к к-рому оттягиваются и генеральная кульминация и разрешение драм. конфликта, характерна для симфоний Г. Малера, получивших название «симфоний финалов» (П. Беккер). Строение малеровских Ф., отражающих «колоссальное по масштабу становление» (по словам самого Малера) всего цикла, определяется внутренне организованным муз.-интонационным «сюжетом», воплощающим симф. концепцию Малера, и нередко складывается в грандиозные вариантно-строфич. формы.

Значение ключевой части цикла имеют Ф. в соч. Д. Д. Шостаковича. Очень многообразные по содержанию (напр., утверждение воли к борьбе в Ф. 1-й симфонии, траурный марш в Ф. 4-й, утверждение оптимистич. мировоззрения в Ф. 5-й), по соотношению с предыдущими частями (в одних случаях Ф., вступая без перерыва, как в 11-й симфонии, как бы вытекает из всего предыдущего хода событий, в других — предстаёт подчёркнуто обособленно, как в 6-й симфонии), обнаруживающие редкостную широту круга используемых муз. средств [монотематизм — и бетховенского (5-я симфония), и листовского типа (1-я симфония), приём тематич. реминисценции — в т. ч. и в его «русской разновидности», как он применялся в соч. П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. Н. Скрябина (кода-апофеоз на преображённой главной теме 1-й части в Ф. 7-й симфонии), характерное интонац. прорастание, синтезирующее принципы И. С. Баха и Малера, в формах — методы как классич. композиции (Ф. 6-й симфонии), так и программно-сюжетной (Ф., напр., 4-й симфонии, «непрограммной»)] финалы Шостаковича являются выражением гл. идеи сочинения.

2) В оперной музыке — большая ансамблевая сцена, заключающая как всю оперу, так и её отдельные акты. Оперный Ф. как стремительно развивающийся муз. ансамбль, отражающий все перипетии драм. действия, сложился в 18 в. в итал. опере-буффа; её Ф. были прозваны «клубками», т. к. в них сосредоточивалось главное содержание комедийной интриги. В таких Ф. напряжение непрерывно нарастало благодаря постепенному появлению на сцене всё новых действующих лиц, усложняющих интригу, и приходило либо к всеобщему бурному обличению и негодованию (в Ф. 1-го д.— кульминации всей оперы, по традиции двухактной), либо к развязке (в последнем Ф.). Соответственно драм. плану каждому новому этапу Ф. отвечали новые темпы, тональности, отчасти и тематич. материал; среди средств объединения Ф.— тональное замыкание,

рондообразность структуры. Ранний образец динамич. ансамблевого Ф.— в опере Н. Логрошино «Губернатор» (1747); дальнейшее развитие оперного Ф. происходит у Н. Пиччинни («Добрая дочка», 1760), Паизиелло («Мельничиха», 1788), Д. Чимарозы («Тайный брак», 1792). Классич. совершенство Ф. приобретает в операх Моцарта, муз. развитие к-рых, гибко следуя за драм. действием, в то же время принимает вид законченных собственно муз. структур. Наиболее сложны и «симфоничны» по своему муз. развитию кульминац. Ф. опер Моцарта — 2-го д. «Свадьбы Фигаро» и 1-го д. «Дон Жуана».

Новый тип оперного Ф. создал М. И. Глинка в эпилоге «Ивана Сусанина»; он представляет собой монументальную народную сцену, в композиции к-рой преобладающее значение имеет вариационный принцип; методы симфонического развития сочетаются в нём с характерными приёмами изложения и интонационными особенностями рус. нар. песни.

Лит.: Серов А. Н., Комментарий к статье «Заметка современного знаменитого мыслителя (из не-музыкантов) о девятой симфонии Бетховена», «Эпоха», 1864, № 7, переизд. в приложении к ст. Т. Н. Ливановой «Бетховен и русская музыкальная критика XIX века», в кн.: Бетховен, сб. ст., вып. 2, М., 1972; его же, Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл, «Современная летопись», 1868, 12 мая, № 16, то же, в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950; Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс, кн. 1, М., 1930, [2] (кн. 1—2), Л., 1971; его же, Симфония, в кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, М.—Л., 1947; Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 г., М.—Л., 1940; её же, Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств, М., 1977; Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы, исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана, М., 1962; Протопопов Вл., Завет Бетховена, «СМ», 1963, № 7; его же, История полифонии в ее важнейших явлениях, [вып. 2], М., 1965; его же, Принципы музыкальной формы Бетховена, М., 1970; его же, О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; его же, Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, М., 1978; его же, Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, М., 1979; Барсова И., Симфонии Густава Малера, М., 1975; Цахер И., Проблема финала в квартете B-dur op. 130 Бетховена, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Сабинина М., Шостакович-симфонист, М., 1976; Kretzschmar H., Zwei Opern von N. Logroscino, «JbP», 1908, Jahrg. 15; Abert H., W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Tl 1—2, [3]Lpz., 1919—21, [7]1955—56 (Register..., Lpz., 1966); Engel H., Die Finali der Mozartschen Opern, Mozart-Jahrbuch, 1954; Noé G. v., Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform, «NZfM», 1964, Jahrg. 125, H. 2.

Т. Н. Дубравская.

ФИНАЛИС (от лат. finalis — конечный, предельный) — в *средневековых ладах* главный тон лада. Мелодия, как правило, заканчивалась Ф. (отсюда название).

ФИНДЕЙЗЕН Николай Фёдорович [11 (23) VII 1868, Петербург — 20 IX 1928, Ленинград] — сов. музыковед. В 1890—92 брал уроки по теории композиции у Н. А. Соколова. Направления науч. деятельности Ф. во многом определили его сближение с В. В. Стасовым и тесное общение со средой молодёжи, группировавшейся вокруг Н. А. Римского-Корсакова. В 1890—91 опубликовал первые работы по истории рус. музыки. С 1892 выступал как муз. критик в рус. и заруб. периодич. печати. В 1894 основал в Петербурге «Русскую музыкальную газету», к-рая выходила под его рук. до 1918 и являлась наиболее значит. рус. дореволюц. муз. периодич. изданием. В 1902—03 читал популярные лекции по истории рус. музыки в Витебске, Полтаве, Ставрополе, Орле. Один из основателей «Общества друзей музыки» в Петербурге (1909). Положил начало Муз.-историч. музею Петерб. филармонии (с 1920 зав. Гос. муз.-историч. музеем). С 1919 читал курсы муз. археологии и палеографии в Археологич. ин-те. С 1925 возглавлял комиссию по изучению нар. музыки при Русском Географическом обществе.

Книги, сб-ки и многочисл. статьи Ф. охватывают большой круг муз.-историч. тем, включая первичную систематизацию материала (нотографию или библиографию в работах о М. И. Глинке, А. Н. Верстовском, Ц. А. Кюи), публикации новых материалов («Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России», вып. 1—6, 1903—11), очерки жизни композиторов, деятельности муз. организаций, историю муз. жанров. Наибольшее значение из них имеют работы о Глинке и исследования отд. периодов рус. муз. культуры, особенно «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (т. 1—2, 1928—29). Был одним из составителей дополнит. рус. отдела в рус. издании «Музыкального словаря» Х. Римана (М.—Лейпциг, 1901, 2-е изд. 1916). Ред. сб-ков: «Письма А. Н. Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур» (1896), «Полное собрание писем М. И. Глинки» (1907), «Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников» (1921), «Музыкальная этнография» (сб. статей, 1926).

Соч.: А. Н. Верстовский, СПБ, 1890; Музыкальные очерки и эскизы, СПБ, 1891; Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи, М., 1894; М. И. Глинка. Его жизнь и творческая деятельность, т. 1, СПБ, 1896; Глинка в Испании и записанные им испанские народные напевы, СПБ, 1896; Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки..., СПБ, 1898; М. И. Глинка, М.—Лейпциг, 1903; А. С. Даргомыжский, М.—Лейпциг, 1904; А. Н. Серов, М.— Лейпциг, 1904; Русская художественная песня (романс), М.—Лейпциг, 1905; А. Г. Рубинштейн, М.—Лейпциг, 1907; Н. А. Римский-Корсаков, СПБ—М., 1908; Эдвард Григ, СПБ—М., 1908; В. В. Бессель, СПБ, 1909; Очерк деятельности С.-Петербургского отделения императорского Русского музыкального общества, СПБ, 1909; Музыка в Норвегии, СПБ, 1910; Р. Вагнер, ч. 1—2, СПБ, 1911; Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк, СПБ, 1912; Нюрнбергские мейстерзингеры, М., 1914; Очерк деятельности Полтавского отделения императорского Русского музыкального общества, Полтава, 1916; Сборники российских песен XVIII в., «Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР», 1926, т. 31; Петровские канты, «Известия АН СССР», 1927, серия VI, № 7—8; Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1—2, М.—Л., 1928—29; Камерная музыка Чайковского, М., 1930.

Лит.: З. С. [Савелова З.], Памяти Н. Ф. Финдейзена, «Музыкальное образование», 1928, № 4—5; Ливанова Т. Н., Россия. Музыка, в кн.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века, кн. 2, М., 1969, с. 155—59.

Т. Н. Соловьёва.

ФИНСКАЯ МУЗЫКА. Наиболее древние традиции нар. Ф. м.— пастушьи ауканья, наигрыши на берестяных рожках, разл. дудках; среди старинных нар. песен — т. н. ёйку — короткие свободные импровизации речитативного склада, отличающиеся обилием муз. и текстовых повторов, альтераций, а также заклинания, плачи-причеты, бытовавшие на востоке страны; там же возникли героич., эпич. песни — *руны* (см. также *Карельская музыка*, *Эстонская музыка*), самобытный характер к-рых свидетельствует о муз. одарённости и поэтич. фантазии народа, а также различные по характеру обрядовые, трудовые, шуточные, игровые, любовные, танц. песни (2- и 3-дольные, с рифмованными текстами); многие из них (или только их мелодии) сохранились в совр. нар. фин. песенном иск-ве. Охотниками, рыбаками, крестьянами эти песни издавна поются на работе и отдыхе. Они отличаются особым, северным колоритом — приглушённостью, «пастельностью» красок, мягкой элегичностью, иногда суровостью — чертами, отражающими особенности фин. природы, нар. характера. Пению часто аккомпанировали на *кантеле*, йоухикко (струнный смычковый); распространён также дух. инструмент туохиторви. В нар. Ф. м. наряду с мажором и минором применяются и др. натуральные лады. Наиболее типичны для нар. Ф. м. руны, опубликованные Э. Лённротом (сельский лекарь, поэт, фольклорист) в сб. «Калевала» (1-я кн.— 35 рун, 1835; 2-я — 50 рун, 1849) — памятнике нац. эпоса, включающем сказания о подвигах и приключениях героев сказочной страны Калевалы. Лённротом в 1840 издана также антология фин. нар. лирики «Кантелетар». В 1893 И. Крон, А. Лаунис и А. О. Вяйсянен издали более полный сб-к, содержащий 15 000 рун и др. фин. нар. песен. Со 2-й пол. 19 в. руны и др. песни этих

сб-ков являются основой мн. произв. фин. поэтов и композиторов.

Заметное воздействие на развитие Ф. м. оказало *григорианское пение*. В числе ранних образцов, отмеченных его влиянием,— записи песнопений, сделанные в 12—16 вв. (хранятся в Хельсинкском ун-те), месса епископата в Турку («Missale Åboense», издана в 1488) и т. н. Руководство («Manuale Åboense», 1522). Церк. пение было важным предметом школьных программ, о чём свидетельствует сб-к (канционал) церк. песнопений 11—16 вв. для школьников и семинаристов, певших в церквах,— «Piae cantiones» (издан на лат. яз. в 1582 в Германии по инициативе учившегося в нем. ун-те фин. студента Т. П. Рутхана; неск. мелодий из этого сб-ка известны в обработке Я. Сибелиуса и Х. Клеметти). Духовные песни, к-рые в средние века были занесены в Ф. м. фин. студентами, учившимися в ун-тах Зап. Европы, носят следы иностр. влияний (гл. обр. швед., дат., нем., франц.), сохранилась и культовая хор. музыка чисто фин. происхождения, не испытавшая воздействия григорианского хорала. С присоединением Финляндии к движению Реформации (сер. 16 в.) получил распространение протестантский хорал. Ср.-век. церк. фрески с изображением муз. инструментов свидетельствуют о существовании у финнов в ср. века инстр. музыки.

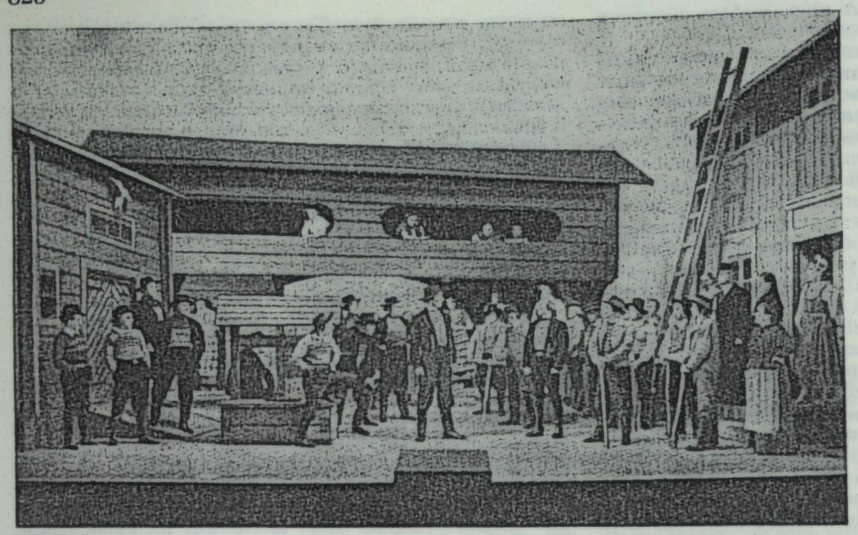
Светская муз. культура начала развиваться в Турку (в то время — столица) с кон. 18 в., когда город стал крупным культурным центром. Возникли муз. об-ва (старейшее — в 1790; имело свой оркестр, нотную б-ку, муз. школу), к-рые организовывали публич. концерты; устанавливались традиции муж. хор. пения (важное место занимают и в совр. Ф. м.). С нач. 19 в. в Финляндии стали гастролировать нем. и итал. оперные труппы.

Первые проф. фин. композиторы — Э. Тулиндберг (его струн. квартеты, написанные на рубеже 18—19 вв., исполняются и в совр. Финляндии) и выходец из Германии Ф. Пасиус, внёсший большой вклад в развитие Ф. м., автор фин. Нац. гимна, популярных опер, а также зингшпилей, в т. ч. «Охота короля Карла» (1852).

Подъём нац. самосознания, распространение свободолюбивых настроений, проникших из Зап. Европы в сер. 19 в., способствовали пробуждению интереса к прошлому страны, к нац. традициям. Возникает стремление к созданию нац. иск-ва, появляются первые муз. произв. на нац. сюжеты из «Калевалы» — симфония в 4 частях А. Ингелиуса (1847; в скерцо — «Scherzo finnico» им использован 5-дольный размер рун), программная симф. увертюра «Куллерво» Ф. Шанца (1860). Однако в этих произв. ещё ощутимы значит. влияния нем. музыки (авторы их учились в Германии и Австрии, а также у нем. музыкантов, работавших в Финляндии).

Новый этап в развитии нац. Ф. м. начался с открытия в 1882 в Хельсинки Муз. ин-та (с 1924 — консерватория, с 1939 — Академия музыки им. Я. Сибелиуса) и основания Орк. об-ва (на его базе создан совр. Гор. оркестр). Организации и развитию муз. образования и пропаганде нац. и заруб. музыки содействовали крупнейшие музыканты — основоположники фин. нац. муз. школы, педагог и композитор, основатель Муз. ин-та М. Вегелиус, а также известный композитор, первый фин. проф. дирижёр Р. Каянус, знакомивший фин. публику с достижениями совр. зап.-европ. музыки и исполнявший новую Ф. м. в Финляндии и за рубежом. Оба музыканта высоко ценили фин. муз. фольклор, использовали его в своём творчестве и стремились развить интерес к нар. иск-ву у своих учеников, среди к-рых был Я. Сибелиус; он поднял Ф. м. на уровень лучших художеств. достижений совр. европ. муз. иск-ва; его симфонии, симф. поэмы, в т. ч. легенда «Туонельский лебедь» (1893), концерт для скрипки с оркестром, отличающиеся ярким нац. колоритом, завоевали мировую известность. Творчество Сибелиуса оказало огромное влияние на последующее развитие фин. композиторской школы с её патриотич. устремлениями, опорой на нац. поэтич. (широкое использование «Калевалы») и муз. фольклор, самобытностью колорита и романтич. эмоциональностью. Младшие современники Сибелиуса также создали ряд произв. на основе песен «Калевалы». В 1-й пол. 20 в. выдвигаются Э. Мелартин (директор и профессор Муз. ин-та в Хельсинки; опера «Айно», 8 симфоний, симф. поэмы, инстр. произв. лирико-элегич. характера, в т. ч. «Легенды» для фп., скр. пьесы, романсы), С. Палмгрен (ученик Ф. Бузони, дирижёр, концертирующий пианист, преподаватель композиции в консерватории, с 1939 профессор Академии музыки им. Я. Сибелиуса, где вёл также класс фп., муз. критик; 5 концертов для фп. с оркестром, в т. ч. программный «Поток» — «Virta», лирич. инстр. миниатюры, воплощающие образы фин. природы), Т. Кула (орк. сюиты, хоры, в т. ч. Stabat Mater, др. произв., мн. из к-рых носят патриотич. характер, исполнены высокой патетики) и Л. Мадетоя (нац. опера драм. характера «Похьялайсиа», 3 симфонии, в т. ч. 2-я, продолжающая традиции Сибелиуса и отличающаяся самобытными нац. чертами; хоры, сольные песни лирич. склада, а также балет-пантомима на япон. сюжет «Окон-фуоко»). Кула и Мадетоя обогатили фин. нац. иск-во, претворив в своих произв. своеобразные муз. интонации Похьялы (Эстерботния, провинция в Финляндии). Стилистически творчество этих композиторов близко к позднему романтизму. К тому же направлению примыкает в своём творчестве И. Кильпинен (ок. 700 песен; вок. цикл «Кантелетар»; циклы лирич. песен на нем. тексты, напоминающие песни Ф. Шуберта, Х. Вольфа, а также «Песни о смерти», отражающие влияние М. П. Мусоргского). В 1920—30-е гг. в Ф. м. ощущается известное воздействие творчества Р. Штрауса и А. Н. Скрябина (его позднего периода), а также Л. Яначека с его вок.-речитативной выразительностью. В то же время в произв. нек-рых композиторов наметилась тенденция к *атональной музыке*. Среди них — А. Мериканто (опера «Юха», 1922, пост. 1958; симф. поэма «Похищение Юлликки», на сюжет из «Калевалы», 1935; инстр. концерты с оркестром, а также концерт для 9 инструментов), У. Клами (сюита «Калевала», 1932, отличающаяся повышенной динамичностью и красочностью, отражающая «варварскую» первозданность, стихийные силы природы; концерт для фп. с оркестром «Ночь на Монмартре», содержащий элементы джаза; «Черемисская фантазия» для виолончели с оркестром, «Карельская рапсодия» и др. произв., свидетельствующие о воздействии М. Равеля и И. Ф. Стравинского). Влияние франц. импрессионистов отражается в красочной орк. музыке В. Раитио (симф. поэмы «Лебеди», «Мать Лемминкяйнена»), Э. Пингуда. Позднее черты нац. романтизма проявились в операх Т. Пюлькккянена («Маре и её сын», «Невеста волка», «Тень»), в балете А. Соннинена «Песси и Иллюзия».

После 1945 Ф. м. в целом оставалась в рамках нац. традиций, хотя отд. композиторы и испытали воздействие разл. течений *авангардизма*. Расширению творч. кругозора фин. композиторов содействовало созданное в 1949 фин. отделение Междунар. об-ва совр. музыки. Среди наиболее крупных композиторов — Э. Энглунд (5 симфоний, 1948—77, в т. ч. 4-я, «Реквием памяти великого композитора», 1976, посв. Д. Д. Шостаковичу, 2 концерта для фп. с оркестром, балеты «Одиссей», 1959, и «Синхуэ», 1966, песни, музыка для т-ра, кино, радио, телевидения), М. Раутио, реформатор школьных муз. программ (фп. соч.), Э. Бергман, сочетающий традиции импрессионизма с приёмами *серийной техники*, пуантилизма, *соноризма* («Утренняя серенада» для оркестра), использует также декламац. эффекты («Лебедь», для солистов и муж. хора; «Атон», для баритона, чтеца,



Сцена из оперы «Похьялайсна» Л. Мадетоя. Финская опера, Хельсинки, 1950.

смешанного хора и оркестра; «Ночь» — «Nox», для баритона, смешанного хора, флейты, англ. рожка и ударных, 1970; «Лаппония», для меццо-сопрано, баритона и смешанного хора, 1975), Й. Кокконен, учитель мн. совр. молодых фин. композиторов (4 симфонии, 1960—1971; «Музыка для струнных», «Камерная симфония», опера «Последние искушения», 1975; трио, квартеты, квинтеты, пьесы для фп. и др.). Для музыки Кокконена, основанной на фин. муз. фольклоре и традициях Сибелиуса, характерны строгая, графич. манера письма, близость к линеарной полифонии П. Хиндемита; его творчество отразило влияния И. Брамса и композиторов 20 в.— Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, а также А. Берга (применяет серийную технику). В числе композиторов 1960—70-х гг., использующих новейшие приёмы муз. письма,— Э. Раутавара (оперы «Шахта», 1963, «Поэма 42», 1975; камерные оперы на сюжеты из «Калевалы»; 4 симфонии, 1956—75; «Реквием нашего времени» для духовых и ударных, 1954; инстр. концерты с оркестром, в т. ч. «Северная песнь» — «Cantus arcticus» — для магнитофонной ленты с записью пения птиц, 1972; духовные хор. соч., в т. ч. «Виджиль» для смешанного хора и солистов, 1973, и др. вок. и инстр. произв.), Т. Мартинен (7 опер, в т. ч. «Шинель» по Н. В. Гоголю и «Старая дева» по О. де Бальзаку, 1963, 1971; 3 балета, 5 симфоний и др. соч., в т. ч. додекафонное произв. «Орёл, птица вольная», 1956, на текст «Калевалы» для голоса с оркестром), А. Саллинен (опера «Всадник», 1975; 3 симфонии, 1972, 1973, «Морская» — 1975; «Камерная музыка № 2», для альтовой флейты и струн. оркестра, 1976; струн. квартеты, в т. ч. 4-й — «Спокойные песни», 1971), У. Мериляйнен (балет «Психея», с партиями электронных инструментов, 3 симфонии, 1953—71, концерты с оркестром, в т. ч. 2-й для фп. и для контрабаса, 3-й для виолончели, 1975; 4 фп. сонаты), П. Хейнинен (4 симфонии, 1960—71, орк. пьесы; 2 концерта для фп. с оркестром), Я. Сермиля — входит в небольшую группу фин. авангардистов, пред. фин. секции Об-ва совр. музыки, директор фин. Центра муз. информации (камерно-инстр. произв., в т. ч. «Ощущение» для 2 флейт и 2 виолончелей; песни).

Новые тенденции проявляются и в церк. музыке С. Салонена (месса для хора a cappella, реквием, а также кантаты и мотеты, написанные в строгом контрапунктич. стиле), Б. Юхансона (месса, «12 заповедей», Stabat Mater, реквием и др. соч., в которых используются сюрреалистич. эффекты).

Композиторы, получившие музыкальное образование под рук. Кокконена, Эглунда и Бергмана в Академии музыки им. Я. Сибелиуса, совершенствуются в композиции на междунар. семинарах совр. музыки в Танглвуде (США), Дармштадте (ФРГ) под рук. В. Фогеля, Д. Лигети, А. Копленда, К. Пендерецкого и др. С сер. 70-х гг. многие фин. музыканты предпочитают заниматься у ведущих сов. педагогов в консерваториях Ленинграда и Москвы (дармштадтский семинар «Новая музыка» стал менее популярен). Комп. Т. Кусисто, Р. Юркияйнен, Л. Сегерстам и др. пишут произв. крупных форм, а также музыку для радио, телевизионных и драм. спектаклей и кинофильмов, мьюзиклов, джазовых оркестров. Многие композиторы сочетают творческую деятельность с дирижированием и музыкальной педагогикой.

Среди др. композиторов, выдвинувшихся в 70-х гг.,— Э. Сальменхара (опера «Женщина из Испании», 1973; 4-я симфония, 1971; пьеса для оркестра «Иллюминация», 1971; концерт для валторны с оркестром, 1974; «Элегия № 2» для 2 струн. квартетов, фп. музыка, в т. ч. 2-я соната, 1973), Ю. Линьяма (симфония «Дань уважения А. Киви», 1971; концерт для органа с оркестром, 1971; «Триптих» для 2 органов, 1971; Партита для органа, 1973; соч. для хора, песни и др.), К. Рюдман (камерная опера «Убийство в замке», 1973; орк. соч., в т. ч. «DNA», 1970; соч. для хора, романсы и песни, камерно-инстр. музыка, в т. ч. 4 струн. квартета, 9 сонат для разл. камерно-инстр. составов), Х. О. Доннер (симфония, камерная музыка, соч. для хора a cappella и с камерным оркестром), П. Х. Нордгрен (симфония, 1974; концерты с оркестром, в т. ч. для альта, 1970, для кларнета и нар. инструментов, 1970, для фп., 1975; пьеса «Поворотный момент» для камерного оркестра, 1972; квинтет для духовых инструментов, 1975), Л. Сегерстам (орк. дирижёр и рук. струн. квартета его имени; симф. поэма «Patria», пьеса «Два, вперёд...» для 2 фп. и большого симф. оркестра, «Вопли и видения» для оркестра; 12 струн. квартетов, 2 дух. квинтета; пьесы для скрипки и виолончели с фп., вок., а также фп. музыка, в т. ч. пьеса «Семь вопросов к бесконечности»).

Среди крупнейших фин. исполнителей: орк. дирижёры — Р. Каянус, Г. Шнефохт, А. Ярнефельт, Т. Ханникайнен, Ю. Ялас, М. Симиля, Т. Хапанен, Н. Э. Фугстед, Й. Панула, П. Берглунд, О. Каму, Л. Сегерстам; хор. дирижёры — Х. Клеметти, Э. Похьола, Э. Бергман, Х. Андерсен; пианисты — К. Экман, Э. Линко, И. Ханникайнен, Т. Валста, Т. Миккиля, Л. Похьола, Э. Т. Тавастшерна, Э. Хейнонен; органист Э. Форсблум; скрипачи — А. Игнатиус, С. Тукиайнен, Х. Сегерстам; виолончелисты — О. Фострём, И. Селин, А. Норас; певицы — А. Фострём, И. Экман, М. Ярнефельт-Пальмгрен, А. Акте, Х. Гранфельт, А. Раутавара, Р. Костиа, певцы — Ф. Форстен, Х. Линдберг, К. Борг, М. Лехтинен, М. Тальвела, Т. Краузе.

Широкому и активному участию в муз. жизни способствует Ассоциация фин. композиторов (с 1945; ныне рук. О. Песонен), к-рая вносит свой вклад в расширение междунар. муз. связей и пропаганду новой Ф. м. Муз. жизнь Финляндии сосредоточена в *Хельсинки*, где работают крупнейшие муз. коллективы и организации, а также исполнители-солисты. Проводятся муз. фестивали — «Неделя Сибелиуса» в Хельсинки (с 1951), в Турку (с 1960), певческие праздники (с 1881); конкурсы, Дни культуры в г. Ювяскюля (с 1956; концерты, музыковедч. конференции), Дни музыки в г. Савонлинна, курсы по повышению мастерства. Кроме Академии музыки им. Я. Сибелиуса, работают муз. ин-ты в гг. Лахти, Тампере, Ювяскюля, Хяменлинна, Куопио; кафедры музыковедения имеют ун-ты в Хельсинки, Ювяскюле и в Турку. Н.-и. работы, гл. обр. по изучению Ф. м., принадлежат музыковедам И. Крону, Т. Хапанену, Э. Тавастшерне (зав. кафедрой музыковедения при Хельсинкском ун-те), Н. Э. Фугстеду, Н. Э. Рингбуму, В. Хеласвуо (ректор Академии музыки им. Я. Сибелиуса), Т. Мякинену, С. Нумми, Э. Сальменхаре, Я. Сермиля.

Лит.: Липаев И., Финская музыка, СПБ, 1906; Куусинен О., [Вступ. ст.], в кн.: Калевала. Карело-финский народный эпос. Собрал и обработал Э. Лённрот, Петрозаводск, 1956; Мартынов И. И., Очерки о зарубежной музыке 1-й пол. XX в., 2М., 1970; Krohn I., Merkmale der finnischen Volksmusik, «Allgemeine Musikzeitung», 1938, Bd 65; Haapanen T., Suomen säveltaide, Hels., 1940; его же, Finlands musikhistoria, Strängnäs, 1956; Helasvuo V., Ny musik i Finland, в кн.: Ny musik i Norden, Stockh., 1954; его же, Musikin historia, Hels., 1977; Ringbom N. E., Die Musikforschung in Finnland seit 1940, «Acta musicologica», v. 31, 1959; Mäkinen T., Nummi S., Musica fennica, Hels., 1965; Finnish music information centre collections, Hels., 1974; Nummi S., Suomalaista musiikkia Helsingin Juhlaviikoilla 1975, Hels., 1975; Days of Finnish music-making, L., 1975; Helkinheimo S., Finskt musikliv i dag, «Musik-revy», Stockh., 1975, № 3; Sermilä J., Finland's composers: short historical outline, Hels., 1976. *М. А. Сальберг-Вачнадзе.*

ФИОРИТУ́РА (итал. fioritura, букв.— цветение) — различного рода мелодич. украшения (быстрый пассаж, мелизм и др.). Выписывались композитором в нотах или вводились исполнителем по собств. усмотрению. Термин применяется преим. в области вок. музыки и равнозначен итал. термину *колоратура*, получившему распространение и в др. странах. Иск-во Ф. достигло высшего расцвета в итал. опере 18 в. Изредка термин «Ф.» используется и по отношению к инстр. музыке. См. также *Орнаментика*.

ФИ́РДУНГ (Virdung) Себастьян [в нек-рых источниках — Себастьян Гроп (Grop), сын Венцеля Гропа] (19 или 20 I 1465, вероятно, Амберг, Верхний Пфальц — г. смерти неизв.) — нем. муз. теоретик, певец, композитор. Автор первого печатного учебника музыки на нем. яз. Учился в Гейдельбергском ун-те (вероятно, с 1483); с этого же времени пел в придв. хоре (альт). Не оставляя службы в хоре (в 1495 был назначен руководителем хора, унаследовав эту должность от своего учителя Н. ван Соста), Ф. с 1489 был священником в Ленгенфельде, с 1500 — капелланом в капелле замка Штальберг. В 1505 или в нач. 1506 уехал из Гейдельберга, служил у герцога Вюртембергского, с нач. 1507 (или 1508) руководил обучением мальчиков-хористов собора в Констанце. В янв. 1508 был отстранён от службы, т. к. «...занимался с детьми без прилежания». Сведений о дальнейшей жизни Ф. не сохранилось.

В 1511 в Базеле издана работа Ф. «Музыка, изученная и кратко изложенная Себастианом Фирдунгом... чтобы научиться перекладывать любой записанный нотами напев в табулатуры трех инструментов — органов, лютен и флейт» («Musica getutscht...»), в к-рой впервые на нем. яз. в доступной читателям диалогич. форме освещался обширный круг вопросов, связанных с музыкой: устройство и изготовление инструментов, их классификация и внешний вид (книга иллюстрирована гравюрами на дереве У. Графа), проблемы, касающиеся сущности и понимания музыки. Книга получила широкое распространение, многократно переиздавалась и выходила в переводах на др. языки: в 1529 — на франц. яз., в 1536 — в свободном лат. переводе, в 1568 — на фламандском яз. Труд Ф. сохраняет своё значение и поныне — он даёт наглядное представление о муз. практике 16 в. Из муз. соч. Ф. известны пять 4-гол. песен, 4 из них напечатаны в сб. П. Шёффера «Немецкие песни на четыре голоса» (Майнц, 1513).

Соч.: Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastian Virdung Priesters von Amberg und alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannter dreyer Instrumenten der Orgeln... transferieren zu lernen kürzlich gemacht, Basel, 1511, факсим. изд., hrsg. von Kl. W. Niemöller, Kassel, 1970.

Лит.: Eitner R., Die alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister, «Monatshefte für Musikgeschichte», 1894, Jahrg. 26; Wallner B. A., Sebastian Virdung von Amberg, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 1911, Jahrg. 24; Nef K., Sebastian Virdung's «Musica getutscht», Lpz., 1925; Krautwurst F., Bemerkungen zu S. Virdung's «Musica getutscht», в кн.: Festschrift Br. Stäblein, Kassel, 1967. *Н. А. Копчевский.*

ФИ́РКУШНИ (Firkušný) Рудольф (Руда) (р. 11 II 1912, Напаедла, Моравия) — амер. пианист и композитор. По национальности чех. Учился в 1927—29 в консерватории в Брно у В. Курца (фп.) и Л. Яначека (композиция); совершенствовался у Р. Карела и Й. Сука (фп. и композиция) в Школе мастеров при Пражской консерватории, позднее — у А. Шнабеля (фп.) в Тремеццо и в Нью-Йорке. Дебютировал в 1922 в Праге с оркестром Чеш. филармонии. После выступления в Вене в 1923 получил широкое признание. Много гастролировал в муз. центрах Зап. Европы, в т. ч. в Берлине (1927), Париже (1928), Лондоне (1933), в США (с оркестром под упр. Т. Бичема впервые в Сев. Америке исполнил фп. концерт А. Дворжака d-moll и др. соч.) — Нью-Йорке (1938), Чикаго и Филадельфии (1942), в городах стран Лат. Америки (1943). С 1946 живёт в США, преподаёт композицию в Танглвуде на междунар. летних курсах, ежегодно (с 1950) совершает конц. турне по странам Европы. Репертуар Ф. обширен — от музыки 17 в. до современной, включая новые произв. чеш. композиторов. Обладает блестящей техникой, музыкальностью, тонким чувством стиля, ярким артистич. темпераментом. Написал концерт для фп. с оркестром (1929), фп. пьесы, камерно-инстр. произв., циклы песен. Автор книги по истории музыки 20 в. и ряда статей, опубликованных в журн. «Modern Music», «Musical Quarterly», а также в газ. «New York Times».

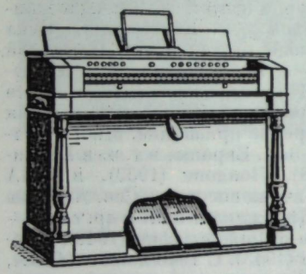
Лит. соч.: The story of twentieth century music, N. Y., 1948.

ФИ́РСОВА Вера Михайловна (р. 30 VIII 1918, Суздаль) — сов. певица (колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1956). В 1947 окончила Моск. консерваторию по классу пения у Н. Г. Райского. В 1947—72 солистка Большого т-ра. Её исполнение отличалось искренностью, задушевностью, блестящей вок. техникой. Голос Ф. красивого тембра. Одно из лучших созданий певицы — партия Розины. Др. партии: Антонида, Людмила, Снегурочка; Марфа («Царская невеста»), Волхова, Царевна-Лебедь, Джильда, Виолетта, Лакме, Сюзанна; Церлина («Дон Жуан») и др. Гастролировала за рубежом.

Лит.: Полякова Л., Молодежь оперной сцены Большого театра, М., 1952. *В. И. Зарубин.*

ФИСГАРМО́НИЯ (нем. Fisharmonium, от греч. φῦσα — мехи, дутьё и ἁρμονία — гармония) — клавишный пневматич. муз. инструмент. Имеет свободно проскакивающие металлич. *язычки*, к-рые приводятся в колебат. движение воздушной струёй, нагнетаемой мехами. Для этого исполнитель попеременно нажимает 2 широкие *педали* в нижней части Ф. Органный мастер Ф. Киршник, чех по национальности, работавший в Петербурге с 1784, в том же году впервые применил этот способ звукоизвлечения в изготовленном им инструменте. Киршником же был создан механизм espressivo — приспособление для усиления и ослабления звука в зависимости от глубины нажатия клавиши («двойной нажим»), к-рый был использован в России В. Ф. Одоевским в 1849 для кабинетного органа «Себастианон». В 1790 Ракниц (ученик Киршника) в Варшаве

ввёл проскакивающие язычки в оркестрионе Г. И. Фоглера, к-рый гастролировал со своим инструментом в разных странах, исполняя на нём разл. произв. После концертов он демонстрировал оркестрион, объясняя его устройство. Вслед за ним подобные инструменты, действие к-рых основано на воздухонагнетательном принципе, создали Н. Мельцель в Вене (1804), Л. Зауэр в Праге (1805). Создателем Ф. считается Г. Ж. Гренье, сконструировавший в 1810 т. н. орган с выражением (orgue expressif, Expressivorgel), в к-ром применён набор планок с металлич. голосами. Позднее его усовершенствовали И. Д. Бушман в Берлине (1816) и А. Хекль в Вене (1818); последнему и принадлежит назв. «Ф.». В 1848 А. Ф. Дебен изготовил Ф. в форме пианино (меньшего размера), к-рую сохраняют и современные Ф.



Ф. «с двойной выразительностью» («double expression») запатентована в 1854 парижским мастером В. Мюстелем (1815—90). Ф. имеет 1—2 *мануала*, 6—20 *регистров*, включаемых посредством выдвижных деревянных рычажков либо путём нажатия соответствующих кнопок. Клавиатура делится на левую (C_1 — e^1) и правую (f^1 — c^4), т. е. внутри находятся 2 самостоятельно действующих «набора» планок, имеющих свои регистры. На протяжении 19 в. в конструкцию Ф. были введены разл. усовершенствования, в т. ч.: perkussion — устройство, дающее возможность чёткой атаки звука, вплоть до staccato; prolongement — механизм, продлевающий звук, и др.

Нем. и англ. мастера получали динамич. оттенки на Ф. с помощью спец. створок, положение к-рых исполнитель менял движениями колен.

Среди родственных Ф. инструментов — аэолина, эолодикон (изготавливались в 1820—30-х гг. в Петербурге мастером К. Виртом), гармониум (патент получил А. Ф. Дебен в 1840 в Париже), аэрофон, мелофон, мелодиум (впервые инструменты под этим назв. начал выпускать с 1829 парижский мастер Ж. Александр) и др. В 1856 возникла амер. фирма «Эстей», в 1861 — амер. фирмы «Мазон» и «Хемлин». В амер. Ф. использовался противоположный способ — воздуховсасывающая система; звучание амер. Ф. мягче, нежнее. В европ. Ф., с их несколько более напряжённой колористич. палитрой, мастера Ф. пытались в большей или меньшей степени имитировать специфич. технич. и звуковые возможности органа. Регистры больших Ф.— 16′, 8′, 4′, 2′; реальный объём — до 5 октав.

В кон. 19 — нач. 20 вв. Ф. получила распространение в домашнем быту любителей музыки. В устной речи и в прессе (немузыкальной) её называли в этот период «органом». Оснований для этого нет, т. к. орган — духовой трубчатый инструмент, а Ф.— язычковый. Наличие 2 клавиатур и ножной клавиатуры (редко; при игре на таком типе Ф. необходим помощник — т. н. калькант, накачивающий воздух в мехи ручным способом) делало Ф. полезным инструментом для домашних упражнений специалистов-органистов в период черновой работы над координацией движений рук и ног. В Германии в 19 в. Ф. в качестве орг. регистра включали в диспозицию одного из побочных мануалов (16′, 8′); под назв. аэолина такой регистр существовал в старом органе Малого зала Моск. консерватории (1885 —1959, нем. фирма «Ф. Ладегаст»).

Количество пьес, сочинённых для Ф., довольно значительно (сюда входят школы игры на Ф., соч. т. н. салонных композиторов и др.), однако оригинальной художественно ценной лит-ры для этого инструмента не создано; любители исполняли на Ф. певучие мелодии спокойного, сосредоточенного характера (хорошо звучал аккомпанемент в выдержанных гармониях) — гл. обр. транскрипции разл. вок., орк., а также клавирных, орг. и др. инстр. соч. Со 2-й трети 20 в. популярность Ф. падает; ныне выпускаются в небольшом кол-ве.

Лит.: Ройзман Л., Орган в истории русской музыкальной культуры, М., 1979; Promberger I., Theoretisch-praktische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Physharmonika, W., 1830; Alexandre J., Notice sur les orgues mélodium d'Alexandre et fils inventeurs, P., 1844, [2]1848; Lederle K., Das Harmonium, seine Geschichte, Konstruktion, Disposition und Benützung, B., 1884; Riehm W., Das Harmonium, sein Bau und seine Behandlung, Basel—Ludwigsburg, 1868, [3]1897; Allihn M., Wegweiser durch die Harmoniummusik, B., 1894; Mustel A., L'orgue expressif ou l'Harmonium, v. 1—2, P., 1903; Frotscher G., Die Orgel, Lpz., 1927.

Л. И. Ройзман.

ФИСТУЛА́ (от лат. fistula — труба, флейта). 1) Среднелатинское название одноствольных, затем и многоствольных *флейт*. В ср. века многие подобного рода инструменты (с нек-рыми различиями в конструкции) бытовали у разных народов как под назв. «Ф.», так и под др. назв.: др.-рим. *тибия*, Ф. anglica (англ. *блокфлёте*), Ф. germanica (нем. поперечная флейта), нем. *шалмей*, рус. *сопели*, а также дудки или пыжатки (в ливонской хронике Генриха Латвийского, 1218, изд. в Москве в 1938, они под назв. «Ф.» упоминаются как ратные инструменты рус. воина). Мн. продольные свистковые флейты, первоначально обозначавшиеся Ф., позднее получили у разных народов др. назв.— flauto a camino (итал.), Rohrpfeife и Rohrflöte (нем.), flûte à cheminée (франц.), cheminey rohr flute (англ.).

2) Звук особой окраски самого высокого регистра («головного») муж. голосов (нем. Fistelstimme, франц. voix de fête), отличается своеобразным тембром с оттенком искусственности, имеет комико-иронич. окраску. Иногда применяется артистами оперетты («пение фистулою»).

3) Органный регистр. При обозначении регистров термин «Ф.» всегда применяется с к.-л. прилагательным, напр. Ф.-анжелика (то же, что регистр Blockflöte), Ф.-гельветика (Schweizerflöte), Ф.- майор (Gedacktflöte, 8′, 4′), Ф.-минор (Gedacktflöte 4′, 2′), Ф.-пасторалис (Hirtenflöte).

Лит.: Smets P., Die Orgelregister, ihr Klang und Gebrauch, Mainz, 1934, [3]1957.

А. А. Розенберг.

ФИТА́ (Θ) — 8-я буква греч. алфавита, применявшаяся как муз. знак в ранневизантийской нотации. Известны 3 способа её начертания: Θ (thematismos eso), Θ (thematismos exo) и Θ (thema haploun). Первое указывало ход голоса на 2 ступени вниз, второе — на 3 ступени вверх, третье помещалось в конце мелодич. строк (Э. Веллес считает, что значение Ф. haploun точно не установлено). По мнению О. Флейшера, Ф. указывали на модуляцию.

Ф. вошла в арсенал средств записи рус. церк. напевов вместе с принятием христианства византийского образца. По мере усложнения мелодий росло многообразие фитных распевов и их начертаний; в 16 в. они получили такое же эстетич. значение, какое в григорианском пении придавалось *юбиляциям*. Появились т. н. фитники — сборники фитных мелодий, в к-рых «тайнозамкненная» запись, доступная лишь мастерам др.-рус. пения, сопровождалась «разводом», т. е. её расшифровкой с помощью обычного крюкового письма. С распространением в 17 в. пятилинейной нотации возник новый тип сборников — двознаменники (см. *Двоезнаменник*), где на левой странице книги давались «тайнозамкненное» начертание Ф. и её развод, а на правой — запись той же Ф. в пятилинейной нотации.

Д. В. Разумовский и В. М. Металлов опубликовали фитники в квадратной нотации, в цефаутном ключе.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, вып. 3, М., 1869; Вознесенский И., О церковном пении православной грекороссийской церкви. Большой знаменный напев [роспев], К., 1887; 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; Игнатьев А., Богослужебное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII века..., Казань, 1916; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, [2]1971; Бражников М., Древнерусская теория музыки..., Л., 1972; Fleischer O., Neumen-Studien, Tl 3, Die spätgriechische Notenschrift, B., 1904; Wellesz E., A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, [2]1961; Floros C., Universale Neumenkunde, Bd 1, Kassel, 1970; Gardner J., Zur Frage der Verwendung des Sema Fita in den altrussischen liturgischen Gesangshandschriften mit linierter Notation, Mainz, 1970; Gardner J., Koschmieder E., Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift, Bd 3, Münch., 1972.

Н. Д. Успенский.



ФИ́ТЕЛЬБЕРГ (Fitelberg) Гжегож (18 X 1879, Двинск, ныне Даугавпилс Латв. ССР — 10 VI 1953, Катовице) — польский дирижёр, скрипач, композитор. Сын дирижёра рус. воен. оркестров. В 1891—96 учился игре на скрипке у С. Барцевича, композиции — у З. Носковского в Муз. ин-те в Варшаве. Как композитор дебютировал в 1896 (1-я пр. на конкурсе композиторов в Лейпциге за 1-ю сонату для скрипки с фп.). С этого же года играл на скрипке в оркестре «Т-ра Вельки» в Варшаве, с 1901 — в только что созданном варшавском филармонич. оркестре; в 1904 дебютировал как дирижёр с этим оркестром. Был одним из основателей (1905) и ведущих деятелей группы «*Молодая Польша*» и изд-ва «Об-ва польской музыки», пропагандировавшего музыку молодых польских композиторов; дирижировал (с 1906) новыми произв. членов этой группы (К. Шимановского, М. Карловича и др.). С 1911 гастролировал в странах Европы. С 1912 дирижёр оркестров Придв. оперы и конц. об-ва в Вене. В 1914—21 жил в России, дирижировал в Петрограде симф. концертами (также в Павловске) и оперными спектаклями в Т-ре муз. драмы («Севильский цирюльник», «Сказки Гофмана», «Пелеас и Мелисанда», 1915—18), в Мариинском т-ре (ныне Т-р оперы и балета им. Кирова; «Травиата», 1918; «Золотой петушок»; «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно, «Орфей и Эвридика» Глюка, 1919), Михайловском т-ре (ныне Ленингр. Малый оперный т-р; «Миньон», 1918; «Риголетто» и «Царь-плотник» Лорцинга, 1919), Гос. большом оперном т-ре («Нар. доме»; «Кармен», 1919); выступал с симф. концертами в Москве, где в 1920 дирижировал оркестром Большого т-ра. В 1921—24 дирижировал спектаклями «*Русских сезонов*» за границей. В 1923—24 руководил оркестрами «Т-ра Вельки» и филармонии, в 1927—30 преподавал дирижирование в консерватории в Варшаве. Во 2-й пол. 1920-х гг. гастролировал как дирижёр симф. концертов в разл. городах СССР, в т. ч. в Киеве, в 1930 — в Мексике, странах Юж. Америки. В 1934—39 дирижировал организованным им Большим оркестром Польского радио. В 1939—47 жил в США и Португалии, выступал с крупнейшими оркестрами в США и др. странах. В 1947—53 руководил симф. оркестром Польского радио в Катовице, концертировал в Польше, СССР и зап.-европ. странах. В репертуаре — гл. обр. музыка композиторов 20 в., в т. ч. М. Равеля, И. Ф. Стравинского (1-е исполнение «Мавры»), П. Хиндемита, С. С. Прокофьева (1-е исполнение «Классической симфонии»), А. Онеггера, Д. Мийо и др. Ф. отличался высокой профессиональной культурой; его исполнение характеризовалось яркой эмоциональностью, изяществом, филигранной отделкой деталей.

Ф.— автор муз. соч. в неоромантич. стиле, для к-рых характерна красочность оркестровки. Закончил и инструментовал симф. поэму «Эпизод на маскараде» М. Карловича и завершил последнюю ред. 2-й симфонии К. Шимановского (после их смерти). Гос. пр. ПНР 1-й степени (1951).

Соч.: для орк.— симфонии (1905, 1907), увертюры (1905, 1906), симф. поэмы Песня о соколе (Pieśń o sokole, по М. Горькому, 1906), Протесилай и Лаодамия (по С. Выспяньскому, 1908), В глубине моря (W głębi morza, 1914), Польская рапсодия (Rapsodia polska, 1913); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. с фп. (1894 и 1907), фп. трио (1901); романсы, песни.

Ежи Ф. (20 V 1903, Варшава — 25 IV 1951, Нью-Йорк) — польский композитор. Сын Гжегожа Ф. Учился в Моск. и Варшавской консерваториях и Академии музыки в Берлине по классу композиции у Ф. Шрекера (окончил в 1926). В 1933—39 жил в Париже, с 1940 — в Нью-Йорке. Автор детской оперы «Глупый цыплёнок» («The silly chick», 1949), симфоний, в т. ч. для струн. оркестра (1946), симфониетты (1946), 3 орк. сюит (1926, 1928, 1930); концерта для струн. оркестра (1930), концертов с оркестром — для фп. (1935), для влч. (1931); сонаты для 2 скрипок и 2 фп.; струн. квартетов (за 2-й и 4-й — пр. Амер. академии иск-в, 1945), дух. квинтета и октета, танцев и др. пьес для фп., а также рапсодии для 4 фп. (1926); хоров a cappella; ему принадлежат орк. и камерно-инстр. транскрипции произв. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, К. Шимановского и др.

Лит.: Chybiński A., Grzegorz Fitelberg, «Młoda muzyka», 1908, № 2, 3, 5, 1909, № 19, 20; Iwaszkiewicz J., Wspomnienie o wielkim artyście, «Radio i świat», 1953, № 25; Lutosławski W., O Grzegorzu Fitelbergu, «Muzyka», 1954, № 7—8; Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku, Kr., 1964, s. 70—71.

З. Лисса.

ФИ́ТИНГОФ-ШЕЛЬ Борис Александрович, барон [1829—13 (26) IX 1901, Петербург] — рус. композитор. Игре на фп. учился у матери — пианистки, ученицы Дж. Филда, позднее у А. Л. Гензельта. Неск. лет служил в кавалерии; выйдя в отставку, самостоятельно изучал муз.-теоретич. предметы, нек-рое время занимался по композиции у Ж. Фогта, пользовался советами А. С. Даргомыжского. Композитор-дилетант, Ф.-Ш. известен как автор ряда опер, шедших на сцене Петерб. т-ров. Первая его опера — «Мазепа» (1859) получила резко отрицат. оценку А. Н. Серова. Ни одна из последующих опер Ф.-Ш. особого успеха не имела; нек-рой известностью пользовались его балеты. Автор воспоминаний «Мировые знаменитости» («Московские ведомости», 1894; отд. изд., 1899) — о встречах с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, Г. Берлиозом и др. В др. варианте воспоминания Ф.-Ш. под назв. «Альбом автографов» были напечатаны в ряде номеров «Московских ведомостей» за 1898 и 1899.

Соч.: оперы — Мазепа (по поэме А. С. Пушкина «Полтава», 1859, Петербург), Демон (по поэме М. Ю. Лермонтова, 1871; пост. в 1886 под назв. «Тамара», там же), Жуан де Тенорио (по поэме А. К. Толстого «Дон Жуан», 1888, там же), Олоферн (1883, рукопись), Мария Стюарт и Гелиодора (не оконч.); балеты — Гарлемский тюльпан (1887, Петербург), Золушка (1893, там же); оратория Иоанн Дамаскин (по поэме А. К. Толстого, 1879), Stabat Mater (1876); для орк.— поэма Бахчисарайский фонтан, муз. картины Дон Кихот, Джинны (по В. Гюго), Народные сцены, Фантастич. сюита; пьесы для фп., для влч., романсы (ок. 70), духовные песнопения.

Лит.: Серов А., Мазепа. Опера барона Б. А. Фитингофа, «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 18, то же, в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 2, М., 1957; Барон Б. А. Фитингоф-Шель. Автобиографическая записка.— Некролог, «РМГ», 1901, № 38.

Л. А. Соловцова.

ФИ́ТЦЕНХАГЕН (Fitzenhagen) Вильгельм Карл Фридрих (в России — Василий Фёдорович) [15 IX 1848, Зезен, близ Брауншвейга — 1 (13) II 1890, Москва] — нем. виолончелист, композитор, педагог. Игре на виолончели обучался с 8 лет под руководством отца, с 1862 — у Т. Мюллера в Брауншвейге, с 1867 — у Ф. Грюцмахера в Дрездене. С 1868 работал в Сак-

сонской придв. капелле; одновременно с большим успехом концертировал в разл. городах Германии (высокую оценку Ф.- исполнителю дал Ф. Лист). Приняв приглашение Н. Г. Рубинштейна, с 1870 стал профессором Моск. консерватории.

Сочетая педагогич. деятельность с исполнительской, Ф. неоднократно выступал с сольными концертами, в камерных и симф. концертах, периодически гастролировал за рубежом, а также в городах России. На протяжении 20 лет входил в состав квартета Моск. отделения РМО; играл в трио с пианистами А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами, С. И. Танеевым, В. И. Сафоновым и скрипачами Ф. Г. Лаубом, И. В. Гржимали, А. Д. Бродским, в сонатных ансамблях — с Н. Г. Рубинштейном, П. А. Пабстом, Сафоновым; исполнял Тройной концерт Бетховена с Н. Г. Рубинштейном и Гржимали, с последним также — Двойной концерт Брамса. Общение с передовыми рус. музыкантами и особенно творч. дружба с П. И. Чайковским благотворно сказались на развитии муз. вкуса Ф.; Чайковский высоко ценил его игру, отмечая полный тон, виртуозную технику исполнения, тонкость фразировки; композитор посв. Ф. «Вариации на тему рококо» (прозвучали в Москве в 1877 в редакции и исполнении Ф.; оркестром дирижировал Н. Г. Рубинштейн). Ф. принадлежит ряд переложений для виолончели с фп. фп. пьес Чайковского, в т. ч. Ноктюрна (ор. 19, № 4) и «Песни без слов» (ор. 2, № 3), а также др. его соч. (напр., Andante cantabile из 1-го квартета). Автор концертов и сюиты для виолончели с оркестром, баллады, фантазии на темы из оперы «Демон» для виолончели и фп., пьес для виолончели соло. Соч. Ф. в большинстве своём устарели. Был видным педагогом, в числе его многочисл. учеников — А. А. Брандуков, П. А. Данильченко, И. Адамовский, И. Ф. Сараджев.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860—1917), кн. 3, М., 1965, с. 278—92; Wasielewski W. J. von, Das Violoncell und seine Geschichte, Lpz., 1889, ³1925, S. 147—49.

Л. С. Гинзбург.

ФИЦДЖЕ́РАЛД (Fitzgerald) Элла (р. 25 IV 1918, Ньюпорт-Ньюс, шт. Виргиния) — амер. негр. певица, автор песен. Проф. муз. образования не получила. Как певица дебютировала в 1934 в Нью-Йорке («Дом оперы» Гарлема). Солистка джаз-оркестра под упр. Ч. Уэбба (1934—39), затем руководитель этого оркестра (1939—42). Создаёт песни с 1937; уже первая песня «Э-тискет, э-таскет» («A-tisket, A-tasket»), записанная на грампластинку в 1938, принесла ей огромную популярность в США. Выступала в ночных клубах и конц. залах как солистка, с 1946 участвовала в постоянной муз. программе конц. агентства «Джаз в филармонии» (продюсер Н. Гранц), телевизионных шоу, радиопрограммах, джазовых фестивалях. Концертировала и записывалась на грампластинки с виднейшими джазовыми исполнителями (более 50 пластинок; выпускались фирмами «Декка» в 1935—55 и «Верве» с 1956, в 70-е гг.— «Пабло-рекордс»); исполняла песни Дж. Гершвина, а также арии из его оперы «Порги и Бесс», участвовала в дуэтах, выступала вместе с Л. Армстронгом, Д. Эллингтоном, К. Бейси и др. С сер. 1940-х гг. ведущая исполнительница джазовой («первая леди джаза») и т. н. популярной музыки. С 1955 гастролирует в странах Европы с «Оскар — Петерсон-трио», пианистом Т. Фланаганом, в составе групп «Джаз в филармонии» и «Вечер джаза». Обладает красивым голосом, даром импровизации, исключит. чувством ритма; её пение в т. н. манере «скэт» (способ импровизац. пения, при к-ром вместо текста повторяются неск. слогов; основан на имитации звучания джазовых духовых инструментов) отличается технич. совершенством. В исполнении Ф. отсутствуют элементы драматизма, трагизма, характерные для негр. вок. исполнительства. В репертуаре — баллады, популярные песни в стилях «свинг», «боп» (см. *Джаз*). Снималась в кино («Блюз Пита Келли», «Сент-Луи Блюз: история У. С. Хэнди» и др.), выступала в драм. спектаклях («Не надо писать мне эпитафию» и др.).

Лит.: Simon G. T., Ella Fitzgerald, «Metronome», 1950, № 46; Jungermann J., Ella Fitzgerald, «Jazz Bücherei», 1960, № 4; Reisner R. G., The Jazz titans, Garden City (N. Y.), 1960; Chargesheimer [Hargesheimer] K., Armstrong. Fitzgerald, Köln, 1961; Ambor R., Ella. Ein Bildband, Hamb., 1961; Koechlin Ph., Ella Fitzgerald, ..., «Musica (Disques)», 1963, № 115; Alström O., Portrait of my pals, Stockh., 1965 (foto-expo-bok, № 4).

Б. И. Зайцев.

ФИ́ШЕР (Fischer) Анни (р. 5 VII 1914, Будапешт) — венг. пианистка. Училась игре на фп. с 1922 у Э. Дохнани и А. Секея в Высшей муз. школе им. Ф. Листа в Будапеште. В 1933 получила 1-ю пр. на 1-м Междунар. конкурсе пианистов им. Листа в Будапеште. Много концертирует в странах Европы, выступала в США и Канаде (1961), неоднократно в СССР (с 1953; в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Баку, Львове и др. городах). В 1941—46 жила в Швеции, продолжала концертировать. Получила междунар. известность как исполнительница соч. Ф. Листа и Р. Шумана. Иск-во Ф. отличается глубиной и стройностью художеств. замыслов, романтич. приподнятостью, интонац. выразительностью, блестящей филигранной техникой и в то же время мужественностью и энергией; ей присуще тонкое чувство стиля исполняемого произв. (о тонкости трактовок Ф. свидетельствуют и многочисл. записи её игры). Особенно значительны интерпретации классич. музыки — соч. В. А. Моцарта, 32 сонат и др. соч. Л. Бетховена, произв. Ф. Шопена и др. романтиков, а также Б. Бартока. С 1946 преподаёт фп. игру в будапештской Высшей муз. школе им. Ф. Листа (с 1965 профессор). Пр. им. Кошута (1949, 1955 и 1965).

Я. И. Мильштейн.

ФИ́ШЕР (Fischer) Карл (7 XII 1849, Бутштедт, Тюрингия — 14 II 1923, Нью-Йорк) — амер. муз. издатель. По национальности немец. Жил в США с 1872, в 1873 основал в Нью-Йорке предприятие, специализировавшееся на изготовлении муз. инструментов. При участии своих 4 сыновей Ф. расширил дело; позднее оно было преобразовано в издат. фирму, публиковавшую сначала каталоги партитур соч. классиков и композиторов кон. 19 — нач. 20 вв., затем гл. обр. новые соч. для симф. и дух. оркестров. В нач. 20 в. Ф. изданы соч. амер. композиторов того времени — А. Бакса, Э. Блоха, Л. Годовского (жил в Нью-Йорке с 1914) и молодых амер. музыкантов, а также скр. транскрипции Л. Ауэра, Я. Хейфеца, Ф. Крейслера. Ф. открыл филиалы фирмы в Бостоне и Чикаго. В 1907 основал ежемесячный журн. «Musical Observer». Преемник Ф.— его сын Вальтер Ф. (1882—1946), президент фирмы с 1923. Продолжал издавать произв. амер. композиторов 1-й пол. 20 в. Им был организован выпуск популярной серии «Мастера наших дней» («Masters of our day»), в к-рой печатались фп. произв. амер. композиторов 20 в.— Д. Тейлора, Х. Хансона, А. Шеффера, Д. Мура, Ю. Гуссенса, Л. Саминского, Г. Коуэлла и др. В 1935 Вальтер Ф. открыл филиал фирмы в Лос-Анджелесе.

С. Ю. Сигида.

ФИ́ШЕР Микелис Микелевич (р. 6 V 1915, с. Ница, ныне Лиепайский р-н) — сов. певец (баритон, затем драм. тенор). Нар. арт. Латв. ССР (1965). В 1939 окончил Лиепайскую нар. консерваторию по классу пения у Г. Спектора. В 1941—48 работал в Лиепайском оперном т-ре, сначала как артист хора, затем в качестве солиста оперы. С 1948 солист Латв. т-ра оперы и балета в Риге. Пел баритональные партии классич. репертуара — Демон, Онегин, Скарпиа; Ренато («Бал-маскарад»). С 1955 исполняет партии драм. тенора: Всеволод («Сказание о невидимом граде Китеже...»), Радамес, Канио, Каварадосси; Питер Граймс («Питер Граймс» Бриттена), Сергей («Катерина Измайлова» Шостаковича), Овод («Овод» Спадавеккиа). Исполнитель многих партий в латыш. операх — Айвар («К новому берегу» Зариня), Вижутис («Банюта» Калниня), Кангарс («Огонь и ночь» Мединя), Антынь («Золотой конь» Жилинского) и др. Выступает в концертах.

В. И. Зарубин.

ФИ́ШЕР (Fischer) Эдвин (6 X 1886, Базель — 24 I 1960, Цюрих) — швейц. пианист, дирижёр, педагог, музыковед. Сын музыканта, уроженца Праги. Учился игре на фп. у Ш. Шрамек в муз. гимназии в Базеле (с 1896), у Х. Хубера в Базельской консерватории (до 1904), совершенствовался у М. Краузе (ученик Ф. Листа) в консерватории Штерна в Берлине (с 1904), где позднее преподавал (1905—14). Возглавлял муз. об-во в Любеке (1926—28) и «Об-во друзей музыки Баха» в Мюнхене (1928—30 или 32). Выступал как солист с крупнейшими оркестрами под рук. А. Никиша, Ф. Вейнгартнера, Б. Вальтера, В. Менгельберга, В. Фуртвенглера. С сер. 1920-х гг. сочетал пианистич. деятельность с дирижёрской. В нач. 1930-х гг. руководил созданным им камерным оркестром в Берлине. Дирижировал концертами старинной музыки, исполняя одноврем. партию фп. (подобно капельмейстерам-клавесинистам 17—18 вв.). Выступал как ансамблист — в трио со скрипачами Г. Куленкампфом и В. Шнейдерханом (позднее), виолончелистом Э. Майнарди. С 1931 (или с 1933) вёл класс мастерства (фп.; преемник А. Шнабеля) в Высшей школе музыки в Берлине. С 1942 жил в Люцерне (Швейцария), где в 1945—58 вёл класс мастерства при консерватории. Среди учеников — П. Бадура-Шкода. Ф. приобрёл известность как выдающийся интерпретатор произв. И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса. Игра Ф., пианиста яркой индивидуальности, отличалась мужественным, энергичным характером, совершенством всесторонней техники, точностью воспроизведения авторского замысла; обладал высокой звуковой культурой («бархатные пальцы»), тонким чувством классич. стиля. Имеется много записей его исполнения как пианиста и дирижёра. Автор каденций к фп. концертам Моцарта и Бетховена, сонатины и др. пьес для фп., романсов; осуществил редакции ряда фп. соч. Баха, а также Бетховена и др. венских классиков. Ф. принадлежат работы о Бахе, фп. сонатах Бетховена и др.

Лит. соч.: J. S. Bach, Potsdam, 1945, ²Hamb., 1950 (рус. пер. в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 8, М., 1977, с. 217—228); Musikalische Betrachtungen, Wiesbaden, 1952, ²1956 (рус. пер. там же, с. 199—216); Ludwig van Beethoven: Klaviersonaten, Wiesbaden, 1956 (рус. пер. фрагментов там же, с. 164—98); Von den Aufgaben des Musikers, Wiesbaden, 1960.

Лит.: Аджемов К., Э. Фишер — художник-мыслитель, «СМ», 1974, № 12; Preussner E., Edwin Fischer, «Die Musik», 1925/26, Jahrg. 18, H. 7; Gavoty B., E. Fischer, Gen., 1954; Ehinger H., Edwin Fischer, в кн.: Basler Stadtbuch, Basel, 1961; Dank an Edwin Fischer, hrsg. von H. Haid., Wiesbaden, 1962.

И. В. Розанов.

ФИ́ШЕР-ДИ́СКАУ (Fischer-Dieskau) Дитрих (р. 28 V 1925, Берлин) — нем. певец (баритон) (ФРГ). Окончил Высшую муз. школу в Берлине, ученик Г. А. Вальтера и Г. Вейсенборна. С 1948 — в труппе Берлинской гор. оперы. Выступал в качестве гастролёра в Байрёйте, Зальцбурге, Мюнхене, Эдинбурге, Праге, Вене, Лондоне, Милане. Участник крупнейших европ. муз. фестивалей. Мировая известность Ф.-Д. началась с гастролей в США в 1955. Партии: Дон Жуан; Родриго («Дон Карлос»), Вольфрам («Тангейзер»), Амфортас («Парсифаль»), Вильгельм Телль («Вильгельм Телль» Россини), Граф Альмавива («Свадьба Фигаро»), Мандрика, Иоханан («Арабелла», «Саломея» Р. Штрауса), Художник Матис («Художник Матис» Хиндемита), Воццек (одноим. опера Берга) и др. Участвовал в премьерах опер Х. Хенце, М. Типпетта, В. Фортнера и др., а также в первом исполнении «Военного реквиема» Бриттена (1962). Многие композиторы писали произв. для Ф.-Д. Славится как выдающийся исполнитель камерной музыки, в особенности песен Ф. Шуберта (среди грамзаписей исполнения Ф.-Д.— все песни Шуберта для муж. голоса) и Х. Вольфа, а также И. Брамса, Р. Шумана и др. Иск-во Ф.-Д., одного из крупнейших певцов современности, отличается глубиной постижения стиля и формы произв. Его голосу свойственны большой диапазон, теплота тембра, сила и полнота звука, нежное и отчётливое piano. Гастролировал в ряде стран, в т. ч. в СССР (Москва, Ленинград, 1977). Почётный чл. Корол. академий музыки в Лондоне (1972) и Стокгольме (1972), почётный президент междунар. Шубертовского об-ва в Тюбингене (1972). Пр. Золотой Орфей (1955 и 1966, Мантуя, Италия) и др.

Лит. соч.: Texte deutscher Lieder, Münch., 1968; Auf den Spuren der Schubert-Lieder, Wiesbaden, 1971.

Лит.: Рубин М., Три портрета, пер. с нем., «СМ», 1962, № 4; Романов Л., Дитрих Фишер-Дискау, «МЖ», 1965, № 4; Грошева Е., На Зальцбургском фестивале, «СМ», 1966, № 1; Яковенко С., Дитрих Фишер-Дискау — Святослав Рихтер, «СМ», 1978, № 3; Herzfeld Fr., D. Fischer-Dieskau, B., 1958; Höcker K., D. Fischer-Dieskau, в его кн.: Gespräche mit Berliner Künstlern, B., 1964; Moore G., D. Fischer-Dieskau, «Opera», 1965, v. 16, № 1; Demus J. [u. a.], D. Fischer-Dieskau, B., 1966; Fischer-Dieskau, «Discoteca», 1967, v. 9, № 78 (Sonder-Heft).

Ю. В. Крейнина.

ФИ́ШМАН Борис Семёнович [30 VII (12 VIII) 1906, Умань — 19 II 1964, Москва] — сов. скрипач. В 1929 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки у Л. М. Цейтлина. В 1932—50 солист Моск. филармонии. Концертировал во мн. городах Сов. Союза. 1-я пр. Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1933, Москва) и конкурса Персимфанса на лучшее исполнение концерта для скрипки с оркестром П. И. Чайковского и «Концертной сюиты» С. И. Танеева (1927). В 1949—54 преподавал в Киевской консерватории (с 1950 доцент).

ФИ́ШМАН Натан Львович [р. 27 V (9 VI) 1909, Баку] — сов. музыковед, пианист и педагог. Засл. работник культуры РСФСР (1968). Доктор искусствоведения (1968). Чл. КПСС с 1942. В 1927 окончил Азерб. консерваторию по классу фп. у М. Л. Пресмана, в 1931 — Ленингр. консерваторию по классу фп. у Л. В. Николаева. В 1935—38 зам. директора и педагог по классу фп. Муз. уч-ща им. Ипполитова-Иванова, в 1939—76 преподаватель класса фп. в Муз. уч-ще при Моск. консерватории, в 1951—78 ст. науч. сотрудник Гос. центр. музея муз. культуры им. М. И. Глинки. Концертировал как пианист. Участник междунар. науч. конгрессов (Берлин, 1970, 1977; Бонн, 1970). Осн. работы Ф. посв. творчеству Л. Бетховена. Крупным вкладом в совр. бетховениану является его исследование о книге эскизов Бетховена за 1802—03. Составитель ряда изданий, автор вступит. статей и комментариев к ним: «Музыка в жизни В. И. Ленина» (М., 1970, совм. с Е. Рудаковой); «Письма Бетховена. 1787—1811» (М., 1970); «Письма Бетховена. 1812—1816» (М., 1977); сб-ки «Бетховен» (вып. 1—2, М., 1971—72), «Из истории советской бетховенианы» (М., 1972) и др.

Соч.: На правом фланге, в сб.: Малый театр на фронтах Великой Отечественной войны, М.—Л., 1949; Неопубликованная рукопись эскизов бетховенской сонаты, «СМ», 1952, № 3; Эскизная тетрадь Л. Бетховена за 1802—1803 гг., в сб.: Вопросы музыкознания, т. 2, М., 1956; Автографы Л. Бетховена в хранилищах СССР. Справочник, М., 1959; Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 гг. Публикация, исследование и расшифровка, М., 1962; Л. ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике, в сб.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 1, М., 1963; Эстетика Ф. Э. Баха, «СМ», 1964, № 8; Из педагогических советов Бетховена, в сб.: Методические записки по вопросам музыкального образования, М., 1966; Beiträge zur Beethoveniana, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1967, Jahrg. 9, H. 3—4; Становление музыканта-гражданина, в сб.: А. Б. Гольденвейзер, М., 1969; Die Uraufführung der Missa Solemnis, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1970, Jahrg. 12, H. 3—4; Из заметок на полях прочитанной книги, в сб.: Л. В. Николаев, Л., 1979; Das Moskauer Skizzenbuch Beethovens, в кн.: Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm. Hrsg. von K. Dorfmüller, Münch., 1978.

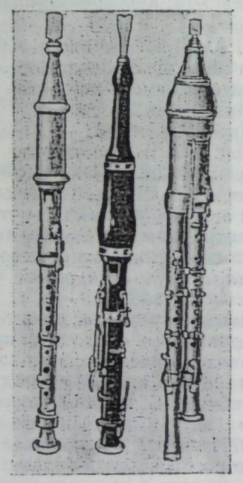
Лит.: Протопопов Вл. В., Большой успех советской бетховенианы, «СМ», 1963, № 3.

ФЛА́ГСТАД (Flagstad) Кирстен Малфрид (12 VII 1895, Осло — 7 XII 1962, там же) — норв. пе-

вица (сопрано). Дочь дирижёра и пианистки. Училась у Э. Скютте-Якобсен в Осло, А. Вестванга и Й. Братта в Стокгольме. Дебютировала в 1913 в Нац. т-ре в Осло (партия Нури, «Долина» д'Альбера). До 1927 работала в Осло, в 1928—30 — в Гётеборге. Затем пела в оперных т-рах разных стран (до 1953 исполнила 38 партий в операх и 30 в муз. комедиях и оперетгах). Получила известность после выступления на междунар. Вагнеровском фестивале в Байрёйте в 1933. Была солисткой «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (1935—1941, или до 1942, и 1951—52), гастролировала как оперная, позднее как конц. певица (1947—48) и в др. городах США, в Австралии (1938). В 1936—37 и 1948—51 солистка т-ра «Ковент-Гарден» (Лондон; с особым успехом исполнила партию Дидоны в опере «Дидона и Эней» Пёрселла), в 1946—47 — «Ла Скала» (Милан). До 1957 выступала в концертах в Лондоне. В 1958—60 (по др. источникам — до 1961) директор основанного ею т-ра «Норвежская опера» в Осло. Лучшие партии — в операх Р. Вагнера (особенно Брунгильда и Изольда), а также Фиделио («Фиделио»). Обладала голосом широкого диапазона, исключит. красоты и силы; её исполнение отличалось совершенством вок. техники, драматизмом.

Лит.: Ewen D., Living musicians, N. Y., 1940; Miles B., Kirsten Flagstad, «Opera», 1950; Rosenthal H. D., Sopranos of today, L., 1956. *В. В. Тимохин.*

ФЛАЖОЛЕ́Т (франц. flageolet, уменьшит. от старофранц. flageol — флейта; англ. flageolet, итал. flagioletto, нем. Flageolett). 1) Духовой муз. инструмент. Род *блокфлёте* небольшого размера. Предшественник *флейты*-пикколо. По устройству близок к *свирели*. Сконструирован франц. мастером В. Жювиньи в Париже ок. 1581. Имел клювообразную головку и свистковое устройство, 4 отверстия на лицевой и 2 на тыльной стороне трубки с цилиндрич. каналом. Строй in F или in G, реже in As, диапазон $d^1 — c^3$ ($cis^1 — d^3$) в нотации; в действит. звучании — выше на ундециму, дуодециму или терцдециму. Звук тихий, нежный, звенящий. Применялся гл. обр. для исполнения танц. музыки в любительском музицировании; нередко украшался инкрустациями. В 17 в. был особенно распространён в Англии. Под назв. «flauto piccolo», «flauto», «piffero» его использовали И. С. Бах (кантаты № 96, ок. 1740, и № 103, ок. 1735), Г. Ф. Гендель (опера «Ринальдо», 1711, оратория «Ацис и Галатея», 1708), К. В. Глюк (опера «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки», 1764) и В. А. Моцарт (зингшпиль «Похищение из сераля», 1782). В кон. 18 в. появился усовершенствованный Ф. с 6 отверстиями на лицевой стороне трубки и одним на тыльной, также с клапанами — до 6, обычно с двумя (один для es^3, другой — для gis^3); на рубеже 18 — нач. 19 вв. в симф. и оперном оркестрах его применяли мн. композиторы. В Лондоне в 1800—20 мастера В. Бейнбридж и Вуд изготовляли и т. н. двойные (иногда тройные) Ф. с общей клювообразной головкой из слоновой кости или грушевого дерева. Существовали т. н. птичий Ф.— франц. инструмент, предназначавшийся для обучения певчих птиц.

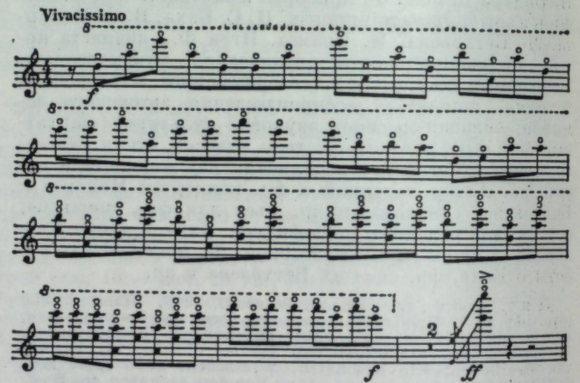


Наиболее распространённые типы флажолетов. Слева — английский флажолет с шестью игровыми отверстиями. В середине — французский инструмент с четырьмя игровыми отверстиями. Справа — двойной флажолет (был популярен в Англии на рубеже 18—19 веков).

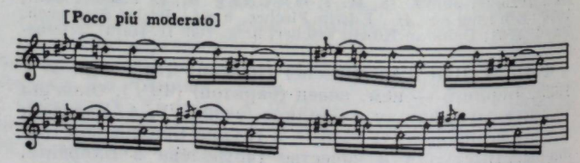
2) Флейтовый регистр *органа* (2′ и 1′) и фисгармонии — яркий, пронзительный, дискантовый голос.

Лит.: Левин С., Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, М., 1973, с. 24, 64, 78, 130; Mersenne M., Harmonie universelle, P., 1636, то же (факсим. изд.), introd. par Fr. Lesure, t. 1—3, P., 1963; Gevaert F., Traité générale d'instrumentation, Gand, 1863 (рус. пер.— Гевart Ф., Руководство к инструментовке, М., 1866, ²1901), перераб. и доп.— Nouveau traité d'instrumentation, P.— Brux., 1885 (рус. пер.— Новый курс инструментовки, М., 1892, ²1913, с. 138—40). *А. А. Розенберг.*

ФЛАЖОЛЕ́ТЫ. 1) Озвученные *обертоны* на струн. инструментах, звуки особого тембра: на смычковых — свистящие, напоминающие флейту, на щипковых — звенящие, холодно-прозрачные. Различаются Ф. натуральные и искусственные. Натуральные извлекаются при лёгком касании открытой струны в точках её деления на 2 (звучит октавой выше осн. тона открытой струны), на 3 (дуодецимой выше), на 4 части (квинтдецимой выше) и т. д. Искусственные Ф. на смычковых извлекаются на прижатой струне: один палец плотно ставится на струну, другой легко её касается в точке, отвечающей интервалу кварты (квартовый Ф., звучит квинтдецимой выше звука, к-рый издаёт прижатая струна), квинты (квинтовый Ф., звучит дуодецимой выше) и др. Натуральные Ф. обозначаются либо знаком ○ над нотой, показывающей реальную высоту звучания, либо ромбовидной нотой, обозначающей место прикосновения пальца к струне.



С. С. Прокофьев. Концерт для скрипки с оркестром № 1, часть 3.



М. Равель. «Цыганская рапсодия» для скрипки с оркестром.

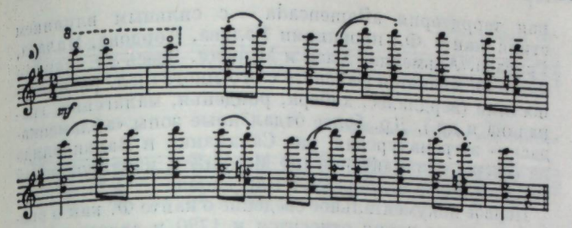
Запись искусственных Ф. включает ноту, указывающую место прижатия струны, и ромбовидную ноту, обозначающую точку касания; часто выписывается также реально звучащая нота.

Нередко способ извлечения Ф. предоставляется исполнителю; в таких случаях под нотами пишут armonici, flautini, cloche, armonioso, sons harmoniques, flg и др.

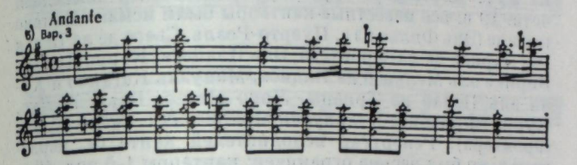
В скрипичной лит-ре 18 в. (в творчестве венских классиков) Ф. применялись очень ограниченно (В. А. Моцарт, концерт № 4 для скрипки, часть 2; Л. Бетховен, концерт для скрипки, часть 1), хотя игра Ф. практиковалась уже в 1-й половине этого века (Ж. Ж. де Мондонвиль, «Les sons harmoniques», 6 сонат для скрипки с basso continuo op. 4, 1738). Ф. стали систематически использоваться в 19 в. в связи с общим для романтизма интересом к звукокрасочной стороне музыки: встречаются в виртуозной сольной лит-ре, напр. при окончании быстрых пассажей (Ф. Мендельсон, концерт для скрипки, часть 3). Н. Паганини вводит в употребление сложнейшие двойные и тройные Ф. (см. пример выше); в орк. музыке в эпизодах фантастич. характера встречаются аккорды Ф. (Р. Вагнер, «Лоэнгрин», начало вступления), а также Ф. струнных в комбинации с Ф. арф (Г. Берлиоз, «Скерцо Маб» из симфонии «Ромео и Юлия», Allegretto). Особенно изобретательно применяются Ф. в орк. соч. К. Дебюсси (напр., «Море»), М. Равеля («Испанская рапсодия»), И. Ф. Стравинского («Весна священная»; «Поцелуй земли» — Ф. струнных), в частности в сочетании с glissando (Стравинский — «Жар-птица», вступление; Д. Д. Шостакович — «Нос», Сцена бритья), с pizzicato (Р. С. Леденёв — 6 пьес для струнных с арфой, ор. 16). Эффект звучания Ф. применяется на арфе (Шостакович — симфония № 5, часть 3, кода); Ф. встречаются в конц. лит-ре для гитары (М. Льобет — «Каталонская песня»; Х. Турина — «Фанданго») и др. щипковых инструментов. Только одними Ф. играют на *трумшайте*. А. Шёнберг применил Ф. на фп. (3 фп. пьесы ор. 11, № 1).

2) Родственный скрипичным Ф. звук, получаемый на флейте в результате передувания. Возможны Ф. октавы, дуодецимы и квинтдецимы; извлекаются приблизительно в пределах нижней октавы флейтового диапазона; записываются либо нотой с маленьким нолём сверху, либо нотой и ромбом, показывающим действит. звучание. Тонкий, изысканный приём; применение в лит-ре весьма ограниченно (напр., «Великая жертва» из балета «Весна священная» Стравинского, цифра 87).

Лит.: Таргонский Я., Флажолеты смычковых инструментов, М., 1936; Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950; Рогаль-Левицкий Д. Р., Современный оркестр, т. 1, М., 1953; Ямпольский А., Рабинович Я., Питкус М. (сост.), Флажолеты. Этюды, упражнения и отрывки из скрипичной литературы, М., 1957; Мострас К., Флажолеты, в сб.: Очерки по методике обучения игре на скрипке, М., 1960; Фортунатов Ю., Барсова И., Практическое руководство по чтению симфонических партитур, М., 1966, гл. 6; Ямпольский И., Основы скрипичной аппликатуры, М., 1977; Heller H., Lehre der Flöten-Töne, B., 1927; Piston W., Orchestration, N. Y., 1955; Kirkendale W., Segreto comunicato da Paganini, «JAMS», 1965, v. 18, № 3. *Т. А. Ремчанская.*



П. И. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром, часть 3.



Н. Паганини. Интродукция и вариации на тему «У очага уж не грущу я боле» («Non più mesto») из оперы «Золушка» Россини для скрипки с оркестром. Обработка для скрипки и фортепиано Ф. Крейслера.

ФЛАКС Ефрем Борисович [р. 2(15) I 1909, Петербург] — сов. певец (бас). Засл. арт. РСФСР (1960). В 1936 окончил Ленингр. консерваторию по классу пения (занимался у И. С. Томарса и П. З. Андреева). В 1936—42 и 1950—70 солист Ленингр. филармонии, в 1943—50 — Ленингр. радио. Пропагандист вок. творчества сов. композиторов, первый исполнитель мн. песен В. П. Соловьёва-Седого, М. И. Блантера, Б. А. Мокроусова и др. В 1936—41 и 1947—68 (с перерывом) преподаватель Ленингр. консерватории, с 1970 режиссёр-педагог Ленконцерта. *В. И. Зарубин.*

ФЛАМА́НДСКАЯ ШКО́ЛА — см. *Нидерландская школа.*

ФЛАМЕ́НКО, правильнее канте фламенко (испан. cante flamenco),— обширная группа песен и танцев Юж. Испании и особый стиль их исполнения. Слово «Ф.» — из жаргона 18 в., этимология его не установлена несмотря на многочисл. науч. изыскания. Известно, что в нач. 19 в. цыгане Севильи и Кадиса называли себя фламенкос, и со временем этот термин приобрёл смысл «gitano andaluzado», т. е. «цыган, натурализовавшийся в Андалусии». Т. о., «канте фламенко» буквально означает «пение (или песни) андалусийских цыган», или «цыганско-андалусийское пение» (cante gitano-andaluz). Название это ни исторически, ни по существу не является точным, т. к.: цыгане — не создатели и не единств. носители иск-ва Ф.; канте Ф.— достояние не только Андалусии, оно распространено и за её пределами; в Андалусии существует муз. фольклор, к-рый не принадлежит канте Ф.; канте Ф. подразумевает не только пение, но также игру на гитаре (guitarra flamenca) и танец (baile flamenco). Тем не менее, как указывает И. Росси — один из ведущих исследователей Ф., это наименование оказывается более удобным, чем другие (cante jondo, cante andaluz, cante gitano), т. к. оно охватывает все без исключения частные проявления этого стиля, обозначаемые и др. терминами. Наряду с канте Ф. широко бытует название «канте хондо» (cante jondo; этимология также не выяснена, предположительно означает «глубокое пение»). Нек-рые учёные (Р. Лапарра) не делают различия между канте хондо и канте Ф., однако большинство исследователей (И. Росси, Р. Молина, М. Риос Руис, М. Гарсия Матос, М. Торнер, Э. Лопес Чаварри) считают, что канте хондо составляет лишь часть канте Ф., быть может, по мнению М. де Фалья, наиболее древнее его ядро. Кроме того, термин «канте хондо» относится только к пению и не может обозначать иск-во Ф. в целом.

Родина канте Ф.— Андалусия (древняя Турдетания), территория, где на протяжении 2500 лет скрещивались разл. культурные, в т. ч. музыкальные, влияния Востока (финикийские, греческие, карфагенские, византийские, арабские, цыганские), что и определило подчёркнуто ориентальный облик канте Ф. по сравнению с остальным испан. муз. фольклором. Решающее воздействие на формирование канте Ф. имели 2 фактора: принятие испан. церковью греко-византийского пения (2—11 вв., до введения римской литургии в её чистом виде) и иммиграция в 1447 в Испанию многочисл. групп цыган, обосновавшихся в Андалусии. От греко-визант. литургии канте Ф. заимствовало типичные звукоряды и мелодич. обороты; исполнит. практика цыган придала канте Ф. его окончат. художеств. облик.

Осн. зона совр. распространения канте Ф.— Нижняя Андалусия, т. е. провинция Кадис и юж. часть провинции Севилья [гл. очаги — Триана (квартал г. Севильи на правом берегу Гвадалквивира), г. Херес-де-ла-Фронтера и г. Кадис с близлежащими портовыми городами и местечками]. На этой небольшой территории возникло 80% всех жанров и форм канте Ф., и в первую очередь наиболее древние — тона (toná), сигирийя (siguiriya), солеа (soleá), саэта (saeta). Вокруг этой основной «зоны фламенко» расположена более обшир-

	Наименование	Лад	Метр	Строфа (основная или преобладающая)*
Песни без аккомпанемента, в свободном ритме	тона	«лад ми»	—	8+8+8+8; a — b — c — b
	саэта	«лад ми», мажор	—	8+8+8+8(1—2—3—3——4); a — b — c — b
	дебла	«лад ми»	—	8+8+8+8; a — b — c — b
	мартинете	мажор	—	»
	карселера	»	—	»
Песни с метрически упорядоченным аккомпанементом	сигирийя	«лад ми»	переменный	7+7+11+7; a — b — c — b
	кабалес	мажор	»	7+5+9+5/5+7+5; a — — b — c — b/a — b — a
	солеа	«лад ми»	трёхдольный	8+8+8; a — b — a
	канья	»	»	8+8+8+8; a — b — c — b
	поло	мажор	»	»
	тьенто	«лад ми», мажор, минор	двудольный	8+8+8+8(2—2—1—2——3—4—3—4); a—b—c—b
	танго фламенко	»	»	8+8+8; a — b — a
	тангильо	»	»	8+8+8+8; a — b — c — b
	булерия	»	трёхдольный	8+8+8; a — b — a
	ливиана	«лад ми»	переменный	7+5+7+5; a—b—c—b**
	серрана	»	»	7+5+7+5/5+7+5; a—b——c—b/a—b—a***
	алегриас	мажор	трёхдольный	8+8+8+8(2—1—2—3——4—3—4); a — b — c — b
	таранта	переменный	двудольный	8+8+8+8+8; a — b — — a — b — a
	картахенера	»	трёхдольный	»
	группа фанданго: (фанданго и фандангильо	переменный	трёхдольный	8+8+8+8(2—1—2—3——4—4); a — b — c — b или 8+8+8+8+8(2——1—2—3—4—5); a—b——a—b—a
	группа фанданго: вердиалес	»	»	»
	группа фанданго: хабера	»	»	»
	группа фанданго: ронденья	»	»	»
	группа фанданго: маланьенья	»	»	»
	группа фанданго: гранадина	»	»	»
	группа фанданго: фанданго де Уэльва	»	»	»
	группа фанданго: аликантина	»	»	»
Песни с метрически упорядоченными мелодией и аккомпанементом	петенера	«лад ми»	переменный	8+8+8+8+8(1—2—3—0——3—4—1—2); a — b — — c — b****
	вито	»	трёхдольный	8+8+8+8; a — b — c — b
	халео	минор	»	»
	севильяна	«лад ми», мажор, минор	»	7+5+7+5/5+7+5; a — — b — c — b/a — b — a***
	болеро	мажор	»	»
	панадеро	»	»	»
	фаррука	минор, мажор	двудольный	8+8+8+8+8; a — b — c — b
	гарротин	мажор	»	»
	сороно	«лад ми»	переменный	»

* Цифры без скобок указывают число слогов в каждом стихе, цифры в скобках — последовательность исполнения стихов в тех случаях, когда число муз. фраз в периоде больше числа стихов в строфе, лат. буквы — порядок рифм (ассонансов). ** Строфа простой сегидильи. *** Строфа сложной сегидильи. **** Стих острибильо.

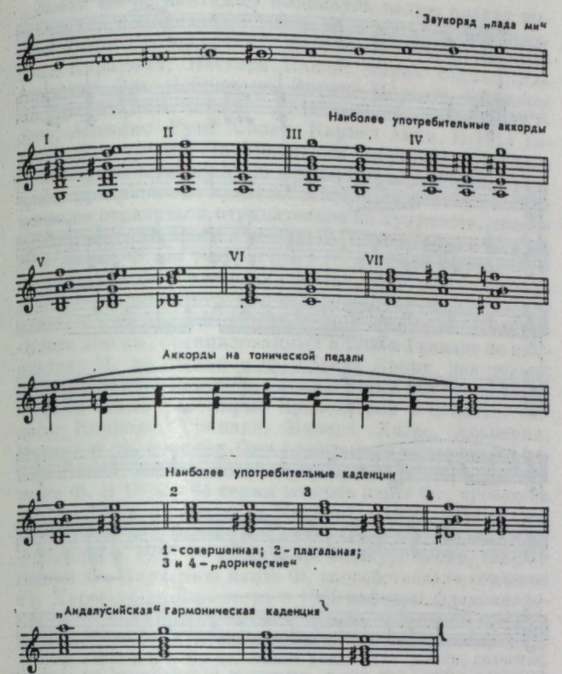
ная территория aflamencada — с сильным влиянием стиля канте Ф.: провинции Уэльва, Кордова, Малага, Гранада, Альмерия, Хаэн и Мурсия. Здесь гл. жанром канте Ф. является *фанданго* с его многочисл. разновидностями (вердиалес, хабера, ронденья, малагенья, градинна и др.). Др. более отдалённые зоны «афламенкадас» — эстремадурская (до Саламанки и Вальядолида на севере) и ламанчская (до Мадрида); изолированный «остров» канте Ф. образует Барселона.

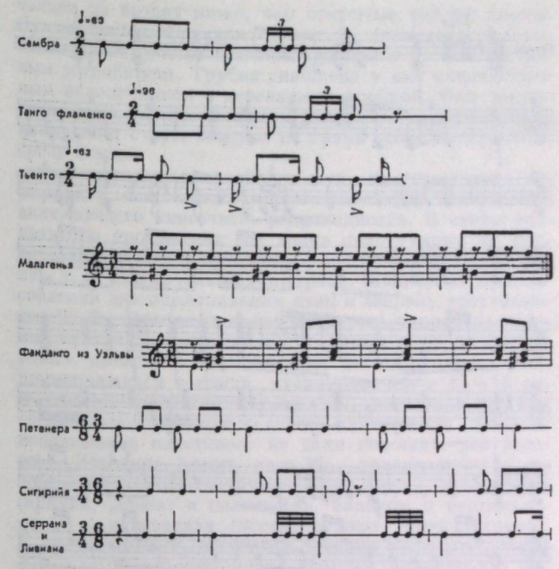
Первое документальное сведение о канте Ф. как о специфич. стиле пения относится к 1780 и связано с дошедшим до нас именем «кантаора» (певца — исполнителя канте Ф.) Тио Луиса эль де ла Хулиана — цыгана из г. Херес-де-ла-Фронтера. Вплоть до последней четв. 19 в. все известные кантаоры были исключительно цыгане (Эль Фильо из г. Пуэрто-Реаль, Сьего де ла Пенья из г. Аркос-де-ла-Фронтера, Эль Планета, Курро Дурсе и Энрике эль Мельисо из Кадиса, Мануэль Каганчо и Хуан эль Пелао из Трианы, Локо Матео, Пако ла Лус, Курро Фрихонес и Мануэль Молина из г. Херес-де-ла-Фронтера). Репертуар исполнителей канте Ф. первоначально был весьма ограничен; кантаоры 1-й пол. 19 в. исполняли преим. тона, сигирийи и солеарес (солеа). Во 2-й пол. 20 в. канте Ф. включает не менее 50 разл. песенных жанров (большинство их одновременно являются танцами), причём нек-рые из них насчитывают до 30, 40 и даже до 50 отд. форм. Основу канте Ф. составляют жанры и формы андалусийского происхождения, однако канте Ф. ассимилировало немало песен и танцев, пришедших из др. областей Испании и даже из-за Атлантики (как, напр., хабанера, аргентинское танго, румба).

Поэзия канте Ф. не связана с к.-л. постоянной метрич. формой; в ней используются разл. строфы с разными типами стихов. Преобладающим видом строфы является «копла романсеада», т. е. четверостишие с 8-сложными хореич. стихами и ассонансами во 2-м и 4-м стихах; наряду с этим употребляются коплас с неравносложными стихами — от 6 до 11 слогов (сигирийя), строфы из 3 стихов с ассонансами в 1-м и 3-м стихах (солеа), строфы из 5 стихов (фанданго), строфа сегидильи (ливиана, серрана, булерия) и др. По своему содержанию поэзия канте Ф.— почти исключительно лирика, проникнутая индивидуализмом и философским взглядом на жизнь, отчего многие коплас канте Ф. выглядят как своеобразные сентенции, подытоживающие жизненный опыт. Гл. темы этой поэзии — любовь, одиночество, смерть; в ней раскрывается внутренний мир человека. Поэзия канте Ф. отличается лаконизмом и простотой художеств. средств. Метафоры, поэтич. сравнения, риторич. приёмы изложения в ней почти не встречаются.

В песнях канте Ф. используются лады мажорный, минорный и т. н. лад ми (modo de mi — название условное, от басовой струны гитары; испан. музыковеды называют его также «дорическим» — modo dórico). В мажоре и миноре употребляются гармонии I, V и IV ступеней; изредка встречается септаккорд II ступени. Песни канте Ф. в миноре немногочисленны: это — фаррука, халео, нек-рые севильяны, булерии и тьенто. Мажорные песни — болеро, поло, алегриас, мирабрас, мартинете, карселера и др. Абсолютное большинство песен канте Ф. основано на звукоряде «лада ми» — древнем ладе, перешедшем в нар. муз. практику из старинной испан. литургии и несколько видоизменённом нар. музыкантами; в основном он совпадает с фригийским ладом, но с мажорным тонич. трезвучием в гармонич. сопровождении и с «колеблющимися» II и III ступенями в мелодии — то натуральными, то повышенными, независимо от направления движения.

В фанданго с его многочисл. разновидностями и в нек-рых песнях Леванта (таранто, картахенера) используется переменный лад: их вок. мелодии строятся на мажорном звукоряде, но заключит. муз. фраза ритма непременно модулирует в «лад ми», в к-ром звучит интерлюдия или постлюдия, исполняемая на гитаре. Испан. музыковеды называют такие песни «бимодальными» (cantos bimodales), т. е. «двуладовыми».





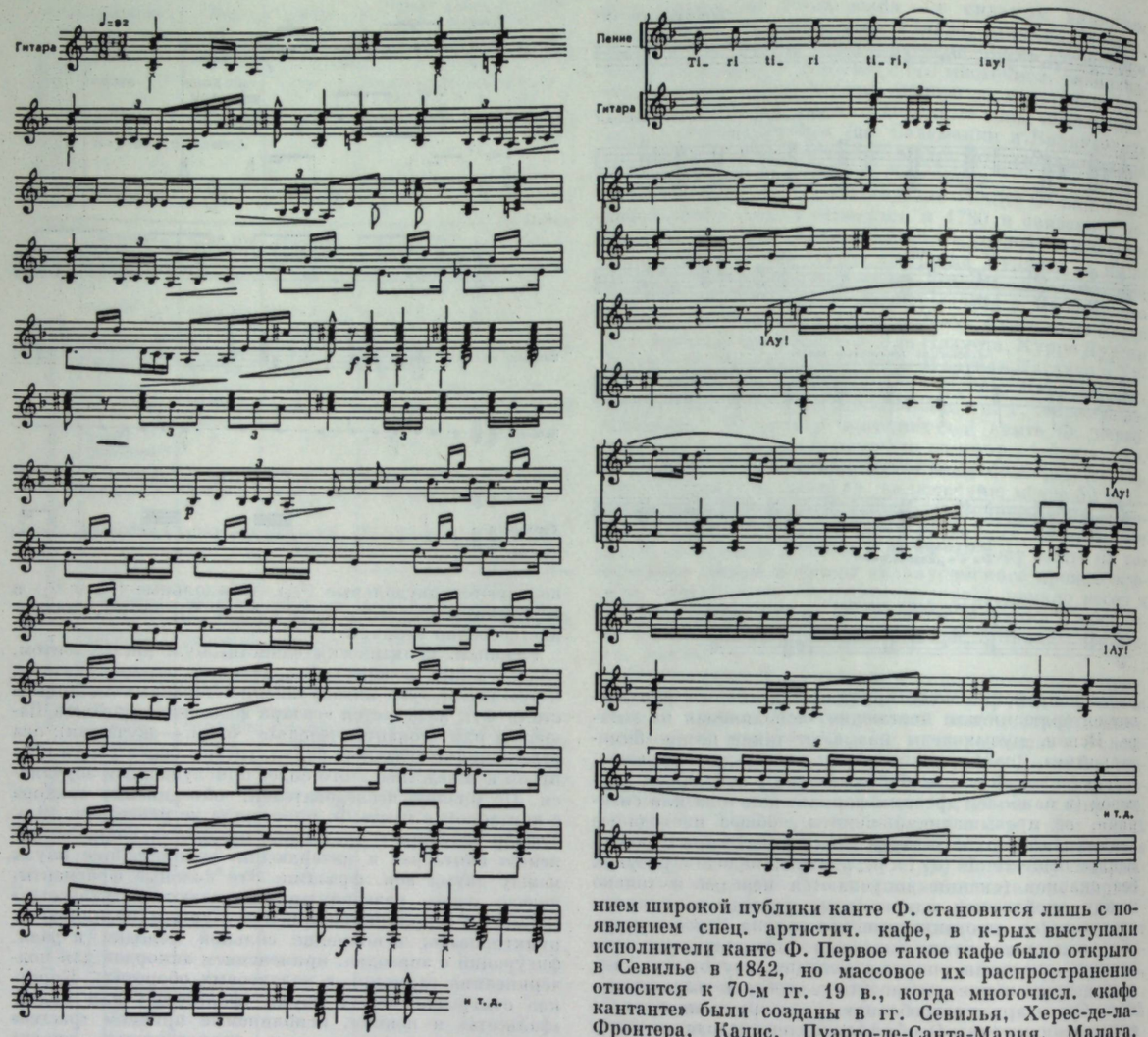
Для мелодий канте Ф. характерны небольшой диапазон (в наиболее древних формах, как тона или сигирийя, не превышающий квинты), общее нисходящее движение от верхнего звука вниз к тонике при одновременном decrescendo (от f к p), плавный мелодич. рисунок без скачков (скачки допускаются изредка и только между окончанием одного муз. периода и началом следующего), многократные повторения одного звука, обильная орнаментика (мелизмы, апподжиатуры, продолжит. опевания опорных мелодич. звуков и т. п.), частое применение portamento — особенно выразительного благодаря употреблению кантаорами интервалов меньше полутона. Особый характер мелодиям канте Ф. придаёт спонтанная, импровизационная манера исполнения кантаоров, к-рые никогда не повторяют в точности одну и ту же песню, но всегда привносят в неё нечто новое и неожиданное, хотя и не нарушающее стиль.

Метроритмич. структура канте Ф. очень богата и разнообразна. Песни и танцы канте Ф. подразделяются на несколько десятков групп в зависимости от метра и ритма вок. мелодии, аккомпанемента, а также различного их взаимоотношения. Лишь очень упрощая действит. картину, можно разделить все песни канте Ф. по метроритмич. характеристикам на 3 группы: 1) песни, исполняемые без всякого аккомпанемента, в свободном ритме, или с аккомпанементом (гитара), не придерживающимся к.-л. постоянного метра и дающим певцу только гармонич. поддержку; к этой группе относятся наиболее древние песни канте Ф.— тона, саэта, дебла, мартинете; 2) песни, также исполняемые певцом в свободном метре, но с метрически упорядоченным аккомпанементом: сигирийя, солеа, канья, поло, тьенто и др.; 3) песни с метрически упорядоченными вок. мелодией и аккомпанементом; к этой группе относится большинство песен канте Ф. В песнях 2-й и 3-й групп используются двудольные ($^2/_4$), трёхдольные ($^3/_8$ и $^3/_4$) и переменные ($^6/_8 + ^3/_4$ и $^6/_8 + ^6/_8 + ^3/_4$) метры; последние особенно типичны.

Главным, практически единств. муз. инструментом, участвующим в канте Ф., является гитара. Гитара, к-рую используют андалусийские «токаоры» (гитаристы стиля Ф.), называется «гитара фламенка» (guitarra flamenca) или «сонанта» (sonanta, букв.— звучащая); она отличается от обычной испан. гитары более узким корпусом и вследствие этого более приглушённым звучанием. По мнению исследователей, объединение токаора с кантаором в канте Ф. произошло не ранее нач. 19 в. Токаор исполняет прелюдии, предшествующие вступлению кантаора, и интерлюдии, заполняющие паузы между двумя вок. фразами. Эти сольные фрагменты, подчас очень развёрнутые, называются «фальсетас» (falsetas) и исполняются приёмом «пунтео» (от puntear — пунктировать; исполнение сольной мелодии и разл. фигураций с эпизодич. применением аккордов для подчёркивания гармонии в кадансовых оборотах). Короткие отыгрыши между двумя «фальсетас» или между «фальсета» и пением, исполняемые приёмом «расгео» (rasgueo; последовательность полнозвучных, иногда тремолирующих аккордов), наз. «пасеос» (paseos). Наряду с прославленными кантаорами известны выдающиеся гитаристы канте Ф.: Патиньо, Хавьер Молина, Рамон Монтойя, Пако де Лусия, Серранито, Маноло Санлукар, Мельчор де Марчена, Курро де Херес, Эль Ниньо Рикардо, Рафаэль дель Агила, Пако Агилера, Моранто Чико и др.

Помимо гитары, пение в канте Ф. сопровождается «пальмас фламенкас» (palmas flamencas) — ритмич. ударами 3—4 прижатых пальцев одной руки по ладони другой, «питос» (pitos) — прищёлкиванием пальцами на манер кастаньет, пристукиванием каблуком и т. п. Кастаньеты аккомпанируют танцам Ф.

Импровизац. характер исполнения песен канте Ф., применение в них интервалов меньше полутона, а также свободный метр во многих из них препятствуют точной фиксации их в нотной записи: она не может дать верного представления об истинном звучании канте Ф. Тем не менее приводим в качестве примера два фрагмента сигирийи — начальную «фальсету» гитары и вступление кантаора (запись И. Росси; см. колонки 843, 844):



Танец в канте Ф. такого же древнего происхождения, как и пение. Это всегда сольный танец, тесно связанный с пением, но имеющий свой характерный облик. Примерно до сер. 19 в. танцы Ф. были немногочисленны (сапатеадо, фанданго, халео); со 2-й пол. 19 в. число их быстро растёт. Многие песни канте Ф. с этого времени сопровождаются танцем и превращаются в жанр canto bailable (песня-танец). Так, ещё в 19 в. известная цыганская «байлаора» (танцовщица стиля Ф.) из Севильи Ла Мехорана стала танцевать солеа. В 20 в. почти все песни канте Ф. исполняются и как танцы. Хосе М. Кабальеро Бональд перечисляет более 30 «чистых» танцев Ф.; вместе с танцами, к-рые он называет «смешанными» (театрализованные танцы Ф.), их число превышает 100.

В отличие от др. региональных видов испан. муз. фольклора, канте Ф. в своих наиболее чистых формах никогда не было общенар. достоянием, не культивировалось всем населением Андалусии (ни городским, ни сельским) и вплоть до последней трети 19 в. не пользовалось ни популярностью, ни даже известностью за пределами узкого круга знатоков и любителей. Достоянием широкой публики канте Ф. становится лишь с появлением спец. артистич. кафе, в к-рых выступали исполнители канте Ф. Первое такое кафе было открыто в Севилье в 1842, но массовое их распространение относится к 70-м гг. 19 в., когда многочисл. «кафе кантанте» были созданы в гг. Севилья, Херес-де-ла-Фронтера, Кадис, Пуэрто-де-Санта-Мария, Малага, Гранада, Кордова, Картахена, Ла-Уньон, а вслед за ними и за пределами Андалусии и Мурсии — в Мадриде, Барселоне, даже Бильбао. Период с 1870 по 1920 называют «золотой эпохой» канте Ф. Новая форма бытования канте Ф. положила начало профессионализации исполнителей (певцов, танцоров, гитаристов), породила конкуренцию между ними, способствовала формированию разл. исполнит. школ и стилей, а также разграничению жанров и форм внутри канте Ф. В те годы термином «хондо» стали обозначать особенно эмоционально выразительные, драматичные, экспрессивные песни (сигирийя, несколько позже солеа, канья, поло, мартинете, карселера). Тогда же появились наименования «канте гранде» (cante grande — большое пение), определявшее песни большой протяжённости и с мелодиями широкого диапазона, и «канте чико» (cante chico — малое пение) — для обозначения песен, не обладавших такими качествами. В связи со значит. увеличением удельного веса танца в канте Ф. стали различать песни по их функции: песня «аланте» (андалусийская форма кастильского adelante — вперёд) предназначалась только для слушания, песня «атрас» (atrás — назад) сопровождала танец.

Эпоха «кафе кантанте» выдвинула целую плеяду выдающихся исполнителей канте Ф., среди к-рых выделяются кантаоры Мануэль Торре, Антонио Майрена, Маноло Караколь, Пастора Павон, Мария Варгас, Эль Агухетас, Эль Лебрихано, Энрике Моренте, байлаоры Ла Архентина, Лолилья Ла Фламенка, Висенте Эскудеро, Антонио Руис Солер, Кармен Амая. В 1914 хореографич. труппа Ла Архентины выступила в Лондоне с танцами на музыку М. де Фалья и танцами Ф. В то же время превращение канте Ф. в зрелищный спектакль не могло не отразиться отрицательно на художеств. уровне и чистоте стиля песен и танцев Ф. Перенесение в 20-х гг. 20 в. канте Ф. на театр. сцену (т. н. опера фламенка) и организация фольклорных спектаклей Ф. ещё более усугубили упадок этого иск-ва; репертуар исполнителей канте Ф. засорялся чужеродными формами. Конкурс «Канте хондо», организованный в 1922 в Гранаде по инициативе М. де Фалья и Ф. Гарсиа Лорки, дал толчок к возрождению канте Ф.; аналогичные конкурсы и фестивали стали регулярно проводиться в Севилье, Кадисе, Кордове, Гранаде, Малаге, Хаэне, Альмерии, Мурсии и др. городах.Они привлекали выдающихся исполнителей, на них демонстрировались лучшие образцы канте Ф. В 1956—64 серия вечеров канте Ф. проведена в Кордове и Гранаде; в Кордове в 1956, 1959 и 1962 состоялись нац. конкурсы канте Ф., а в г. Херес-де-ла-Фронтера в 1962 — междунар. конкурс песни, танца и гитары Ф. Изучению канте Ф. способствовало создание в г. Херес-де-ла-Фронтера в 1958 кафедры фламенкологии и фольклорных исследований, издающей журнал «Фламенко» и подготовившей ряд научных публикаций.

Лит.: Фалья М. де, Канте хондо. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство, в его сб.: Статьи о музыке и музыкантах, М., 1971; Гарсиа Лорка Ф., Канте хондо, в его сб.: Об искусстве, М., 1971; Prado N. de, Cantaores andaluces, Barcelona, 1904; Machado y Ruiz M., Cante jondo, Madrid, 1912; Luna J. C. de, De cante grande y cante chico, Madrid, 1942; Fernández de Castillejo F., Andalucía: lo andaluz, lo flamenco y lo gitano, B. Aires, 1944; García Matos M., Cante flamenco, в сб.: Anuario musical, v. 5, Barcelona, 1950; его же, Una historia del canto flamenco, Madrid, 1958; Triana F. elde, Arte y artistas flamencos, Madrid, 1952; Lafuente R., Los gitanos, el flamenco y los flamencos, Barcelona, 1955; Caballero Bonald J. M., El cante andaluz, Madrid, 1956; его же, El baile andaluz, Barcelona, 1957; его же, Diccionario del cante jondo, Madrid, 1963; González Climent A., Cante en Córdoba, Madrid, 1957; его же, ¡ Oído al cante!, Madrid, 1960; его же, Bulerías, Jerez de la Frontera, 1961; его же, Antología de poesía flamenca, Madrid, 1961; его же, Flamencología, Madrid, 1964; Lobo García C., El cante jondo a través de los tiempos, Valencia, 1961; Plata J. de la, Flamencos de Jerez, Jerez de la Frontera, 1961; Molina Fajardo E., Manuel de Falla y el «Cante jondo», Granada, 1962; Molina R., Marena A., Mundo y formas del cante flamenco, «Revista de Occidente», Madrid, 1963; Neville E., Flamenco y cante jondo, Málaga, 1963; La cancion andaluza, Jerez de la Frontera, 1963; Caffarena A., Cantes andaluces, Málaga, 1964; Luque Navajas J., Málaga en el cante, Málaga, 1965; Rossy H., Teoría del cante jondo, Barcelona, 1966; Molina R., Cante flamenco, Madrid, 1965, ² 1969; его же, Misterios del arte flamenco, Barcelona, 1967; Durán Muñoz G., Andalucía y su cante, Málaga, 1968; Martínez de la Peña T., Teoría y práctica del baile flamenco, Madrid, 1969; Ríos Ruiz M., Introducción al cante flamenco, Madrid, 1972; Machado y Alvarez A., Cantes flamencos, Madrid, 1975; Caballero Bonald J. M., Luces y sombras del flamenco, [Barcelona, 1975]; Larrea A. de, Guía del flamenco, Madrid, [1975]; Manzano R., Cante jondo, Barcelona, [s. a.].

П. А. Пичугин.

ФЛЕ́ЙТА (нем. Flöte, итал. flauto, франц. flûte, англ. flute; первоисточник — прованс. flaüto). 1) Духовой лабиальный муз. инструмент. Представляет собой трубку с цилиндрич. или слегка конич. каналом. Звук извлекают, вдувая струю воздуха по касательной к срезанному краю трубки непосредственно в канал (в Полинезии существует носовая Ф., в к-рую воздух вдувается не ртом, а носом).

Ф. бывают открытые с обоих концов, или простые, (*флуер, кавал*) и закрытые, у к-рых обращённый к исполнителю конец трубки закрыт, а вблизи него в стенке ствола вырезано отверстие для вдувания воздуха (узб. най, лимба, ди). Закрытые Ф. звучат приблизительно на октаву ниже, чем открытые той же длины. Существуют также свистковые Ф. (*сопилка, сопель*), снабжённые особым приспособлением — т. н. свистковым устройством. Трубка снабжена у них клювообразным наконечником с деревянной пробкой. Она закрывает канал ствола, оставляя узкую щель, к-рая точно направляет струю воздуха на грань спец. поперечного среза ствола.

Ф.— один из древнейших муз. инструментов (см. *Сиринкс*), осн. представитель семейства флейтовых, включающего многочисл. разновидности. В своём развитии на протяжении мн. веков конструкция Ф. подвергалась значит. изменениям — от простейших свистулек, т. н. охотничьих манков (разл. свистковых приспособлений для приманивания птиц и зверей), тростниковых Ф.,Ф., сделанных из дерева (веток), скорлупы крупных орехов, раковин, из кости, глины и др. до фарфоровых, янтарных, сделанных из золота, хрустальных, применявшихся в придв. музицировании в 17—18 вв. и усовершенствованных совр. Ф., изготовляемых из гренадильного, эбенового дерева или металла (попытки использовать пластмассу не дали положит. результатов). Известны 2 осн. вида Ф., различающихся по способу держания инструмента при игре,— продольная (прямая; держат в положении, близком к вертикальному) и поперечная (косая, держат горизонтально). К продольным Ф. относятся древние *флажолет*, *блокфлёте* (ныне возрождённая), двойная (аккордовая) Ф., *флейта Пана* и др. Продольные Ф., имевшие цилиндрич. канал и клювообразный мундштук, наибольшее распространение получили в 17 в. Поперечные Ф. впервые упоминаются в 9 в. до н. э.; были известны в Китае, затем в Индии, Этрурии, Византии и у слав. народов. В страны Центр. Европы проникли ок. 10 в. Позднее в странах Европы использовалась поперечная, или т. н. немецкая, Ф. (известна в др. странах под назв.: франц. flûte allemande, англ. German flute, итал. flauto allemanda, flauto traverso, нем. Querflöte, Schweizerflöte и др.). Первоначально она изготовлялась из одного куска дерева, имела цилиндрич. канал, отверстие для вдувания воздуха на верхней боковой стороне и 6 игровых отверстий, расположенных в один ряд: диапазон d^1 — a^2. Во 2-й пол. 17 в. франц. мастера применили у таких Ф. суживающееся (конич.) сверление (как у старинных), и с подобной конструкцией ствола Ф. вновь распространились в Германии, где их стали изготовлять с 2—3 дополнит. отверстиями, прикрытыми клапанами. Во 2-й пол. 18 в. по нем. образцам поперечные Ф. делались и в России — на фабрике муз. инструментов М. П. Переплётчикова в Москве. Нем. Ф. существовала до 30-х гг. 19 в.— до её коренной реконструкции нем. флейтистом-виртуозом, инстр. мастером и композитором Т. Бёмом, придавшим инструменту совр. вид. Конич. канал он заменил цилиндрическим (во 2-й модели; 1-я имела ещё конич. канал), величина и расположение звуковых отверстий определяются в его Ф. не аппликатурными удобствами, а акустич. принципами, позволяющими достигать наибольшей чистоты и полноты звучания; для удобства и облегчения игры Бём снабдил Ф. системой клапанов, закрывающих звуковые отверстия. Он стал изготовлять инструменты из металла (часто делались из серебра). Новый вид получил название флейты Бёма. В результате введённых им усовершенствований звук стал сильнее и плотнее, но несколько менее «элегичным» по тембру, чем у старинных Ф.

Со 2-й пол. 17 в. роль поперечной Ф. (flauto traverso) в инстр. музыке всё более возрастает, и она понемногу вытесняет продольную Ф. Она приобрела популярность и у музыкантов-профессионалов, и у любителей. Умение играть на Ф. было признаком «хорошего тона». В 18 в. Ф. стала подлинно конц. инструментом. В числе первых композиторов, создавших конц. произв. для

Ф., — Г. Пёрселл (пьесы), А. Скарлатти (2 сюиты для Ф. и basso continuo), И. С. Бах (3 сонаты для клавесина obligato и Ф.; 3 сонаты для Ф. и basso continuo; соната для Ф. соло), Г. Ф. Гендель (15 сольных сонат для скрипки или Ф.).

В 60—70-е гг. 20 в. в связи с возрождением интереса к музыке кон. 17 — нач. 19 вв. мн. солисты, ансамблисты и участники камерных оркестров предпочитают исполнять флейтовые партии в соч. Дж. Торелли, Б. Марчелло, Т. Альбинони, А. Вивальди, Г. Ф. Телемана, И. С. Баха, Ф. А. Россетти и др. на деревянных Ф.

Совр. Ф. имеет прямой цилиндрич. канал, состоящий из головки (верхняя часть) с подвижной (для регулирования строя) пробкой и отверстием для вдувания воздуха, среднего и нижнего колен. На обоих коленах расположены боковые игровые отверстия и клапанный механизм (на среднем колене — все основные клапаны, на нижнем — 3—4). Диапазон — h (c^1) — c^4 (es^4), звукоряд хроматический, нотируется в скрипичном ключе соответственно звучанию. Совр. Ф. (называется часто боль-



шой Ф.) обладает высокими техническими и звуковыми возможностями. Применяется в оркестре (в симфоническом — 2—3, иногда 4 партии), в ансамбле и соло.

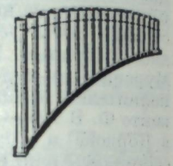
Разновидности Ф.: малая итал. piccolo (in C, d^2 — b^4 или c^5, нотируется на октаву ниже действит. звучания); альтовая Ф. (in G или, реже, in F; диапазон g — cis^3; нотируется соответственно на кварту или квинту выше действит. звучания; введена Н. А. Римским-Корсаковым, использовавшим её в опере-балете «Млада», 1890, и в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 1904; позднее применялась А. К. Глазуновым, Н. Н. Черепниным, Д. Д. Шостаковичем, И. Ф. Стравинским, М. Равелем и др.); басовая Ф., или альбизифон (in C; диапазон H — f^2, нотируется на октаву выше действит. звучания; изобретена в нач. 20 в., но почти не применяется).

2) Ф. в органе — общее назв. всех лабиальных труб, к-рые изготовляются из одного материала, имеют одинаковую форму и мензуру. Термин «Ф.» часто входит в состав спец. наименований орг. труб (голосов) — Querflöte, Schweizerflöte, Stillflöte, Dulzflöte, Pyramidflöte и др. (см. *Орган*). Б. ч. труб, носящих назв. Ф., имеют 4′ и 8′ тон. Трубы 2′ и 1′ обычно носят назв., в к-рое входит слово не Flöte, а Pfeife (Schweizerpfeife и др.).

Лит.: Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950, [3]перераб., М., 1972; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 1, М., 1954; Тризно Б., Флейта, М., 1964; Левин С., Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Л., 1973; Розенберг А., О русском производстве духовых инструментов в XVIII веке, в кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII в., М., 1975, с. 164—80 (Труды Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. 21); Böhm T., Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben, Mainz, 1847; его же, Die Flöte und Flötenspiel, Münch., 1871; Schwedler M., Flöte und Flötenspiel, Lpz., 1890, [3]1923; Piston W., Orchestration, N. Y., 1955; Baines A., Woodwind instruments and their history, N. Y., [1963].

А. А. Розенберг, Л. И. Ройзман.

ФЛЕ́ЙТА ПА́НА (итал. flauto di Pan, нем. Panflöte, франц. flûte de Pan, англ. Pan flute или panpipe) — нар. дух. лабиальный (губной) муз. инструмент. Ф. П. — древняя многоствольная продольная *флейта*; источник назв. — др.-греч. миф о боге лесов и полей Пане, покровителе пастухов (его часто изображали играющим на многоствольной флейте). Ф. П. упоминается в «Илиаде» Гомера (песнь 10, стих 13). Согласно мифу, нимфа Сиринкс, спасаясь от преследований влюблённого Пана, обратилась за помощью к речному богу, превратившему её в тростник, из к-рого Пан сделал Ф. (отсюда греч. назв. одной из разновидностей Ф. П. — *сиринкс*). Состоит из набора открытых с одного конца трубочек (стволов) разной длины (реже — разных диаметров); они изготовляются из ствола камыша, тростника, бамбука, а также из древесины, кости, металла. Их скрепляют тростниковыми планками и жгутом из молодой коры вишнёвого дерева или ниткой и др.; в отдельных случаях они не соединяются и при игре их держат в руке, подобрав по размеру. Исполнитель подносит трубочки *дульцем* ко рту, прижимает к нижней губе (при косом срезе трубочек — сторону с меньшим срезом); направляя струю воздуха на противоположный край дульца, он приводит в колебание заключённые в стволах столбы воздуха и извлекает свистящие звуки. Каждая трубка издаёт лишь один осн. звук, высота к-рого зависит от её длины и диаметра; при усилении вдувания можно (только в нижнем регистре) извлечь третий обертон (дуодецима). Для точной подстройки Ф. П. с неподвижной пробкой, закрывающей нижний конец ствола, в него насыпают горошины или дробинки, а у инструмента с подвижной пробкой высота звука зависит от положения пробки, к-рую можно передвигать. Диапазон Ф. П. определяется количеством и величиной трубочек (17—23). На Ф. П. играют соло



или в ансамбле с др. инструментами (иногда состоит из одних Ф. П. разных регистров). Её использовал Н. А. Римский-Корсаков в опере «Млада» (3-е д., оркестр на сцене). Существует под разл. назв. у мн. народов. Среди разновидностей: рус. — *цевница*, кугиклы; укр. — *свыриль*, азерб. — мусигар; менгрельская — ларчеми и гурийская — *соинари* (Грузия); литовские — *скудучяй*, скаудамас; рум. — *мускал* и молд. — *най* (с 1970-х гг. вводится в симф. оркестр молд. композиторами Т. Кирияком и др.).

Лит.: Привалов Н., Музыкальные духовые инструменты русского народа, ч. 2, СПБ, 1908; Стешенко-Куфтина В., Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, т. 1 — Флейта Пана, Тб., 1936; Беров Л., Молдавские народные музыкальные инструменты, Кишинёв, 1964; Вертков К., Русские народные музыкальные инструменты, [Л.], 1975, с. 33—36; Fox Strangways A. H., The pipes of Pan, «ML», 1929, v. 10, № 1; Schneider M., Bemerkungen über südamerikanische Panpfeifen, «AfMf», 1937, Jahrg. 2.

А. А. Розенберг.

ФЛЕ́ЙШЕР (Fleischer) Оскар (2 XI 1856, Цёрбиг, Саксония — 8 II 1933, Берлин) — нем. музыковед. Муз.-теоретич. предметы изучал в Берлине под рук. Ф. Шпитты. С 1888 рук. Корол. собрания старинных муз. инструментов в Берлине. В 1892—1925 преподавал муз.-теоретич. предметы в Берлинском ун-те (с 1895 профессор). Был одним из инициаторов создания Междунар. музыковедческого об-ва (1899). Важнейшие науч. труды Ф. посвящены исследованию невм.

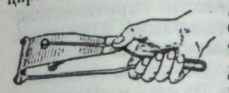
Соч.: Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boethius, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 1882, Bd 14; Denis Gaultier, «VfMw», 1886, Jahrg. 2, 1. und 2. Vierteljahr; Königliche Hochschule für Musik zu Berlin, Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente, B., 1892; Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften, Tl. 1—3, Lpz., 1895—1904; Die Reste der altgriechischen Tonkunst, B.—N. Y., 1899; Geschichte des Klaviers, в кн.: Seiffert M., Geschichte der Klaviermusik, Lpz., 1899; Mozart, B., 1900 (Geisteshelden, Bd 33); Musikalische Bilder aus Deutschlands Vergangenheit, B., 1913; Die germanischen Neumen, Fr./M., 1923.

Лит.: Саккетти Л., Мажор и минор (по поводу книги Os. Fleischer, «Neumen-Studien»), «РМГ», 1898, № 11.

Ю. В. Крейнина.

ФЛЕКСАТО́Н (нем. Flexaton, от лат. flexus — изогнутый и греч. τόνος — напряжение, тон; итал. flessatono, франц. flex-à-tone, англ. flex-a-tone) — самозвучащий язычковый инструмент. Вибратором в нём служит узкая стальная изогнутая пластина — язычок (толщина 0,7—1 *мм*, дл. 180 *мм*, ширина у основания 60—80 *мм*, у противоположного конца — 30—40 *мм*); нижний конец зажимается дерев. колодкой в основании проволочной рамы с рукояткой. К узкому концу пластины с обеих сторон прикреплены 2 гибких пру-

жинящих стальных стерженька, на концах каждого по деревянному или металлич. шарику. Ф. держат в правой руке за рукоятку, большим пальцем правой руки нажимают на узкий конец язычка. При встряхивании шарики ударяются о язычок. Усиливая или ослабляя нажим пальца на конец язычка, изменяют его напряжение и тем самым высоту звука. Звук звенящий, завывающий (напоминает звучание пилы, применяемой цирковыми и эстрадными артистами-эксцентриками).



Диапазон обычно более 2 октав: c^1 — e^3 (f^3); иногда as^3 — d^4. Нотируется в скрипичном ключе в действит. звучании. Появился в нач. 1920-х гг. во Франции. Большого распространения не получил. Использовался гл. обр. в эстр. музыке. Значительно реже применяется в симф. оркестре — в сюите «Блоха» Шапорина, опере «Нос» Шостаковича, концерте для фп. с оркестром Хачатуряна.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М., 1953, с. 402; Панайотов А., Ударные инструменты в современных оркестрах, М., 1973, с. 29—30; Дмитриев Г., Ударные инструменты: трактовка и современное состояние, М., 1973, с. 98; Gentil K., Das «Flex a tone» und die «Singende Säge», «Acustica», 1957, Bd 7, № 1; Stojko J., Szkola na instrumenty percusyine, Kr., 1962; Kotoński W., Instrumenty percusyine we współczesnej orkiestrze, Kr., 1963.

С. Я. Левин.

ФЛЕХТЕНМА́ХЕР (Flechtenmacher) Александру [23 XII 1823 (4 I 1824), Яссы — 28 I (9 II) 1898, Бухарест] — рум. композитор, дирижёр, педагог. В 1837—40 обучался игре на скрипке у Й. Бёма и Й. Майзедера в Вене, в 1847—48 совершенствовался в Париже. В 1834—37 и 1842—43 скрипач частных оперных трупп в Яссах. Дирижировал оркестрами Нац. т-ров в Яссах (1844—52), Бухаресте (1852—53, 1858—79), Крайове (1853—58). Концертировал как скрипач (в 1847 в России). С 1860 занимался педагогич. деятельностью; с открытием Бухарестской консерватории стал её первым директором (1864—69) и профессором по классу скрипки (1864—95). Один из основоположников рум. композиторской школы, Ф. создал первые значит. рум. муз.-сценич., орк., хоровые и вок. произв., получившие большую известность в Румынии. В его музыке ясно ощущаются фольклорные истоки, композитор использует подлинные нар. мелодии, чаще — лэутарские. Своим творчеством Ф. живо откликался на революц. и патриотич. движения в Румынии. Широкое распространение получили его хор. и сольные песни, в т. ч. написанные во время революц. событий 1848 — «Священный день свободы», «Одиннадцатое июня», баллада «Мать Штефана Великого», в период борьбы за объединение Валахии и Молдовы (50-е гг.) — «Хора объединения», «Вставай, румын», в годы подъёма рабочего движения — «Рабочая хора» (1893), ставшая гимном рум. пролетариата. В своих сценич. соч. Ф. также нередко обращался к патриотич.-освободит. тематике (опера «Девушка из Козии», 1870, историч. мелодрама «Крепость Нямц»). Написанная им в 1848 первая рум. оперетта «Баба-Яга» имела большой резонанс благодаря не только живой, национально окрашенной музыке, но и социально заострённому сюжету.

Соч.: опера — Девушка из Козии (Fata de la Cozia, 1870); оперетты — Баба-Яга (Baba Hîrca, 1848, Нац. т-р, Яссы), Новолуние (Crai nou); музыка к водевилям — Чинел-Чинел, Пэкалэ и Тындалэ, Крестьянская свадьба (Nunta tărănească), Яссы во время карнавала (Jaşii în carnaval), Поргу из Садагуры (Jorgu de la Sadagura), Медведи белый и чёрный (Ursul alb şi ursul negru), Флорин и Флорика, Милло-директор (Millo-director), Госпожа Кирица в Яссах (Coana Chiriţa în Jaşi), Янку Жиану, гайдуцкий капитан (Jancu Jianu, căpitan de haiduci), Русалии (Rusaliile) и др., мелодрама Крепость Нямц (Cetatea Neamţului), сценич. канцонетты на стихи В. Александри, в т. ч. Барбу Лэутару (Barbu Lăutarul); для орк. — увертюра Молдова (1847); камерно-инстр. соч., хор. и сольные песни, обр. нар. песен, музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Cosma O. L., Opera românească, t. 1, Buc., 1962, p. 37—71; Oană-Pop R., Alexandru Flechtenmacher. Viaţa în imagini, Buc., 1964; Vancea Z., A. Flechtenmacher, в его кн.: Creaţia muzicală românească sec. XIX—XX, t. 1, Buc., 1968 (рус. пер. статьи — Ванча З., Александру Флехтенмахер, в сб.: Страницы истории румынской музыки, сост. Р. Лейтес, М., 1979); Dolinescu E., Muzica populară în preocupările lui Alexandru Flechtenmacher, «Revista de etnografie şi folclor», 1968, t. 13, № 5.

Р. Э. Лейтес.

ФЛЕШ (Flesch) Карой (Карл) (9 X 1873, Визельбург, ныне Мошонмадьяровар, Венгрия — 14 XI 1944, Люцерн) — венг. скрипач, педагог, теоретик скрипичного иск-ва. Учился игре на скрипке в Вене у А. Бака, Й. Максинчака, а также у Я. Грюна (в консерватории, с 1883), в Париже у Э. Созе и М. П. Ж. Марсика (в консерватории, 1890—94), получил 1-е пр. студенч. конкурсов в этих городах.

С 1897 до конца жизни преподавал скр. игру. Дебютировал как солист в Вене (1895), затем с успехом выступал в Берлине (1896). Выступал как солист с симф. оркестрами Амстердама (1903; в 1904 дал 3 концерта, исполнив произв. классич., романтич.-виртуозного и совр. стилей), Парижа (1910), Лондона (1911). В Берлине (1905) осуществил цикл историч. концертов, сыграв за 5 конц. вечеров более 60 произв. 48 композиторов разл. эпох и стилей, включил в программу также полный цикл сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло. Всеобщего признания достиг в 1910—14, гастролируя во мн. странах Европы, в России (1911) и США (1914). Концертировал и как ансамблист — участвовал в сонатных вечерах с пианистами А. Шнабелем, К. Фридбергом и Б. Эйснером; играл в трио с Шнабелем, Фридбергом (фп.), виолончелистами Х. Беккером, Ж. Жерарди, Ф. Салмондом и Г. П. Пятигорским; был рук. «Струнного квартета королевы» в Румынии (1897—1902). Исполнение Ф. характеризовалось совершенством техники, богатым оттенками тембром звучания, глубиной трактовки. Завоевал известность как педагог. Преподавал в консерваториях в Бухаресте (1897—1902) и Амстердаме (1903—08 и 1939—40), в Высшей школе музыки в Берлине (1921—22), в Ин-те Кёртис в Филадельфии (1924—28), в Баден-Бадене (1928—34), в Корол. муз. колледже в Лондоне (1934—39) и на курсах мастерства в Люцерне (1943—44). Среди учеников Ф. — А. Муди, М. Росталь, Ш. Гольдберг, И. Гендель, Ж. Невё, Р. Однопосов, Г. Шеринг, Б. Гимпель, И. Хасид. Ф. был чл. жюри ряда междунар. конкурсов скрипачей, в т. ч. конкурса им. Э. Изаи (Брюссель, 1937). Инструктивные труды Ф. посв. скр. технике; он считал, что в её основе лежат элементарные игровые движения. Отд. проблемы повседневной работы скрипача рассмотрены Ф. в работах: «Как надо заниматься» («Wie soll man üben», 1928; не опубликована) и «Высшая школа скрипичной аппликатуры» (1940). В 2-томном труде Ф. «Искусство скрипичной игры» обобщены разл. вопросы методики обучения скрипачей (переведён на англ., итал., польский, рус. яз.). В своих инструктивных работах Ф. проявляет критич. отношение к традиц. скр. методике, даёт анализ практич. педагогич. советов др. авторов (выделяет прогрессивную роль франко-бельг. и рус. скр. школ — Ж. Л. Массара, М. П. Ж. Марсика, Л. Ауэра). Ф. утверждал, что путь к технич. и художеств. совершенству — в полной осознанности всего исполнит. процесса. Ф. принадлежат редакции многих скр. произв., в т. ч. сонат и партит И. С. Баха, каприсов Н. Паганини, а также сонат Л. Бетховена (совм. с А. Шнабелем), транскрипции для скрипки с фп., 6 арий Г. Ф. Генделя (совм. с венг. пианистом Б. Эйснером). Написал мемуары «Воспоминания скрипача», в к-рых на основе критич. анализа игры мн. выдающихся скрипачей нач. 20 в. наметил гл. стилистич. тенденции совр. скр. исполнительства.

Соч.: Urstudien für Violine, B., 1911 (рус. пер. — Основные упражнения для скрипки, пер. И. Сафонова, М., 1937); Etüdensammlung für Violine, Bd 1—3, Cph., 1921.

Лит. соч.: Die Kunst des Violinspiels, Bd 1—2, B., 1923—1928 (рус. пер. — Искусство скрипичной игры, т. 1. Вступ. ст., коммент. и доп. К. А. Фортунатова, М., 1964); доп. Das Skalensystem, B., 1926 (рус. пер. — Гаммы и арпеджии..., М., 1937, [3]1971); Das Klangproblem im Geigenspiel, B., 1931; The memoirs

of Carl Flesh, ed. by H. Keller, L., 1957, то же на нем. яз., по оригинальной рукоп.: Erinnerungen eines Geigers, hrsg. von C. F. Flesch, Freiburg i. Br.— Z., 1960, [2]1961 (рус. пер. фрагмента — Воспоминания скрипача, в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 8, М., 1977; Die hohe Schule des Violin-Fingersatzes (рукоп. 1940, впервые издана на итал. яз.— Alta scuola di diteggiatura violinista, ed. por A. Curci, Mil., 1960; на англ. яз.— Violin fingering. Its theory and practice, ed. by B. Schwarz, L.—N. Y., 1966).

Лит.: Фортунатов К., Карл Флеш и его труд «Искусство скрипичной игры» [вступ. ст. и коммент.], в кн.: Флеш К., Искусство скрипичной игры, т. 1, М., 1964; Brederode W., Carl Flesch, Haarlem, 1938; Eaton S., Two great violin teachers: Flesch and Dounis, «The Score», 1955, № 11; Heydebrand Chr. von, C. Flesch als Lehrer, «SMz», 1963, Bd 103; Hartnack J. W., Große Geiger unserer Zeit, Münch., 1967.

К. А. Фортунатов.

ФЛИЕ́Р Яков Владимирович [8 (21) X 1912, Орехово-Зуево — 18 XII 1977, Москва] — сов. пианист. Нар. арт. СССР (1966). Чл. КПСС с 1943. Окончил Моск. консерваторию по классу фп. у К. Н. Игумнова (1934) и аспирантуру при ней (1937) под его же руководством. Концертировал с 1935 (Великобритания, Франция, ФРГ, Италия, Бельгия, Нидерланды, Греция, Исландия, Югославия, Польша, Румыния, Чехословакия, Венгрия, США, Япония). 1-я пр. на 2-м Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935) и на Междунар. конкурсе пианистов в Вене (1936), 3-я пр. на Междунар. конкурсе пианистов им. Э. Изаи в Брюсселе (1938). Игра Ф. романтич. склада, отличалась яркой темпераментностью, лиризмом, виртуозным размахом; особенно удавались ему крупные произв. Ф. Листа (соната h-moll, концерт A-dur для фп. с оркестром), С. В. Рахманинова (3-й концерт для фп. с оркестром; поражал своеобразием интерпретации), Ф. Шопена (соната b-moll), П. И. Чайковского (1-й концерт для фп. с оркестром). С 1937 преподавал в Моск. консерватории (с 1947 профессор, с 1965 зав. кафедрой фп.). Среди учеников — Л. Н. Власенко, Р. К. Щедрин, В. К. Камышов, В. В. Постникова, И. Я. Граубинь, С. С. Алумян, М. А. Плетнёв. Автор ряда статей, опубликованных в периодич. печати.



Лит.: Игумнов К. Н., Я. Флиер, «СМ», 1937, № 10—11; Цыпин Г., Я. В. Флиер, М., 1972.

Г. М. Коган.

ФЛОРЕНТИ́ЙСКАЯ КАМЕРА́ТА (итал. camerata — компания, корпорация) — содружество гуманистов-философов, поэтов, музыкантов и любителей музыки. Возникла ок. 1580 во Флоренции по инициативе композитора и мецената графа Дж. Барди, во дворце к-рого собирались видные деятели иск-ва и науки, и просвещённого любителя музыки Я. Корси (в его доме, после отъезда Барди в Рим в 1592, продолжались встречи участников Ф. к.; отсюда её др. назв. — Камерата Барди — Корси). Среди наиболее известных членов Ф. к.— поэты О. Ринуччини, Г. Кьябрера, П. Строцци, певцы и композиторы Дж. Каччини, Я. Пери, В. Галилеи, Дж. Дони, К. Мальвецци, П. Делла Валле. Возникновение Ф. к. во многом подготовила деятельность филолога, историка, знатока антич. учений о музыке Дж. Меи. В своих исследованиях он дал теоретич. обоснование путей развития новой музыки, оказав большое влияние на формирование взглядов В. Галилеи, Дж. Барди и др.

Представители Ф. к. стремились возродить принципы антич. муз. иск-ва, с к-рыми были знакомы по теоретич. трактатам. Выступали против полифонического пения, за возобновление др.-греч. трагедии на основе монодич. склада (см. *Монодия*), считали, что музыка должна подчиняться поэзии, следовать за поэтич. текстом, усиливать его эмоциональное воздействие, добивались синтеза поэзии и музыки. Эстетич. воззрения участников Ф. к. нашли отражение в труде Галилеи «Диалог о древней и новой музыке» (1581), ставшем своего рода программой деятельности Ф. к., и в предисловии к сб-ку одногол. мадригалов Каччини «Новая музыка» («Le nuove musiche», 1601). С самого начала деятельности члены Ф. к. осуществляли постановки театрализованных мадригалов, интермедий, пасторалей на антич. сюжеты. Здесь формировался новый муз.-декламац. стиль (Stile rappresentativo) — монодия с гармонич. сопровождением (по цифрованному басу), противостоявшая господствовавшей полифонич. музыке. Образцами муз. декламации с инстр. сопровождением стали соч. Галилеи «Песня графа Уголино» («Жалоба Уголино»; текст из «Божественной комедии» Данте) и «Плач пророка Иеремии» (исполнены во дворце Барди в 1581). В Ф. к. родилась идея создания нового муз.-театр. жанра (первоначально назывался «Драма на музыке» — «Drama per musica»; см. *Опера*), основанного на сочетании сценич. действия с сольным пением; при этом во главу угла ставились ясность декламации, приоритет поэзии. Первыми операми принято считать соч. Пери на сл. Ринуччини — «Дафна» (совм. с Каччини; 1592, пост. в 1597 в доме Корси; не сохранилась) и «Эвридика» — первый известный и наиболее яркий из дошедших до нас образцов (пост. в 1600 в палаццо Питти по случаю бракосочетания Марии Медичи и франц. короля Генриха IV; исполнялась в сопровождении инстр. ансамбля, партию Орфея пел Пери). На то же либретто написал оперу Каччини (пост. в 1602). В предисловиях к партитурам композиторы изложили своё понимание нового стиля (Пери был более последователен в проведении идеи «Drama per musica»). В 1605 исполнялась опера Каччини «Похищение Кефала» на либр. Кьябрера. Вслед за ними появился ряд муз. драм, сочинённых в новом стиле, соединившем муз. декламацию нового типа с песенной мелодией.

Деятельность Ф. к. подготовила один из наиболее значит. переломов в истории муз. иск-ва — переход от полифонич. стиля к гомофонному; от неё ведёт своё начало жанр оперы, а также такие важные для последующего времени жанры, как оратория и кантата.

Лит.: Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789, М.—Л., 1940, с. 199—207; Шестаков В., [Вступ. ст.], в кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, М., 1971, с. 13—17; Galilei V., Dialogo della musica antica et della moderna, Firenze, 1581, факсим. изд., N. Y., 1967 (Monuments of music and music literature in facsimile, ser. 2, № 20); Vogel E., Marco da Gagliano. Zur Geschichte des Florentiner Musiklebens von 1570—1650, Lpz., 1890; Solerti A., Le origini del melodramma, Torino, 1903; его же, Gli albori del melodramma, v. 1—3, Palermo—Mil., 1904—05; его же, Musica, Ballo e Dramatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637, Firenze, 1905; Rolland R., L'opéra au XVII siècle en Italie, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, partie I [v. 1], P., 1914 (рус. пер.— Роллан Р., Опера в XVII в. в Италии..., М., 1931); Kretzschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер. — Кречмар Г., История оперы, Л., 1925); Martin H., La «Camerata» du comte Bardi et la musique florentine du XVI siècle, «Revue de musicologie», 1932, № 42—44, 1933, № 46—47; Fano F., La camerata fiorentina: Vincenzo Galilei, в сб.: Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana, v. 4, Mil., 1934; Ghisi F., Alle fonti della monodia, Mil., 1940; Pirotta N., Tragédie et comédie dans la Camerata Fiorentina, в сб.: Musique et poésie au XVI siècle, P., 1954, p. 287—97; его же, Temperaments and tendencies in the Florentine camerata, «MQ», 1954, v. 40, № 2; Croce B., Storia dell'èta barocca in Italia, Bari, 1957, p. 350—357; Zoltai D., Ethos und Affekt, Bdpst—B., 1970 (рус. пер.— Золтаи Д., Этос и аффект, М., 1977, с. 174—93).

А. Т. Тевосян.

ФЛОРЕ́СКУ (Florescu) Арта (р. 10 III 1921, Бухарест) — рум. певица (лирико-колоратурное и драм. сопрано). Нар. арт. СРР (1964). В 1942 окончила Бухарестскую консерваторию по классу пения у Е. Сагин и в том же году стала солисткой Рум. т-ра оперы и балета (дебютировала в заглавной партии в опере «Лючия ди Ламмермур»). Исполнительский облик Ф. характеризуют сильный и одноврем. мягкий голос красивого благородного звучания, большого диапазона, виртуозная вок. техника, темперамент, естественность и правдивость сценич. игры. Среди лучших партий — Дездемона, Аида, Виолетта, Мими; Графиня («Свадьба Фигаро»), Лючия; др. партии — Антонида; Эльза («Лоэнгрин»), Ева («Мейстерзингеры»), Чио-Чио-сан, Тоска. Ф. с успехом выступает как камерная певица, участвует в исполнении вок.-симф. произв. (9-я симфония Л. Бетховена, Реквием Дж. Верди, сценич. оратория «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера и др.). С 1968 профессор Бухарестской консерватории. Гастролировала за рубежом (Австрия, Бельгия, Болгария, Венгрия, ГДР, Нидерланды, Греция, Польша, Турция, Франция, Чехословакия, Югославия). Неоднократно выступала в СССР (с 1955).

Лит.: Живов Л., Арта Флореску, «СМ», 1957, № 7; Мартынов И., На спектаклях румынского театра, там же, 1960, № 12; Parocescu N., Arta Florescu, «Muzica», Buc., 1958, № 7.

Р. Э. Лейтес.

ФЛО́ТОВ (Flotow) Фридрих фон (27 IV 1812, Тёйтендорф — 24 I 1883, Дармштадт) — нем. композитор. Учился в Париже игре на фп. у И. П. Пиксиса, композиции — у А. Рейха (1828—30). Знакомство и общение с композиторами Ф. Обером, Дж. Россини, Дж. Мейербером, Ш. Гуно, Ф. Галеви и Ж. Оффенбахом пробудили у Ф. интерес к муз. т-ру. Оперы Ф. ставились в Париже с 1836 (сначала под именем его соавтора А. Гризара). Во время Революции 1848 Ф. уехал из Парижа в Мекленбург (Германия). В 1850-е гг. соч. Ф. ставятся также в Германии и Австрии. В 1855—63 придв. интендант в Шверине. С 1863 снова жил в Париже, с 1868— в своём поместье близ Вены в Нижней Австрии (выезжал в Вену, Париж и Италию). С 1880 жил в своём имении под Дармштадтом.

Ф.— автор св. 25 опер и ряда др. соч. На его творчество оказала сильное влияние франц. оперная школа. Для муз. стиля Ф. характерны простота мелодики, грациозность ритмики, в нек-рых соч. заметно влияние Оффенбаха. Наибольшей известностью пользовались его оперы «Алессандро Страделла» и «Марта, или Ричмондский рынок». Последняя с большим успехом ставилась во многих странах, в т. ч. и в России (под названием «Марта»). Автор воспоминаний (см.: Flotow Fr. von, «Erinnerungen aus meinem Leben», «Deutsche Revue», 1883, Jahrg. 8, Bd 1).

Соч.: оперы — Графиня Сен-Мегран (Герцогиня де Гиз, Le Comte de St-Megren — La Duchesse de Guise, 1838), Леди Мелвил (Lady Melvil, совм. с Гризаром, 1838, т-р «Ренессанс», Париж), Чудотворная вода (L'Eau merveilleuse, 1839, там же), Кораблекрушение «Медузы» (Le Naufrage de «la Meduse», совм. с О. Пилати и А. Гризаром, 1839, там же; 2-я ред. под назв. Матросы — Die Matrosen, 1845, Гамбург), Раб Камоэнса (L'esclave de Camoëns, 1843, т-р «Опера комик», Париж; 2-я ред. под назв. Индра, 1852, Венская придв. опера; 3-я ред. под назв. Волшебница — франц. L'enchanteresse, итал. Alma l'incantatrice, нем. Die Hexe, 1878, Париж), Алессандро Страделла (1844, Гамбург), Страждущая душа (L'Ame en peine, 1846, т-р «Гранд-Опера», Па иж; на нем. яз. под назв. Лесник — Der Förster, 1847, Вена), Марта, или Ричмондский рынок (Martha, oder der Markt zu Richmond, 1847, Венская придв. опера), Великая княгиня Софья Екатерина (Die Großfürstin Sophia Katharina, 1850, т-р «Королевские зрелища», Берлин), Рюбецаль (1854, Франкфурт-на-Майне), Альбин (1856, «Кернтнертортеатр», Вена; 2-я ред. под назв. Мельник из Мерана — Der Müller von Meran, Кёнигсберг, 1860), Иоганн Альбрехт (1857, Шверин), Пианелла (на сюжет «Служанки-госпожи» Гольдони, 1857, Шверин), Наида (первоначально — Виноградарь, Le Vannier, 1862, Лондон; на рус. яз.— 1865, Петербург), Хозяйка замка [La Châteleine (Das Burgfräulein), Der Märchensucher, 1865, «Карлстеатр», Вена], Зильда (1866, т-р «Опера комик», Париж; новая ред. В. Барди под назв. Фатима, 1925), У рунического камня (Am Runenstein, 1868 Прага), Музыканты (Die Musikanten, 1869 или 1870), Тень [L'ombre (Sein Schatten), 1870, т-р «Опера комик», Париж; новая ред. Х. и С. Шефлеров, 1933], Цветок Гарлема [La Fleur de Harlem (Il fiore d'Arlem), 1876, Турин], Розеллана (1878), Шакунтала (не закончена); балеты — Леди Гарриет, или Служанка из Гринвича (Lady Harriet, ou la servante de Greenwich, 1844, т-р «Гранд-Опера», Париж), Стрекоза (Die Libelle, 1856, Шверин), Король елей (Der Tannkönig, 1861, Шверин); оперетта Вдова Грапен (La veuve Grapin, 1859, т-р «Буфф-Паризьен», Париж); камерно-инстр. произв.; романсы; музыка к спектаклям драм. т-ра, в т. ч. к «Зимней сказке» Шекспира, и др.

Лит.: Серов А. Н., «Марта», «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 42, 43, то же, в его кн.: Избр. статьи, т. 2, М., 1957; А. В., Фридрих Флотов. Биографический очерк, «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 19, 20; Neumann W., Fr. von Flotow, Kassel, 1855; Svoboda R., Fr. von Flotows Leben. Von seiner Witwe, Lpz., 1892; Stockhammer R., Fr. von Flotows Beziehungen zu Wien, «ÖMz», 1962, Jahrg. 17, H. 4; Hübner W., «Martha, Martha, komm doch wieder!», «Musik und Gesellschaft», 1963, Jahrg. 13, № 10.

Ю. В. Крейнина.

ФЛО́ТХЕЙС (Flothuis) Мариус (р. 30 X 1914, Амстердам) — нидерл. композитор и музыковед. Изучал музыковедение и древние языки в Амстердамском и Утрехтском ун-тах, одноврем. брал уроки фп. игры и теории музыки у Х. Брандтс-Бейса и А. Коле; по композиции спец. подготовки не получил. Был муз. рецензентом газ. «Het freie folk» (1945—53), одним из основателей муз. об-ва «Donemus» (1947) и его библиотекарем (до 1950), членом дирекции (1937—42) и худ. рук. (1953—55) «Консертгебау» в Амстердаме. Осуществил новую инструментовку Реквиема В. А. Моцарта; Ф. принадлежат редакции произв. К. Монтеверди, кантаты Й. Гайдна «Ариадна на Наксосе» (1965). В композиторском творчестве развивает нац. направление, утверждённое В. Пейпером; работает гл. обр. в области инстр. музыки. Автор статей о современных нидерландских композиторах. Творчество Ф. близко неоромантизму; в ряде произведений применяет контрапунктич. технику.

Соч.: для орк.— увертюры: Маленькая (1942), Драматическая (1943) и Концертная (1955), Симфоническая музыка (1957); концерт для струн. орк. (1940), каприччо для струнных (1949); симфониетта для камерного орк. Надежда родины (Spes patriae, 1962); для инструментов с орк.— концерты: для флейты (1944), валторны (1945), кларнета (1957), фп. (1948, с камерным орк.), скр. (1950, с камерным орк.), гобоя (1969, со струнными), фантазия для арфы (1953); конц. симфониетта (Sinfonietta concertante, для кларнета, саксофона и камерного орк., 1955), Песни и игры (Canti e giuochi, для квинтета духовых и струнного орк., 1964); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартет (1952), квинтет для деревянных духовых (1952), Маленькая сюита для 12 арф (1952); для фп.— 6 муз. моментов (1947), для 2 фп. Дивертисмент, Сентиментальные вальсы (Valses sentimentales); соната для скр. соло (1945); сюита для клавесина (1953); песня К старой любви (To an old love) для голоса с орк. (1948); Фантазия в форме кантаты (Fantasia quasi una cantata) для жен. хора, 11 струнных и клавесина (1969); Силезская кантата (Cantata Silesiana) для жен. хора и камерного орк.; для хора — 4-гол. мадригал Одиссей и Навсикая (1960), гимн (1965); цикл песен Жалоба негра (Negro lament) с саксофоном и фп. (1953).

Лит. соч.: W. A. Mozart, 's-Gravenhage, 1940; Hedendaage engelse componisten, Amst., 1950.

Лит.: Paap W., Marius Flothuis, «Sonorum speculum», 1961, № 6.

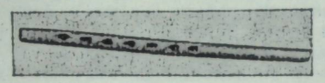
В. В. Ошис.

ФЛОЯ́РА, фри́ла, фре́ла, флое́ра, флойи́ра, фре́ля, флу́ера, флоя́ра диди́вска, довбуши́вка, до́вга фле́рка, флое́ра вели́ка, фре́ла до́вга,— дух. муз. инструмент карпатских украинцев. Род открытой флейты. Ф. аналогична *тилинке*, но в отличие от неё имеет 6 игровых отверстий, расположенных двумя группами по 3; одна группа прикрывается пальцами правой руки, другая — левой. Изготовляется из лещины (орешника), реже — из калины. Дл. 750—1000 *мм*. При игре Ф. держат под углом, извлекая одновременно голосом бурдонный тон— т. н. гук; т. о., в основе наигрышей на Ф. — бурдонное двухголосие. Диапазон — септима, с передуванием — до $2\frac{1}{2}$ — 3 октав. Звукоряды разнообразны: ангемитонные, диатонические, целотонные; встречаются последования 2 полутонов, а также полуторатонов. Вилочная аппликатура позволяет получать хроматизмы и микроальтерации (менее $\frac{1}{3}$ и $\frac{1}{4}$ тонов). На Ф. исполняются похоронные ритуальные наигрыши, инстр. вторы причитаниям и пастушеские лирич. мелодии-импровизации (иногда программные, философского характера). Ф. родственна молдавскому, румынскому и болгарскому *кавалу*, хотя этимологически связана с молдавским и румынским *флуером*, серб. фрулой, венг. *фуруёй*, слов. и польск. фуярой.

Лит.: Шухевич В., Гуцульщина, ч. 1—5, Львів, 1899—1908; Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930; Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти..., Київ, 1959; Moszyński K., Kultura ludowa Słowian, cz. 2, Kr., 1938.

И. В. Мациевский.

ФЛУ́ЕР (молд.; рум. fluier; сербско-хорв. фрула, новогреч. φλογέρα) — молд. и рум. нар. духовой муз. инструмент. Род продольной открытой *флейты*. Изготовляется из бузины, бука, клёна, шелковицы, граба или ивы. Представляет собой трубку дл. 300—350 *мм*, с цилиндрич. или конич. каналом диаметром 11—15 *мм* и толщиной стенок 2 *мм*. Имеет 6—7 игровых отверстий. Звукоряд диатонический, диапазон



до $2^1/_2$ октав. Различают Ф. со свистковым устройством и без него. Звук сильный, тембр от мягко-бархатистого до свистяще-пронзительного (в зависимости от размера инструмента). Разновидности Ф.— свистковый молдавский Ф. к у д о п (с пробкой; дл. 250—350 *мм*), звучит слабее и мягче Ф., родствен *сопилке*. Ф. ж е м э н а т (встречается редко) — род парной свистковой флейты, родствен укр. дводенцивке, состоит из 2 мелодич. трубок одинаковой длины; на одной из них — 6, на другой — 4 игровых отверстия, что даёт возможность исполнять 2-гол. мелодии. На Ф. играют соло; используется в домашнем бытовом музицировании (дойны, лирич. и танц. наигрыши, часто орнаментированные). В Кишинёве (в муз. цехе Производств. комбината Мин-ва культуры Молд. ССР) выпускаются усовершенствованные Ф. диатонические и хроматические (последние — с 5—10 игровыми отверстиями) в строях C, D, Es, F, G, A, B. Благодаря богатству выразит. возможностей используется совр. композиторами в симф. соч., входит в нац. ансамбль — тараф. Наиболее известные флуеристы — засл. артисты Молд. ССР П. Захария и Л. Мошану, а также Г. Мустия и др. Разновидности Ф. встречаются у народов балканских стран.

Лит.: В е р т к о в К., Б л а г о д а т о в Г., Я з о в и ц к а я Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, ²1975, с. 61—62; В и з и т и у П., Инструменте музикале популаре молдовенешть, Кишинэу, 1979; A l e x a n d r u T., Instrumentele muzicale ale poporului romîn, Buc., 1956.

И. Визитиу, Б. Я. Котляров.

ФЛЮ́ГЕЛЬ (от нем. Flügel — крыло), ф л и г е л ь,— назв. клавишно-струн. инструментов, имеющих крыловидную форму. В 17 в. так называли клавесин и его разновидности — клавичембало (Clavicymbalum) и гравичембало (Gravecymbalum), эти термины упоминает М. Преториус (1619). В 18 в. назв. «Ф.» (из-за сходства формы корпуса инструмента с крылом) перешло к нек-рым разновидностям фп. (Hammerflügel, Theorbenflügel, рояль и др.).

Л. И. Ройзман.

ФЛЮГЕЛЬГО́РН (нем. Flügelhorn, от Flügel — крыло, фланг и Horn — рог, рожок; итал. flicorno, франц. bugle à pistons, grand bugle, англ. flugelhorn) — часто встречающееся назв. инструментов семейства *бюгельгорнов*; термин закрепился также как назв. одного из них — бюгельгорна-сопрано. От др. инструментов семейства он отличается более широкой мензурой. Имеет овальную форму и конусообразный канал, переходящий в небольшой раструб, чашеобразный мундштук, 3 вентиля. Изготовляются и Ф. с менее широкой мензурой, близкие к корнету. Диапазон и нотация те же, что и у *корнета*-сопрано. Ф. появился ок. 1825 в Австрии в результате усовершенствования сигнального инструмента — *рожка почтового*. Возможно, входящее в нем. назв. слово Flügel (в его 2-м значении — фланг) свидетельствует о применении Ф. в нач. 19 в. в качестве воен. инструмента, к-рым пользовались в войсках для того, чтобы подавать сигналы, слышимые на далёкое расстояние, руководить движениями флангов (флигеля) пехоты. Звуковые и технич. возможности Ф. ограничены. Применяется в дух. оркестрах как мелодич. инструмент. Ряд усовершенствований в конструкцию Ф. внёс в сер. 19 в. чеш. мастер В. Ф. Червеный.

Лит.: Ш а ф а р и т е л ь Э., В. Ф. Червеный и г. Градец-Кралове в Чехии и его область медных духовых музыкальных инструментов, Киев, 1906, с. 29—32; Ч у л а к и М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950, с. 171—73, ³М., 1972; L e v y J., Die Signalinstrumente in der altfranzösischen Texten, «SIMG», Bd 12, 1910—11; S a c h s C., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, S. b 145, факсим. изд., Hildesheim, 1964; B r ü c k e r F., Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur, «Gießener Beiträge zur Romanischen Philologie», 1926, № 19; C a r s e A., Musical wind instruments, L., 1939, ³N. Y., 1965; T r a c y E. S., Music and bugling, N. Y., 1947.

А. А. Розенберг.

ФЛЯРКО́ВСКИЙ Александр Георгиевич (р. 6 VII 1931, Ленинград) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1975). Чл. КПСС с 1959. В 1955 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Ю. А. Шапорина. В 1950—57 преподавал в Моск. хор. уч-ще. С 1976 зам. министра культуры РСФСР.

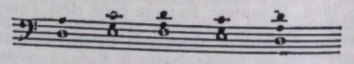
Важное место в творчестве Ф. занимают героико-гражданств. тематика и лирика. Композитор часто обращается к теме молодёжи — во мн. песнях, в опере «Дороги дальние», в оперетте «Будет завтра». Песни, романсы, хоры, кантаты, оратории Ф. отличаются мелодич. выразительностью, тонким и органичным претворением стихотворного текста. Серия крупных хор. произв. Ф. охватывает историю Сов. гос-ва от Революции 1905—07 до Великой Отечеств. войны 1941—45. Вок. цикл «Тебе, о Родина» на стихи С. А. Есенина удостоен золотой медали на 7-м Всемирном фестивале молодёжи и студентов (Вена, 1959). Премиями отмечены цикл фп. прелюдий (Польша, 1955), симф. поэма «15 минут до старта» (Чехословакия, 1960), песня «Варна, Варна» (Болгария, 1962), музыка к фильму «Солнце Алтая» (Югославия, 1970).

С о ч. : о п е р а Дороги дальние (конц. исп., Москва, Колонный зал Дома Союзов, 1964); о п е р е т т ы — Будет завтра (Свердловский т-р муз.комедии, 1970), Анонимное письмо (1976), Золотой человек (Красноярский т-р муз. комедии, 1977), Яблочная леди (Свердловский т-р муз. комедии, 1979), телеоперетты Была ли Ева? (1967), Все о Еве (1969); муз.-драм. баллада Триумфальная арка (Моск. т-р оперетты, 1975); о р а т о р и и — Колодники (сл. Н. И. Коченова, 1956), Бессмертие (сл. М. Д. Сергеева, 1969), На гражданской на войне (сл. А. А. Прокофьева, 1972), И мир глядел на нас (1975), Весеннее солнце над нами (для детского хора и орк., сл. М. Р. Садовского, 1975); к а н т а т ы — Москва (сл. М. Ю. Лермонтова, 1955), Белорусские песни (1957), Песни, вырвавшиеся из ада (1967), Аве Мария (сл. М. Танка, 1968), За Лениным (сл. В. М. Татаринова, С. С. Наровчатова, Я. В. Смелякова, 1970); д л я о р к. — симфония Ровеснику (1966), симф. поэмы 15 минут до старта (1959), Ярмарка (1960), Урилдаан (1967), Апрельцы (1976); д л я х о р а — 1905 год (1955), Времена года (1956), Ленинградская тетрадь (1976); д л я г о л о с а с ф п. — вок. циклы Тебе, о Родина (сл. С. А. Есенина, 1958), Если полюбишь (сл. С. П. Щипачёва, 1962), Баллады сердца моего (1967), романсы и песни (более 170), в т. ч. Стань таким, Что тебе нужно для счастья, Радуга; музыка к кинофильмам (более 60), в т. ч. Русское поле, Ещё раз про любовь, Инженер Прончатов; обр. нар. песен (более 100).

Лит.: [З и в С.], Александр Фляркoвский, М., 1959.

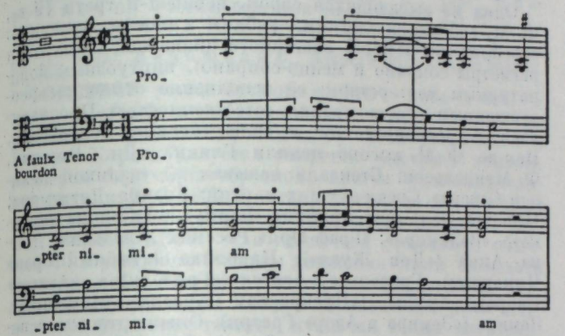
И. В. Лихачёва.

ФОБУРДО́Н. 1) Англ. разновидность *дисканта* (1), ведущая своё происхождение от *гимеля* (староангл. faburdon, англ. faburden). Ф. представляет собой 3-гол. аккордовое последование, в к-ром нотируется только *тенор* (2), излагающий хоральную мелодию. Два других голоса — meane (от лат. medius — средний) и treble [*дискант* (2)] — мысленно добавляются терцией ниже (за исключением первого и последнего звуков, к-рые дублируются в унисон), но исполняются с транспозицией на квинту (meane) и октаву (treble) вверх; иначе говоря, они образуются терцией ниже и терцией выше тенора с переносом нижнего голоса на октаву вверх. В результате возникает движение параллельными секстаккордами (по совр. терминологии), где тенор — нижний голос.



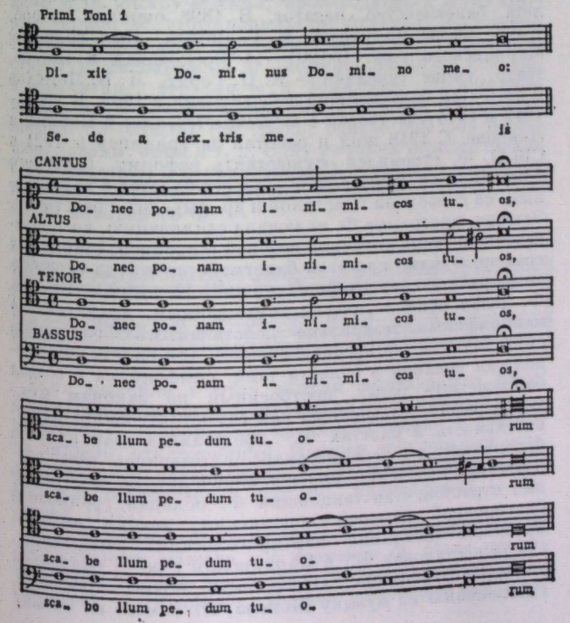
Благодаря частичной импровизационности этот метод назывался также «sights», «Discantus visibilis», «Discantus supra librum» и т. д. Его описание содержится в ср.-век. англ. трактатах Л. Пауэра (ок. 1425) и Псевдо-Чильстона (ок. 1450). Расцвет жанра приходится на 1300—1450, хотя и позднее движение параллельными секстаккордами связывали с Ф.

2) Название распространённой в европ. музыке 15 в. техники многоголосия (франц. faux-bourdon — фальшивый бас). Хоральный cantus firmus (нередко колорированный) излагался в сопрано, нижний голос дублировал его в упрощённом виде в октаву или сексту, а средний, к-рый не нотировался, был точным повторением верхнего квартой ниже.

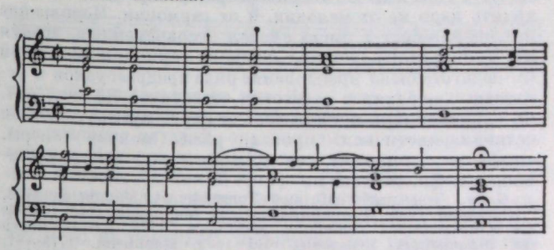


Г. Д ю ф а н. Магнификат-антифон (звёздочками помечены звуки хорала).

Иногда к ним добавлялся контратенор [*тенор* (2)], и Ф. становился 4-голосным. Ф. почти не встречался как самостоят. форма и применялся гл. обр. как способ изложения в литургич. и нелитургич. жанрах: гимнах, псалмах, антифонах, мессах, мотетах и т. д. Фобурдонные разделы в них чередовались с одноголосными или нефобурдонно-многоголосными. Технику Ф. применяли Г. Дюфаи, Ж. Беншуа, Й. Брассар, Й. Рулле, Й. Лимбурги и др. В теоретич. трактатах термин «Ф.» ранее всего приводится Й. Тинкторисом («De arte contrapuncti», 1477) и Г. Монахусом («De prectis artis musice...», 1480).



3) Применяемое с кон. 15 в. обозначение псалмодич. речитации в аккордовом изложении (итал. falsobordono, от франц. fauxbourdon), часто сменяющем одноголосное исполнение псалма.



А. К а б е с о н. Fabordon y glosos del octavo tono.

В 16 в. Ф. стали называть любые 4-гол. гармонизации хорала в складе «нота против ноты», представляющие как бы секстаккордовые Ф. (1) с добавленным басом. Такие Ф. распространились в Италии, Испании и нередко служили темой для варьирования.

Лит.: J e p p e s e n K., Die mehrstimmige italienische Laude um 1500, Kph.—Lpz., 1935 (совм. с V. Brøndal); M e e c h S. B., Three XV-th century English music treatises, «Speculum», 1935, v. 10; B u k o f z e r M., Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen, Straßburg, 1936 (Diss.); e r o ж e, Fauxbourdon revisited, «MQ», 1952, v. 38, № 1; [G e r s o n-K i w i E., Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im 16. Jahrhundert, Würzburg, 1938 (Diss.); H a n d s c h i n J., Aus der alten Musiktheorie, «Acta musicologica», 1943, v. 15; B e s s e l e r H., Bourdon und Fauxbourdon, Lpz., 1950, ²1974; e r o ж e, Das Ergebnis der Diskussion über «Fauxbourdon», «Acta musicologica», 1957, v. 29, № 4; F l a s d i e c k H. M., Französisches «faux-bourdon» und frühneuenglisches «faburden», «Acta musicologica», 1953, v. 25, № 4; G u r l i t t W., Die Kompositionslehre der deutschen 16. und 17. Jahrhunderten, Kongreß-Bericht Bamberg, 1953; K i r c h n e r G., Französische faux-bourdon und früh-neuenglisch faburden (H. M. Flasdieck). Epilog zum Faburdon (R. V. Ficker). Eine Erwiderung, «Acta musicologica», 1954, v. 26, S. 85—87; W a l l i n N., Zur Deutung der Begriffe Faburden — Fauxbourdon, Kassel—Basel, 1954; K e n n e y S. W., «English discant» and discant in England, «MQ», 1959, v. 45, № 1; T r o w e l l B., Faburden and Fauxbourdon, «Musica disciplina», 1959, v. 13, p. 27—78; T r u m b l e E., Authentic and spurious Faburden, «Revue Belge de Musicologie», 1960, t. 14, p. 3—29.

Т. С. Кюрегян.

ФО́ГЛЕР (Vogler) Георг Йозеф (15 VI 1749, близ Вюрцбурга — 6 V 1814, Дармштадт) — нем. муз. теоретик, композитор, органист, педагог. Аббат. Его отец был инстр. мастером и придв. скрипачом. Ф. изучал теологию и право в Вюрцбурге и Бамберге. С 1771 жил в Мангейме. Брал уроки музыки в Болонье у Дж. Б. Мартини и в Падуе у Ф. А. Валлотти (1773—75). С 1772 придв. капеллан курфюрста Карла Теодора в Мангейме, в 1775—77 также придв. капельмейстер. В 1776 основал в Мангейме муз. школу, к-рая во многом стала прообразом совр. муз. школ и консерваторий. Позже был капельмейстером в Мюнхене (с 1784) и Стокгольме (1786—1805), где создал муз. школу для орк. музыкантов, организовал симф., хор. и орг. концерты, читал лекции по теории музыки и муз. анализу, издал ряд учебных пособий по музыке на швед. яз. С 1807 капельмейстер в Дармштадте; здесь у него учились К. М. Вебер и Дж. Мейербер. Был известен как исполнитель-импровизатор на органе и «оркестрионе Кунца» (переносном органе); концертировал во мн. странах Европы (в т. ч. в России, 1788) и Африки. По мастерству импровизации Ф. сравнивали с Л. Бетховеном. Занимался усовершенствованием органа, пытаясь упростить его конструкцию, однако эти нововведения широкого практич. применения не получили. Автор муз.-теоретич. трудов, Ф. был одним из родоначальников сравнительного музыкознания, мастером муз. анализа. Опубликовал работы, в к-рых подробно анализировал разл. муз. соч. Его деятельность способствовала возрождению интереса к творчеству Палестрины, развитию нем. муз. драмы. Эсте-

тич. идеи Ф., а также техника инструментовки и гармонизации были восприняты музыкантами-романтиками. Выступал против учения о контрапункте И. И. Фукса и И. Ф. Кирнбергера, утверждая, что исходить надо не от мелодии, а от гармонии. Исполнение по генерал-басу с листа считал несовременным, требуя от композитора полной записи гармонии. Заслугой Ф.-педагога было преодоление ряда предрассудков и устаревших правил в педагогич. практике. Из муз. соч. Ф. современники ценили только церк. музыку, хотя он оставил многочисл. произв. разл. жанров (оперы, симфонии, увертюры, соч. для камерных инстр. составов, для фп., органа).

Соч.: Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, Mannheim, 1776, ²Hildesheim, 1970; Stimmbildungskunst, Mannheim, 1776; Gründe der Kurpfalzischen Tonschule, Mannheim, 1778; Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Bd 1—3, Mannheim, 1778—81, ²Hildesheim, 1971; Clavér-Schola, Stockh., 1798; Organist-Schola, v. 1—2, Stockh., 1798—99; Choralsystem, Stockh., 1800; Data zur Akustik, Lpz., 1801; Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbab, Prag, 1802; Gründliche Anleitung zur Clavier-Stimmen, Stuttg., 1807; System für den Fügenbau, Darmstadt, 1811.

Лит.: Pasqué E., Abt Vogler als Tonkünstler, Lehrer und Priester, Darmstadt, 1884; Schafhäutl K. E. v., Abt G. J. Vogler, Augsburg, 1888 (с указателем сочинений); Simon J., Abt Voglers kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Momente, B., 1904; Rupp E., Abbé Vogler als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker, Augsburg, 1922; Schweiger H., Abbé Vogler's Symplifikationssystem und seine akustischen Studien, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 1934, Jahrg. 29; его же, Abbé G. J. Vogler's Orgellehre, W., 1938 (с библиографией теоретич. трудов Ф.); Moser H. J., Orgelromantik, Ludwigsburg, 1961; Hamann H. W., Abbé Vogler's Simplifikationssystem im Urteil der Zeitgenossen, «Musik und Kirche», 1963, Bd 33, № 1; Ritzel Fr., Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden, 1968; Huber M., Abbé Vogler, der Phantast auf dem Orgel, «Musik und Gottesdienst», 1969, Bd 23, № 2. *Ю. В. Крейнина.*

ФОГЛЬ (Vogl) Иоганн Михаэль (10 VIII 1768, Эндорф, близ г. Штейр, Верхняя Австрия — 20 XI 1840, Вена) — австр. певец (баритон). В детстве пел в церк. хоре, где и учился пению. С 1785 жил в Вене, изучал право. В 1794—1822 пел в Венской придв. опере; исполнил более 130 партий, в т. ч. партию Пизарро на премьере 3-й ред. «Фиделио» (1814) и гл. партии в «Братьях-близнецах» Шуберта (1820). В 1817 познакомился с Ф. Шубертом, стал его другом и пропагандистом песен композитора. Шуберт посвятил Ф. 3 песни. Нек-рые изменения авторского текста, к-рые Ф. допускал при исполнении песен Шуберта (иногда — с согласия автора), в ряде случаев вошли в их ранние издания. Автор муз. произв., в т. ч. песен, арий, дуэтов, церк. музыки (3 мессы и др.).

Лит.: Weiss A., Der Schubertsänger Johann Michael Vogl, W., 1915; Zentner W., Schuberts Sänger, «ZfM», 1940, Jahrg. 101; Liess A., Johann Michael Vogl, Graz—Köln, 1954; Werba E., Historisches und Aktuelles zur Interpretation des Schubert-Liedes, «ÖMz», 1972, Jahrg. 27, H. 4. *Ю. В. Крейнина.*

ФОДОР-МЕНВЬЁЛЬ (Fodor-Mainvielle) Жозефина (13 X 1789, Париж — 14 VIII 1870, Сен-Жени, близ Лиона) — франц. певица (сопрано). Дочь известного голл. скрипача и комп. Й. А. Фодора (21 I 1751, Венло — 3 X 1828, Петербург), венгра по национальности (с 1787 жил в Париже, с 1794 —в Петербурге). Первоначальное муз. образование получила под рук. отца (с 11 лет выступала вместе с ним в концертах как пианистка и арфистка). Пению обучалась у Э. Бьянки, затем у К. А. Кавоса. Дебютировала в Петербурге в 1808 (по др. источникам — в 1810; партия Розы в опере «Деревенские певицы» В. Фьораванти); в 1812 вышла замуж за франц. актёра Менвьеля и уехала из России, концертировала в Стокгольме и Копенгагене. С 1814 выступала в Париже на сцене т-ра «Опера-комик» (в т. ч. в операх «Ложная магия» Гретри, «Прерванный концерт» Бертона, «Калиф Багдадский» Буальдьё), затем в «Т-р Итальен». В 1816—17 гастролировала в Лондоне (в 1817 в опере «Дон Жуан» спела партию Церлины, к-рая являлась одной из лучших в её репертуаре), в 1818 — в Италии, в т. ч. в Венеции (т-р «Фениче»). В 1819, возвратившись в Париж, с триумфальным успехом выступила в партии Розины на сцене «Т-р Итальен» и пела в этом т-ре до 1822. Гастролировала в Вене, Неаполе (т-р «Сан-Карло», 1823—25; неоднократно пела здесь и в последующие годы, став любимицей итал. публики), Париже (1825; на сцене «Т-р Итальен» исполнила заглавную партию в опере «Семирамида» Россини). После нек-рого перерыва выступала в Италии (в 1831—32 в Неаполе у Ф.-М. брали уроки пения М. И. Глинка и тенор Н. К. Иванов) и Франции, в последний раз — в Бордо (1833), после чего оставила сцену.

Одна из выдающихся европ. певиц 1-й трети 19 в., Ф.-М. обладала лёгким, гибким голосом красивого серебристого тембра, обширного диапазона (охватывал регистры сопрано и меццо-сопрано), виртуозным колоратурным мастерством; её исполнение отличалось совершенным чувством стиля, естественностью. Прославилась в россиниевском и моцартовском репертуаре. Иск-во Ф.-М. высоко ценили Глинка, Дж. Россини, Ф. Мендельсон; Стендаль называл её «великой певицей Севера». Среди лучших партий: Розина, Дездемона; Нинетта, Зельмира, графиня Формутье («Сорока-воровка», «Зельмира», «Граф Ори» Россини), Сюзанна; Донна Анна («Дон Жуан»), Каролина («Тайный брак» Чимарозы), Гризельда, Агнеса («Гризельда», «Агнеса» Паэра), Арсена («Прекрасная Арсена» Монсиньи), Земира («Земира и Азор» Гретри). Опыт артистки и педагога нашёл отражение в её соч.: «Размышления и советы по искусству пения» (1857). В последние годы жизни посещала в Париже муз. салон Россини, иногда выступая на вок. вечерах.

Дочь Ф.-М.— Г. Менвьель также была певицей.

Соч.: Réflexions et conseils sur l'art du chant, P., 1857.

Лит.: Глинка М. И., Записки, «Русская старина», 1870, кн. 1—2, то же, под ред. и со вступ. ст. В. Богданова-Березовского, Л., 1953; Божерянов И., Иллюстрированная история русского театра XIX в., т. 1—2, СПБ, 1903; Соллогуб В. А., Воспоминания, М.—Л., 1931, с. 460—62; Unger C., J. Mainvielle-Fodor. Précis historique sur sa vie, Vienne, 1823; Stendhal, Vie de Rossini, P., 1824 (рус. пер.— Стендаль, Жизнь Россини, Собр. соч., т. 8, М., 1959); Escudier M. et L., Vies et aventures des cantatrices célèbres, P., 1856; Clayton E. C., Queens of song, L., 1863; Thurner A., Les reines du chant, P., 1883. *С. М. Грищенко.*

ФОКИН Михаил Михайлович [23 IV (5 V) 1880, Петербург — 22 VIII 1942, Нью-Йорк] — рус. артист балета, балетмейстер, педагог. В 1898 окончил Петерб. театр. уч-ще по классу Н. Г. Легата. Был солистом Мариинского т-ра. В 1901—11 преподавал в Петерб. театр. уч-ще (ученики — Е. П. Гердт, Л. В. Лопухов и др.). Как балетмейстер дебютировал в 1905. В 1909—1912 и 1914 участвовал в «*Русских сезонах*» в Париже и Лондоне. С 1918 жил и работал за границей (с 1921 в США). Ф. стремился осуществить реформу балетного т-ра. Классич. танец сочетался в его балетах с характерным, со свободной пластикой и др. выразит. средствами. Эстетич. программа Ф. включала стилизацию, воспроизведение в танце античной вазовой живописи, старинных гравюр. Однако при этом балетмейстер всегда стремился выразить совр. мироощущение. Каждый спектакль Ф. делал психологически осмысленным, драматически напряжённым, театрально действенным. Обращаясь к симф. музыке, не предназначенной для балета, Ф. продолжил искания в области танц. симфонизма и создал бессюжетный балет, построенный по законам муз.-хореографич. разработки как самостоят. жанр. Действительность в балетах Ф. представала вакхическим праздником, в к-рый диссонансом врывались темы одиночества, крушения надежд, обречённости необузданных страстей. Как танцовщик Ф. обладал грациозной благородной манерой исполнения, лёгким высоким прыжком (исполнял партии классич. репертуара). Среди постановок Ф.: в Мариинском т-ре — «Павильон Армиды» Черепнина, «Египетские ночи» Аренского, «Шопениана» на музыку Шопена, «Исламей» на музыку

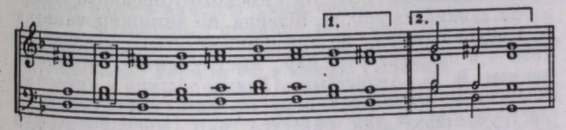
Балакирева и др.; для «Русских сезонов» — «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» Бородина, балеты «Жар-птица», «Петрушка» Стравинского, «Дафнис и Хлоя» Равеля и др. Для А. П. Павловой поставил хореографич. этюд «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса. В 1934—35 работал в т-ре «Гранд-Опера», в 1936—39 — в труппе «Балле рюс де Монте-Карло». В 1923—42 руководил студией в Нью-Йорке. Автор мемуаров и статей о балете.

Соч.: Умирающий лебедь, вступ. ст. Г. Добровольской, Л., 1961; Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма, [вступ. ст. Ю. И. Слонимского], Л.—М., 1962.

Лит.: М. Фокин. Текст И. Иванова, П., 1923; Красовская В., Русский балетный театр начала XX века, Л., 1971; Stravinsky I., Chroniques de ma vie, v. 1—2, P., 1935 (рус. пер.— Стравинский И., Хроника моей жизни, Л., 1963); Beaumont C., Michel Fokine and his ballets, L., 1935.

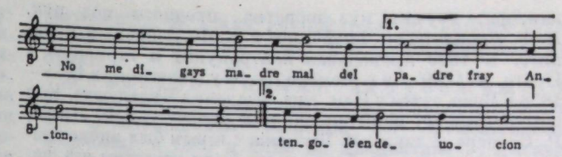
ФОКСТРО́Т (англ. foxtrot, от fox — лиса и trot — рысь, быстрый шаг) — салонный танец. Возник из регтайма и уанстепа в США, ок. 1912 утвердился в Европе. Характеризуется умеренно быстрым темпом, размером $^4/_4$, маршеобразной, слегка синкопированной ритмикой. С 1924 Ф. стали танцевать и в быстром темпе; с появлением «быстрого фокстрота» (quick foxtrot — быстрый шаг) или квикстепа (quickstep) обычный Ф. в умеренно быстром движении стали называть медленным Ф.— «слоу-Ф.» (от slow — медленный). Термин «Ф.» стал также общим обозначением всех двудольных джазовых танцев, исключая танцы иностранного для США происхождения, такие как *румба*, *танго* и т. п. Наряду с танц. музыкой Ф. применяется в оперетте. Жанровые черты Ф. претворены в соч. Дж. Пуччини (опера «Джанни Скикки»), Д. Д. Шостаковича (финал 1-го концерта для фп. с оркестром) и др. композиторов.

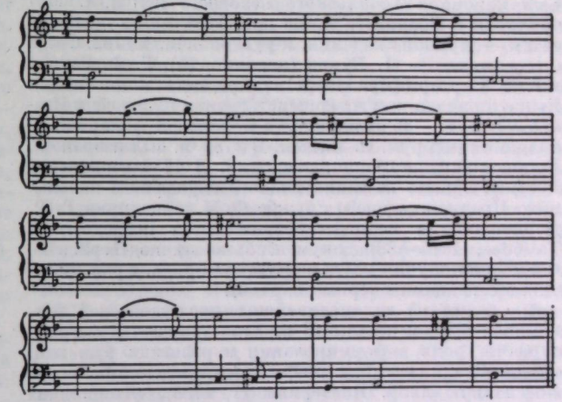
ФОЛИ́Я (португ. folia, букв.— безумие; нем. — Folia, итал. follia, франц. folie) — нар. танец и танц. песня в трёхдольном метре португальского происхождения. Первые упоминания о Ф. относятся к кон. 15 в. Тогда она была карнавальным «потешным» танцем, подобным *мореске*. Его исполнители — мужчины, наряженные женщинами,— вели себя столь дико и шумно, что казались лишёнными рассудка (отсюда название танца). Сопровождалась Ф. кастаньетами, погремушками и др. инструментами, производящими шум. Нотные записи Ф. этого периода отсутствуют. Постепенно слагались мелодико-гармонич. формулы, служившие структурным каркасом Ф. (подобно аналогич. моделям в *пассамеццо*, *бергамаске* и *романеске*). Основанные на них произв. содержатся уже в издании «Cancionero musical de palacio» (ок. 1500), однако ещё под названием паваны, арии и т. д. Одну из таких моделей вместе с руководством к варьированию и образцами обработок приводит Д. Ортис в «Tratado de glosas...» (1553), также не называя её Ф.



Осн. значение в этой модели принадлежит басу; при сохранении общих очертаний он применяется в разл. вариантах — с пропуском начальной тоники, с нек-рыми интонац. отклонениями. Изредка трёхдольный метр уступает место двудольному. Первая дошедшая до нас мелодия, обозначенная как Ф., принадлежит С. Салинасу (1577).

Музыка ранних Ф. была быстрой и громкой, с явным преобладанием мажора. Со временем Ф. стала преим. минорной, её темп замедлился, в связи с чем она приблизилась к *сарабанде*. Период наивысшей популярности Ф. приходится на кон. 16 — нач. 17 вв.; превратившись в пылкий танец любовного содержания, сопровождавшийся гитарой, она выходит за пределы Португалии и Испании и приобретает известность во Франции, Италии, Англии. В это время Ф. становится излюбленной темой для инстр. вариаций. Вслед за циклом И. П. Капсбергера (Libro primo d'invalatura di chitarrone, 1604) их появилось множество для разных инструментов: органа (Partita sopra l'Aria di Follia Дж. Фрескобальди, 1615), виолы да гамба (М. Маре, 1681), скрипки (М. Фаринелли, 1685, на ту же тему — А. Корелли, ор. 5 № 12, 1700), гитары (в гитарных книгах Р. Рибайаса, 1672, Г. Санса, 1674, 1697), клавесина (Ж. д'Англебер, 1689, А. Скарлатти). Позже, в 18—20 вв., композиторы обращаются в основном к т. н. Les Folies d'Espagne (иногда ошибочно приписываемой Корелли).





Её разрабатывали Дж. Перголези, А. Вивальди, Ж. Б. Люлли; И. С. Бах ввёл Ф. в кантату («Крестьянская кантата», BWV 212), А. Гретри, Л. Керубини, К. Нильсен — в оперу («Ревнивый влюблённый»); увертюра к «Португальскому отелю»; «Маскарад»), Ф. Лист создал на её основе виртуозную «Испанскую рапсодию» для фп., С. В. Рахманинов — глубоко трагичные фп. «Вариации на тему Корелли». Как и прежде, Ф.— одна из любимых тем у мастеров гитарной музыки (Ф. Сор, Фолия ор. 15, М. Понсе, «Вариации на Folia de Espana с фугой»).

Лит.: Moser A., Zur Genesis der Folies d'Espagne, «AfMw», 1919, Jahrg. 1, H. 3; Nettl P., Zwei spanische Ostinatothemen, «ZfMw», 1918/1919, Jahrg. 1, H. 12; Gombosi O., Zur Frühgeschichte der Folia, «Acta musicologica», 1936, v. 8, № 3—4; Ward L., The folia, в кн.: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. 5. Kongreß. Kongreßbericht, Amst., 1953; Hudson R., The folia dance and the folia formula in 17 century guitar music, «Musica disciplina», 1971, v. 25; его же, The folia, fedele and falsobordone, «MQ», 1972, v. 58, № 3; Seifert H., Spanische Tänze aus der Zeit um 1600, «ÖMz», 1975, Jahrg. 30, H. 4. *Т. С. Кюрегян.*

ФОЛЬКЛО́Р МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ — см. *Народная музыка.*

ФОЛЬКЛОРИ́СТИКА МУЗЫКА́ЛЬНАЯ — см. *Этнография музыкальная.*

ФО́ЛЬКМАН (Volkmann) Фридрих Роберт (6 IV 1815, Ломмацш, Саксония —29 X 1883, Будапешт)— нем. композитор. Учился игре на фп. и органе у своего отца —

кантора; изучал муз.-теоретич. предметы под рук. А. Ф. Анаккера во Фрейбурге и К. Ф. Беккера в Лейпциге. В 1839 преподавал контрапункт и гармонию в Праге, в 1840— в г. Семере (под Будапештом), в 1854—1858 в Вене, затем в Нац. муз. академии Будапешта. Как композитор Ф. испытал влияние творчества Ф. Листа, Р. Вагнера, а также Р. Шумана, с к-рым был лично знаком. При жизни Ф. более всего были известны его фп. соч., среди них — цикл «Вышеград» и Вариации на тему Г. Ф. Генделя (их неоднократно включал в программы своих концертов Х. Бюлов). В нек-рых соч. использовал отд. интонации венг. нар. музыки (в качестве яркой детали, но не основы муз. языка). Среди произв.: 2 симфонии, 3 серенады для струн. оркестра, увертюра и антракт к «Ричарду III» Шекспира, концертштюк для фп. с оркестром, концерт для виолончели с оркестром, 6 струн. квартетов, 2 фп. трио, фп. соч., песни, мотеты, 2 мессы для муж. голосов.

Лит.: Vogel B., R. Volkmann..., Lpz., 1875; Riemann H., Geschichte der Musik seit Beethoven, B.—Stuttg., 1901; Volkmann H., R. Volkmann, Lpz., 1903, ²1922; Preiss C., R. Volkmann, Graz, 1912; Thematisches Verzeichnis der Werke von R. Volkmann, Dresd., 1937; Puchelt G., Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830—1880, B.— Lichterfelde, 1969. *Ю. В. Крейчика.*

ФОМИН Евстигней Ипатович [5(16)VIII 1761, Петербург — конец апреля 1800, там же]— рус. композитор. Сын канонира Тобольского пехотного полка. С 1767 обучался в Воспитат. уч-ще при Академии художеств, затем — в самой академии, к-рую окончил в 1782. Среди его учителей — М. Буини (клавикорды), Г. Ф. Раупах и А. Б. Сартори (муз.-теоретич. предметы, композиция). Был отправлен для совершенствования на 3 года в Италию. В 1782—85 занимался в Болонской филармонич. академии под рук. С. Маттеи. В 1785 Ф. был избран чл. Болонской филармонич. академии. В 1786 вернулся в Россию, однако не занял видного служебного положения. Предположение о службе Ф. в канцелярии Г. Р. Державина (в период губернаторства последнего в Тамбове, 1785—88) документально не подтверждено. В 1797 он получил место репетитора придв. т-ров (разучивал с певцами оперные партии).

Ф.— один из талантливейших представителей рус. композиторской школы 18 в. Его творчество сыграло существ. роль в формировании и развитии рус. нац. оперы. Среди соч. Ф.— оперы «Новгородский богатырь Боеславич» (либр. Екатерины II, 1786), «Ямщики на подставе» («Игрище невзначай», либр. Н. А. Львова, 1787), «Американцы» (либр. И. А. Крылова, 1788), «Золотое яблоко» (либр. И. Иванова, ок. 1800), мелодрама «Орфей и Эвридика» (по трагедии Я. Б. Княжнина, 1792). Полностью сохранились лишь партитуры опер «Ямщики на подставе», «Американцы», мелодрамы «Орфей и Эвридика» и хора из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег» (1798). Имеются орк. голоса опер «Золотое яблоко» (сохранилась также партитура финала 1-го акта) и «Новгородский богатырь Боеславич». Ф. отличали разносторонность творч. исканий, стремление к овладению разл. приёмами и средствами муз. драматургии, чувство стиля и жанра. В ряде произв. он тонко и своеобразно претворил интонац. строй рус. нар. песни. Особой новизной в обращении с нар.-песенным материалом отмечена опера «Ямщики на подставе», к-рая содержит замечательные для того времени образцы многогол. хор. обработки нар. песен. Инстр. сопровождение хор. номеров Ф. также насыщает элементами подголосочной полифонии. В опере «Новгородский богатырь Боеславич» большой интерес представляют балетные сцены, к-рые несут определ. драматургич. нагрузку и связаны с развитием действия (в отличие от хореографич. эпизодов в операх др. композиторов, современников Ф.). В этих балетных сценах, а также в увертюрах к операм проявился дар Ф.-симфониста.

Высшим достижением Ф. явилась мелодрама «Орфей и Эвридика», для музыки к-рой характерны симф. напряжённость развития, яркая экспрессия, а в кульминац. моментах — подлинная трагедийность. Тщательно разработанная система интонационно-тематич. связей в этом произв. обеспечивает цельность формы, определяет выбор орк. тембров. Сохранившаяся партитура приветственного хора из трагедии «Ярополк и Олег» свидетельствует о свободном владении Ф. парадным официально-торжеств. стилем, образцом к-рого служили пышные композиции Дж. Сарти. Зрелостью композиторского мастерства отмечена опера «Золотое яблоко». Её партитура (восстановлена по орк. голосам), стилистически близкая партитуре «Американцев», отличается большей тонкостью и разнообразием инструментовки. К лучшим муз. эпизодам оперы принадлежат орк. антракты и интермедии.

Благодаря незаурядному таланту, неустанной творч. пытливости Ф. обогатил рус. муз. театр произв. высокой художеств. ценности, раздвинул его жанровые рамки и приобщил к высшим достижениям передового отечеств. иск-ва. Однако сценич. судьба опер Ф. не была счастливой. Опера «Ямщики на подставе» не ставилась на сцене публич. т-ров Петербурга и Москвы, она пользовалась известностью лишь в узком кругу слушателей. Опера «Американцы» из-за скрытой антикрепостнич. направленности сюжета не была допущена на сцену (пост. только однажды, в 1800). Творчество Ф. было по достоинству оценено лишь в сер. 20 в.

Соч.: оперы — Новгородский богатырь Боеславич (1786, Эрмитажный т-р, Петербург), Ямщики на подставе (Игрище невзначай, 1787), Американцы (1788, пост. 1800, Каменный т-р, Петербург), Вечеринка, или Гадай, гадай девица (1788, Петербург), Колдун, ворожея и сваха (1791, там же), Клорида и Милон (1800, Каменный т-р, Петербург), Золотое яблоко (ок. 1800, пост. 1803, Петербург); мелодрама Орфей и Эвридика (1792, пост. 1800, Петербург); хоры к трагедии «Ярополк и Олег» Озерова (1798) и др.

Издания: «Американцы», клавир, СПБ, 1800, перезд. М., 1895; «Орфей», музыкальная трагедия (мелодрама), партитура, ред. Б. Доброхотова, М., 1953; «Ямщики на подставе» («Игрище невзначай»), публ. и переложение для фп. И. М. Ветлицыной, исследования Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицыной, общая ред. Келдыша, М., 1977 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 6).

Лит.: Финагин А. В., Евст. Фомин. Жизнь и творчество, в сб.: Музыка и музыкальный быт старой России, т. 1, Л., 1927; Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, [М.], 1948; Доброхотов Б., Е. И. Фомин, М.—Л., 1949; его же, Евстигней Фомин, М., 1968; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, [М., 1965]; его же, К истории оперы «Ямщики на подставе», в его кн.: Очерки и исследования по истории русской музыки, М., 1978; Новые материалы о композиторах П. А. Скокове и Е. И. Фомине, публ. Г. Ф. Фесечко, в кн.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1, М., 1966; Mooser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, Gen., 1951; Seaman G., Evstignei Ipatevich Fomin, «The Monthly Musical Record», 1958, January-February.

И. М. Ветлицына.

ФОМИН Николай Петрович [2(14)VIII 1869, Петербург—19 XI 1943, Ленинград] — сов. композитор, пианист, педагог и дирижёр. Правнук комп. Е. И. Фомина. Окончил Петерб. консерваторию по классу теории композиции у Н. А. Римского-Корсакова (1891); по фп. занимался у Ф. Ф. Штейна, по дирижированию у А. Г. Рубинштейна, по гармонии у А. К. Лядова. С 1896 — в оркестре рус. нар. инструментов, организованном В. В. Андреевым (*Великорусский оркестр*). В 1929—42 преподавал игру на нар. инструментах и инструментовку для оркестра нар. инструментов в Ленингр. консерватории (с 1939 профессор).

Деятельность Ф. способствовала развитию иск-ва игры на рус. нар. инструментах. Ввёл настройку инструментов оркестра по квартам. Совместно с Андреевым разработал разновидности рус. нар. струн. щипковых инструментов (домры, балалайки), установил состав и общий диапазон оркестра рус. нар. инструментов. В 1914 сконструировал клавишные гусли (расширил диапазон до 5 октав, ввёл хроматич. строй, клавишный механизм, облегчивший исполнение арпеджированных пассажей, увеличил силу звучания). В 1900-х гг. пытался возродить др.-рус. ансамблевую игру на гудках.

Ф.— талантливый инструментатор. С большим вкусом обработал для оркестра рус. нар. инструментов мн. рус. нар. песни, в т. ч. «У ворот, ворот», «Вспомни, вспомни», «Как во городе царевна», «Заиграй, моя волынка», «Я на камушке сижу», переложил для того же состава произв. рус. и зап.-европ. композиторов. Эти обработки и переложения составили основу репертуара Великорусского оркестра. Автор ряда муз. произв.— опер «Пир Валтасара» (1890), «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» (исполнена в домашнем т-ре княгини М. К. Тенишевой, 1904), 3 балетов, кантаты «Горийская башня» (сл. С. В. Величко, 1891), а также орк. сочинений, струн. квартета, 12 мазурок для фп.

Лит.: Соколов Ф. В., В. В. Андреев и его оркестр, Л., 1962, с. 61—63, 72, 77, 83; Вертков К. А., Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975, с. 79, 80, 95, 165, 171—172, 175—79, 195—96. *Л. Б. Римский.*

ФОНИЗМ (от греч. φωνή — звук) — краска (или характер) звучания аккорда самого по себе, независимо от его тонально-функционального значения (коррелятивное к Ф. понятие — функциональность). Напр., аккорд f—as—c в C-dur имеет две стороны — функциональную (это тональный неустой, причём звук пониженной VI ступени лада имеет динамич. значение обострения тонального тяготения) и фоническую (это аккорд минорной окраски, спокойно-консонирующего звучания, причём звук минорной терции фокусирует в себе колористич. свойства сумрачности, затенённости, нек-рой «инертности» созвучия). Ф. может быть свойствен и сочетанию аккордовых звуков с неаккордовыми. Если функциональность определяется ролью данного созвучия по отношению к тональному центру, то Ф.— структурой созвучия, его интерваликой, расположением, звуковым составом, удвоением тонов, регистром, длительностью звучания, порядком последования аккордов, инструментовкой и т. п. факторами. Напр., «смена мажорного трезвучия одноименным минорным... создает яркий фонический контраст» при полном отсутствии контраста функционального (Ю. Н. Тюлин, 1976, с. 10; см. оборот IV—IV> при словах «их сладкий аромат туманит мне сознанье» в романсе С. В. Рахманинова «У моего окна»).

Фонич. свойства гармонии автономизировались начиная гл. обр. с эпохи романтизма (напр., применение в разл. значениях звучности малого септаккорда во вступлении к опере «Тристан и Изольда»). В музыке кон. 19—нач. 20 вв. постепенно высвобождающийся от связи со своим коррелятом Ф. превращается в два типичных для гармонии 20 в. явления: 1) повышение конструктивной значимости определённого созвучия (напр., уже Н. А. Римский-Корсаков в последней сцене «Снегурочки» сознательно применил одни только мажорные трезвучия и доминантовые секундаккорды с целью придать хору «Свет и сила бог Ярила» особенно светлый и солнечный колорит) вплоть до построения целого произведения на основе одного аккорда (симф. поэма «Прометей» Скрябина); 2) в сонорный принцип гармонии (тембровую гармонию), напр. № 38 («Полночь») из балета «Золушка» Прокофьева. Термин «Ф.» введён Тюлиным.

Лит.: Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, Л., 1937, ²М., 1966; его же, Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, [кн. 1], Музыкальная фактура, М., 1976; Мазель Л. А., Проблемы классической гармонии, М., 1972; Бершадская Т. С., Лекции по гармонии, Л., 1978. *Ю. Н. Холопов.*

ФОНОГРАМАРХИВ — учреждение, специализирующееся на собирании и хранении оригинальных фонограф. записей, база научно-исследоват. работ в области фольклористики, лингвистики, сравнит. музыкознания и др. науч. дисциплин, связанных с расшифровкой, изучением и публикацией фонограф. записей. Созданию Ф. способствовало широкое распространение с кон. 19 в. фонограф. записей в науч. целях, необходимость их централизации. Первоначально Ф. предназначались для хранения записанных с помощью *фонографа* восковых фонограф. валиков. С развитием новых видов звукозаписи Ф. стали пополняться др. видами звукозаписей (магнитными лентами и граммофонными дисками).

Наиболее значит. зарубежные Ф.: Ф. Австрийской академии наук (Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), созданный в 1899 в Вене по инициативе З. Экснера. Ф. при Берлинском психологич. ин-те (Phonogrammarchiv am psychologischen Institut), созданный в 1900 по инициативе К. Штумпфа. В 1906—33 его руководителем был Э. фон Хорнбостель. Здесь собрана богатейшая коллекция записей муз. фольклора стран Азии, Африки и Лат. Америки.

Собрание звукозаписей Прусской нац. библиотеки в Берлине (Lautabteilung der Preussischen Staatsbibliothek).

Фонотека Музея Парижского антропологич. об-ва (Musée phonétique de la Société d'Anthropologie, с 1911— Musée de la Parole), в к-рой собраны записи, сделанные А. Гильманом.

Архивы народной и бытовой музыки (Archives of Folk and Primitive Music) при Исследовательском центре антропологии, фольклора и лингвистики (Ун-т штата Индиана, Блумингтон, Индиана, США). Осн. в 1921.

В СССР Ф. нар. музыки был учреждён в 1927 в Ленинграде. В его основу была положена коллекция фонограф. записей (528 валиков с записью 1700 песен), сделанных Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд (при участии филологов А. М. Астаховой и Н. П. Колпаковой) во время экспедиций на рус. Север (1926—30). В 1931 Ф. перешёл в систему АН СССР. В 1932 в нём были объединены все предшествующие коллекции с записью муз. фольклора, в т. ч. *Музыкально-этнографической комиссии* (коллекция Е. Э. Линевой — 432 валика с записью песен Новгородской, Вологодской, Нижегородской, Владимирской и Полтавской губ., фольклора народов Югославии), коллекция Музея рус. нар. песни им. М. Е. Пятницкого (400 валиков), фонотека ГИМНа (100 валиков), фонотека б-ки АН СССР, а также ин-тов Востоковедения, Языкознания, Музея этнографии АН СССР, Ленингр. консерватории и др. С 1938 Ф. (Центральный этномузыковедческий АН СССР)—вспомогательный Отдел Ин-та рус. литературы АН СССР (Пушкинский дом, Ленинград). В его коллекции (занимающей одно из первых мест среди мировых фольклорных фонохранилищ) насчитывается ок. 70 тыс. записей (на 1979), в т. ч. фольклора более 100 народностей СССР и заруб. стран в записях с 1894 (наиболее значит. коллекция — русская).

По материалам Ф. были изданы: Песни Пинежья, кн. 2, Материалы Фонограмархива, собрали и разработали Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, под общей ред. Е. В. Гиппиуса, М., 1937; Былины Севера, т. 1, Мезень и Печора. Записи, вступ. ст. и коммент. А. М. Астаховой, М.—Л., 1938; Народные песни Вологодской области. Сб. фонографических записей, под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, Л., 1938; Белорусские народные песни, под ред. З. В. Эвальд, М.—Л., 1941; Русские народные песни, записанные в Ленингр. обл., под ред. А. М. Астаховой и Ф. А. Рубцова, Л.—М., 1950; Марийские народные песни, под ред. В. Коукаля, Л.—М., 1951; Песни Печоры, под ред. Н. П. Колпаковой, Ф. В. Соколова, Б. М. Добровольского, ²М.—Л., 1963; Песенный фольклор Мезени, под ред. Н. П. Колпаковой, Б. М. Добровольского, В. В. Коргузалова, В. В. Митрофанова, Л., 1967; Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской обл., под ред. В. И. Еремина, В. Н. Морохина, М. А. Лобанова, вып. 1, Л., 1979.

Лит.: Пасхалов В., К вопросу о фонографической записи песен и о центральной песенной фонотеке, в кн.: Труды ГИМНа. Сб. работ Этнографической секции, вып. 1, М., 1926; Архив АН СССР, Сб., [т. 1], Л., 1933, с. 195—98; «Советская этнография», 1935, № 2, 3; Миниченко А., Центральный фоно-фото-киноархив СССР, «Архивное дело», 1935, № 3(36); Гиппиус Е. В., Фонограмм-архив Фольклорной секции

Института антропологии, этнографии и археологии АН СССР, в сб.: Советский фольклор, № 4—5, М.—Л., 1936; Магид С. Д., Список собраний фонограмм-архива Фольклорной секции Института археологии и этнографии АН СССР, там же; 50 лет Пушкинского дома, М.—Л., 1956 (гл. — Народное творчество); Katalog der Tonbandaufnahmen... des Phonogrammarchives der österreichischen Akademie der Wissenschaft in Wien, W., 1960 (с предисл. Ф. Вилда об истории создания Ф. и списком изданий Венского Ф. за 1900—1960, №№ 1—80). *А. Т. Тевосян.*

ФОНО́ГРАФ (от греч. φωνή — звук и γράφω — пишу) — первый аппарат для механич. записи и воспроизведения звука, положивший начало *звукозаписи*. Изобретён в 1877 Т. А. Эдисоном (США). Запись звука в фонографе Эдисона производилась на цилиндрич. барабан (фонографич. валик), обёрнутый станиолевым листом (оловянной фольгой), при помощи иглы (резца), связанной с мембраной. Посредством пружинного механизма фонографич. валик приводился во вращательное движение и одновременно перемещался вдоль своей оси. При записи звуковые колебания, воздействующие на мембрану, передавались игле, к-рая в соответствии с этими колебаниями вычерчивала на поверхности фольги винтовую канавку переменной глубины. Впоследствии в усовершенствованных вариантах Ф. — графофонах (разработаны в 1884—86 А. Беллом и И. Тэйнтером) вместо станиолевого листа использовались восковые валики. При воспроизведении движущаяся по канавке игла совершает вынужденные механич. колебания, и связанная с ней мембрана излучает звук. Ф. были свойственны существенные недостатки — низкое качество звучания, непродолжительность проигрывания (от 1 *мин* в первых до 4 *мин* в усовершенств. образцах); непрочный восковой слой выдерживал небольшое количество воспроизведений (от 1 в первых до 25 в усовершенствованных). Запись не поддавалась размножению. В усовершенствованном виде Ф. применялся до 30-х гг. 20 в. На основе Ф. были созданы *граммофон* и *патефон*. В 40—50-е гг. их вытеснили электромеханич. и магнитные звукозаписывающие и воспроизводящие устройства (электрофон, *магнитофон* и др.). Появление Ф., к-рый дал возможность документально фиксировать, воспроизводить, сравнивать звучащий материал, обозначило качественно новый этап в развитии мн. областей культуры, важный рубеж в развитии ряда гуманитарных наук (этнография, фольклористика, лингвистика и др.). Возможность документально фиксировать нар. музыку, обряды, речь привлекла внимание фольклористов и этнографов всего мира. Одним из первых для этнографич. исследования применил Ф. рус. путешественник Н. Н. Миклухо-Маклай (для записи диалектов племён архипелагов Тихого океана; 1882). Для своих фольклорных исследований фонографич. записи широко использовали А. Гильман (Франция), З. Экснер (Австрия), Б. Барток и З. Кодаи (Венгрия), К. Штумпф, Э. фон Хорнбостель, К. Брэилою (Румыния) и др.

Первые сведения о Ф. в России относятся к 1878. Уже в 1879 состоялась его демонстрация. Е. Э. Линева применяла Ф. для записи многоголосных хор. песен во время фольклорных экспедиций в 1897—1910. Её метод расшифровки фонографич. записей получил междунар. признание. Вплоть до 30-х гг. 20 в. Ф. широко использовали в фольклорных экспедициях А. М. Листопадов, Д. И. Аракишвили, М. Е. Пятницкий, Д. Н. Анучина, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, И. П. Яунзем и мн. др. Впоследствии для хранения и изучения фонографич. записей были организованы спец. науч. учреждения — *фонограмархивы*.

Использование Ф. для записей народной музыки определило новый этап развития фольклористики как науки. Предпринимались также попытки зафиксировать и воспроизвести целиком народный обряд путём совмещения Ф. с немым кинематографом. Ф. позволил запечатлеть и сохранить голоса деятелей литературы и иск-ва кон. 19 — нач. 20 вв.— Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, С. Бернар, А. Патти и др.

Наряду с *граммофоном* Ф. широко вошёл в муз. быт: получили значит. распространение валики с записями исполнения популярных артистов и чистые — для любительских записей, печатались руководства для самостоят. изготовления Ф., издавался спец. журн. «Граммофон и фонограф» (СПБ, 1902—04), в к-ром помещались очерки по истории Ф., рекомендации, касающиеся любительской записи, информации о новых усовершенствованных моделях Ф.

Лит.: Томас Эдисон, «Граммофон и фонограф», 1902, № 1; Фонограф и языковедение, там же, № 2; Фонограф в качестве учителя языков, там же; W., Кто изобретатель фонографа?, там же, № 3; Иванов И., Концертный рупор для фонографа, там же, 1903, № 5; [О магнитном фонографе Руммера], там же, 1903, № 7; Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой, вып. 1—2, СПБ, 1904—09; Линева Е., Опыт записи фонографом украинских народных песен, в кн.: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 1, М., 1906, с. 221—35; Анучин Д. Н., О применении фонографа к этнографии и в частности о записи шаманского камлания в Средне-Колымске Якутской области, там же, т. 2, М., 1911, с. 269—84; Листопадов А. М., Записи народных песен в 1904 г., там же, с. 341—50; Аракишвили Д., Музыка освобожденной страны, «Музыка», 1937, № 27, 6 ноября; Волков-Ланнит Л. Ф., Искусство запечатленного звука. Очерки по истории граммофона, М., 1964, с. 13—23, 94—102; Земцовский И. И., Искатели песен, Л., 1967, с. 72—79; Young J. L., Edison and his phonograph, [London], 1890; Coeuvroy A., Clarence G., Le phonographe, P., 1929; Gelatt R., The fabulous phonograph. The story of the grammophone, L., 1956, p. 1—54; Brichta J., Edison ukázal cestu, Praha, 1959; Read O., Welch W. L., From tin foil to stereo. Evolution of the phonograph, Indianapolis, 1976. *А. Т. Тевосян.*

ФОНО́ЛА (Phonola, Triphonola)— один из видов *механического фортепьяно* с вмонтированным или приставным устройством. Имела сложную пневматич. систему управления. Была изобретена в 1860 (патент на применение пневматики получен в США). Вначале для использования Ф. требовался спец. музыкант, меняющий во время игры (при помощи рычагов) темп, фразировку и динамику исполнявшегося произв. Подача воздуха регулировалась при помощи поочерёдного нажатия 2 ножных педалей («подушек»); подобных применяемым в *фисгармонии*. Позднее все оттенки исполнения стали фиксироваться самим аппаратом. В кон. 19— нач. 20 вв. электромотор приводил в движение перфоленту Ф. с многочисл. отверстиями, соответствующими нотной записи соч. и той последовательности, в к-рой должны были опускаться клавиши фп. для точного воспроизведения музыки в её реальном звучании. В 1920-х гг. Ф. изготовляла фирма «Л. Хупфельд» («L. Hupfeld») в Лейпциге; её инструменты допускали возможность раздельного управления динамикой верхней и нижней половин клавиатуры (этой фирмой выпущена также «Фонолист-скрипка» — «Phonoliszt-Violine» — устройство, соединявшее механич. игру на скрипке с фп. сопровождением). См. ст. *Вельте-Миньон, Пианола.*

Лит.: Matetzky J., Über die Behandlung und Instandsetzung von pneumatischen Musikwerken, Lpz., 1913; Drake H., The pneumatic player, L., 1921; Lyon R., Les instruments automatiques, P., 1927; Buchner A., Vom Glockenspiel zum Pianola, Prag, 1959; Zeraschi H., Die Musikinstrumente unserer Zeit, Lpz., 1978. *Л. И. Ройзман.*

ФОНТА́НА (Fontana) Юлиуш (1810, Варшава — 24 XII 1869, Париж)— польск. композитор и пианист. Окончил Ин-т музыки и декламации в Варшаве по классу композиции у Ю. Эльснера (учился вместе с Ф. Шопеном). После подавления восстания 1830—31 (был его участником) выехал в Гамбург. Жил в Париже (1832), Лондоне, Бордо (1833—35), концертировал, читал лекции о фп. иск-ве; выезжал в США и на Кубу (1842), где написал фп. пьесы «Воспоминания о Гаване» («Reminiscences de la Havane») и «Воспоминание об острове Куба» («Sovenir de l'île de Cuba»), осн. на нац. мелодиях. Гастролировал в ансамбле с итал. скрипачом К. Сивори (ученик Н. Паганини) в США (1841—50) и в странах Лат. Америки (1846—48). С 1852 жил близ Парижа. Был дружен с А. Мицкевичем. Прекратил исполнит. деятельность из-за потери слуха, однако продолжал сочинять музыку. Работал в качестве журналиста, литератора; близкий друг Шопена и издатель собраний его не опубликованных при жизни фп. (1855) и вок. (1859) соч. При первом из них («Oeuvres posthumes pour le piano de Frederic Chopin») опубликовал свои воспоминания о Шопене. Шопен посвятил Ф. 2 полонеза ор. 40, в т. ч. известный полонез A-dur. Эпистолярный архив Ф. (включая сохранившиеся 56 писем к нему Шопена)— один из осн. источников биографич. сведений о Шопене за период 1833—41. В числе соч. Ф.— «Похоронный марш», «Элегия», «Характерные пьесы в форме этюдов» («Morceaux caractéristiques en forme d'études»), ноктюрн для фп.; ему принадлежат также песни с фп. В фп. произв. ощутимо влияние Шопена, однако б. ч. их носит несколько салонный характер.

Лит.: Шопен Ф., Письма, М., 1964, ²1976—80 (т. 1—2); Karłowicz M., Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, Warsz., 1904, s. 369—74; Hoesick F., Chopiniana, Warsz., 1912, s. 3—8; Chopin F., Korespondencja, t. 1—2, Warsz., 1955. *И. Е. Темченко.*

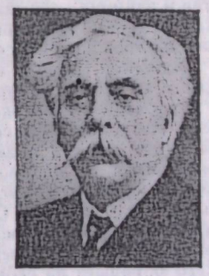
ФОР (Faure) Жан Батист (15 I 1830, Мулен, деп. Алье — 9 XI 1914, Париж)— франц. певец (баритон), педагог и композитор. С детских лет пел в церк. хоре; его первым учителем музыки был Трево, капельмейстер церкви Ла-Мадлен в Париже. Позднее обучался игре на фп., органе и контрабасе; с 1843 неск. лет занимался в классе сольфеджио при Парижской консерватории, затем играл на контрабасе в провинц. оркестрах, в парижском т-ре «Одеон», был хористом «Т-р Итальен». В 1850—52 учился в Парижской консерватории (по классу пения занимался у Л. А. Поншара). В 1852 дебютировал в партии Пигмалиона («Галатея» Массе) в т-ре «Опера-комик», где выступал до 1860, быстро завоевав широкую известность. Принимал участие в первых пост. опер: «Тонелли» Тома (1853), «Северная звезда» и «Динора» Мейербера (1854 и 1859), «Женни Белл» и «Манон Леско» Обера (1855 и 1856), «Квентин Дорвард» Геварта (1858) и др. В 1861—76 был одним из ведущих солистов «Гранд-Опера», участвовал в первом исполнении опер «Африканка» (1865), «Дон Карлос» (1867); «Гамлет» Тома (1868), «Фауст» (1869); «Жанна д'Арк» Мерме (1876) и др. С 1857 с огромным успехом гастролировал как оперный и конц. певец в Баден-Бадене, Берлине, Лондоне (1860—66, 1870 —76, в т-рах «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн», в 1877 в «Хэр маджести тиэтр»), Брюсселе, Вене (1878, здесь был удостоен почётного звания «императорский камерный певец»), Будапеште, Женеве, Мюнхене, а также в Италии, Голландии и других европейских странах. В Париже принимал участие в исполнении ораторий «Искупление» (1884) и «Смерть и жизнь» (1886) Гуно.

Один из выдающихся франц. певцов 2-й пол. 19 в., Ф. обладал сильным, гибким, свободно льющимся голосом красивого тембра, обширного диапазона (исполнял басовые и баритональные партии), с плотным, насыщенным звучанием в нижнем и среднем регистрах и по-теноровому звонкими высокими нотами, исключительным по продолжительности дыханием, виртуозной вок. техникой. Его пение отличалось особой выразительностью фразировки, ясностью и чёткостью дикции, редким чувством стиля. Совершенное вок. мастерство, актёрский талант, романтич. темперамент, прекрасные внешние данные позволили Ф. создавать самые разнохарактерные образы — от ярко комедийных до патетико-экспрессивных. С особой полнотой его иск-во раскрылось на сцене «Гранд-Опера», в партиях итал. и франц. романтич. опер. Среди многочисл. партий, исп. Ф., выделялись: Вильгельм Телль («Вильгельм Телль» Россини; композитор считал Ф. одним из лучших интерпретаторов его произв.), Король Альфонс XI («Фаворитка» Доницетти), Маркиз ди Поза («Дон Карлос»), Нелюско («Африканка», партия написана Мейербером специально для Ф.); одно из высших сценич. достижений — партия Дон Жуана. Ф. способствовал утверждению на франц. сцене жанра *лирической оперы*. Созданные им образы Гамлета («Гамлет» Тома; в этой роли певца запечатлел художник Э. Мане) и Мефистофеля оказали влияние на мн. последующих исполнителей этих партий. Среди партий: Пьетро («Немая из Портичи» Обера), Пётр I, Невер и Сен-Бри («Северная звезда», «Гугеноты» Мейербера), Фальстаф, Лотарио («Сон в летнюю ночь», «Миньон» Тома), Фернандо, Яго («Сорока-воровка», «Отелло» Россини), дон Альфонсо («Лукреция Борджа»), граф Родольфо («Сомнамбула»), Белькоре и Дулькамара («Любовный напиток»), граф Альмавива и Фигаро («Свадьба Фигаро»), Каспар («Вольный стрелок»). В конц. репертуаре Ф. были отрывки из опер «Тангейзер» и «Валькирия» Вагнера (композитор высоко ценил иск-во певца), из «Страстей по Матфею» Баха и др. В 1857—60 Ф. преподавал пение в Парижской консерватории, с 1872 неск. лет был инспектором по классу пения в Брюссельской консерватории. Известностью пользовались многочисл. песни и романсы Ф., отличавшиеся напевностью, выразительностью (93 из них Ф. опубл. в 4 тетрадях).

Соч.: La voix et le chant, traité pratique, P., 1886; Aux jeunes chanteurs, P., [1898].

Лит.: Curzon H. de, Croquis d'artistes, P., 1898, p. 53—67; его же, Une gloire de l'art lyrique française, J.-B. Faure, P., 1923; Lenoël-Zévart, J. B. Faure, «RM», 1907, № 7; Delisle J.-M., Faure J.-B., «Larousse mensuel», 1914, v. 3, novembre. *С. М. Грищенко.*

ФОРЕ́ (Fauré) Габриель Юрбен (12 V 1845, Памье, деп. Арьеж — 4 XI 1924, Париж)— франц. композитор, органист, дирижёр, педагог, муз. критик, муз.-обществ. деятель. Чл. Ин-та Франции (1909). С юных лет жил в Париже. Муз. образование получил в Школе классической и духовной музыки (1854—65), где по классу фп. занимался у Л. Нидермейера (основателя школы), а после его смерти (1861)— у К. Сен-Санса, к-рый оказал большое влияние на формирование творч. облика Ф., способствовал исполнению и изданию его первых соч. (к окончанию школы Ф. был уже автором ряда значительных произв.) и посвятил ему «Бретонскую рапсодию» для органа.



С 1866 Ф.— органист в соборах Ренна (Бретань) и Парижа, где в 1877—91 возглавлял хор. капеллу, с 1896 был органистом церкви Ла-Мадлен. С 1871 преподавал в «Школе Нидермейера». С 1892 был правительственным инспектором провинциальных консерваторий. С 1896 профессор по классу композиции Парижской консерватории (в 1905—20 её директор). Как педагог Ф. способствовал развитию творческой индивидуальности учеников. Воспитал плеяду видных композиторов, среди к-рых М. Равель, Ш. Леклен, Ж. Роже-Дюкас, Ф. Шмитт, Н. Буланже, Дж. Энеску, Л. Обер и др. В 1919 в связи с обострившейся глухотой (заболевание началось в 1903) Ф. вынужден был оставить пост директора консерватории и прекратить педагогич. работу. Гастролировал как дирижёр с исполнением собств. соч. во Франции и за рубежом (в 1910—11 в Петербурге и Москве).

С 1896 выступал в периодич. печати, в 1903—13 возглавлял отдел муз. критики газеты «Фигаро». Один из основателей (1871) и руководителей *Национального музыкального общества*, с 1910 пред. «Независимого музыкального общества». Творч., педагогич. и муз.-обществ. деятельность Ф. оказала значит. влияние на развитие франц. музыки кон. 19— нач. 20 вв. Творчество Ф. связало эпоху С. Франка и Сен-Санса с эпохой К. Дебюсси и М. Равеля, подготовило почву для муз. импрессионизма; в то же время для Ф. была характерна ориентация на классич. и романтич. традиции.

Круг образов творчества Ф. не отличается широтой; ведущее место в нём занимают мечтательная и созер-

цательная лирика, муз. пейзаж. Это определило сдержанный и спокойный, чуждый резким контрастам тон его сочинений, сферу выразительных средств. Стилю Ф. свойственны черты, предвосхитившие муз. импрессионизм (нек-рые гармонич. обороты, тонкая картинная звукопись). Излюбленные жанры его творчества ограничены преим. сферой «чистой» музыки. Наиболее близки его дарованию камерно-инстр. музыка, вокальная и инстр. миниатюра. Фп. миниатюры Ф. отличаются классич. законченностью и изяществом формы, тонкостью и изобретательностью гармонич. языка, изысканностью фактуры; за приверженность к этому жанру его часто называли «французским Шуманом». На протяжении всей своей жизни Ф. обращался также к вок. музыке, в ней раскрылась нац. сущность яркого и трепетного мелодизма композитора, чуткость к настроению и просодии поэтич. текста. Наиболее созвучной ему оказалась поэзия П. Верлена, на слова к-рого написаны вок. цикл «Песни чистой любви», ряд романсов, в т. ч. «Лунный свет», названный М. Равелем одной из самых прекрасных песен во франц. музыке. Горазло реже, и преим. в последние годы жизни, Ф. обращался к соч. крупной формы, мн. из них остались незаконченными и не изданы автором. По мнению Ш. Кеклена, ученика и биографа Ф., «сама натура Форе, сдержанность его искусства, столь личного, интимного, выражающего его „внутреннее я"— все это несовместимо с оркестром». Даже в реквиеме, где Ф. поднимается подчас до высот подлинного драматизма, лирич. миросозерцание автора сказалось в том, что он исключил трагическое Dies Irae и закончил соч. картиной покоя и умиротворения. Как реквием, так и его единственная опера «Пенелопа» явились значит. событием в муз. жизни Франции, а последняя, наряду с оперой К. Дебюсси, признана одним из шедевров франц. музыки 20 в.

В последние годы жизни Ф. развившийся недуг привёл к тому, что в его соч. светлые лирические тона сменились мрачными и даже трагическими. Д. Мийо, характеризуя творчество Ф., писал: «Скромность применённых средств и чувство меры в лиризме не дают его голосу состариться. Свежесть тем, изобретательность гармоний, невероятное разнообразие модуляций всегда сохраняют за его музыкой ту новизну, которая прежде всего обращает на себя внимание, когда слушаешь его произведения».

Соч.: опера — Пенелопа (лирич. драма, 1913, Монте-Карло); для хора и орк.— реквием (1888); для орк.— 2 симфонии (1873, 1 ч. издана в перелож. для фп. в 4 руки под назв. Симфоническое allegro; 1884); сюита из музыки к драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1898), сюита Маски и Бергамаски (1919); для инструмента с орк.—концерт для скр. (1878, не оконч.), баллада для фп. (1881), фантазия для фп. (1918); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты (1876, 1916), Колыбельная (Berceuse, 1880), Романс (1882), Andante (1894) для скр. и фп., 2 сонаты (1917, 1921), Элегия (1883), Сицилиана (1893), Романс (1894), Бабочка (Papillon, 1897), Серенада (1908) для влч. и фп., Фантазия для фл. и фп. (1898), фп. трио (1923), 2 фп. квартета (1879, 1886), струн. квартет (1924), 2 фп. квинтета (1906, 1921); для фп.— 3 романса без слов (1863), 6 экспромтов (1882—1910), 13 баркарол (1882—1921), 4 вальса-каприса (1883—94), мазурка (1883), 13 ноктюрнов (1883—1921), павана (1887), Тема с вариациями (1897), 8 коротких пьес (1898—1902), 6 прелюдий (1910—11); каденции к фп. концертам Бетховена (c-moll, op. 37) и Моцарта (№ 24, K.-V. 491) (1869 и 1902); для фп. в 4 руки — сюита Кукла (Dolly, 1893—96); Экспромт для арфы (1913); для голоса и фп.— ок. 100 романсов на сл. В. Бюссина, П. Верлена, Т. Готье, В. Гюго, Л. де Лилля, В. де Лиль-Адана, Л. Помей, А. Сильвестра, Сюли-Прюдома, Н. Шудена, циклы песен — Поэма одного дня (Poème d'un jour; сл. Ш. Гранмужена, 1880), Море (La mer; сл. Ж. Риппена, 1889), Добрая песенка (La Bonne Chanson; сл. П. Верлена из его кн.: «Песнь чистой любви», 1892—1893), Песня Евы (La chanson d'Ève; сл. Ш. Лербержа, 1906—1910), Миражи (Mirages; сл. де Бримона, 1919), Призрачные горизонты (L'Horizon chimérique; сл. Ж. де ла Виль де Мирмона, 1921) и др.; музыка к спектаклям драм. т-ра — «Калигула» по А. Дюма-сыну (1888), трагедиям «Шейлок» Э. Гаронкура (по У. Шекспиру, 1889) и «Прометей» Эсхила (1900).

Лит. соч. и письма: Ed. Lalo. «Courrier Musical», 1908, 15 avr.; «L'heure espagnole», «Le Figaro», 1911, 20 mai (рус. пер.— «Испанский час» М. Равеля, «Музыка», 1911, № 26); Lettres à une fiancée (août—septembre, 1877), éd. par C. Bellaigue, «Revue des Deux-Mondes», P., 1928, 15 août; Opinions musicales, P., 1930 (сб.); Lettres intimes; Présentées par Ph. Fauré-Fremiet, P., [1951].

Лит.: Шнеерсон Г. М., Французская музыка XX века, М., 1964, ²1970, с. 34—38; Vuillemin L., Gabriel Fauré et son oeuvre, P., 1914; Vuillermoz E., Musiques d'aujourd'hui, P., 1923; его же, G. Fauré, P., 1960; Tiersot J., Un demi-siècle de la musique française (1870—1917), P., 1918, ²1924 (рус. пер.— Тьерсо Ж., Полвека французской музыки, в кн.: Французская музыка второй половины XIX века, под ред. М. Друскина, М., 1938, гл. 9); Schmitt F., G. Fauré, «The Chesterian», 1924, № 43; Copland A., G. Fauré: a neglected master, «MQ», 1924, v. 10, № 4; Coeuroy A., G. Fauré, «Die Musik», 1925, Jahrg. 17; Bruneau A., La vie et les oeuvres de G. Fauré, P., 1925; Koechlin Ch., G. Fauré, P., 1927, ²1949; Fauré—Fremiet Ph., G. Fauré, P., 1929, ²1957; Mariotti G., G. Fauré, Firenze, 1930; Servières G., Gabriel Fauré, P., 1930; Cortot A., La musique française de piano, sér. 1—2, Paris, 1930—32, sér. 1, ²1948; Landormy P., G. Fauré, «MQ», 1931, v. 17, № 3; Rowley A., The pianoforte music of G. Fauré, «The Chesterian», 1931, № 96; Henderson A. M., Memoiries of some distinguished French organists — Fauré, «The Musical Times», 1937, Sept.; Jankélévitch Vl., G. Fauré et ses mélodies, P., 1938, ²1951 (под назв.— G. Fauré, ses mélodies, son esthétique); его же, Le nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin, P., 1957; его же, De la musique au silence, v. 1. Fauré et l'inexprimable, P., 1974; Le centenaire de G. Fauré, P., 1945; Rostand Cl., L'oeuvre de G. Fauré, P., 1945; Suckling N., Fauré, L.—N. Y., 1946, ²1951; Landowski W. A. L., Fr. Chopin et G. Fauré, Brux.—P., 1946; Lalo P., Le théâtre lyrique de G. Fauré, в его кн.: De Rameau à Ravel, P., 1947; Samazeuilh G., La leçon de l'art de G. Fauré, в его кн.: Musiciens de mon temps, P., 1947; Favre M., G. Fauré's Kammermusik, Z., 1949; Schouten H., Drie Franse liederencomponisten. Duparc, Fauré, Debussy, Amst., 1950; Gervais Fr., Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy, P., 1954; Jourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., 1955 (рус. пер.— Журдан-Моранж Э., Мои друзья-музыканты, М., 1966, с. 36—45); Inghelbrecht D. E., L'infortune de Pénélope, в его кн.: Le chef d'orchestre parle au public, P., 1957; Long M., Sous l'invocation de Fauré, P., 1958; её же, Au piano avec G. Fauré, P., 1963 (совм. с J. Weill); Nicoly R., Pour l'amour de Fauré, «Journal musical français», 1959, № 75; его же, Fauré musicien de salon?, там же, 1960, № 87; Sievers G., Pelleas und Melisande. Sibelius. Debussy. Schönberg. Fauré, «Musica», 1961, Jahrg. 15, H. 4; Berger-Levrault M., Les musiciens-compositeurs vus à travers leur écriture: G. Fauré. «Musica», 1961, № 82, janv., № 86, may; Bruyr J., Clair de Lune, «Musica—Disques», 1961, № 84; Chamfray Cl., Gabriel-Urbain Fauré, «Le conseil musical de France», 1968, № 23 (хронограф жизни и творчества); Nectoux J.-M., Fauré, P., 1972; Vuaillat J., G. Fauré, Lyon, 1973; Hirsbrunner Th., Musik und Sprache bei G. Fauré und C. Débussy, «Melos»/ «NZfM», 1975, Jahrg. 1, № 5.

А. Т. Тевосян.

ФОРКЕЛЬ (Forkel) Иоганн Николаус (22 II 1749, Медер, близ Кобурга — 20 III 1818, Гёттинген)— нем. историк и теоретик музыки, органист, композитор. Начальное муз. образование получил у медерского кантора И. Г. Шультезиуса, муз.-теоретич. предметы изучал самостоятельно. В 1766 был певчим в хоре Иоганнеум в Люнебурге, с 1767 префект соборного хора в Шверине. С 1769 жил в Гёттингене, где в том же году поступил в ун-т. В 1770—73 Ф.— университетский органист, с 1779 концертмейстер и преподаватель музыки (факультативный курс лекций о мелодике и гармонии Ф. прочитал ещё в 1772), затем муз. директор ун-та и руководитель его еженедельных зимних концертов (до 1815). В 1787 получил звание магистра, что означало организацию первой в истории кафедры музыкознания (в совр. понимании). Для деятельности Ф. характерна тесная связь теории и практики. В 80-е гг. издавал «Музыкальный альманах для Германии» («Musikalischer Almanach für Deutschland», 1782—84 и 1789), сыгравший большую роль в популяризации муз. знаний.

Как теоретик Ф. разработал систему музыкознания, складывающуюся из физич. и математич. учений о звуке, муз. грамматики, муз. риторики и муз. критики. Для Ф.-историка музыка также была объектом систематизации. Ф. придерживался мысли о постепенном совершенствовании музыкального искусства, проходящем с местными взлётами и спадами, но неуклонно. По Ф., уже к сер. 18 в. музыка достигла «наибольшей красоты и мужественной зрелости». Гл. трудом своей жизни считал «Всеобщую историю музыки» (1790—1801). В нём Ф. хотел проследить развитие музыки от истоков до вершины; этой вершиной, по его мнению, было творчество И. С. Баха. Вышло в свет только два тома, в них изложение доведено до 16 в. Неизданной осталась работа Ф. «История музыки в памятниках от древнейших времён до новейшего времени» («Geschichte der Musik in Denkmälern von der ältesten bis auf die neueste Zeit»). В 1805, во время оккупации Лейпцига, французы перелили на пули подготовленные к печати (совм. с Й. Зонлейтнером) свинцовые доски 1-го тома; после этого Ф. не решился вновь приступить к изданию «Памятников». До наст. времени сохранила ценность библиографич. работа Ф. «Всеобщая музыкальная литература» (1792)— подробный аннотированный указатель более чем 3 тыс. книг и статей о музыке на разных языках.

Важнейшую роль для музыкознания сыграла деятельность Ф.-баховеда. На протяжении всей жизни он коллекционировал рукописи соч. И. С. Баха, получал сведения о жизни композитора от его старших сыновей. Книга Ф. «О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха»— первая монография о Бахе, остаётся важным историч. документом. В трактовке муз. наследия Баха Ф. допустил, однако, существ. просчёты. Догматически понимая процесс совершенствования произв. иск-ва как отсечение второстепенного, он ошибочно считал наиболее краткие ранние версии баховских соч. самыми совершенными. Взгляды Ф.-критика были во многом ограниченными; не понимая новых процессов, происходящих в музыке, он отрицательно относился к творчеству К. В. Глюка, у Й. Гайдна ценил только квартеты, В. А. Моцарта порицал за «ложный путь», якобы избранный им, не заметил Л. Бетховена. Творчество Ф.-композитора (кантаты, фп. соч., песни) историч. значения не имеет.

Соч.: Über die Theorie der Musik insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist, Gött., 1774, ²1777; Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd 1—3, Gotha, 1778—79, ²Hildesheim, 1964; Über die beste Einrichtung öffentlicher Concerte, Gött., 1779; Ankündigung des akademischen Winter-Concerts, Gött., 1784; Genauere Bestimmung einiger musikalischen Begriffe, Gött., 1780; Allgemeine Geschichte der Musik, Bd 1—2, Lpz., 1788—1801, факсим. изд., hrsg. von O. Wessely, Graz, 1967; Allgemeine Literatur der Musik oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher, Lpz., 1792, ²Hildesheim, 1962; Über J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, Lpz., 1802, ²B., 1978 (рус. пер.— О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха, М., 1974).

Лит.: Копчевский Н., О Форкеле, его книге и о ранних публикациях сочинений И. С. Баха, послесловие в кн.: Форкель И. Н., О жизни... И. С. Баха, М., 1974; Teßmer H., J. S. Bach im öffentlichen Schrifttum, «Neue Musikzeitung», 1919, v. 34; Riemann H., Grundriß der Musikwissenschaft, Lpz., 1908, ⁴1928; Schleder H., Aus dem Leben J. N. Forkels, «Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik», 1930, Jahrg. 8; Kinsky G., Aus Forkels Briefen an Hoffmeister und Kühnel, «JbP», 1933, Jahrg. 39; Edelhoff H., J. N. Forkel, Gött., 1935; Franck W., Musicology and its founder J. N. Forkel, «MQ», 1949, v. 35, № 4; Kneif T., Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts, «Mf», 1963, Jahrg., 16, H. 3; Wessely O., Einleitung, в кн.: Forkel J. N., Allgemeine Geschichte der Musik, Bd 1, Graz, 1967.

Н. А. Копчевский.

ФОРКРЕ (Forqueray) Антуан (сентябрь 1672, Париж — 28 VI 1745, Мант) — французский гамбист и композитор. Родился в семье музыкантов, где игра на гамбе была традицией для неск. поколений. С 5 лет выступал в дворцовых концертах перед Людовиком XIV, к-рый называл его «моё маленькое чудо», с 1689 (или 1690) музыкант «Камерной музыки короля» и учитель музыки будущих регентов. В возрасте 20 лет Ф. стал известным композитором и солистом-гамбистом. Современников поражали феноменальная виртуозность и полнозвучность игры Ф. («виола в его руках становилась органом»,— отмечалось в некрологе). Особенно прославился блестящими импровизациями. Ф. играл на 7-струнной гамбе; по исполнит. стилю он, несомненно, выделялся из ряда др. представителей Парижской школы гамбистов. Выступал во мн. муз. салонах Парижа; среди учеников Ф.— герцоги Орлеанский и Бургундский. Но лучшим учеником был его сын Жан Батист Антуан (3 IV 1699, Париж —15 VIII 1782, там же)— музыкант «Камерной музыки короля».

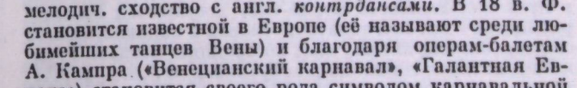
По нек-рым свидетельствам, Ф. принадлежит ок. 300 пьес для гамбы; однако ни одна из них не была издана при его жизни. В 1747 его сын Жан Батист издал сборник, в к-рый вошли 29 пьес Ф. (кроме того, 4 пьесы Ф. обнаружены в рукописном сборнике). В музыке Ф. встречаются смелые гармонии, используется широкий диапазон (от A_1 до f^2, т. е. почти 4 октавы).

Издания соч.: Pièces de viole avec la Basse continué, composées par Mr. Forqueray le Père, éd. par J. B. Forqueray, [1747].

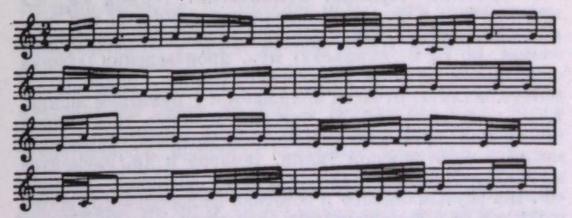
Лит.: Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 1, М.—Л., 1950; Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Le Blanc H., Défense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétentions du violoncel, Amst., 1740, перепад., «RM», 1927/28, № 1—4, 6; Grillet L., Les ancêtres du violon et du violoncelle, v. 1, P., 1901; Prodhomme J. G., Les Forqueray, «RMI», 1903; La Laurencie L. de, Deux violistes célèbres, L'œuvre des Forqueray, «Bulletin français de la SIM», [Paris] (déz. 1908—jan. 1909); Forqueray L., Musiciens d'autrefois: Les Forqueray et leurs descendants, P., 1911; Benoit M. et Dufourcq N., A propos des Forqueray, «Recherches sur la musique française classique», 1968, № 8.

Б. В. Доброхотов.

ФОРЛА́НА, фурлана (франц. forlane, итал. forlana, англ. и испан. forlana, furlana, нем. Forlana, Frulana, Friauler),— итал. нар. танец в быстром темпе; музыкальные размеры $^6/_8$, $^6/_4$. Характерен пунктирный ритм, близкий ритму сицилианы или жиги, напр.:

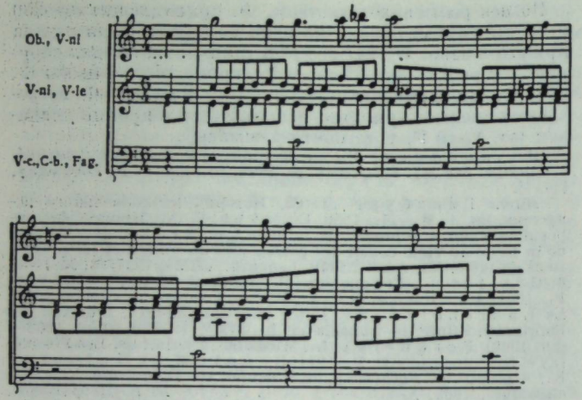


Название Ф. объясняется её происхождением из северо-итальянской провинции Фриули; нек-рые исследователи, основываясь на известном сходстве Ф. с *коло*, связывают её также с танцами южнослав. народов. Ф. была широко распространена в простонар. среде (в разл. источниках отмечается особая её популярность у венец. гондольеров). Исполнялась одной или двумя танцующими парами. Характер движений танцующих страстный, пылкий; для Ф. типичен неуклонный рост динамики; по мере развёртывания танца возбуждение исполнителей растёт, и они приходят в экстатич. состояние. Танец сопровождается ансамблем музыкантов, где ведущая роль принадлежит мандолине и ударным инструментам (кастаньеты, бубен). Музыка Ф. развивается из одного мотива, исступлённое звучание к-рого (как в *тарантелле*) завораживающе действует на танцоров. Первые письменные образцы Ф. относятся к 16 в. (Phalése, Chorearum molliorum Collectanea, 1583); тогда Ф. больше напоминала *аллеманду* и *пассамеццо*:



Форлана из Органной табулатуры Я. Пэхса.

В 17 в. Ф. сближается с *жигой*, иногда обнаруживает мелодич. сходство с англ. *контрдансами*. В 18 в. Ф. становится известной в Европе (её называют среди любимейших танцев Вены) и благодаря операм-балетам А. Кампра («Венецианский карнавал», «Галантная Европа») становится своего рода символом карнавальной Венеции (одна из сюит У. Корбетта для струн. инструментов, напр., заканчивается Ф. «à la Veneziane»). Ф. встречается также в опере П. А. Монсиньи «Алина, королева голкондская», в балетах Муре, а также у Ж. Ф. Рамо, И. С. Баха, Г. Телемана, Ж. Ф. Куперена и др.



И. С. Бах. Форлана из сюиты для оркестра C-dur (BWV 1066).

Очень редко к Ф. обращаются композиторы 19 и 20 вв. (А. Поньелли в опере «Джоконда», М. Равель в фп. сюите «Гробница Куперена»), хотя Унгарелли и называет её среди «живых» танцев. В нач. 20 в. при поддержке папы римского была предпринята попытка возродить Ф. взамен «скандального» *танго*; она не увенчалась успехом.

Лит.: Blasis C., Manuel complet de la danse, P., 1830; Ungarelli G., Le vecchie-danze italiane, Roma, 1894; Casellati G., Trombini G., Forlana, Venezia, 1914; Caccialupi A., La forlane, P., 1914; Lach R., Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert, W., 1920; Merian W., Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Lpz., 1927; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Nettl P., Le Forlane, «RM», 1940, t. 14; его же, The story of dance music, N. Y., 1947. *Т. С. Кюрегян.*

ФОРМА МУЗЫКАЛЬНАЯ (греч. μορφή, лат. forma — вид, образ, очертания, внешность, красота; нем. Form, франц. forme, итал. forma, англ. form, shape).

Содержание

I. Значение термина. Этимология 875
II. Форма и содержание. Общие принципы формообразования 876
III. Музыкальные формы до 1600 879
IV. Полифонические музыкальные формы 885
V. Гомофонные музыкальные формы нового времени 889
VI. Музыкальные формы 20 в. 896
VII. Учения о музыкальных формах 899

I. Значение термина. Этимология. Термин «Ф. м.» применяется в нескольких разл. значениях: 1) тип композиции; определ. композиционный план (точнее «форма-схема», по Б. В. Асафьеву) муз. произведения («форма сочинения», по П. И. Чайковскому; напр., ро́ндо, фуга, мотет, баллата; отчасти сближается с понятием жанра, т. е. рода музыки); 2) муз. воплощение содержания (целостная организация мелодич. мотивов, гармонии, метра, многоголосной ткани, тембров и др. элементов музыки). Помимо этих двух осн. значений термина «Ф. м.» (музыкального и эстетико-философского) встречаются и др.; 3) индивидуально-неповторимый звуковой облик муз. пьесы (присущая только данному соч. конкретная звуковая реализация его замысла; то, что отличает, напр., одну сонатную форму от всех других; в противоположность форме-типу достигается неповторяющейся в др. соч. тематич. основой и индивидуальной её разработкой; вне научных абстракций, в живой музыке существует лишь индивидуальная Ф. м.); 4) эстетич. порядок в муз. композиции («гармония» её частей и компонентов), обеспечивающий эстетич. достоинство муз. композиции (ценностный аспект её целостной структуры; «forme — значит красота...», по словам М. И. Глинки); положительно-ценностное качество понятия Ф. м. обнаруживается в противопоставлении: «форма»—«бесформенность» («деформация»—искажение формы; то, что не имеет формы, эстетически ущербно, безобразно); 5) один из трёх осн. разделов прикладной муз.-теоретич. науки (наряду с гармонией и контрапунктом), предметом к-рого является изучение Ф. м. Иногда муз. формой называют также: строение муз. произв. (его структуру), меньшие, чем всё произв., относительно законченные фрагменты муз. композиции — части формы или компоненты муз. соч., а также их облик в целом, строение (напр., ладовые образования, каденции, разработки — «форма предложения», период как «форма»; «случайные гармонич. формы» —П. И. Чайковский; «какая-нибудь форма, положим, вид каденции»— Г. А. Ларош; «О нек-рых формах нынешней музыки»— В. В. Стасов).

Этимологически лат. forma — лексич. калька с греч. μορφή, включающего, кроме осн. значения «внешний облик», представление о «красивом» облике (у Еврипида ἔρις μορφᾶς — спор между богинями о красивой внешности). Лат. слово forma — вид, фигура, образ, облик, внешность, красота (напр., у Цицерона forma muliebris — женская красота). Близкие слова: formose — стройно, изящно, красиво; formosulos — миловидно; рум. frumos и португ. formoso — красивое, прекрасное (у Овидия «formosum anni tempus» — «прекрасное время года», т. е. весна). (См. Столович Л. Н., 1966.)

II. Форма и содержание. Общие принципы формообразования. Понятие «форма» может быть коррелятом в разл. парах: форма и материя, форма и материал (применительно к музыке, в одной трактовке, материал есть её физич. сторона, форма — отношения между звучащими элементами, а также всё, что из них строится; в др. трактовке, материал есть компоненты сочинения — мелодич., гармонич. образования, тембровые находки и т. д., а форма — стройный порядок того, что построено из этого материала), форма и содержание, форма и бесформенность. Осн. значение имеет терминологич. пара форма — содержание (как общая философская категория понятие «содержание» введено Г. В. Ф. Гегелем, к-рый трактовал его в контексте взаимообусловленности материи и формы, причём содержание как категория включает в себя то и другое, в снятом виде. Гегель, 1971, с. 83—84). В марксистской теории иск-ва форма (в т. ч. и Ф. м.) рассматривается в этой паре категорий, где содержание понимается как отражение действительности.

Содержание музыки — внутр. духовный облик произведения; то, что́ выражает музыка. Центр. понятия муз. содержания — муз. идея (чувственно воплощённая муз. мысль), муз. образ (непосредственно открывающийся муз. чувству целостно выраженный характер, как бы «картина», изображение, а также муз. запечатление чувств и душевных состояний). Содержание иск-ва проникнуто стремлением к высокому, великому («Настоящий художник ... должен стремиться и пламенеть к самым широким великим целям»,—письмо П. И. Чайковского к А. И. Альфераки от 1. 8. 1891). Важнейшая сторона муз. содержания — красота, прекрасное, эстетич. идеал, каллистич. компонент музыки как эстетич. явления. В марксистской эстетике прекрасное трактуется с позиций обществ. практики человека как эстетич. идеал — чувственно созерцаемый образ универсальной реализации человеческой свободы (Столович Л. Н., 1956; Гольдентрихт С., 1967, с. 362; также Борев Ю. Б., 1975, с. 47—61). Кроме того, в состав муз. содержания могут входить образы внемузыкальные, так же как нек-рые жанры муз. произведений включают внеши всех жанров, в т. ч. оперного), сценич. действия, воплощаемые в театр. музыке. Для полноценности художеств. произведения необходима развитость обеих сторон — и идейно-богатого чувственно-впечатляющего, волнующего содержания, и идеально выработанной художеств. формы. Недостаток того или другого отрицательно сказывается на эстетич. достоинствах произведения.

Форма в музыке (в эстетико-философском смысле)— это звуковая реализация содержания с помощью системы звуковых элементов, средств, отношений, т. е. то, как (и чем) выражается содержание музыки. Точнее, Ф. м. минированный комплекс элементов музыки (напр., для гимна — рассчитанная на массовое восприятие торжеств. простота и лапидарность мелодии-песни, предназначенной для исполнения хоровым коллективом при поддержке оркестра), определ. их сочетание и взаимодействие (избранный характер ритмич. движения, тонально-гармонич. ткани, динамика формообразования и др.), целостная организация, определ. техника муз. композиции (важнейшее назначение техники — установление «слаженности», совершенства, красоты в муз. композиции). Все выразит. средства музыки, охватываемые обобщающими понятиями «стиль» и «техника», проецируются на целостное явление — конкретную муз. композицию, на Ф. м.

Форма и содержание существуют в неразрывном единстве. Нет даже самой мелкой детали муз. содержания, к-рая не была бы непременно выражена той или иной комбинацией выразит. средств (напр., тончайшие, непередаваемые словом выразит. оттенки звучания аккорда в зависимости от конкретного расположения его тонов или от избранных для каждого из них тембров). И наоборот, нет такого, пусть даже самого «абстрактного» технич. приёма, к-рый не служил бы выражению к.-л. из компонентов содержания (напр., непосредственно не воспринимаемый слухом эффект последовательного раздвижения интервала канона в каждой вариации, номер к-рой делится без остатка на три, в «Гольдберг-вариациях» И. С. Баха не только организует вариационный цикл как целое, но и входит в представление о внутр. духовном облике сочинения). Неразрывность формы и содержания в музыке наглядно прослеживается при сравнении обработок одной и той же мелодии разными композиторами (ср., напр., «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки и написанный на ту же мелодию-тему марш И. Штрауса) или в вариациях (напр., фп. вариации B-dur И. Брамса, тема к-рых принадлежит Г. Ф. Генделю, а в первой же вариации звучит музыка Брамса). Вместе с тем в единстве формы и содержания ведущим, динамически-подвижным фактором является содержание; ему принадлежит определяющая роль в этом единстве. При воплощении нового содержания может возникнуть частичное несоответствие формы и содержания, когда новое содержание не может развиться полностью в рамках старой формы (подобное противоречие образуется, напр., при механич. использовании барочных ритмич. приёмов и полифонич. форм для разработки 12-тонового мелодич. тематизма в совр. музыке). Противоречие разрешается приведением формы в соответствие с новым содержанием, при этом определ. элементы старой формы отмирают. Единство Ф. м. и содержания делает возможным взаимопроецирование одного на другое в сознании музыканта; однако такое нередко встречающееся перенесение свойств содержания на форму (или наоборот), связанное со способностью воспринимающего «читать» в комбинации элементов формы образное содержание и мыслить его в категориях Ф. м., не означает тождественности формы и содержания.

Муз. иск-во, как и др. виды иск-ва,— это отражение действительности во всех её структурных пластах, обусловленных эволюц. этапами её развития от элементарных низших форм к высшим. Поскольку музыка является единством содержания и формы, то действительность отражают как её содержание, так и её форма. В муз.-прекрасном как «истине» музыки соединяются эстетико-ценностные атрибуты и неорганич. мира (мера, соразмерность, пропорциональность, симметрия частей, вообще связь и гармония отношений; космологич. концепция отражения музыкой действительности—древнейшая, идущая от пифагорейцев и Платона через Боэция, Дж. Царлино, И. Кеплера и М. Мерсенна к современности; см. Kayser H., 1938, 1943, 1950; Лосев А. Ф., 1963—80; Лосев, Шестаков В. П., 1965), и мира живых существ («дыхание» и теплота живой интонации, концепция имитирующего жизненный цикл муз. развития в виде зарождения муз. мысли, её роста, подъёма, достижения вершины и завершения, соответств. трактовка муз. времени как времени «жизненного цикла» муз. «организма»; представление о содержании как об образе и о форме как о живом, целостном организме), и специфически человеческого — историч. и социального — духовного мира (имплицирование одушевляющего звуковые структуры ассоциативно-духовного подтекста, ориентация на этич. и эстетич. идеал, воплощение духовной свободы человека, историч. и социальная детерминированность как образного и идейного содержания музыки, так и Ф. м.; «Музыкальная форма как явление социально детерминированное прежде всего познается как форма ... социального обнаружения музыки в процессе интонирования»— Асафьев Б. В., 1963, с. 21). Сливаясь в единое качество красоты, все слои содержания функционируют, т. о., как отражение действительности в виде передачи второй, «очеловеченной» природы. Музыкальное соч., художественно отражая историч. и социально детерминированную действительность через идеал прекрасного как критерий её эстетич. оценки, и оказывается поэтому таким, каким мы его знаем —«опредмеченной» красотой, произведением иск-ва. Однако отражение действительности в категориях формы и содержания не есть только перенесение данностей действительности в музыку (отражение действительности в иск-ве было бы тогда только дублированием того, что существует и без него). Как человеческое сознание «не только отражает объективный мир, но и творит его» (Ленин В. И., ПСС, 5 изд., т. 29, с. 194), так и иск-во, музыка есть сфера преобразовательной, творч. деятельности человека, область создания новых реалий (духовных, эстетич., художеств. ценностей), не существующих в отражаемом объекте в этом виде. Отсюда значение для иск-ва (как формы отражения действительности) таких понятий, как гений, талант, творчество, а также борьбы с отжившими, отсталыми формами, за создание новых, что проявляется и в содержании музыки, и в Ф. м. Поэтому Ф. м. всегда идеологична (т. е. носит на себе печать определ. мировоззрения), хотя б. ч. это выражается без прямых словесных политико-идеологич. формулировок, а в непрограммной инстр. музыке — вообще без к.-л. логически-понятийных форм. Отражение в музыке общественно-историч. практики связано с коренной переработкой отображаемого материала. Преобразование может быть столь значительным, что ни муз.-образное содержание, ни Ф. м. могут ничем не напоминать отражаемые реалии. Распространённое мнение о том, что в творчестве Стравинского — одного из наиболее ярких выразителей совр. действительности в её противоречиях, якобы не получила достаточно ясного отражения действительность 20 в., основывается на натуралистич., механич. понимании категории «отражения», на непонимании роли в художеств. отражении фактора преобразования. Анализ преобразования отражаемого предмета в процессе создания художеств. произведения дан В. И. Лениным в его статье «Лев Толстой как зеркало русской революции».

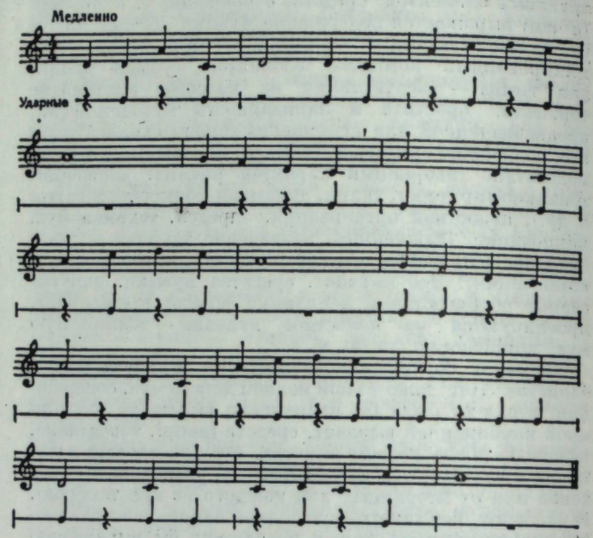
Наиболее общие принципы формообразования, касающиеся всякого стиля (а не к.-л. определённого, напр. венских классиков, эпохи барокко), характеризуют Ф. м. как всякую форму и, естественно, являются поэто-

му предельно обобщёнными. Такие наиболее общие принципы всякой Ф. м. характеризуют глубинную сущность музыки как в и д а м ы ш л е н и я (в звуковых образах). Отсюда далеко идущие аналогии с др. видами мышления (прежде всего — логически понятийным, казалось бы совершенно инородным по отношению к иск-ву, музыке). Сама постановка вопроса о таких наиболее общих принципах Ф. м. исторически обусловлена: речь идёт прежде всего о формах музыки как автономного иск-ва, не зависящего от словесного текста или телодвижения, что само по себе указывает на исходную позицию — на мышление, типичное для европ. муз. культуры 20 в. (подобной позиции не могло быть ни в Древнем мире, когда музыка — «мелос» — мыслилась в единстве со стихом и танцем, ни в зап.-европ. музыке до 1600, т. е. пока инстр. музыка не стала самостоят. категорией муз. мышления; и только для мышления 20 в. стало невозможным ограничиваться постановкой вопроса о формообразовании лишь данной эпохи).

Общие принципы всякой Ф. м. предполагают в каждой культуре обусловленность того или иного типа содержания характером муз. иск-ва в целом, его историч. детерминированностью в связи с конкретной социальной ролью, традициями, расовым и нац. своеобразием. Любая Ф. м. есть выражение муз. мысли; отсюда принципиальная связь Ф. м. с категориями муз. риторики (см. далее в разделе V; см. также *Мелодия*). Мысль может быть или автономно-музыкальной (особенно в многогол. европ. музыке нового времени), или связанной с текстом, танц. (либо маршевым) движением. Всякая муз. мысль выражается в рамках определ. интонац. строя, муз.-выразит. звукового материала (ритмического, высотного, тембрового и т. д.). Чтобы стать средством выражения муз. мысли, интонац. материал Ф. м. организуется прежде всего на основе элементарного различения: повторение — неповторение (в этом смысле Ф. м. как определ. расположение звуковых элементов во временном развёртывании мысли есть ритм крупного плана); различные Ф. м. в данном отношении — разные типы повторения. Наконец, Ф. м. (хотя в неодинаковой мере) есть отточенность, совершенство выражения муз. мысли (эстетич. аспект Ф. м.).

III. Музыкальные формы до 1600. Проблема изучения ранней истории Ф. м. осложняется эволюцией сущности явления, подразумеваемого под понятием музыка. Музыка в смысле иск-ва Л. Бетховена, Ф. Шопена, П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина вместе с присущими ей Ф. м. вообще не существовала в Древнем мире; в 4 в. в трактате Августина «De musica libri sex» б. ч. объяснения музыки, определяемой как scientia bene modulandi — букв. «наука хорошо модулировать» или «знание правильного формования», состоит в изложении учения о метре, ритме, стихе, стопах и числах (о Ф. м. в совр. смысле здесь речь не идёт вообще).

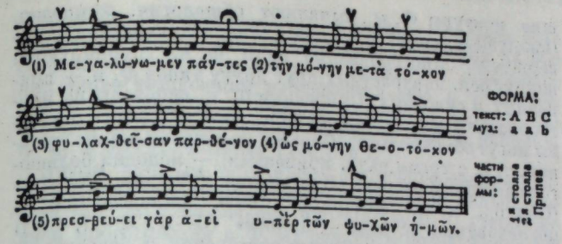
Первонач. источник Ф. м.— прежде всего в р и т м е («Вначале был ритм» — Х. Бюлов), возникающем, по-видимому, на основе регулярного метра, непосредственно переносимого в музыку с множества жизненных явлений — пульса, дыхания, шага, ритма шествий, трудовых процессов, игр и др. (см. Иванов-Борецкий М. В., 1925; Харлап М. Г., 1972), и в эстетизации «природных» ритмов. Из первонач. связи речи и пения («Говорить и петь было вначале одно дело»— Львов Н. А., 1955, с. 38) произошла самая коренная Ф. м. («Ф. м. номер один»)— песня, песенная форма, объединившая в себе также и чисто поэтич., стиховую форму. Преобладающие признаки песенной формы: явная (или остаточная) связь со стихом, строфой, равномерно-ритмич. (идущая от стоп) основа строки, объединение строк в строфы, система рифм-каденций, тенденция к равенству крупных построений (в особенности — к квадратности типа 4 + 4); кроме того, часто (в более развитых песенных Ф. м.) наличие в Ф. м. двух этапов — излагающего и развивающего-заключающего. Муз. пример одного из древнейших образцов песенной Ф. м.— Застольная Сейкила [1 в. н. э. (?)], см. в ст. *Древнегреческие лады*, колонка 306; см. также кит. мелодию [1-е тыс. до н. э. (?)]:



Несомненно зарождение и первонач. развитие песенной формы в фольклоре всех народов. Различие между Ф. м. песен происходит от разных условий бытования жанра (соответственно, того или иного непосредств. жизненного предназначения песни) и разнообразия метрич., ритмич. и структурных особенностей стихов, ритмич. формул в танц. жанрах (в позднейшее время — 120 ритмич. формул у инд. теоретика 13 в. Шарнгадевы). С этим связано общее значение «жанрового ритма» как первичного фактора формообразования — характеристич. признака определ. жанра (особенно танцевального, маршевого), повторяемой ритмич. формулы как quasi-тематич. (мотивного) фактора Ф. м.

Ср.-век. европ. Ф. м. разделяются на две во многом резко различающиеся большие группы — монодические Ф. м. и многоголосные (преим. полифонические; см. раздел IV).

Ф. м. зап.-европ. монодии представлены в первую очередь григорианским хоралом (см. *Григорианское пение*). Её жанровые особенности связаны с культом, с определяющим значением текста и конкретного назначения. Музыку литургич. обихода отличает от музыки в позднейшем европ. смысле прикладной («функциональный») характер. Муз. материал имеет внеличностный, внеиндивидуальный характер (мелодич. обороты могут переноситься из одной мелодии в другие; показательно отсутствие авторства мелодий). В согласии с идеологич. установками церкви для монодич. Ф. м. типично доминирование слова над музыкой. Этим обусловлена свобода метра и ритма, зависящие от выразит. произнесения текста, и характерная «смягчённость» контуров Ф. м., как бы лишённой центра тяжести, её подчинённость структуре словесного текста, в связи с чем понятия Ф. м. и жанра по отношению к монодии. музыке оказываются весьма близкими по смыслу. Древнейшие монодич. Ф. м. относятся к нач. 1-го тыс. Среди византийских Ф. м. (жанров) наиболее важны ода (песнь), псалом, тропарь, гимн, кондак, канон (см. *Византийская музыка*). Они характеризуются выработанностью (что свидетельствует, как и в прочих аналогичных случаях, о развитой проф. композиторской культуре). Образец византийской Ф. м.:



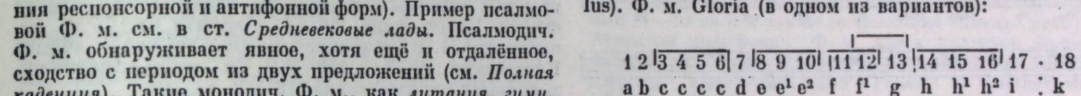
Аноним. Канон 19-й, песнь 9-я (III плагальный лад).

Позднее эта византийская Ф. м. получила назв. «бар».

Ядро западноевропейской монодической Ф. м. составляет псалмодия — речитативное исполнение псалмов на основе псалмовых тонов. В рамках псалмодии примерно к 4 в. зафиксированы три главные псалмодич. Ф. м.— *респонсорий* (преим. после чтений), *антифон* и собственно псалом (psalmus in directum; без включения респонсорной и антифонной форм). Пример псалмовой Ф. м. см. в ст. *Средневековые лады*. Псалмодич. Ф. м. обнаруживает явное, хотя ещё и отдалённое, сходство с периодом из двух предложений (см. *Полная каденция*). Такие монодич. Ф. м., как *литания*, *гимн*, версикул, *магнификат*, а также *секвенция*, проза, троп, возникли позднее. Нек-рые Ф. м. входили в состав оффиция (церк. служб дня, вне мессы)— гимн, псалом с антифоном, респонсорий, магнификат (кроме них, в оффиций включаются вечерня, инвитаторий, ноктюрн, кантик с антифоном). См. Gagnepain B., 1968, 10; см. также ст. *Церковная музыка*.

Высшая, монументальная монодич. Ф. м.— *месса* (обедня). Сложившаяся развитая Ф. м. мессы образует грандиозный цикл, в основе к-рого лежит строго регламентированное культово-обиходным жанровым предназначением последование частей ординария (ordinarium missae — группы постоянных песнопений мессы, независимых от дня церк. года) и проприя (proprium missae — переменных песнопений, приуроченных к данному дню года).

Выработанные в древней григорианской мессе Ф. м. сохранили в том или ином виде своё значение и для последующего времени, вплоть до 20 в. Формы частей ординария: Kyrie eleison трёхчастно (что имеет символич. смысл), причём каждое восклицание также делается трижды (варианты структуры — aaabbbccc или aaa bbb a^1 a^1 a^1; aba cdc efe^1; aba cbc dae). Строчная Ф. м. Gloria достаточно последовательно использует один из важнейших принципов мотивно-тематич. структуры: повторение слов — повторение музыки (в 18 частях Gloria повторения слов Domine, Qui tollis, tu solus). Ф. м. Gloria (в одном из вариантов):



Позднее (в 1014) вошедшее в состав римской мессы Credo построено как строчная Ф. м., родственная Gloria. Ф. м. Sanctus также строится по тексту — в нём 2 части, вторая из них чаще всего — ut supra (= da capo), согласно повторению слов Hosanna in excelsis. Agnus Dei вследствие структуры текста трёхчастен: aab, abc или aaa. Пример Ф. м. монодич. григорианской мессы см. в колонке 883.

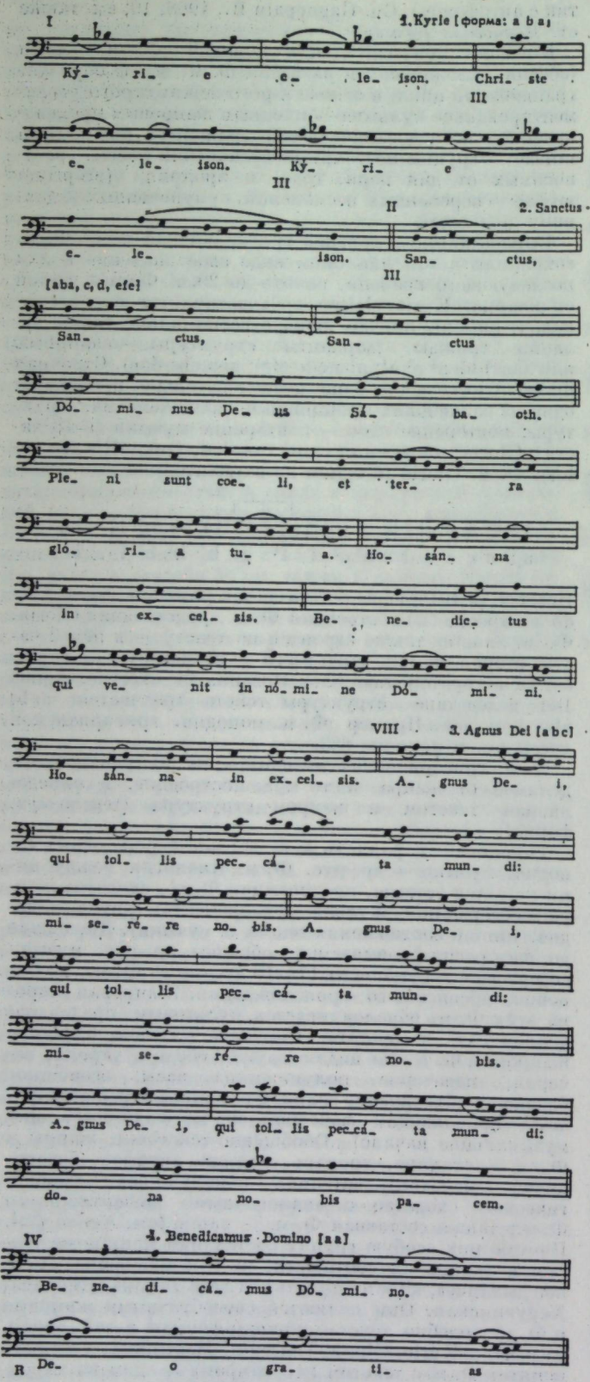
Ф. м. григорианских мелодий — не абстрактное, отделимое от жанра чисто муз. построение, а определяемая текстом и жанром структура (тексто-муз. форма).

Типологич. параллель к Ф. м. зап.-европ. церк. монодич. музыки — др.-рус. Ф. м. Аналогия между ними касается эстетич. предпосылок Ф. м., сходства жанра и содержания, а также муз. элементов (ритма, мелодич. линии, соотношения текста и музыки). Дошедшие до нас расшифровываемые образцы др.-рус. музыки содержатся в рукописях 17—18 вв., но её Ф. м., несомненно, древнейшего происхождения. Жанровая сторона этих Ф. м. обусловливается культовым предназначением соч. и текстом. Наиболее крупное членение жанров и Ф. м. по видам служб: обедня, утреня, вечерня; повечерие, полунощница, часы; всенощное бдение — объединение великой вечерни с утреней (впрочем, скрепляющим фактором Ф. м. было здесь внемузыкальное начало). Обобщённо-текстовые жанры и Ф. м. — стихира, тропарь, кондак, антифон, богородичен (догматик), ектений — обнаруживают типологическое сходство с аналогичными византийскими Ф. м.; также составная Ф. м. — канон [см. *Канон* (2)]. Помимо них особую группу составляют конкретно-текстовые жанры (и соответств. Ф. м.): блаженна, «Всякое дыхание», «Достойно есть», «Свете тихий», степенна, Херувимская. Они являются своеобразными жанрами и Ф. м. подобно текстам-жанрам-формам в зап.-европ. музыке — Kyrie, Gloria, Te Deum, Magnificat. Слитость понятия Ф. м. с текстом (и с жанром) — один из характеристич. принципов старинных Ф. м.; текст, в особенности его структура, входит в понятие Ф. м. (Ф. м. следует членению текста на строки). Во мн. случаях основа (материал) Ф. м. — т. н. попевки (см. Металлов В., 1899, с. 50—92), а способ их использования — вариантность (в свободной вариантности попевочной структуры др.-рус. мелодий — одно из отличий их Ф. м. от

Общая схема формы римской мессы
(римскими цифрами обозначено традиц. членение формы мессы на 4 крупных отдела)

Отделы мессы	Ординарий		Проприй	
	пение	речитация	пение	речитация
I Служба Слова	Kyrie eleison Gloria Credo		Introitus (Вход) Graduale Alleluia (или Tractus; иногда Sequentia)	Oratio (Молитва дня) Epistel (Послание) Evangelium
II Евхаристия			Offertorium (Дароприношение)	Secreta (Молитва о дарах)
III Канон	Sanctus	Praefatio (Приготовление)		
IV Причастие	Agnus Dei Ite missa est (или Benedicamus)	Pater noster	Communio (Причащение)	Postcommunio

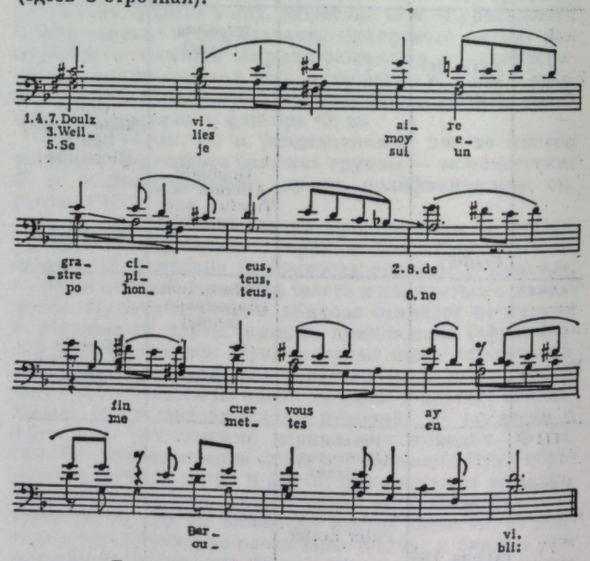
См. также *Реквием*.



Григорианская месса «In Feriis per annum» (римскими цифрами обозначены лады).

щие контуры Ф. м. выявляют общелогич. композиц. (внемузыкальные) функции: начало — середина — завершение. Многообразные виды Ф. м. группируются вокруг осн. контрастных друг другу типов Ф. м.— припевных и сквозных. Припевные Ф. м. основаны на многообразном использовании пары: стих — припев (припевы могут обновляться). Образец припевной формы (тройной, т. е. с тремя разл. припевами) — мелодия большого знаменного распева «Благослови, душе моя, Господа» (Обиход, ч. 1, Вечерня). Ф. м. складывается из последования «строка — припев» (С—П, С—П, С—П и т. д.) при взаимодействии повторений и неповторности в тексте, повторений и неповторности в мелодии. Сквозные Ф. м. характеризуются подчас явным стремлением избежать типичных для зап.-европ. музыки рационально конструктивных приёмов построения Ф. м., точных повторов, реприз; в наиболее развитых Ф. м. этого типа структура асимметрична (на основе коренной неквадратности), превалирует бесконечность парения; принципом Ф. м. является неогранич. линеарность. Конструктивная основа Ф. м. в сквозных формах — членение на ряд частей-строк в связи с текстом. Образцы крупных сквозных форм — 11 евангельских стихир Фёдора Крестьянина (16 в.). Анализы их Ф. м., выполненные М. В. Бражниковым, см. в его книге: «Фёдор Крестьянин», 1974, с. 156—221. См. также «Анализ музыкальных произведений», 1977, с. 84—94.

Светская музыка средневековья и Возрождения выработала ряд жанров и Ф. м., также основанных на взаимодействии слова и мелодии. Это разнообразные виды песенных и танц. Ф. м.: *баллада*, баллата, *вильянсико*, *вирелэ*, канцо (canzo), лэ, рондо́, ротруэнг, эстампи и др. (см. Davison A., Apel W., 1974, №№ 18—24). Нек-рые из них имеют совершенную поэтич. форму, составляющую настолько важный элемент Ф. м., что вне поэтич. текста она утрачивает свою структуру. Сущность такой Ф. м. — во взаимодействии повторности текстовой и музыкальной. Напр., форма рондо́ (здесь 8-строчная):



Г. де Машо. 1-е рондо́ «Doulz viaire».

Схема 8-строчного рондо́:

Номера строк: 1 2 3 4 5 6 7 8

Стихи (рондо́): A B c A d e A B (A, B—рефрены)

Музыка (и рифмы): a b a a a b a b

построения мелодий зап.-европ. хорала, для к-рых характерна тенденция к рациональной выверенности структуры). Комплекс попевок составляет тематич. основу общей композиции Ф. м. В крупных композициях об-

Первонач. зависимость Ф. м. от слова и движения сохраняется до 16—17 вв., но процесс постепенного их высвобождения, кристаллизация структурно определённых типов композиции наблюдается ещё с эпохи позднего средневековья, сначала в светских жанрах, затем и в церковных (напр., имитационные и канонич. Ф. м. в мессах, мотетах 15—16 в.).

Новым мощным источником формообразования явилось зарождение и подъём многоголосия как полноправного типа муз. изложения (см. *Органум*). С утверждением многоголосия в Ф. м. родилось новое измерение музыки — неслыханный прежде «вертикальный» аспект Ф. м. Поскольку исторически первый «горизонтальный» аспект этим не устраняется и даже остаётся доминирующим, происходит огромное внутреннее обогащение Ф. м. Укрепившись в европ. музыке в 9 в., многоголосие постепенно превратилось в осн. тип муз. ткани, обозначив переход муз. мышления на новую ступень. В рамках многоголосия появилось новое, полифонич. письмо, под знаком к-рого сложилось большинство Ф. м. эпохи Возрождения (см. раздел IV). Многоголосие и полифонич. письмо создали богатство Ф. м. (и жанров) позднего средневековья и Возрождения, прежде всего мессы, мотета и мадригала, а также таких Ф. м., как рота, клаузула, кондукт, *гокет*, многообразные виды светских песенных и танцевальных форм, *диференсиас* (и др. вариационные Ф. м.), *кводлибет* (и аналогичные жанры-формы), инструментальные *канцона*, *ричеркар*, *фантазия*, *каприччо*, *тьенто*, инструментальные прелюдийные Ф. м. — преамбула, *интонация* (VI), *токката* (мн. из названных Ф. м. см. в Davison A., Apel W., 1974). Постепенно, но неуклонно совершенствующееся иск-во Ф. м. достигло своих вершин у выдающихся мастеров 15—16 вв. — Г. Дюфаи, Жоскена Депре, А. Вилларта, О. Лассо, Палестрины. Нек-рые из них (напр., Палестрина) применяют в построении Ф. м. принцип структурного развития, выражающийся в нарастании структурной сложности к концу произв. (однако без динамич. эффектов). Напр., мадригал Палестрины «Amor» (в сб. «Палестрина. Хоровая музыка», Л., 1973) построен так, что 1-я строка оформляется как правильное *фугато*, в следующих пяти имитация становится всё более свободной, 7-я выдержана в аккордовом складе, а канонически начинающаяся последняя своей имитационностью напоминает структурную репризу. Подобные идеи Ф. м. последовательно проведены в мотетах Палестрины (в многохорных Ф. м. принципу структурного развития подчиняется и ритм антифонных вступлений).

IV. Полифонические музыкальные формы. Полифонич. Ф. м. отличаются прибавлением к трём осн. аспектам Ф. м. (жанровому, текстовому — в вок. музыке и горизонтальному) ещё одного — вертикального (взаимодействие и система повторности между различными, одновременно звучащими голосами). По-видимому, многоголосие существовало во все времена («... когда струны издают один напев, а поэт сочинил другую мелодию, когда добиваются созвучий и противозвучий...» — Платон, «Законы», 812d; ср. также Псевдо-Плутарх, «О музыке», 19), однако оно не было фактором муз. мышления и формообразования. В разработке обусловленных им Ф. м. особо важная роль принадлежит зап.-европейской полифонии (с 9 в.), придавшей вертикальному аспекту значение равноправного с коренным горизонтальным (см. *Полифония*), что и привело к образованию особого нового рода Ф. м. — полифонических. Эстетически и психологически полифонич. Ф. м. осн. на совместном звучании двух (или неск.) компонентов муз. мысли и требуют соответств. восприятия. Т. о., возникновение полифонич. Ф. м. отражает развитие нового аспекта музыки. Благодаря этому муз. иск-во обрело новые эстетич. ценности, без к-рых не были бы возможны великие его достижения, в т. ч. и в соч. гомоф. склада (в музыке Палестрины, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева). См. *Гомофония*.

Магистральные русла становления и расцвета полифонич. Ф. м. пролагаются развитием специфических полифонич. техник письма и идут в направлении возникновения и усиления самостоятельности и контрастности голосов, их тематич. выработанности (тематич. дифференцированности, тематич. развития не только по горизонтали, но и по вертикали, тенденции к сквозной тематизации), сложения специфических полифонич. Ф. м. (не сводимых к типу полифонически изложенных общих Ф. м. — песенных, танц. и др.). Из различных начатков полифонич. Ф. м. и многогол. письма (*бурдон*, разные виды *гетерофонии*, дублировки-вторы, остинатные, имитац. и канонич., респонсорные и антифонные структуры) исторически исходным пунктом их сложения была парафония, параллельное ведение контрапунктирующего голоса, точно дублирующего заданный главный — vox (cantus) principalis (см. *Органум*), *cantus firmus* («уставный напев»). Прежде всего это наиболее ранний из видов органума — т. н. параллельный (9—10 вв.), а также позднейшие *гимель*, *фобурдон*. Аспектом полифонич. Ф. м. здесь является функциональное разделение гл. голоса (в позднейших терминах soggetto, «Subjectum oder Thema» — Walther J. G., 1955, S. 183, «тема») и противостоящего ему противосложения, причём ощущение взаимодействия между ними в одновременности предвосхищает вертикальный аспект полифонич. Ф. м. (в особенности заметным он становится в бурдонном и косвенном, далее и в «свободном» органуме, в технике «нота против ноты», позднее названной contrapunctus simplex или aequalis), напр., в трактатах 9 в. «Musica enchiriadis», «Scholia enchiriadis». Логически следующий этап развития связан с установлением собственно полифонич. структуры в виде контрастного противопоставления в одновременности двух или неск. голосов (в мелизматич. органуме), отчасти использующем принцип бурдона, в нек-рых видах полифонич. *обработок* и *вариаций* на cantus firmus, в простом контрапункте клаузул и ранних мотетов Парижской школы, в многоголосных песенных церк. и светских жанрах и др.

Метризация многоголосия открыла новые возможности ритмич. контрастов голосов и соответственно придала новый облик полифонич. Ф. м. Начиная с рационалистич. организации метроритма (модальная ритмика, мензуральная ритмика; см. *Модус*, *Мензуральная нотация*) Ф. м. постепенно обретает специфич. для европ. музыки сочетание совершенной (далее даже изощрённой) рационалистич. конструктивности с возвышенной одухотворённостью и глубокой эмоциональностью. Большая роль в выработке новых Ф. м. принадлежала Парижской школе, затем др. франц. композиторам 12—14 вв. Ок. 1200 в клаузулах Парижской школы возникает принцип ритмически остинатной обработки хоральной мелодии, положенной в основу Ф. м. (с помощью кратких ритмоформул, предвосхищающих изоритмич. талеа, см. *Мотет*; пример: клаузулы [Benedicamus] Domino, см. Davison A., Apel W., v. 1, p. 24—25). Та же техника стала основой двух- и трёхголосных мотетов 13 в. (пример: мотеты Парижской школы Domino fidelium — Domino и Dominator — Ecce — Domino, ок. 1225, там же, p. 25—26). В мотетах 13 в. разворачивается процесс тематизации противосложений посредством разл. рода повторов линий, высот, ритмич. фигур, даже попыток одноврем. соединения разл. мелодий (см. мотет «En non Diu! — Quant voi larose espanie — Ejus in oriente» Парижской школы; Перрин К., Оул Дж., 1975, с. 25—26). Впоследствии сильные ритмич. контрасты могли приводить к резкой полиметрии (рондо Б. Кордье «Amans ames», ок. 1400, см. Davison A., Apel W., v. 1, p. 51). Вслед за ритмич. контрастами появляется рас-

хождение в длине фраз разл. голосов (зачаток контрапункта структур); самостоятельность голосов подчёркивается их разнотекстовостью (причём тексты могут быть даже на разных языках, напр. латинский в теноре и мотетусе, французский в триплуме, см. *Полифония*, нотный пример в колонке 351). Более чем однократное повторение теноровой мелодии в качестве остинатной темы в контрапункте с меняющимся противосложением порождает одну из важнейших полифонич. Ф. м. — вариации на *basso ostinato* (напр., во франц. мотете 13 в. «Salve virgo nobilis — Verbum caro — Veritatem», см. Wolf J., 1926, S. 6—8). Использование ритмоостинатных формул привело к идее разделения и самостоятельности параметров высоты и ритма (в 1-й ч. упомянутого мотета на тенор «Ejus in oriente», такты 1—7 и 7—13; в инструментальном мотете на тенор «In seculum» в таком же отношении переметризации высотной линии при ритмическом остинато на формулу 1-го ордо 2-го модуса находятся две части двухчастной формы; см. Davison A., Apel W., v. 1, p. 34—35). Вершиной этого развития явились изоритмич. Ф. м. 14—15 вв. (Филипп де Витри, Г. де Машо, Й. Чикония, Г. Дюфаи и др.). При возрастании величины ритмоформулы от фразы до развёрнутой мелодии в теноре возникает своего рода ритмич. тема — талеа (talea). Остинатные её проведения в теноре придают Ф. м. равноритмич. (т. е. изоритмич.) структуру (изоритмия — повторение в мелодич. голосе лишь развёрнутой ритмич. формулы, высотное наполнение к-рой изменяется). К остинатным повторениям могут присоединяться — в одном и том же теноре — не совпадающие с ними повторения высот — колор (color; об изоритмич. Ф. м. см. Сапонов М. А., 1978, с. 23—35, 42—43). После 16 в. (А. Вилларт) изоритмич. Ф. м. исчезают и обретают новую жизнь в 20 в. в ритмоладовой технике О. Мессиана (пропорциональный канон в № 5 из «Двадцати взглядов...», его начало см. в ст. *Полимодальность*, колонка 333) и в сериализме.

В развитии вертикального аспекта полифонич. Ф. м. исключит. значение имело освоение повторности в виде техники *имитации* и *канона*, а также *подвижного контрапункта*. Являясь впоследствии обширным и многообразным отделом техники письма и формы, имитация (и канон) стала основой наиболее специфичных полифонич. Ф. м. Исторически наиболее ранние имитац. канонич. Ф. м. ещё связаны с остинатностью — использованием т. н. обмена голосов, к-рый представляет собой точное повторение двух- или трёхголосного построения, но только составляющие его мелодии передаются от одного голоса к другому (напр., англ. рондель «Nunc sancte nobis spiritus», 2-я пол. 12 в., см. «Musik in Geschichte und Gegenwart», Bd XI, Sp. 885; см. также рондель «Ave mater domini» из трактата Одингтона «De speculatione musice», ок. 1300 или 1320, в изд.: Coussemaker, «Scriptorum...», t. 1, p. 247a). Мастер Парижской школы Перотин (пользующийся и техникой обмена голосов) в рождественском квадрупле «Viderunt» (ок. 1200), очевидно, сознательно применяет уже и непрерывную имитацию — канон (фрагмент, приходящийся на слово «ante» в теноре). Зарождение таких видов имитац. техники знаменует отход от застылости остинатных Ф. м. На этой основе возникают чисто канонич. формы — рота (13—14 вв.; комбинацию роты-канона и ронделя-обмена голосов представляет знаменитый англ. «Летний канон», 13 или 14 вв.), итал. *качча* («охота», с охотничьим или любовным сюжетом, по форме—двухголосный канон с сопр. 3-м голосом) и франц. шас (тоже «охота» — трёхголосный канон в унисон). Форма канона встречается и в др. жанрах (17-я баллада Машо, в форме шас; 14-е рондо Машо «Ma fin est mon commencement», вероятно, исторически 1-й образец ракоходного канона, не без связи со смыслом текста: «Мой конец — мое начало»; 17-е лэ Машо — цикл из 12 трёхголосных канонов-шас); тем самым канон как особая полифонич. Ф. м. отделяется от др. жанров и Ф. м. Число голосов в Ф. м. канона впоследствии в отд. случаях было чрезвычайно большим; Окегему приписывается 36-голосный канон-монстр «Deo gratias» (в к-ром, однако, число реальных голосов не превышает 18); самый многоголосный канон (с 24 реальными голосами) принадлежит Жоскену Депре (в мотете «Qui habitat in adjutorio»). Ф. м. канона основывались не только на простой прямой имитации (у Дюфаи в мотете «Inclita maris», ок. 1420—26, по-видимому, первый пропорциональный канон; в его же шансон «Bien veignes vous», ок. 1420—26, вероятно, первый канон в увеличении). Ок. 1400 имитац. Ф. м. перешли, возможно, через каччу, в мотет — у Чиконии, Дюфаи; далее также в Ф. м. частей месс, в шансон; ко 2-й пол. 15 в. относится установление принципа сквозной имитации как основы Ф. м.

Термин «канон» (canon), однако, имел в 15—16 вв. особое значение. Каноном называлась авторская ремарка-изречение (Inscriptio), обычно нарочито запутанное, головоломное («правило, являющее волю композитора под покровом некоей тьмы», Й. Тинкторис, «Diffinitorium musicae»; Coussemaker, «Scriptorum...», t. 4, 179b), указывавшее, каким образом из одного нотированного голоса можно вывести два (или даже больше, напр., вся четырёхголосная месса П. де ла Рю — «Missa o salutaris nostra» — выводится из одного нотированного голоса); см. *Загадочный канон*. Поэтому все произв. с каноном-надписью суть Ф. м. с выводимыми голосами (все прочие Ф. м. строятся так, что, как правило, не допускают подобной зашифровки, т. е. они не основаны на буквально соблюдаемом «принципе тождества»; термин Б. В. Асафьева). По Л. Фейнингеру, типы нидерландских канонов: простой (однотемный) прямой; сложный, или составной (многотемный) прямой; пропорциональный (мензуральный); линеарный (однолинейный; Formalkanon); инверсионный; элизионный (Reservatkanon). Подробнее об этом см. в кн.: Feininger L. K., 1937. Подобные «надписи» встречаются позже у С. Шейдта («Tabulatura nova», I, 1624), у И. С. Баха («Musikalisches Opfer», 1747).

В творчестве ряда мастеров 15—16 вв. (Дюфаи, Окегема, Обрехта, Жоскена Депре, Палестрины, Лассо и др.) представлены многообразные полифонич. Ф. м. (строгого письма), осн. на принципах имитационности и контрастности, мотивной разработки, самостоятельности певучих голосов, контрапункта слов и стиховых строк, идеально мягкой и исключительно красивой гармонии (особенно в вок. жанрах мессы и мотета).

Сложение гл. полифонич. формы — *фуги* — также отмечено расхождением между развитием самой Ф. м. и, с др. стороны, понятия и термина. По смыслу слово «фуга» («бег»; итал. consequenza) родственно словам «охота», «гонка», и первоначально (с 14 в.) термин применялся в сходном значении, указывавшем на канон (также в канонах-надписях: «fuga in diatessaron» и др.). Тинкторис определяет фугу как «тождество голосов». Применение термина «фуга» в значении «канон» сохранялось до 17—18 вв.; остатком этой практики можно считать термин «fuga canonica» — «канонич. фуга». Пример фуги как канона из неск. отделов в инстр. музыке — «Fuge» для 4 струнных инструментов («скрипок») из «Musica Teusch» Х. Герле (1532, см. Wasielewski W. J. v., 1878, Musikbeilage, S. 41—42). В сер. 16 в. (Царлино, 1558) понятие фуга расщепляется на fuga legata («связная фуга», канон; позднее также fuga totalis) и fuga sciolta («пораздельная фуга»; позднее fuga partialis; последование имитационно-канонич. разделов, напр. abcd, и т. п.); последняя Ф. м. составляет одну из предформ фуги — цепь фугато по типу: abcd; т. н. мотетная форма, где различие в темах (a,b, c и т. д.) обусловливается сменой текста. Существенное отличие такой «строчной» Ф. м. от сложной фуги — в отсутствии соединения тем. В 17 в. fuga sciolta (partialis) перешла в собственно фугу (Fuga totalis, также legata, integra стала называться

в 17—18 вв. каноном). Ряд др. жанров и Ф. м. 16 в. эволюционировал в сторону складывавшегося типа формы фуги — мотет (фугированный), ричеркар (на к-рый был перенесён мотетный принцип ряда имитац. построений; вероятно, наиболее близкая фуге Ф. м.), фантазия, испан. тьенто, имитац.-полифонич. канцона. Для сложения фуги в инстр. музыке (где нет прежнего связующего фактора, а именно единства текста) важна тенденция к тематич. централизации, т. е. к главенству одной мелодич. темы (в противоположность вок. многотемности) — у А. Габриели, Дж. Габриели, у Я. П. Свелинка (о предшественниках фуги см. в кн.: Протопопов В. В., 1979, с. 3—64).

К 17 в. сложились осн. актуальные поныне полифонич. Ф. м. — фуга (всевозможных структур и видов), канон, *полифонические вариации* (в частности, вариации на basso ostinato), полифонич. (в частности, хоральные) обработки (напр., на заданный cantus firmus), полифонич. циклы, полифонич. прелюдии и др. Существенное влияние на развитие полифонической Ф. м. этого времени оказала новая мажорно-минорная гармоническая система (обновление тематизма, выдвижение тонально-модуляц. фактора в качестве ведущего в Ф. м.; развитие гомофонно-гармонического типа письма и соответственной Ф. м.). В частности, фуга (и аналогичные полифонич. Ф. м.) эволюционировала от преобладающего модального типа 17 в. (где модуляция ещё не является основой полифонич. Ф. м.; напр., у Шейдта в «Tabulatura nova», II, Fuga contraria à 4 Voc.; I, Fantasia à 4 Voc. super lo son ferit o lasso, Fuga quadruplici) к тональному («баховскому») типу с тональным контрастом в виде ср. части (часто в параллельном ладу). Исключит. значение в истории полифонич. Ф. м. имело творчество И. С. Баха, вдохнувшего в них новую жизнь благодаря установлению действенности ресурсов мажорно-минорной тональной системы для тематизма, тематич. развития и процесса формообразования. Бах придал полифонич. Ф. м. новый классич. облик, на к-рый, как на осн. тип, сознательно или бессознательно ориентируется последующая полифония (вплоть до П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина). Отразив общие тенденции времени и найденные предшественниками новые приёмы, он далеко превзошёл своих современников (в т. ч. и гениального Г. Ф. Генделя) в размахе, силе и убедительности утверждения новых принципов полифонич. Ф. м.

После И. С. Баха доминирующее положение заняли гомофонные Ф. м. (см. *Гомофония*). Собственно полифонич. Ф. м. иногда используются в новой, подчас необычной роли (фугетта опричников в хоре «Слаще мёду» из 1-го д. оперы Римского-Корсакова «Царская невеста»), приобретают драматургически-мотивиров. характер; композиторы обращаются к ним как к особому, специальному выразит. средству. В большой мере это свойственно полифонич. Ф. м. в рус. музыке (примеры: М. И. Глинка, «Руслан и Людмила», канон в сцене оцепенения из 1-го д.; контрастная полифония в пьесе «В Средней Азии» Бородина и в пьесе «Два еврея» из «Картинок с выставки» Мусоргского; канон «Враги» из 5-й картины оперы «Евгений Онегин» Чайковского и др.).

V. Гомофонные музыкальные формы нового времени. Наступление эпохи т. н. нового времени (17—19 вв.) знаменовало резкий перелом в развитии муз. мышления и Ф. м. (появление новых жанров, доминирующее значение светской музыки, господство мажорно-минорной тональной системы). В идейно-эстетич. сфере выдвинулись новые методы художеств. мышления — обращение к светскому муз. содержанию, утверждение принципа индивидуализма как ведущего, раскрытие внутр. мира отдельного человека («солист стал основной фигурой», «индивидуализация человеческой мысли и чувства» — Асафьев Б. В., 1963, с. 321). Возвышение музыке — утверждение принципа концертирования (барокко — эпоха «концертирующего стиля», по выражению Ж. Гандшина) связано с наиболее непосредств. передачей в них образа отдельного человека и представляет средоточие эстетич. устремлений новой эпохи (ария в опере, соло в концерте, мелодия в гомофонной ткани, тяжёлый такт в метре, тоника в тональности, тема в композиции, централизация Ф. м. — многоплановые и нарастающие проявления «сольности», «единичности», доминирования одного над др. в разл. пластах муз. мышления). Проявившаяся уже ранее (напр., в изоритмич. мотете 14—15 вв.) тенденция к автономности чисто муз. принципов формообразования в 16—17 вв. привела к качеств. скачку — их независимости, наиболее непосредственно обнаружившейся в становлении автономной инстр. музыки. Принципы чисто муз. формообразования, ставшего (впервые в мировой истории музыки) независимым от слова и движения, сделали инстр. музыку сначала равноправной с вокальной (уже в 17 в.— в инстр. канцонах, сонатах, концертах), а затем, более того, поставили формообразование в вок. жанрах в зависимость от автономно-муз. законов Ф. м. (у И. С. Баха, венских классиков, композиторов 19 в.). Выявление чисто муз. законов Ф. м. — одно из вершинных достижений мировой муз. культуры, открывших новые неведомые ранее в музыке эстетич., духовные ценности.

В отношении Ф. м. эпоха нового времени отчётливо распадается на два периода: 1600—1750 (условно — барокко, господство генерал-баса) и 1750—1900 (венские классики и романтизм).

Принципы формообразования в Ф. м. барокко: на протяжении одночастной формы б. ч. сохраняется выражение одного аффекта, поэтому Ф. м. характеризуются преобладанием однородного тематизма и отсутствием производного контраста, т. е. выведения др. темы из данной. Свойств. музыке Баха и Генделя величавость связана с происходящей отсюда монолитностью, массивностью частей формы. Этим же определяется «террасообразная» динамика в Ф. м., использующих динамич. контрасты, отсутствие гибкого и динамичного crescendo; идея произв. не столько развивается, сколько развёртывается, как бы проходя предопределённые стадии. В обращении с тематич. материалом сказывается сильное влияние полифонич. письма и полифонич. форм. Мажорно-минорная тональная система всё более выявляет свои формообразующие свойства (особенно в баховское время). Аккордовые и тональные смены служат новым могуществ. средством внутр. движения в Ф. м. Возможность повторения материала в др. тональности и целостная концепция движения по определ. кругу тональностей создают новый принцип тональных форм (в этом смысле тональность есть основа Ф. м. нового времени). В «Руководстве...» Аренского (1914, с. 4 и 53) термин «гомофонические формы» заменяется как синонимом термином «гармонич. формы», причём под гармонией подразумевается тональная гармония. Ф. м. барокко (без производного образного и тематич. контраста) дают простейший тип построения. Ф. м. в виде обхода тонального круга (по принципу асафьевской триады: initium — motus — terminus), где движение исходит от тоники и ею же завершается (отсюда впечатление «круга»), проходя через каденции на др. ступенях ладотональности, напр.:

в мажоре: I — V; VI — III — IV — I
в миноре: I — V; III — VII — VI — IV — I

с тенденцией к неповторению тональностей между тоникой в начале и в конце, по принципу T—D—S—T.

Напр., в концертной форме (игравшей в сонатах и концертах барокко, особенно у А. Вивальди, И. С. Баха, Генделя, роль, сходную с ролью сонатной формы в инстр. циклах классико-романтич. музыки):

Тема	И	Тема	И	Тема	И...	Тема
T	→	D	→	S	→...	T

(И— интермедия, → — модуляция; примеры — Бах, 1-е части Бранденбургских концертов).

Наиболее распространённые Ф. м.: барокко — гомофонные (точнее нефугированные) и полифонические (см. раздел IV). Осн. гомофонные Ф. м. барокко: 1) формы сквозного развития (в инстр. музыке осн. тип — прелюдия, в вок. — речитатив); образцы — Дж. Фрескобальди, преамбулы для органа; Гендель, клавирная сюита d-moll, прелюдия; Бах, органная токката d-moll, BWV 565, прелюдийная часть, до фуги; 2) малые (простые) формы — бар [репризный и безрепризный; напр., песня Ф. Николаи «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как чудесно светит утренняя звезда», её обработка у Баха в 1-й кантате и в др. соч.)], двух-, трёх- и многочастная форма (пример последней — Бах, месса h-moll, №14); в вок. музыке нередко встречается форма da capo; 3) составные (сложные) формы (соединение малых) — сложная двух-, трёх- и многочастная; контрастно-составные (напр., первые части орк. увертюр И. С. Баха), особенно важна (в частности, у Баха) форма da capo; 4) вариации и хоральные обработки; 5) ро́ндо (в сравнении с рондо́ 13—15 вв. — новая инстр. Ф. м. под тем же названием); 6) старосонатная форма, однотемная и (в зародыше, развитии) двухтемная; каждая из них — неполная (двухчастная) или полная (трёхчастная); напр., в сонатах Д. Скарлатти; полная однотемная сонатная форма — Бах, «Страсти по Матфею», № 47; 7) концертная форма (один из главнейших истоков будущей классич. сонатной формы); 8) многообразные виды вок. и инстр. циклич. форм (они также и определённые муз. жанры) — Пассион, месса (в т. ч. органная), оратория, кантата, концерт, соната, сюита, прелюдия и фуга, увертюра, особые виды форм (Бах, «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»), «циклы циклов» (Бах, «Хорошо темперированный клавир», франц. сюиты); 9) опера. (См. «Анализ музыкальных произведений», 1977.)

Ф. м. классико-романтич. периода, концепция к-рых отразила на начальном этапе гуманистич. идеи европ. Просвещения и рационализма, а в 19 в. индивидуалистич. идеи романтизма («Романтизм есть не что иное, как апофеоз личности» — И. С. Тургенев), автономизации и эстетизации музыки, характеризуются высшим проявлением автономно-муз. законов формообразования, главенством принципов централизованного единства и динамизма, предельной смысловой дифференциацией Ф. м. и рельефностью выработки её частей. Для классико-романтич. концепции Ф. м. типичны также отбор минимального числа оптимальных типов Ф. м. (с резко выраженными различиями между ними) при необыкновенно богатой и разнообразной конкретной реализации одних и тех же структурных типов (принцип разнообразия в единстве), что аналогично оптимальности др. параметров Ф. м. (напр., строгому отбору типов гармонич. последований, типов тонального плана, характерных фактурных фигур, оптимальных орк. составов, тяготеющих к квадратности метрич. структур, приёмов мотивного развития), оптимально-интенсивное ощущение переживания муз. времени, тонкий и верный расчёт временны́х пропорций. (Конечно, в рамках 150-летнего историч. периода существенны и различия между венско-классич. и романтич. концепциями Ф. м.) В нек-рых отношениях можно установить диалектичность общей концепции развития в Ф. м. (сонатная форма у Бетховена). Ф. м. сочетают выражение высоких художеств., эстетич., философских идей с сочным «земным» характером муз. образности (также тематич. материала, носящего отпечаток народно-бытовой музыки, с типичными для неё особенностями муз. материала; это касается гл. обр. Ф. м. 19 в.).

Общие логич. принципы классико-романтич. Ф. м. являются строгим и богатым воплощением норм всякого мышления в области музыки, отражающихся в определ. смысловых функциях частей Ф. м. Как и всякое мышление, музыкальное имеет предмет мысли, её материал (в метафорич. смысле — тему). Мышление выражается в муз.-логич. «обсуждении темы» («Музыкальная форма есть результат „логического обсуждения“ музыкального материала»— Стравинский И. Ф., 1971, с. 227), что в связи с временно́й и внепонятийной природой музыки как иск-ва членит Ф. м. на два логич. отдела — изложение муз. мысли и её развитие («обсуждение»). В свою очередь, логич. развитие муз. мысли состоит из её «рассмотрения» и следующего отсюда «вывода»; поэтому развитие как этап логич. развёртывания Ф. м. членится на два подотдела — собственно развитие и завершение. В результате развития классич. Ф. м. обнаруживает три осн. функции частей (соответствующие асафьевской триаде initium — motus — terminus, см. Асафьев Б. В., 1963, с. 83—84; Бобровский В. П., 1978, с. 21—25)— экспозиционную (изложение мысли), развивающую (собственно развитие) и завершающую (утверждение мысли), сложно соотнесённые друг с другом:



(Напр., в простой трёхчастной форме, в сонатной форме.)

В тонко дифференцированной Ф. м. помимо трёх осн. функций частей возникают вспомогательные — вступление (функция к-рого ответвляется от начального изложения темы), переход и заключение (ответвляющееся от функции завершения и тем самым членящее её на две — утверждение и заключение мысли). Т. о., части Ф. м. имеют всего шесть функций (ср. Способин И. В., 1947, с. 26).

Будучи проявлением общих закономерностей человеческого мышления, комплекс функций частей Ф. м. раскрывает нечто общее с функциями частей изложения мысли в рационально-логической сфере мышления, соответствующие закономерности к-рой излагаются в древнем учении о риторике (ораторском иск-ве). Функции шести разделов классич. риторики (Exordium—вступление, Narratio — повествование, Propositio — гл. положение, Confutatio — оспаривание, Confirmatio — утверждение, Conclusio — заключение) почти точно совпадают по составу и порядку следования с функциями частей Ф. м. (выделены осн. функции Ф. м.):

Exordium — вступление
Propositio — изложение (гл. тема)
Narratio — развитие как переход
Confutatio — контрастная часть (разработка, контрастная тема)
Confirmatio — реприза
Conclusio — кода (дополнение)

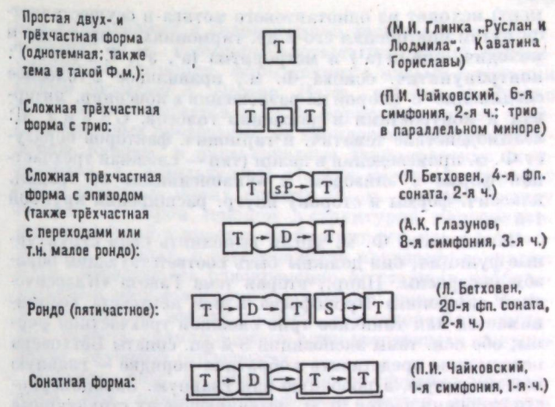
Риторич. функции могут проявляться на разл. уровнях (напр., ими охватывается и сонатная экспозиция, и вся сонатная форма в целом). Далеко идущее совпадение функций разделов в риторике и частей Ф. м. свидетельствует о глубинном единстве разл. и, казалось бы, далёких друг от друга типов мышления.

Разл. муз. элементы (звуки, тембры, ритмы, аккорды, мелодич. интонации, мелодич. линия, динамич. нюансы, темп, агогика, тональные функции, каденции, склад фактуры и т. п.) представляют собой муз. материал. К Ф. м. (в широком смысле) принадлежит муз. организация материала, рассматриваемая со стороны выражения муз. содержания. В системе муз. организации не все элементы муз. материала имеют равное значение. Профилирующие аспекты классико-романтич. Ф. м. — тональность как основа структуры Ф. м. (см. *Тональность*, *Лад*, *Мелодия*), метр, мотивная структура (см. *Мотив*, *Гомофония*), контрапункт осн. линий (в гомоф. Ф. м. обычно т. н. контурное, или основное, двухголосие: мелодия + бас), тематизм и *гармония*. Формующее значение тональности состоит (помимо вышеназванного) в сплочении тонально-устойчивой темы общим тяготением к единой тонике (см. схему А в примере ниже). Формующее значение метра заключается в создании взаимосоответствия (метрич. симметрии) мелких частиц Ф. м. (гл. принцип: 2-й такт отвечает на 1-й и создаёт двутакт, 2-й двутакт отвечает на 1-й и создаёт четырёхтакт, 2-й четырёхтакт отвечает на 1-й и создаёт восьмитакт; отсюда основополагающее значение квадратности для классико-романтич. Ф. м.), образуя тем самым малые построения Ф. м.— фразы, предложения, периоды, аналогичные разделы середин и реприз внутри тем; классич. метр определяет также местоположение каденций того или иного вида и силу их завершающего действия (полузаключение в конце предложения, полное заключение в конце периода). Формующее значение мотивного (в более крупном плане — также и тематического) развития состоит в том, что крупномасштабная муз. мысль выводится из её осн. смыслового ядра (им обычно является начальная мотивная группа либо — реже — начальный мотив) путём разнообразных видоизменённых повторений его частиц (мотивных повторений от др. аккордового звука, от др. ступени, в др. гармонии, с интервальным изменением линии, варьированием ритма, в увеличении или уменьшении, в обращении, с дроблением — особо активным средством мотивного развития, возможности к-рого простираются вплоть до превращения начального мотива в др. мотивы). См. Аренский А. С., 1900, с. 57—67; Способин И. В., 1947, с. 47—51. Мотивное развитие играет в гомофонной Ф. м. примерно ту же роль, что повторение темы и её частиц в полифонич. Ф. м. (напр., в фуге). Формующее значение контрапункта в гомофонных Ф. м. проявляется в создании вертикального их аспекта. Практически гомофонная Ф. м. на всём протяжении представляет собой (как минимум) двухголосное соединение в виде крайних голосов, подчиняющееся нормам полифонии данного стиля (роль полифонии может быть и более значительной). Образец контурного двухголосия — В. А. Моцарт, симфония g-moll № 40, менуэт, гл. тема. Формующее значение тематизма и гармонии проявляется во взаимосвязанных контрастах сплочённых массивов изложения тем и тематически неустойчивых разработочных, связующих, ходообразных построений того или иного вида (также тематически «сворачивающихся» заключительных и тематически «кристаллизующих» вступительных), тонально устойчивых и модуляционных частей; также в противопоставлениях структурно монолитных построений главных тем и более «рыхлых» побочных (напр., в сонатных формах), соответственно в противопоставлениях разных типов тональной устойчивости (напр., крепость тональных связей в сочетании с подвижностью гармонии в гл. партии, определённость и единство тональности в сочетании с более мягкой её структурой в побочной, сведение к тонике в коде). Если метр создаёт Ф. м. в малом масштабе, то взаимодействие тематизма и гармонии — в крупном масштабе.

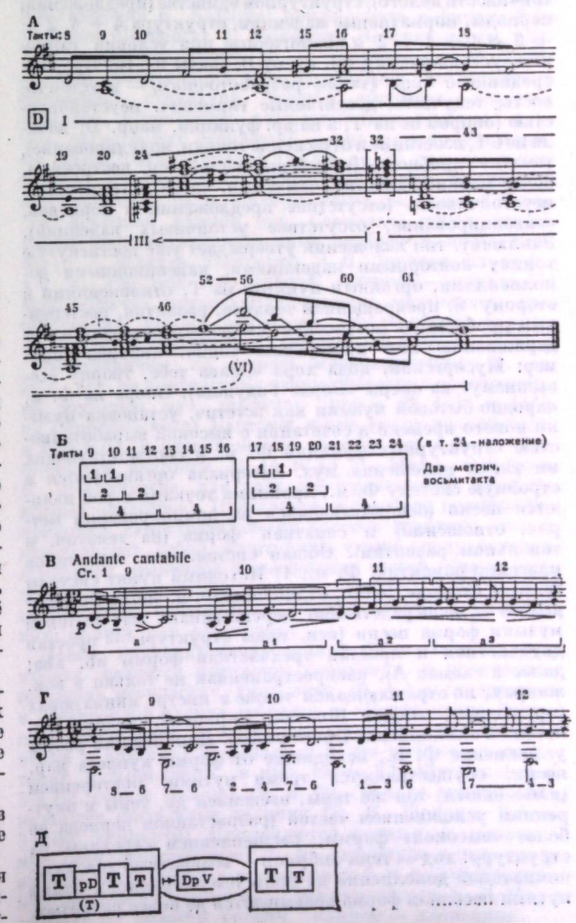
Схемы некоторых основных классико-романтических Ф. м. (с т. зр. высших факторов их структуры; T, D, p — функциональные обозначения тональностей, → — модуляция; прямые линии — устойчивое построение, изогнутые — неустойчивое) см. в колонке 894.

Совокупное действие перечисленных осн. факторов классико-романтич. Ф. м. показано на примере Andante cantabile 5-й симфонии Чайковского.

Схема А: вся гл. тема 1-й ч. Andante базируется на тонике D-dur, первое проведение побочной темы — на тонике Fis-dur, далее обе регулируют-



ся тоникой D-dur. Схема Б (гл. тема, ср. со схемой В): на однотакт отвечает другой однотакт, на получившийся двутакт отвечает более слитное двутактовое построение, на образовавшееся замкнутое кадансом четырёхтактовое предложение отвечает др. такое же с более устойчивой каденцией. Схема В: на основе метрич. структуры (схема Б) мотивное развитие (показан фраг-



мент) исходит из однотактового мотива и осуществляется путём повторения его в др. гармониях, с изменением мелодич. линии (a^1) и метроритма (a^2, a^3). Схема Г: контрапунктич. основа Ф. м., правильное 2-голосное соединение с опорой на разрешения в консонир. интервал и контрастами в движении голосов. Схема Д: взаимодействие тематич. и гармонич. факторов образует Ф. м. произведения в целом (тип — сложная трёхчастная форма с эпизодом, с «уклонениями» от традиц. классич. формы в сторону внутр. расширения крупной 1-й ч.).

Чтобы части Ф. м. могли выполнять свои структурные функции, они должны быть соответствующим образом построены. Напр., вторая тема Гавота «Классической симфонии» Прокофьева и вне контекста воспринимается как типичное трио сложной трёхчастной формы; обе осн. темы экспозиции 8-й фп. сонаты Бетховена невозможно представить в обратном порядке — главную как побочную, а побочную как главную. Закономерности строения частей Ф. м., выявляющие их структурные функции, наз. типами изложения муз. материала (теория Способина, 1947, с. 27—39). Гл. типов изложения три — экспозиционный, срединный и заключительный. Ведущий признак экспозиционного — устойчивость в сочетании с активностью движения, что выражается в тематич. единстве (развитие одного или немногих мотивов), тональном единстве (одна тональность с отклонениями; малая модуляция в конце, не подрывающая устойчивости целого), структурном единстве (предложения, периоды, нормативные каденции, структура 4 + 4, 2 + + 2 + 1 + 1 + 2 и аналогичные при условии гармонич. устойчивости); см. схему В, такты 9—16. Признак срединного типа (также разработочного) — неустойчивость, текучесть, достигаемые гармонич. неустойчивостью (опорой не на Т, а на др. функции, напр. D; начало не с Т, избегание и оттеснение тоники, модулирование), тематич. дробность (выделение частей осн. построения, более мелкие единства, чем в осн. части), структурная неустойчивость (отсутствие предложений и периодов, секвенцирование, отсутствие устойчивых каденций). Заключит. тип изложения утверждает уже достигнутую тонику повторными каденциями, каденционными дополнениями, органным пунктом на Т, отклонениями в сторону S, прекращением тематич. развития, постепенным дроблением построений, сведением развития к выдерживанию или повторению тонич. аккорда (пример: Мусоргский, кода хора «Слава тебе, творцу всевышнему» из оперы «Борис Годунов»). Опора на Ф. м. народно-бытовой музыки как эстетич. установка музыки нового времени в сочетании с высокой выработанностью структурных функций Ф. м. и соответствующих им типов изложения муз. материала организуются в стройную систему Ф. м., крайними точками к-рой являются песня (основывающаяся на доминировании метрич. отношений) и сонатная форма (на тематич. и тональном развитии). Общая систематика осн. типов классико-романтич. Ф. м.: 1) Исходный пункт системы Ф. м. (в отличие, напр., от высоких Ф. м. эпохи Возрождения) — непосредственно перенесённая из бытовой музыки форма песни (осн. виды структуры — простая двухчастная и простая трёхчастная формы ab, aba; далее в схемах А), распространённая не только в вок. жанрах, но отражающаяся также в инстр. миниатюрах (прелюдиях, этюдах Шопена, Скрябина, мелких фп. пьесах Рахманинова, Прокофьева). Дальнейший рост и усложнение Ф. м., исходящие от формы куплета нар. песни, осуществляются тремя путями: повторением (изменённым) той же темы, введением др. темы и внутренним усложнением частей (разрастанием периода до более «высокой» формы, расщеплением середины на структуру: ход — тема-эмбрион — возвратный ход, автономизацией дополнений до роли тем-эмбрионов). Этими путями песенная форма возвышается до более развитых. 2) Куплетная (AAA...) и вариационная (A A_1 A_2...) формы, осн. на повторении темы. 3) Разл. видов двух- и многотемные составные («сложные») формы и рондо. Главнейшая из составных Ф. м. — сложная трёхчастная ABA (др. виды — сложная двухчастная AB, арочная или концентрич. ABCBA, ABCDCBA; прочие виды — ABC, ABCD, ABCDA). Для рондо (ABACA, ABACABA, ABACADA) типично наличие переходных частей между темами; рондо может включать элементы сонатности (см. *Рондо-соната*). 4) Сонатная форма. Один из источников — «прорастание» её из простой двух- или трёхчастной формы (см., напр., прелюдию f-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, менуэт из квартета Моцарта Es-dur, K.-V. 428; сонатная форма без разработки в 1-й ч. Andante cantabile 5-й симфонии Чайковского имеет генетич. связь с тематич. контрастной простой 3-частной формой). 5) На основе контраста темпа, характера и (часто) метра при условии единства замысла названные крупные одночастные Ф. м. складываются в многочастные циклические и сливаются в одночастные контрастно-составные формы (образцы последней — «Иван Сусанин» Глинки, № 12, квартет; форма «Большого венского вальса», напр. хореографич. поэма «Вальс» Равеля). Помимо перечисленных типизированных Ф. м. встречаются смешанные и индивидуализированные свободные формы, чаще всего связанные с особым замыслом, возможно программным (Ф. Шопен, 2-я баллада; Р. Вагнер, «Лоэнгрин», вступление; П. И. Чайковский, симф. фантазия «Буря»), или с жанром свободной фантазии, рапсодии (В. А. Моцарт, Фантазия c-moll, K.-V. 475). В свободных формах, однако, почти всегда используются элементы типизированных или же они представляют собой особо трактованные обычные Ф. м.

Оперные Ф. м. подчиняются двум группам формообразующих принципов: театрально-драматическим и чисто музыкальным. В зависимости от перевеса того или иного начала оперные Ф. м. группируются вокруг трёх осн. типов: номерная опера (напр., у Моцарта в операх «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»), муз. драма (Р. Вагнер, «Тристан и Изольда»; К. Дебюсси, «Пелеас и Мелизанда»), смешанный, или синтетич., тип (М. П. Мусоргский, «Борис Годунов»; Д. Д. Шостакович, «Катерина Измайлова»; С. С. Прокофьев, «Война и мир»). См. *Опера*, *Драматургия*, *Драма музыкальная*. Смешанный тип оперной формы даёт оптимальное сочетание непрерывности сценич. действия с закруглёнными Ф. м. Образец Ф. м. этого типа — сцена в корчме из оперы Мусоргского «Борис Годунов» (художественно совершенное распределение ариозных и драматич. элементов в связи с формой сценич. действия).

VI. Музыкальные формы 20 в. Ф. м. 20 в. условно делятся на два рода: один с сохранением старых композиц. типов — сложной трёхчастной Ф. м., рондо, сонатной, фуги, фантазии и т. д. (у А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, П. Хиндемита, Б. Бартока, О. Мессиана, композиторов новой венской школы и др.), другой без их сохранения (у Ч. Айвса, Дж. Кейджа, композиторов новой польской школы, К. Штокхаузена, П. Булеза, Д. Лигети, у нек-рых сов. композиторов — Л. А. Грабовского, С. А. Губайдуллиной, Э. В. Денисова, С. М. Слонимского, Б. И. Тищенко, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрина и др.). В 1-й пол. 20 в. господствует первый род Ф. м., во 2-й пол. значительно увеличивается роль второго. Развитие новой гармонии в 20 в., особенно в сочетании с иной ролью тембра, ритма и построения ткани, в состоянии очень сильно обновить Ф. м. старого структурного типа (Стравинский, «Весна священная», финальное рондо «Великая священная пляска» со схемой ABACA, переосмысленное в связи с обновлением всей системы муз. языка). При радикальном внутр. обновлении Ф. м. может быть приравнена к

новой, т. к. связи с прежними структурными типами могут не восприниматься как таковые (напр., орк. пьеса К. Пендерецкого «Трен памяти жертв Хиросимы» формально написана в сонатной форме, к-рая, однако, так не воспринимается из-за сонорной техники, делающей её более похожей на Ф. м. др. сонорных соч., чем обычных тональных соч. в сонатной форме). Отсюда ключевое понятие «техники» (письма) для изучения Ф. м. в музыке 20 в. (понятие «техника» объединяет представление об используемом звуковом материале и его свойствах, о гармонии, письме и элементах формы).

В тональной (точнее, новотональной, см. *Тональность*) музыке 20 в. обновление традиционных Ф. м. происходит прежде всего за счёт новых видов гармонич. центров и соответствующих новым свойствам гармонич. материала функциональных отношений. Так, в 1-й ч. 6-й фп. сонаты Прокофьева традиц. противопоставление «твёрдой» структуры гл. партии и «рыхловатой» (хотя и достаточно устойчивой) побочной выпукло выражено контрастом сильной тоники A-dur в гл. теме и смягчённого завуалированного устоя (аккорд h-d-f-a) в побочной. Рельефность Ф. м. достигается новыми гармонич. и структурными средствами, обусловленными новым содержанием муз. иск-ва. Аналогично обстоит дело с модальной техникой (пример: 3-частная форма в пьесе Мессиана «Спокойная жалоба») и с т. н. свободной атональностью (напр., выполненная в технике центр. созвучия пьеса Р. С. Леденёва для арфы и струн. квартета ор. 16 № 6).

В музыке 20 в. происходит ренессанс полифонич. мышления и полифонич. Ф. м. Контрапунктич. письмо и старые полифонич. Ф. м. стали основой т. н. неоклассич. (б. ч. необарочного) направления («Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм»— Танеев С. И., 1909). Наряду с наполнением старых Ф. м. (фуг, канонов, пассакалий, вариаций и др.) новым интонац. содержанием (у Хиндемита, Шостаковича, Б. Бартока, отчасти Стравинского, Щедрина, А. Шёнберга и мн. др.) возникает новая трактовка самих полифонич. Ф. м. (так, в «Пассакалии» из септета Стравинского не соблюдается неоклассич. принцип линейной, ритмич. и масштабной неизменности остинатно проводимой темы, в конце этой части возникает «непропорциональный» канон, характер монотематизма цикла сходен с серийно-полифонич. вариациями).

Серийно-додекафонная техника (см. *Додекафония*, *Серийная техника*) первоначально предназначалась (в нововенской школе) для возобновления утраченной в «атональности» возможности писать крупные классич. Ф. м. В действительности целесообразность применения этой техники в неоклассич. целях несколько сомнительна. Хотя quasi-тональные и тональные эффекты с помощью серийной техники достигаются легко (напр., в трио менуэта сюиты Шёнберга ор. 25 отчётливо слышна тональность es-moll; во всей сюите, ориентированной на подобный цикл времени Баха, серийные ряды проводятся только от звуков e и b, каждый из к-рых является начальным и конечным звуком в двух серийных рядах, и т. о. здесь имитируется однотональность барочной сюиты), хотя для мастера не составит никакого затруднения противопоставление «тонально» устойчивых и неустойчивых частей, модуляции-транспозиции, соответствующие репризы тем и прочие компоненты тональных Ф. м., внутренние противоречия (между новой интонационностью и старой техникой тональных Ф. м.), свойственные неоклассич. формообразованию, сказываются здесь с особой силой. (Как правило, здесь недостижимы или искусственны те связи с тоникой и осн. на них противопоставления, какие были показаны на схеме А последнего примера в отношении классико-романтич. Ф. м.) Отсюда недейственность иных мастерски выполненных в додекафонной технике по классич. образцам Ф. м. Взаимного соответствия новой интонационности, гармонич. форм, техники письма и техники формы достигает А. Веберн. Напр., в 1-й ч. симфонии ор. 21 он не полагается лишь на формообразующие свойства серийных проведений, на неоклассич. по происхождению каноны и quasi-сонатные звуковысотные соотношения, а, используя всё это как материал, формует его с помощью новых средств Ф. м.— связей между высотой и тембром, тембром и структурой, многоплановых симметрий в высотно-тембро-ритмич. ткани, интервальных группах, в распределении плотности звучания и др., отказавшись одновременно от ставших необязательными приёмов формообразования; новая Ф. м. передаёт эстетич. эффект чистоты, возвышенности, тишины, таинств. сияния и вместе с тем трепетности каждого звука, глубокой сердечности.

Особого рода полифонические построения образуются при серийно-додекафонном методе сочинения музыки; соответственно Ф. м., выполненные в серийной технике, полифоничны по существу или хотя бы по первооснове, независимо от того, имеют ли они фактурный облик полифонич. Ф. м. (например, каноны во 2-й ч. симфонии ор. 21 Веберна, см. в ст. *Ракоходное движение*, пример в колонках 530—31; в 1-й ч. «Концерта-буфф» С. М. Слонимского, трио менуэта из сюиты для фп. ор. 25 Шёнберга) или quasi-гомофонной (напр., сонатная форма в кантате «Свет глаз» ор. 26 Веберна; в 1-й ч. 3-й симфонии К. Караева; рондо-соната в финале 3-го квартета Шёнберга). В творчестве Веберна к осн. чертам старых полифонич. Ф. м. прибавились её новые аспекты (эмансипация муз. параметров, вовлечение в полифонич. структуру, помимо высотных, тематич. повторов, автономного взаимодействия тембров, ритмов, регистровых отношений, артикуляции, динамики; см., напр., 2-ю ч. вариаций для фп. ор. 27, орк. вариации ор. 30), проложившие дорогу ещё одной модификации полифонич. Ф. м.— в сериализме, см. *Сериальность*.

В сонорной музыке (см. *Соноризм*) используются преим. индивидуализированные, свободные, новые формы (А. Г. Шнитке, Pianissimo; Э. В. Денисов, фп. трио, 1-я ч., где осн. структурная единица — «вздох», — асимметрично варьируемая, служит материалом для построения новой, неклассич. трёхчастной формы; А. Виеру, «Эратосфеново решето», «Клепсидра»).

Полифоничны по своему происхождению Ф. м. 20 в., осн. на контрастных взаимодействиях одновременно звучащих муз. структур (пьесы № 145^a и 145^b из «Микрокосмоса» Бартока, к-рые могут исполняться и отдельно, и одновременно; обладающие той же особенностью квартеты № 14 и 15 Д. Мийо; «Группы» К. Штокхаузена для трёх пространственно разъединённых оркестров). Предельное обострение полифонич. принципа самостоятельности голосов (пластов) ткани представляет собой алеаторика ткани, допускающая врéменное временнóе разъединение частей общего звучания и соответственно множественность комбинаций их одноврем. сочетания (В. Лютославский, 2-я симфония, «Книга для оркестра»).

Новые, индивидуализированные Ф. м. (где «схема» произв. является предметом сочинения, в противоположность неоклассич. типу совр. Ф. м.) господствуют в электронной музыке (образец — «Пение птиц» Денисова). Мобильные Ф. м. (обновляемые от одного исполнения к другому) встречаются в нек-рых видах алеаторич. музыки (напр., в «Фп. пьесе XI» Штокхаузена, 3-й фп. сонате Булеза). Ф. м. 60—70-х гг. широко используют смешанные техники (Р. К. Щедрин, 2-й и 3-й фп. концерты). Применяются также т. н. репетивные (или репетативные) Ф. м., структура к-рых основана на многократных повторениях б. ч. элементарного муз. материала (например, в некоторых соч. В. И. Мартынова). В области сценич. жанров — хэппенинг.

VII. Учения о музыкальных формах. Учение о Ф. м. как отд. ветвь прикладного теоретич. музыкознания и под этим наименованием возникло в 18 в. Однако его история, идущая параллельно разработке философской проблемы соотношения формы и материи, формы и содержания и совпадающая с историей учения о муз. *композиции*, ведёт своё начало ещё с эпохи Древнего мира — от греч. атомистов (Демокрит, 5 в. до н. э.) и Платона (разработал понятия «схема», «морфе́», «тип», «идея», «эйдос», «вид», «образ»; см. Лосев А. Ф., 1963, с. 430—46 и др.; его же, 1969, с. 530—52 и др.). Наиболее полная античная философская теория формы («эйдоса», «морфе», «логоса») и материи (родственна проблеме формы и содержания) выдвинута Аристотелем (идеи единства материи и формы; иерархичности соотношения материи и формы, где высшая форма — божеств. ум; см. Аристотель, 1976). Учение, аналогичное науке о Ф. м., развивалось в рамках *мелопеи*, сложившейся как спец. муз.-теоретич. дисциплина, вероятно, при Аристоксене (2-я пол. 4 в.); см. Клеонид, Janus C., 1895, с. 206—207; Аристид Квинтилиан, «De musica libri III»). Аноним Беллермана III в разделе «О мелопее» излагает (с муз. иллюстрациями) сведения о «ритмах» и мелодич. фигурах (Najock D., 1972, с. 138—143), т. е. скорее об элементах Ф. м., чем о Ф. м. в собств. смысле, к-рая в контексте античного представления о музыке как триединстве мыслилась прежде всего в связи с поэтич. формами, структурой строфы, стиха.

Связь со словом (и в этом отношении отсутствие автономного учения о Ф. м. в совр. смысле) характерна также для учения о Ф. м. средневековья и Возрождения. В псалме, магнификате, песнопениях мессы (см. раздел III) и др. жанрах этого времени Ф. м. в сущности были заранее заданы текстом и литургич. действием и не требовали спец. автономного учения о Ф. м. В художеств. светских жанрах, где текст составлял часть Ф. м. и определял структуру чисто муз. построения, ситуация была сходной. К тому же формулы ладов, излагаемые в муз.-теоретич. трактатах, в определ. мере служили своего рода «мелодией-моделью» и повторялись в разл. произв., принадлежащих одному и тому же тону. Правила многогол. письма (начиная от «Musica enchiriadis», кон. 9 в.) дополняли воплощённую в заданной мелодии Ф. м.: они также едва ли могут рассматриваться как учение о Ф. м. в нынешнем смысле. Так, в Миланском трактате «Ad organum faciendum» (ок. 1100), принадлежащем жанру «муз.-технич.» трудов о муз. композиции (как «делать» органум), после осн. определений (органум, копула, диафония, organizatores, «родство» голосов — affinitas vocum) излагаются техника созвучий, пять «способов организации» (modi organizandi), т. е. различные типы применения созвучий при «сочинении» органума-контрапункта, с муз. примерами; разделы приводимых двухголосных построений именуются (согласно древнему принципу: начало — середина — конец): prima vox — mediae voces — ultimae voces. Ср. также с гл. 15 «Микролога» (ок. 1025—26) Гвидо д'Ареццо (1966, с. 196—98). К учению о Ф. м. близко подходят и встречающиеся описания разл. жанров. В трактате Й. де Грохео («De musica», ок. 1300), отмеченном влиянием уже ренессансной методологии, содержится обширное описание мн. жанров и Ф. м.: cantus gestualis, cantus coronatus (или кондукт), версикул, ротунда, или ротундель (рондель), респонсорий, стантипа (эстампи), дукция, мотет, органум, гокет, месса и её части (Introitus, Kyrie, Gloria и др.), инвитаторий, Venite, антифон, гимн. Наряду с ними содержатся данные о деталях структуры Ф. м.— о «пунктах» (разделах Ф. м.), видах заключений частей Ф. м. (apertum, clausum), количестве частей в Ф. м. Важно, что Грохео широко пользуется самим термином «Ф. м.», притом в смысле, сходном с современным: formae musicales (Grocheio J. de, p. 130; см. также во вступит. статье Э. Ролофа сравнение с трактовкой термина forma у Аристотеля, Grocheio J. de, p. 14—16). Следуя Аристотелю (имя к-рого не раз упоминается), Грохео соотносит «форму» с «материей» (р. 120), причём «материей» считаются «гармоничн. звуки», а «форма» (здесь — структура консонанса) связывается с «числом» (р. 122; рус. пер.— Грохео Й. де, 1966, с. 235, 253). Аналогичное довольно подробное описание Ф. м. даёт, напр., В. Одингтон в трактате «De speculatione musice»: дискант, органум, рондель, кондукт, копула, мотет, гокет; в муз. примерах он приводит двух- и трёхголосные партитуры. В учениях о контрапункте наряду с техникой полифоничн. письма (напр., у Й. Тинкториса, 1477; Н. Вичентино, 1555; Дж. Царлино, 1558) описываются и элементы теории нек-рых полифоничн. форм, напр. канона (первоначально в технике обмена голосов— рондель у Одингтона; «ротунда, или ротундель», у Грохео; с 14 в. под назв. «фуга», упоминаемым у Якоба Льежского; объясняется также у Рамоса де Парехи; см. Пареха, 1966, с. 346—47; у Царлино, 1558, там же, с. 476—80). Разработка формы фуги в теории приходится в основном на 17—18 вв. (в частности, у Дж. М. Бонончини, 1673; И. Г. Вальтера, 1708; И. П. Фукса, 1725; И. А. Шайбе [ок. 1730], 1961; И. Маттезона, 1739; Ф. В. Марпурга, 1753—54; И. Ф. Кирнбергера, 1771—79; И. Г. Альбрехтсбергера, 1790, и др.), затем у муз. теоретиков 19—20 вв.

На теорию Ф. м. 16—18 вв. заметное влияние оказало понимание функций частей на основе учения о риторике. Зародившись ещё в Др. Греции (ок. 5 в. до н. э.), на грани поздней античности и средневековья риторика вошла в состав «семи свободных искусств» (septem artes liberales), где она соприкасалась с «наукой музыки» («...риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как к выразительному языку фактором» — Асафьев Б. В., 1963, с. 31). Один из отделов риторики — Dispositio («расположение»; т. е. композиц. план соч.) — как категория соответствует учению о Ф. м., указывает на определ. структурные функции её частей (см. раздел V). К замыслу и структуре муз. соч., к Ф. м. относятся и др. отделы муз. риторики — Inventio («изобретение» муз. мысли), Decoratio (её «украшение» с помощью муз.-ритор. *фигур*). (О муз. риторике см.: Calvisius S., 1592; Burmeister J., 1599; Lippius J., 1612; Kircher A., 1650; Bernhard Chr., 1926; Janowka Th. B., 1701; Walther J. G., 1955; Mattheson J., 1739; Захарова О., 1975.) С позиций муз. риторики (функций частей, Dispositio) Маттезон анализирует именно Ф. м. в арии Б. Марчелло (Mattheson J., 1739); в терминах муз. риторики была впервые описана сонатная форма (см. Ritzel F., 1968). Гегель, дифференцируя понятия материи, формы и содержания, ввёл последнее понятие в широкий философский и научный обиход, дал ему (однако на основе объективно-идеалистич. методологии) глубокое диалектич. объяснение, сделал его важной категорией учения об иск-ве, о музыке («Эстетика»).

Новая наука о Ф. м., в собств. смысле учение о Ф. м., была выработана в 18—19 вв. В ряде трудов 18 в. исследованы проблемы метра («учение о тактах»), мотивного развития, расширения и дробления муз. построения, структуры предложения и периода, строения нек-рых важнейших гомофонных инстр. Ф. м., установлены соответств. понятия и термины (Mattheson J., 1739; Scheibe J. A., 1739; Riepel J., 1752; Kirnberger J. Ph., 1771—79; Koch H. Ch., 1782—93; Albrechtsberger J. G., 1790). В кон. 18—нач. 19 вв. наметилась общая систематика гомофонных Ф. м. и появились сводные труды по Ф. м., детально освещающие и общую их теорию, и их структурные особенности, тонально-гармоничн. строение (из учений 19 в.— Weber G., 1817—21; Reicha A., 1818, 1824—26; Logier J. B., 1827). Классич. сводное учение о Ф. м. дал А. Б. Маркс; его «Учение о муз. композиции» (Marx A. B., 1837—47) охватывает всё необходимое композитору для овладения мастерством сочинения музыки. Ф. м. Маркс трактует как «выражение... содержания», под к-рым понимаются «ощущения, представления, идеи композитора». Система гомофонных Ф. м. у Маркса исходит от «первичных форм» муз. мысли (ход, предложение и период), опирается на форму «песни» (введённое им понятие) как на основополагающую в общей систематике Ф. м. Главнейшие типы гомофонных Ф. м.: песня, рондо, сонатная форма. Маркс классифицировал пять форм рондо (они были приняты в 19 — нач. 20 вв. в рус. музыкознании и учебной практике):

1. HS—G—HS — HS — гл. тема
2. HS—SS—HS — SS — побочная тема
3. HS—SS¹(G)—HS—SS²—HS — G — ход
4. HS—SS¹—HS—SS²—HS—SS¹ — Sz — заключит. часть
5. HS—SS¹—Sz—SS²—HS—SS¹—Sz

(Образцы форм рондо: 1. Бетховен, 22-я фп. соната, 1-я ч.; 2. Бетховен, 1-я фп. соната, Adagio; 3. Моцарт, рондо a-moll; 4. Бетховен, 2-я фп. соната, финал; 5. Бетховен, 1-я фп. соната, финал.) В построении класич. Ф. м. Маркс усматривал действие «природного» закона трёхчастности как основного во всякой муз. конструкции: 1) тематич. экспозиция (устой, тоника); 2) модулирующая подвижная часть (движение, гамма); 3) реприза (устой, тоника). Риман, признавая важность для истинного иск-ва «значительности содержания», «идеи», к-рая выражается посредством Ф. м. [Riemann H., (1900), S. 6], трактовал последнюю также как «средство сплотить части художественного произведения в одно целое». Из обусловленных этим «общих эстетич. принципов» он выводил «законы специально-муз. построения» (Риман Г., «Музыкальный словарь», М.— Лейпциг, 1901, с. 1342—1343). Риман показал взаимодействие муз. элементов в образовании Ф. м. (напр., «Катехизис фортепианной игры», ²М., 1907, с. 84—85). Риман (см. Riemann H., 1897, 1902—1903, 1918—19; Риман Г., 1892, 1898), опираясь на т. н. принцип ямбизма (ср. Momigny J. J., 1806, и Hauptmann M., 1853), создал новое учение о классич. метрике, квадратном восьмитакте, в к-ром каждый такт имеет определённое метрич. значение, отличное от других: 1 2 3 4 5 6 7 8 (значения лёгких нечётных тактов зависят от тех тяжёлых, в к-рые они ведут). Однако, равномерно распространив структурные закономерности метрически-устойчивых частей и на неустойчивые (ходы, разработки), Риман, т. о., недостаточно учитывал структурные контрасты в классич. Ф. м. Г. Шенкер глубоко обосновал значение тональности, тоники для образования классич. Ф. м., создал теорию структурных уровней Ф. м., восходящих от элементарного тонального ядра к «слоям» целостной муз. композиции (Schenker H., 1935). Ему же принадлежит опыт монументального целостного анализа отд. сочинения (Schenker H., 1912). Глубокую разработку проблемы формообразующего значения гармонии для классич. Ф. м. дал А. Шёнберг (Schönberg A., 1954). В связи с развитием новых техник в музыке 20 в. возникли учения о Ф. м. и муз. структуре композиции на основе додекафонии (Křenek E., 1940; Jelinek H., 1952—58, и др.), модальности и новой ритмич. техники (Messiaen O., 1944; там же говорится о возобновлении нек-рых ср.-век. Ф. м.— аллилуйи, Kyrie, секвенции и др.), электронной композиции (см. «Die Reihe», I, 1955), новых Ф. м. (например, так называемых открытых, статистических, моментных Ф. м. в теории Штокхаузена — Stockhausen K., 1963—1978; также Boehmer K., 1967). (См. Когоутек Ц., 1976.)

В России учение о Ф. м. ведёт начало от «Мусикийской грамматики» Н. П. Дилецкого (1679—81), где приводится описание важнейших Ф. м. той эпохи, техники многогол. письма, функций частей Ф. м. («в каждом концерте» должны быть «начало, посредие и конец» — Дилецкий, 1910, с. 167), элементов и факторов формообразования [«падежи», т. е. каденции; «восшествие» и «нисшествие»; «правило дудальное» (т. е. орг. пункт), «противоточие» (контрапункт; однако имеется в виду пунктирный ритм) и др.]. В трактовке Ф. м. у Дилецкого ощущается влияние категорий муз. риторики (применяются её термины: «диспозиция», «инвенция», «екзордиум», «амплификация»). Учение о Ф. м. в новейшем смысле приходится на 2-ю пол. 19 — нач. 20 вв. Третье отделение «Полного руководства к сочинению музыки» И. Гунке (1863) — «О формах музыкальных произведений» — содержит характеристику множества прикладных Ф. м. (фуга, рондо, соната, концерт, симф. поэма, этюд, серенада, разл. танцы и т. д.), анализы образцовых сочинений, подробное объяснение нек-рых «сложных форм» (напр., сонатной формы). Во 2-м отделении изложена полифоничн. техника, описаны осн. полифоничн. Ф. м. (фуги, каноны). С практико-композиц. позиций написано краткое «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. Аренского (1893—94). Глубокие мысли о структуре Ф. м., её отношении к гармоничн. системе и историч. судьбах высказал С. И. Танеев (1909, 1927, 1952). Оригинальную концепцию временно́й структуры Ф. м. создал Г. Э. Конюс (осн. труд — «Эмбриология и морфология музыкального организма», рукопись, Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; см. также Конюс Г. Э., 1932, 1933, 1935). Ряд понятий и терминов учения о Ф. м. выработан Б. Л. Яворским (предыкт, изменение в 3-й четверти, сопоставление с результатом). В работе В. М. Беляева «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» (1915), оказавшей воздействие на последующую концепцию Ф. м. в сов. музыкознании, дано новое (упрощённое) понимание формы рондо (на основе противопоставления гл. темы и ряда эпизодов), устранено понятие «песенной формы». Б. В. Асафьев в кн. «Музыкальная форма как процесс» (1930—47) обосновал Ф. м. развитием процессов интонирования в связи с историч. эволюцией бытования музыки как социально-детерминир. явления (представление о Ф. м. как о безразличных к интонац. свойствам материала схемах «довело до абсурда дуализм формы и содержания» — Асафьев Б. В., 1963, с. 60). Имманентные свойства музыки (в т. ч. и Ф. м.) — только возможности, реализация к-рых определяется структурой общества (с. 95). Возобновив древнюю (ещё пифагорейскую; ср. Бобровский В. П., 1978, с. 21—22) идею триады как единства начала, середины и конца, Асафьев предложил обобщённую теорию становления-процесса всякой Ф. м., выразив стадии развития сжатой формулой initium — motus—terminus (см. раздел V). Осн. направленность исследования — определение предпосылок диалектики муз. становления, разработка учения о внутр. динамике Ф. м. («муз. форма как п р о ц е с с»), противостоящего «немым» формам-схемам. Поэтому Асафьев выделяет в Ф. м. «две стороны» — формупроцесс и форму-конструкцию (с. 23); он акцентирует также значение двух наиболее общих факторов образования Ф. м.— тождества и контраста, классифицируя все Ф. м. по преобладанию того или другого (кн. 1, отдел 3). Структура Ф. м., по Асафьеву, связана с её ориентацией на психологию слушательского восприятия (Асафьев Б. В., 1945). В статье В. А. Цуккермана об опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» (1933)

муз. произв. впервые рассматривается по методу «целостного анализа». В русле осн. установок классич. теории метрики трактуются Ф. м. у Г. Л. Катуара (1934—36); им введено противоречащее римановской теории ямбизма понятие «трохея второго рода» (метрич. форма гл. партии 1-й ч. 8-й фп. сонаты Бетховена). Следуя науч. методам Танеева, С. С. Богатырёв разработал теорию двойного канона (1947) и обратимого контрапункта (1960). И. В. Способин (1947) развил теорию функций частей в Ф. м., исследовал роль гармонии в формообразовании. А. К. Буцкой (1948) предпринял попытку по-новому построить учение о Ф. м., с позиций соотношения содержания и выразит. средств музыки, сблизив тем самым традиц. теоретич. музыкознание и эстетику (с. 3—18), сфокусировав внимание исследователя на проблеме анализа муз. произведения (с. 5). В частности, Буцкой ставит вопрос о смысле того или иного выразит. средства музыки в связи с изменчивостью их значений (напр., увелич. трезвучия, с. 91—99); в его анализах применяется метод связывания выразит. эффекта (содержания) с комплексом выражающих его средств (с. 132—33 и др.). (Ср.: Рыжкин И. Я., 1955.) Книга Буцкого представляет собой опыт создания теоретич. основ «анализа муз. произведений» — научной и учебной дисциплины, замещающей традиц. науку о Ф. м. (Бобровский В. П., 1978, с. 6), однако очень близкой к ней (см. *Анализ музыкальный*). В учебнике ленинградских авторов под общей ред. Ю. Н. Тюлина (1965, 1974) введены понятия «включение» (в простой двухчастной форме), «многочастные рефренные формы», «вводная часть» (в побочной партии сонатной формы), подробнее классифицированы высшие формы рондо. В труде Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана (1967) последовательно проведена идея рассмотрения средств Ф. м. (в большой мере — материала музыки) в единстве с содержанием (с. 7), исследованы муз.-выразит. средства (в т. ч. такие, к-рые редко рассматриваются в учениях о Ф. м.,— динамика, тембр) и их воздействие на слушателя (см. также: Цуккерман В. А., 1970), подробно описан метод целостного анализа (с. 38—40, 641—56; далее — образцы анализа), выработанный Цуккерманом, Мазелем и Рыжкиным ещё в 30-е гг. Мазель (1978) обобщил опыт сближения музыкознания и муз. эстетики в практике анализа муз. произведений. В трудах В. В. Протопопова введено понятие контрастно-составной формы (см. его работу «Контрастно-составные формы», 1962; Стоянов П., 1974), раскрыты возможности вариац. формы (1957, 1959, 1960 и др.), в частности введён термин «форма второго плана», исследована история полифоничн. письма и полифоничн. форм 17—20 вв. (1962, 1965), предложен термин «большая полифоничн. форма». Бобровский (1970, 1978) исследовал Ф. м. как многоуровневую иерархич. систему, элементы к-рой обладают двумя неразрывно связанными между собой сторонами — функциональной (где функция — «общий принцип связи») и структурной (структура — «конкретный способ реализации общего принципа», 1978, с. 13). Подробную разработку получила (асафьевская) идея трёх функций всеобщего развития: «импульс» (i), «движение» (m) и «завершение» (t) (с. 21). Функции делятся на общие логические, общие композиционные и специфически композиционные (с. 25—31). Оригинальная идея автора — совмещение функций (постоянное и подвижное), соответственно — «композиц. отклонение», «композиц. модуляция» и «композиц. эллипсис» (пример «восходящей композиц. модуляции» — побочная тема «Ромео и Джульетты» Чайковского: начало как простая 3-частная форма, окончание — как сложная).

Лит.: Дилецкий Н. П., Мусикийская грамматика (1681), под ред. С. В. Смоленского, СПБ, 1910, то же, на укр. яз. (по рукоп. 1723)— Грамматика музикальна, Київ, 1970 (публикация О. С. Налай-Якименко), то же (по рукоп. 1679) под назв. — Идея грамматики мусикийской, М., 1979 (публикация Вл. В. Протопопова); Львов Н. А., Собрание русских народных песен с их голосами..., М., 1790, переизд., М., 1955; Гунке И. К., Полное руководство к сочинению музыки, отд. 1—3, СПБ, 1859—63; Аренский А. С., Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки, М., 1893—94, ²1921; Стасов В. В., О некоторых формах нынешней музыки, Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894 (1 изд. на нем. языке, «NZfM», 1858, Bd 49, № 1—4); Белый А. (Б. Бугаев), Формы искусства [о музыкальной драме Р. Вагнера], «Мир искусства», 1902, № 12; его же, Принцип формы в эстетике [§ 3. Музыка], «Золотое руно», 1906, № 11—12; Яворский Б. Л., Строение музыкальной речи, ч. 1—3, М., 1908; Танеев С. И., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, то же, М., 1959; С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952; Беляев В. М., Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах, М., 1915, ²М.—П., 1923; его же, «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева, в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Асафьев Б. В. (Игорь Глебов), Процесс оформления звучащего вещества, в сб.: De musica, П., 1923; его же, Музыкальная форма как процесс, кн. 1, М., 1930, кн. 2, М.—Л., 1947, ²Л., 1963, ³Л., 1971; его же, О направленности формы у Чайковского, в кн.: Советская музыка, сб. 3, М.—Л., 1945; Зотов Б. (Финагин А. В.), Проблема формы в музыке, в сб.: De musica, П., 1923; Финагин А. В., Форма как ценностное понятие, в сб.: «De musica», вып. 1, Л., 1925; Конюс Г. Э., Метротектоническое разрешение проблемы музыкальной формы..., «Музыкальная культура», 1924, № 1; его же, Критика традиционной теории в области музыкальной формы, М., 1932; его же, Метротектоническое исследование музыкальной формы, М., 1933; его же, Научное обоснование музыкального синтаксиса, М., 1935; Иванов-Борецкий М. В., Первобытное музыкальное искусство, М., 1925, ²1929; Лосев А. Ф., Музыка как предмет логики, М., 1927; его же, Диалектика художественной формы, М., 1927; его же, История античной эстетики, т. 1—6, М., 1963—80; Цуккерман В. А., О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко», «СМ», 1933, № 3; его же, «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, М., 1957; его же, Музыкальные жанры и основы музыкальных форм, М., 1964; его же, Анализ музыкальных произведений. Учебник, М., 1967 (совм. с Л. А. Мазелем); его же, Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 1—2, М., 1970—75; его же, Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, М., 1974; Катуар Г. Л., Музыкальная форма, ч. 1—2, М., 1934—36; Мазель Л. А., Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа, М., 1937, то же, в его кн.: Исследования о Шопене, М., 1971; его же, Строение музыкальных произведений, М., 1960, ²1979; его же, Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена, в сб.: Фридерик Шопен, М., 1960; его же, Вопросы анализа музыки..., М., 1978; Скребков С. С., Полифонический анализ, М.—Л., 1940; его же, Анализ музыкальных произведений, М., 1958; его же, Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973; Протопопов В. В., Сложные (составные) формы музыкальных произведений, М., 1941; его же, Вариации в русской классической опере, М., 1957; его же, Вторжение вариаций в сонатную форму, «СМ», 1959, № 11; его же, Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена, в сб.: Фридерик Шопен, М., 1960; его же, Контрастно-составные музыкальные формы, «СМ», 1962, № 9; его же, История полифонии в ее важнейших явлениях, [ч. 1—2], М., 1962—65; его же, Принципы музыкальной формы Бетховена, М., 1970; его же, Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, М., 1979; Богатырев С. С., Двойной канон, М.—Л., 1947; его же, Обратимый контрапункт, М., 1960; Способин И. В., Музыкальная форма, М.—Л., 1947; Буцкой А. К., Структура музыкального произведения, Л.—М., 1948; Ливанова Т. Н., Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 1, М.—Л., 1948; её же, Большая композиция в пору И. С. Баха, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1955; П. И. Чайковский. О композиторском мастерстве, М., 1952; Рыжкин И. Я., Взаимоотношение образов в музыкальном произведении и классификация так называемых «музыкальных форм», в сб.: Вопросы музыкознания, вып. 2, М., 1955; Столович Л. Н., Об эстетических свойствах действительности, «Вопросы философии», 1956, № 4; его же, Ценностная природа категории прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию, в сб.: Проблема ценности в философии, М.—Л., 1966; Арзаманов Ф. Г., С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм, М., 1963; Тюлин Ю. Н. [и др.], Музыкальная форма, М., 1965, ²1974; Лосев А. Ф., Шестаков В. П., История эстетических категорий, М., 1965; Тараканов М. Е., Новые образы, новые средства, «СМ», 1966, № 1—2; его же, Новая жизнь старой формы, «СМ», 1968, № 6; Столович Л., Гольдентрихт С., Прекрасное, в кн.: Философская энциклопедия, т. 4, М., 1967; Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений, М., 1967; Бобровский В. П., О переменности функций музыкальной формы, М., 1970; его же, Функциональные основы музыкальной формы, М., 1978; Соколов О. В., Наука о музыкальной форме в дореволюционной России, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; его же, О двух основных принципах формообразования в музыке, в сб.: О музыке. Проблемы анализа, М., 1974; Гегель Г. В. Ф., Наука логики, т. 2, М., 1971; Денисов Э. В., Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие, в сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971; Корыхалова Н. П., Музыкальное произведение и «способ его существования», «СМ», 1971, № 7; её же, Интерпретация музыки, Л., 1979; Милка А., Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха для виолончели соло, в сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971; Юсфин А. Г., Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки, там же; Стравинский И. Ф., Диалоги, пер. с англ., Л., 1971; Тютин В. С., Категории «формы» и «содержание...», «Вопросы философии», 1971, № 10; Тиц М. Д., О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений, пер. с укр., К., 1972; Харлап М. Г., Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки, в сб.: Ранние формы искусства, М., 1972; Тюлин Ю. Н., Произведения Чайковского. Структурный анализ, М., 1973; Горюхина Н. А., Эволюция сонатной формы, К., 1970, ²1973; её же, Вопросы теории музыкальной формы, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Медушевский В. В., К проблеме семантического синтеза, «СМ», 1973, № 8; Бражников М. В., Федор Крестьянин — русский роспевщик XVI века (исследование), в кн.: Федор Крестьянин. Стихиры, М., 1974; Боревъ Ю. Б., Эстетика, М., ²1975; Захарова О., Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в., в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Зулумян Г. Б., К вопросу о становлении и развитии содержания музыкального искусства, в сб.: Вопросы теории и истории эстетики, вып. 9, М., 1976; Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект. Раздел 2, М., 1977; Гецелев Б., Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века, в сб.: Проблемы музыки XX века, Горький, 1977; Сапонов М. А., Менуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо, в сб.: Проблемы музыкального ритма, М., 1978; Ἀριστοτέλης, Μετὰ τὰ Φυσικά (рус. пер.— Аристотель, Метафизика, Соч. в 4-х томах, т. 1, М., 1976); [Анонимы Беллермана], в кн.: Najock D., Drei anonyme griechische Traktate über die Musik..., Kassel, 1972; [Κλεονείδου], «Введение в гармонику»..., «Филологическое обозрение», 1894, т. 7, кн. 1, также: Janus C., Musici scriptores Graeci, Lpz., 1895—99, переизд. Hildesheim, 1962; Augustinus A., De musica libri sex, в изд.: Migne J. P., Patrologiae cursus completus, seria latina, v. 32, P., 1865, на нем. яз., Paderborn, 1962; Guido Aretinus, Micrologus, в кн.: Gerbert M., Scriptores..., t. 2, Hildesheim, 1963 (рус. пер. фрагментов — в кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, М., 1966); Grocheio J. de, De musica, в кн.: Rohloff E., Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio, Lpz., [s. a.] (рус. пер. фрагментов — там же); Odington W., De speculatione musice, в кн.: Coussemaker E., Scriptorum..., t. 1, ²Hildesheim, 1963; Jacobus da Leodicum (Яков Льежский), Speculum musicae, в кн.: Coussemaker E., Scriptorum..., t. 2 (под именем Johannis de Muris); Tinctoris J., Liber de arte contrapuncti, в кн.: Coussemaker E., Scriptorum..., t. 4, ²Hildesheim, 1963 (рус. пер. фрагментов — там же); Ramis de Pareja, Musica practica, [1482] (рус. пер. фрагментов — там же); Vicentino N., L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Roma, 1555 (факсим. изд., в серии: Documenta musicologica. Erste Reihe, Kassel [u. a.], 1959); Zarlino G., Le istitutioni harmoniche, [1558], перепад. N. Y., 1965 (рус. пер. фрагментов — там же); Calvisius S., Melopoeia seu melodiae condendae ratio..., Erfurt, 1592; Burmeister J., Hypomnematum musicae poeticae... synopsis, Rostock, 1599; Lippius J., Philosophiae verae... (Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae,), Bd 1, Erfurt, 1612, ²1614; Kircher A., Musurgia universalis, Bd 1—2, Roma, 1650, ²1690; Bernhard Chr., Tractatus compositionis augmentatus..., в изд.: Müller-Blattau J. M., Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, Lpz., 1926; Bononcini G. M., Musico prattico op. 8, Bologna, 1673, ²1688; Janowka Th. B., Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, Praha, 1701, ²1715; Walther J. G., Praecepta der musikalischen Composition, переизд. Lpz., 1955; Fux J. J., Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova..., W., 1725; Scheibe J. A., Compendium musices [theoretico-practicum], в кн.: Benary P., Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Lpz., [1961], Anhang; Mattheson J., Der vollkommene Capellmeister, Hamb., 1739 (факсим. изд. в серии: Documenta musicologica, Erste Reihe, № 5, Kassel—Basel, 1954); Riepel J., Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Regensburg, 1752; Marpurg F. W., Abhandlung von der Fuge, Tl 1—2, B., 1753—54, ²Lpz., 1806; Kirnberger J. Ph., Die Kunst des reinen Satzes, Bd 1—2, B., 1771—79; Koch H. Ch., Versuch einer Anleitung zur Composition, Tl 1—3, Rudolstadt—Lpz., 1782—93; Albrechtsberger J. G., Gründliche Anweisung zur Komposition..., Lpz., 1790; Momigny J. J. de, Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, Bd 1—3, P., [1806]; Weber G., Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, Bd 1—3, Mainz, 1817—21, Bd 1—4, ²1830—32; Reicha A., Cours de composition musicale, P., 1818; его же, Traité de haute composition musicale..., pt. 1—2, P., 1824—26; Logier J. B., A system of the science of music, L., 1827; Marx A. B., Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd 1—4, Lpz., 1837—47, ²1868; Lobe J. Ch., Compositionslehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit, Weimar, 1844; его же, Lehrbuch der musikalischen Komposition, Bd 1—4, Lpz., 1850—67; Richter E., Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse, Lpz., 1852; Hauptmann M., Die Natur der Harmonik und der Metrik, Lpz., 1853, ²1873; Hanslick E., Vom Musikalisch-Schönen, Lpz., 1854, ¹³1922 (рус. пер.— Ганслик Эд., О музыкально-прекрасном, М., 1910); Bußler L., Musikalische Formenlehre, B., 1878; Wasielewski W. J. von, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, B., 1878; Skuherský F. Z., O formách hudebních, Praha, 1879; Reißmann A., Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerks, в изд.: [Waldersee P.], Sammlung musikalischer Vorträge, Serie 1, № 5, Lpz., 1879; Engel G., Begriff der Form..., «VfMw», 1886, Jahrg. 2; Riemann H., 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); его же, Katechismus des Klavierspiels, Lpz., 1888 (рус. пер.— Риман Г., Катехизис фортепианной игры, М., 1892, ²1907, ³1929); его же, Katechismus der Kompositionslehre, Lpz., 1889; его же, Das formale Element in der Musik, в его кн.: Präludien und Studien..., Bd 1, Heilbronn, 1895; его же, Die Elemente der musikalischen Aesthetik, B.—Stuttg., 1890; его же, Große Kompositionslehre, Bd 1—2, B.—Stuttg., 1902—03; его же, L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten..., Bd 1—3, B., 1918—19; Prout E., Musical form, L., 1893, ²1903 (рус. пер.— Праут Э., Музыкальная форма, М., 1900); его же, Applied forms, L., 1895, то же, L., 1970 (рус. пер.— Праут Э., Прикладные формы, М., б. г.); D'Indy V., Cours de composition musicale, v. 1—4, P., 1903—50; Stöhr R., Musikalische Formenlehre, Lpz., 1911, ²1932; Leichtentritt H., Musikalische Formenlehre, Lpz., 1911; Schenker H., Beethovens Neunte Symphonie, W.—Lpz., 1912; его же, Neue musikalische Theorien und Fantasien, Bd 3, Der freie Satz, W., 1935; Halm A., Von zwei Kulturen der Musik, Münch., 1913, ²1920; Erpf H., Der Begriff der musikalischen Form, Stuttg., 1914; его же, Form und Struktur in der Musik, Mainz, 1967; Wagner P., Einführung in die Gregorianische Formenlehre, Lpz., 1921; Ficker R., Formprobleme der mittelalterlichen Musik, «ZfMw», 1924/25, Jahrg. 7, H. 4; Lorenz A. O., Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd 1—4, B., 1924—33; Becker P., Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, «Die Musik», 1925/26, Jahrg. 18, H. 8; Wolf J., Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Lpz., 1926; Martens H., Musikalische Formen in historischen Reihen, H. 1—20, B., 1930—37; Mersmann H., Zur Geschichte des Formbegriffs, «JbP», Bd 37, 1931; Eimert H., Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert, Augsburg, 1932 (Diss.); Herbst K., Der Begriff der musikalischen Form, «Die Musik», 1934/35, Jahrg. 27; Westphal K., Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik, Lpz., 1935; Feininger L. K., Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500), Emsdetten, 1937 (Diss.); Kayser H., Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen, Z.— Lpz., 1938; его же, Harmonia plantarum, Basel, 1943; его же, Lehrbuch der Harmonik, Z., 1950; Ktenek E., Studies in counterpoint, N. Y., 1940; Messiaen O., Technique de mon langage musical, P., 1944, ²1956; Davison A., Apel W., Historical anthology of music, v. 1, Camb., 1950; Federhofer H., Musikalische Form als Ganzheit, Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz—W.—Innsbruck, 1950; 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); Reti R., The thematic process in music, L., 1951; Jelinek H., Anleitung zur Zwölftonkomposition, Bd 1—2, W., 1952—58; Brenn F., Form in der Musik, Freiburg in der Schweiz, 1953; Chomiński J. M., Formy muzyczne, t. 1—2, Kr., 1954—56; Gurlitt W., Form in der Musik als Zeitgestaltung, Mainz, 1954; Nestler G., Die Form in der Musik, Freiburg im Breslau—Z., 1954; Schönberg A., Structural functions of harmony, N. Y., 1954; его же, Fundamentals of musical composition, L.—N. Y., 1967; Janeček K., Hudebný formy, Praha, 1955; Kelterborn R., Gegensätzliche Formprinzipien in der zeitgenössischen Musik, «SMz», 1957, Jahrg. 97, № 12; Hess W., Die Dynamik der musikalischen Formbildung, Bd 1—2, W., 1960—64; Ligeti G., Wandlungen der musikalischen Form, «Die Reihe», 1960, Jahrg. 7, [№ 1]; Burlas L., Formy a druhy hudobného umenia, Brat., 1962; Boulez P., Musikdenken heute, Bd 1, Mainz, 1963; Stockhausen K., Texte..., Bd 1—4, Köln, 1963—78; Kohoutek C., Novodobé skladebné směry v hudbě, Praha, 1965 (рус. пер.— Короутек Ц., Техника композиции в музыке XX века, М., 1976); его же, Hudební styly z hlediska skladatele, v. 1—2, Praha, 1976; Form in der Neuen Musik, Mainz, 1966 (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, № 10); Berry W., Form in music, N. Y., 1966; Boehmer K., Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik, Darmstadt, 1967; Gagnepain B., La musique française..., P., 1968; Ritzel F., Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden, 1968; Eggebrecht H. H., Zaminer F., «Ad organum faciendum», Mainz, 1970; Chomiński J. M., Wiłkowska-Chomińska K., Pieśń, Kr., 1974; Стоянов П., Контрастно-съставни форми, София, 1974; Schmitt R., Das Problem der musikalischen Formbestimmung, «Zeitschrift für Musiktheorie», 1977, Jahrg. 8, H. 2; Neumann F., Neue Musik zwischen Dekomposition und Neuorganisation, «ÖMz», 1977, Jahrg. 32, H. 10; Cope G., New music composition, N. Y.—L., 1977.

Ю. Н. Холопов.

ФОРМАЛИ́ЗМ — эстетич. концепция, исходящая из признания самодовлеющего значения формы в иск-ве, её независимости от идейно-образного содержания. Ф. отрицает связь иск-ва с действительностью и рассматривает его как особый вид духовной деятельности, сводящийся к созданию автономных художеств. конструкций. Теоретич. изложением формалистич. концепции в музыке явилась направленная против романтич. эстетики книга Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» («Vom Musikalisch-Schönen», 1854). Ганслик утверждал, что «музыка состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания, отличного от них самих». Он не отрицал, что музыка может вызывать у слушателя те или иные эмоции, образные ассоциации, но рассматривал их как субъективные. Взгляды Ганслика оказали значит. влияние на дальнейшее развитие зап.-европ. муз. науки, что проявилось, в частности, в отграничении объективного науч. анализа от эстетич. оценки. Выявление художественно прекрасного в муз. иск-ве, по словам Г. Адлера, лежит за пределами доступного науч. познанию. В 60—70-е гг. 20 в. на Западе получил распространение т. н. метод структурного анализа, при к-ром муз. форма рассматривается с точки зрения системы числовых отношений и превращается тем самым в абстрактную конструкцию, лишённую выразительно-смыслового значения. Это, однако, не означает, что всякий анализ отдельных элементов или общих структурных закономерностей музыки, присущих определ. историч. этапу её развития, является формалистическим. Он может и не быть самоцелью и служить задачам более широкого эстетич. и культурно-историч. порядка.

Гипертрофия формального начала возникает в художеств. творчестве обычно в периоды его кризиса. Она достигает крайней степени в нек-рых течениях совр. авангардизма, для к-рых главным принципом становится погоня за внешними новациями. Настоящее иск-во не может быть лишено содержания и ограничиваться формальной «игрой звуков».

Понятие Ф. иногда толковалось слишком расширительно и отождествлялось со сложностью муз. письма, новизной выразит. средств, что приводило к необоснованно негативной оценке ряда крупных совр. композиторов, как зарубежных, так и отечественных, огульно зачислявшихся в лагерь формалистов, и к поощрению упрощенческих тенденций в творчестве. В 60—70-е гг. 20 в. эти ошибки, тормозившие рост сов. муз. творчества и науч. мысли о музыке, подверглись решительной критике.

Ю. В. Келдыш.

ФОРМА́НТА (от лат. formans, род. падеж formantis— образующий) — область усиленных частичных тонов в спектре муз. звуков, звуков речи, а также сами эти призвуки, определяющие своеобразие тембра звуков; один из важных факторов темброобразования. Ф. возникают гл. обр. под влиянием резонаторов (в речи, пении — полость рта и др., у муз. инструментов — корпус, объём воздуха, дека и др.), поэтому их высотное положение мало зависит от высоты осн. тона звука. Термин «Ф.» введён исследователем речи, физиологом Л. Германом для характеристики отличия одних гласных от других. Г. Гельмгольц провёл серию опытов по синтезу гласных речи с помощью органных труб формантным способом. Установлено, что для гласной «у» характерно усиление частичных тонов от 200 до 400 герц, для «о» — 400—600 герц, «а» — 800—1200, «э» — 400—600 и 2200—2600, «и»— 200—400 и 3000—3500 герц. В пении, кроме обычных речевых Ф., возникают характерные певч. Ф.; одна из них — высокая певч. Ф. (ок. 3000 герц) придаёт голосу «блеск», «серебристость», способствует «полётности» звуков, хорошей разборчивости гласных и согласных; другая— низкая (ок. 500 герц) придаёт звучанию мягкость, округлость. Ф. имеются почти у всех муз. инструментов. Напр., для флейты характерны Ф. от 1400 до 1700 герц, для гобоя — 1600—2000, для фагота — 450—500 герц; в спектре хороших скрипок — 240—270, 500—550 и 3200—4200 герц (вторая и третья Ф. близки Ф. певч. голоса). Формантный способ темброобразования и управления тембром широко используется в синтезе речи, в электромуз. инструментах, в звукорежиссуре (магнитной и грамзаписи, радио, телевидения, кино).

Лит.: Ржевкин С. Н., Слух и речь в свете современных физических исследований, М.—Л., 1928, ²1936; Рабинович А. В., Краткий курс музыкальной акустики, М., 1930; Соловьева А. И., Основы психологии слуха, Л., 1972; Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863, ⁷Hildesheim, 1968 (рус. пер.— Гельмгольц Г., Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875); Hermann L., Phonophotographische Untersuchungen, «Pflüger's Archiv», Bd 45, 1889, Bd 47, 1890, Bd 53, 1893, Bd 58, 1894, Bd 59, 1895; Stumpf C., Die Sprachlaute, B., 1926; Trendelenburg F., Einführung in die Akustik, B., 1939, ³B.—Gött.—Hdlb., 1961.

Ю. Н. Рагс.

ФО́РМИНКС, формингс, форминга (греч. φόρμιγξ),— др.-греч. струн. инструмент. Судя по сохранившимся изображениям (т. н. вазовая живопись), Ф. имел корпус полукруглой формы (возможно, поэтому Аристотель сравнивал Ф. с луком) с боковыми планками, соединёнными вверху поперечным бруском; струны крепились одним концом к бруску, другим— к корпусу (инструмент такого типа известен также по арамейским, хеттским и финикийским рельефам). Ф. изготовлялся из дерева, слоновой кости или бронзы, что подтвердили археологич. находки в Микенах и др. У Гомера Ф. связывается с культом Аполлона («Илиада», песнь I, стих 603, IX, 186; «Одиссея», XVII, 270), упоминается также Пиндаром («1-я Пифийская ода») и др. В лит. источниках указывается, что на Ф. аккомпанировали певцу. Вероятно, инструментом, известным под назв. «лира Гермеса» (настройка струн:e—a—h—e^1), и был 4-струнный Ф. Такое предположение основывается на том, что уже в 5—4 вв. до н. э. назв. «Ф.» вышло из употребления и было заменено назв. *лира* и *кифара*. С тех пор термин «Ф.» употреблялся лишь изредка в лит-ре.

Боэций (480—524 или 525) в трактате «Об устройстве музыки» («De institutione musica», кн. 1, § 20) подробно описывает эволюцию струн. инструмента, называемого им лирой (от 4 до 12 струн). Есть основания считать, что на древнейших этапах этот инструмент именовался Ф. Муз. теоретик Клеонид (3 в.) в трактате «Гармоническое введение» упоминает 2 исполнителей на «семизвучном» (т. е. 7-струнном) Ф.— знаменитого Терпандра (1-я пол. 7 в. до н. э.) и Иона (о нём сведения не сохранились). Вероятно, при муз. оформлении священных обрядов Ф. иногда звучал в дуэте с *авлосом*.

Лит.: Esmann F., De organis Graecorum musicis, p. 1—Veterum testamonia per literas tradita continens, Wismar, 1880; Jan K., Die griechischen Saiteninstrumente, Lpz., 1882 (Programm des Gymnasiums Saargemund); Riemann H., Katechismus der Musikgeschichte, Tl 1— Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift, Lpz., 1888, ⁵1914 (рус. пер.— Катехизис истории музыки, ч. 1, М., 1921); Sachs C., The history of musical instruments, N. Y., 1940; Wegner M., Die Musikinstrumente des alten Orients, Münster, 1950; Behn F., Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttg., 1954.

Е. В. Герцман.

FORTE (фо́рте, итал., букв.— громко, сильно; сокращённое обозначение f) — одно из важнейших динамич. обозначений (см. *Динамика*). По смыслу противоположно *piano*. Наряду с итал. термином «F.» в странах нем. языка иногда применяются обозначения laut, stark, в странах англ. языка — laud, strong. Производным от F. является обозначение fortissimo (фортиссимо, итал., превосходная степень от F.; также più forte или forte forte, букв.— очень громко, сокращённое обозначение ff). Промежуточный между F. и mezzopiano динамич. оттенок — mezzoforte (меццофо́рте, итал., букв.— не слишком громко). С 18 в. термин «F.» использовался и с уточняющими итал. определениями (meno—менее, molto — очень, poco — довольно, quasi — почти и др.). В 19 в. композиторы стали прибегать и к обозначению бо́льших, чем fortissimo, степеней громкости (напр., ffff в 1-й части симфонии «Манфред» Чайковского).

ФОРТЕПЬЯ́НО, фортепиано (старинное рус.— фортепьяны; нем. Fortepiano, Hammerklavier, Klavier, франц. и англ. piano, итал. pianoforte),— собирательное назв. семейства клавишно-струн. муз. инструментов, снабжённых молоточковой механикой. Совр. Ф. существует в 2 разновидностях — *рояля* и *пианино*. Сочетание итал. слов piano (тихо) и forte (громко) встречалось и до изобретения Ф.— на *клавесине* нижняя клавиатура всегда даёт более громкое и яркое звучание по сравнению с верхней; в кон. 16 в. эти термины иногда фигурировали в назв. соч. (соната для клавира Дж. Габриели — Sonata piano e forte, 1597). Ф. получило своё назв. не потому, что оно явилось первым клавишным муз. инструментом, на к-ром можно было играть piano и forte, а потому, что при игре на Ф. стал осуществим постепенный переход от одного динамич. оттенка к другому.

На Ф. приложенное к клавише усилие вызывает удар молоточка, головка к-рого обтянута особым войлоком (фильцем), по *хору* струн. Передача энергии движения пальца молоточку, ударяющему по струне, осуществляется посредством сложной системы — *механики фортепьянной*. В совр. Ф. каждой клавише соответствуют 3 струны в среднем и верхнем регистрах, 2 — в басовом, на самые низкие приходится по 1-й струне; каждый хор струн настроен в унисон. Одноврем. с нажатием клавиши и ударом молоточка по струне от неё отделяется *демпфер*. При нажатии правой *педали* отделяются от струн все демпферы; это даёт возможность продлевать и связывать звуки, усиливать и обогащать их звучание благодаря свободному резонансу струн. Нажатие левой педали у рояля сдвигает вправо все молоточки, они ударяют в нижнем регистре по одной струне вместо двух, в среднем и верхнем — по двум вместо трёх, что ослабляет звучание и изменяет тембр; у пианино в тех же целях левая педаль приближает молоточки к струнам. Все струны делаются из стали, басовые обвиты дополнит. медной проволокой. Струны с одной стороны закрепляются на металлич. штифтах, с другой — прикрепляются к металлич. колкам, с помощью к-рых осуществляется их настройка. Струны натянуты над деревянной резонансной декой. Суммарная сила натяжения струн совр. Ф. достигает 20 тонн; для противодействия этой силе применяется чугунная рама (до 19 в. изготовлялась из дерева). Корпус Ф. делается из склеенной в неск. слоёв древесины определ. пород дерева, наружный слой полируется. Совр. Ф. имеют диапазон A_2—c^5 (7 1/4 октавы) или A_2—a^4 (у б. ч. пианино); у конц. роялей австр. фирмы «Бёзендорфер» он расширен вниз до C_2, образуя 8 октав.

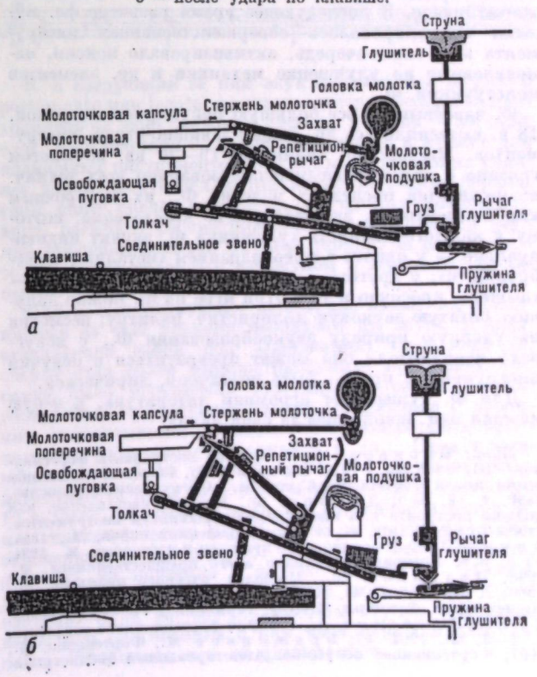
Конструкция совр. Ф.— результат длительной эволюции инструмента, изобретённого в нач. 18 в. Предшественником Ф. из клавишных муз. инструментов является *клавикорд*, имеющий систему т. н. тангентов (металлич. наконечники), к-рые воздействуют на струны, ударяя по ним снизу, а не клавесин (как считали нек-рые историки музыки), у к-рого звук извлекается щипком струны.

Ф. появилось почти одноврем. в 3 странах; его изобрели независимо друг от друга клавирные мастера — в Италии Б. Кристофори (Флоренция, 1709—11), во Франции Ж. Мариус (Париж, 1716—17), в Германии школьный учитель музыки К. Г. Шрётер (Нордхаузен, 1717—21). Г. Зильберман, усовершенствовавший механику Кристофори — Шрётера, в 1735, демонстрировал свои первые образцы И. С. Баху, но не получил его одобрения, т. к. в эпоху расцвета клавесина и др. клавишно-щипковых инструментов Ф. по сравнению с ними звучали грубо и казались более примитивными. Ф. с. механикой, разработанной преемником Зильбермана И. А. Штейном в Аугсбурге, высоко оценил в 1777 В. А. Моцарт (до этого он выше всех ставил инструменты Ф. Я. Шпата из Регенсбурга). Фортепьяно Штейна были снабжены двумя педалями совр. типа, к-рые полностью заменили особые «коленные» рычаги, имевшиеся на предшествующих образцах. В 1794 И. А. Штрейхер, работавший в Вене, пользуясь советами Л. Бетховена (был с ним дружен), создал на основе Ф. с механикой Штейна более совершенную, звучную модель. (Механика И. А. Штейна — И. А. Штрейхера называлась немецкой или венской.) На усовершенствованных Штейном и Штрейхером Ф. играть стало гораздо легче, чем на более ранних моделях (значительно уменьшилась затрата энергии для преодоления сопротивления клавиши), пианист получил возможность свободно исполнять орнаментальные фигурации.

В 1770 голл. мастер А. Бекерс, работавший в Лондоне, изобрёл новый тип механики, т. н. английскую; в его Ф. нек-рые трудности звукоизвлечения компенсировались большей мощностью звучания.

На пути эволюции Ф. возникали и разл. рода «ответвления». Так, нек-рые мастера пытались объединить Ф. с др. инструментами, в первую очередь с органом. Такие «клавиорганы» (Claviorganum, Lautenklavier и др.) получили нек-рое распространение в кон. 18 в. (после 1770); в России они назывались «организованные» Ф. (piano organisé) или «Ф. с органами» (для такого солирующего клавиоргана с небольшим орк. составом Д. С. Бортнянский в 1790 написал конц. симфонию). Непродолжительное время изготовлялись также Ф., сочетавшие клавесинный и фп. механизмы.

Среди др. разновидностей — Ф. с педальной (ножной) клавиатурой, по объёму равной органной; специально для педального фортепьяно Р. Шуман написал Этюды ор. 56, Эскизы ор. 58 и 6 фуг ор. 60 (также для органа), Ш. Гуно — конц. сюиту для «педального Ф.» с оркестром. Известно, что Ф. Лист также проявлял интерес к



Фортепьянная механика (у рояля): *а* — в состоянии покоя; *б* — после удара по клавише.

педальному Ф. Однако такой инструмент большого распространения не получил; он используется лишь как домашний (учебный) для органистов.

В процессе эволюции Ф. менялась его форма. Образцы с горизонтально расположенной механикой могли иметь прямоугольную форму корпуса (назывались «столовыми Ф.»— Tafelklavier; неск. экземпляров хранится в Музее муз. инструментов Ун-та им. К. Маркса в Лейпциге) или крыловидную (в Германии назывались флюгель, нем. Flügel — крыло; в России — флигель; во Франции — рояль, франц. royal — королевский; это назв. утвердилось также в России). Совр. названия: рояль (нем. Flügel, итал. Pianoforte a corde, франц. royal, piano à queue, англ. grand piano) и пианино — Ф. с вертикальной механикой (нем. Pianino, итал. pianino, франц. piano droit, англ. upright pianoforte); среди Ф. с вертикальной механикой были также т. н. пирамидальные Ф., или «жираффен-клавир», «жираффен-флигель» («Giraffen-Flügel»).

Дальнейшие усовершенствования Ф. были введены Дж. Бродвудом в Лондоне (см. «*Бродвуд*»; он сделал специально для Бетховена 4-хорное Ф., позволившее более выразительно исполнять его соч., с их усиленной динамикой и напряжённостью), затем С. Эраром, создавшим в Париже в 1823 (по др. источникам, в 1821 или 1822) Ф. с репетиционной механикой (см. *Репетиция*).

В России первыми мастерскими, изготовлявшими Ф., были предприятия работавших в Петербурге нем. мастеров И. А. Тишнера (1818—40-е гг.; его рояли высоко оценил М. И. Глинка, 1854) и К. Вирта (сер. 1820-х гг.— 1857; его инструменты нравились А. С. Даргомыжскому, а также К. Шуман).

Появление Ф. ответило назревшей в процессе развития муз. иск-ва потребности в клавишном инструменте, к-рый обладал бы более сильным звуком по сравнению с клавесином и клавикордом и одноврем. позволял бы передавать широкую гамму динамич. оттенков. В числе первых композиторов, писавших для Ф., были представители венской классич. школы Й. Гайдн, В. А. Моцарт и Л. Бетховен. Но и многие их соч., ещё не предназначавшиеся для Ф., на Ф. звучат более впечатляюще. В последующее время развитие фп. музыки стимулировалось совершенствованием инструмента и, в свою очередь, активизировало поиски, направленные на улучшение механики и др. элементов конструкции Ф.

Ф. завоёвывало всё большую популярность и к кон. 18 в. вытеснило все др. виды клавишно-струн. инструментов. Мастерство пианистов 19—20 вв. во многом связано с максимальным использованием всех технич. возможностей последних моделей Ф., их выборочным комбинированием, включая иск-во *педализации*; поэтому у каждого пианиста-художника Ф. звучит индивидуально — у одного с преобладанием «металла», «серебристости», у другого — мягко, глубоко, у третьего — «пышно», красочно и т. д. При игре на Ф. можно получить богатую звуковую колористич. палитру; несмотря на ударную природу звукообразования Ф., у искусного исполнителя оно может превратиться в певучий инструмент, а игра — быть поэтичной, лирической.

Для Ф. существует огромная литература, в к-рую каждая нац. школа внесла свой вклад.

Лит.: Бернард М., Искусство настраивать фортепиано, СПБ, 1848, [2]М., 1926; Боткин В., Об эстетическом значении новой фортепьянной школы, «Отечественные записки», 1850, т. 68, № 1; Дробиш Ф., Краткое наставление, как должно поступать при настраивании клавиатур инструментов, чтобы предохранить их от преждевременной порчи, М., 1854; Зимин П., Фортепиано в его прошлом и настоящем, М., 1934; его же, История фортепиано и его предшественников, М., 1968; Натансон В., Прошлое русского пианизма, М., 1960; Друскин М., Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков, Л., 1960; Алексеев А., История фортепианного искусства, ч. 1—2, М., 1962—67; Бражников М., Фортепьяно, М., 1967; Фортепианное искусство. Аннотированный библиографический указатель. 1945—1975, Новосиб., 1977; Ройзман Л., Орган в истории русской музыкальной культуры, М., 1979; Стасов В., О роли фортепьяно в музыке и о Листе, в сб.: Избранные статьи, т. 5, М., 1980; Erard P., Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Erards, P., 1834; André C. A., Der Klavierbau, Lpz., 1855; Rimbault E. F., The pianoforte, its origin, progress and construction, L., 1860; Weitzmann C. F., Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur..., Stuttg., 1863, [2]1879; Fillmore J. C., Pianoforte music, its history, with biographical sketches and critical estimates of its greatest masters, Chi., 1883, [4]Phil., 1900; Prosniz A., Handbuch der Klavierliteratur, W., 1887, [3]Lpz., 1918; Hipkins A. J., A Description and history of the pianoforte..., L.—N. Y., 1896; Villanis L. A., L'arte del pianoforte in Italia, Torino, 1907, [2]Mil., 1909; Krehbiel H. E., The pianoforte and its music, N. Y., 1911; Borren Ch. van den, Les origines de la musique de clavier en Angleterre, Brux., 1912; Goebel J., Grundzüge des modernen Klavierbaues, B., 1921, [4]1952; Westerby H., The history of pianoforte music, L.—N. Y., 1924; [2]N. Y., 1971; Harding R. E. M., The Pianoforte: its history traced to the great exhibition of 1851, Camb., 1933, [2]St. Clair Shores (Mich.), 1976; Hirt F. J., Meisterwerke des Klavierbaues... 1440—1880, Olten, 1955; Gardien J., Les Érard, [Thèse], P., 1962; Sasse K., Bemerkungen zur Berücksichtigung des Klanges historischer Hammerflügel für die Interpretation Beethovenscher Klavierwerke auf modernen Instrumenten, в кн.: Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß 10.—12. Dezember 1970 in Berlin, B., 1971; Zeraschi H., Sasse K., Musikinstrumentensammlungen in DDR, «Bulletinsonderhefte Musikrat der DDR», Sektion der Internationalen Musikrates, hrsg. in Zusammenarbeit mit Unesko-Komission der DDR, B., [s. a.]; Grover G., The piano: its story from zither to grand, L., 1976.

Л. И. Ройзман.

FORTISSIMO (фортиссимо, итал.— очень громко) — см. *Forte*.

ФО́РТНЕР (Fortner) Вольфганг (р. 12 X 1907, Лейпциг) — нем. композитор и дирижёр (ФРГ). Учился в Лейпциге по композиции у Г. Грабнера в консерватории, музыковедение изучал в ун-те у Т. Кройера. С 1931 жил в Гейдельберге, преподавал теорию музыки и композицию в Ин-те церк. музыки, руководил Collegium musicum ун-та, в 1935 основал камерный оркестр и выступал как дирижёр. С 1955 профессор композиции Муз. академии в Детмольде. С 1958 руководитель конц. организации об-ва «Musica viva» во Фрейбурге, с 1957 профессор Высшей муз. школы там же. С 1964 жил в Мюнхене. Многократно руководил «Летним курсом новой музыки» в Кранихштейне. Среди его учеников — Х. В. Хенце. Президент нем. секции Междунар. об-ва совр. музыки (с 1957), руководитель муз. отдела Академии иск-в Зап. Берлина (1956), чл. Баварской академии иск-в в Мюнхене (1961). Свой творч. путь как композитор Ф. начал в русле *неоклассицизма*. Известностью пользовалась его «Немецкая песенная месса». С кон. 1940-х гг. применяет *додекафонию*. Наиболее известное соч. Ф.— лирич. трагедия «Кровавая свадьба» по Ф. Гарсиа Лорке (1957), где композитору удалось сочетать традиц. и новейшие технич. приёмы (12-тоновые серии с характерными испан. танц. ритмами и мелодич. оборотами испан. песен).

Соч.: сценич. музыка — школьная опера для любителей Кресс тонет (Creß ertrinkt, 1930), музыка к «Лизистрате» Аристофана (1945), лирич. трагедия Кровавая свадьба (Bluthochzeit, по Ф. Гарсиа Лорке, Кёльн, 1957), опера-буффа Коринна (по Жерару де Нерваль, Берлин, 1958), школьный зингшпиль Ундина (по Ф. Ларошфуко, 1960), опера Дон Перлимплин (In seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa, по Ф. Гарсиа Лорке, Шветцинген, 1962); балеты — Белая роза (Die weiße Rose, по сказке «День рождения инфанты» О. Уайльда, Берлин, 1951), пантомима Эфесская вдова (Die Witwe von Ephesus, по Петронию, Берлин, 1952), Белый балет (Ballet blanc, Вупперталь, 1959), Движения (Mouvements, Эссен, 1960), Triptum (Мюнхен, 1969), Кармен (коллажи из Ж. Бизе, совм. с В. Штайнбреннером, Штутгарт, 1971); для солистов, хора и орк.— кантаты Четыре антифона Марии (Die vier Marianischen Antiphonen, 1929), Фрагмент Мария (Fragment Maria, 1930), Границы человечества (Grenzen der Menschheit, по И. В. Гёте, 1930), Свадьба Катулла (Nuptiae Catulli, 1937), К потомкам (An die Nachgeborenen, сл. Б. Брехта, 1947), Середина жизни (Mitte des Lebens, 1951), Сотворение (The Creation, 1954), Песнь о начале (Chant de Naissance, 1958), ораториальная сцена для солистов Жертвоприношение Исаака (1952); духовные произв., в т. ч. Немецкая песенная месса (Eine deutsche Liedmesse, для хора a cappella, 1934); для орк.— симфония (1947), Свелинк-сюита (обр. органных пьес Свелинка, 1930), Швабские народные танцы (1936), каприччо и финал (1939), Серьёзная музыка (1940), Музыка для струнных (1944), увертюра на темы Пуччини (1954), Заметки (Marginalien, по рассказу «Хозяин и его собака» Т. Манна, 1969); концерты для инструментов с орк.— для органа и струн. орк. (1932, вариант для клавесина с орк., 1935), концертино для скрипки и малого орк. (1934), для фп. (1942), фантазия на тему Bach (для 2 фп., 9 солирующих инструментов и орк., 1950), для влч. (1951); камерно-инстр. ансамбли — струн. трио (1951), 3 струн. квартета (1929, 1938, 1948) и др.

Лит.: W. Fortner. Eine Monographie: Werkanalysen, Aufsätze..., hrsg. von H. Lindlar, Rodenkirchen/Rhein, 1960; Dibelius U., Moderne Musik 1945—1965, Münch., 1966; Stürzbecher U., Werkstattgespräche mit Komponisten, Köln, 1971; Thomas E., W. Fortner..., «Musical America», 1961, v. 81, № 8.

О. Т. Леонтьева.

ФОРТУНА́ТОВ Константин Александрович [р. 7(20) X 1915, Москва] — сов. скрипач, педагог-методист, муз.-обществ. деятель. Чл. КПСС с 1943. Засл. работник культуры Даг. АССР (1974). В 1935 окончил Муз. техникум им. Окт. революции по классу скрипки у А. И. Яньшинова, затем Моск. консерваторию — в 1940 по классу скрипки у Б. О. Сябора (ранее занимался у Л. М. Цейтлина и М. Г. Эрденко), в 1942 военно-дирижёрский ф-т. В 1946—55 преподавал игру на скрипке в муз. школах Москвы. С 1959 консультант сектора педагогич. практики Моск. консерватории. В 1949—53 редактор, в 1953—57 зав. педагогич. редакцией, в 1957—67 зам. гл. редактора изд-ва «Музгиз» (в 1964—1967 объединённого с изд-вом «Советский композитор» под назв. «Музыка»), с 1967 директор изд-ва «Музыка». Автор-составитель уч. пособий для начального обучения скрипачей — «Юный скрипач» (вып. 1—3), «Хрестоматия педагогического репертуара», «Избранные этюды» (изд. в СССР и нек-рых заруб. странах). Ему принадлежат обработки и переложения ряда скрипич. произв.; редактор рус. перевода кн. К. Флеша «Искусство скрипичной игры» («Die Kunst des Violinspiels», т. 1, М., 1964), а также автор вступит. статьи и комментариев к ней.

И. М. Ямпольский.

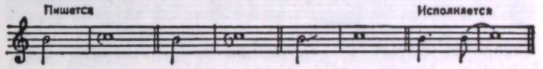
ФОРТУНА́ТОВ Юрий Александрович [р. 14(27) V 1911, Москва] — сов. педагог, музыковед и композитор. Брат К. А. *Фортунатова*. В 1937 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Г. И. Литинского (ранее занимался по классу фп. у К. Н. Игумнова, по композиции у А. Н. Александрова), в 1939 — аспирантуру по теории музыки там же (рук. В. А. Цуккерман). В 1936—39 преподавал инструментовку в Туркм. муз. студии при Моск. консерватории, в 1939—44 — композицию и муз. анализ в Ташкентской консерватории, в 1944—48 — инструментовку в Высшем уч-ще воен. дирижёров в Москве, с 1945 — в Моск. консерватории (с 1973 доцент).

Осн. направление работ Ф.— история и теория оркестровки. Автор «Хрестоматии по технике оркестровки» (в 4 частях), исследований «Об истории оркестровки в России до Глинки», «Пособия по технике оркестровки» и работ «О синтаксических особенностях узбекских народных песен», «Материалы курса истории оркестровки» (не изданы). Осуществил редакцию учебного пособия «Инструментовка для симфонического оркестра» С. Н. Василенко (т. 2, М., 1959). Ф. принадлежат концерт для фп. с оркестром, произв. для фп., камерно-инстр. соч., а также многочисл. обработки для дух. оркестра, оркестровка симф. поэмы «Стенька Разин» Глазунова для дух. оркестра, отрывков из оперы «Улугбек» Козловского, маршей и песен сов. композиторов, восстановление по авторскому тексту и оркестровка 4 номеров оперы «Князь Игорь» Бородина (совм. с Е. М. Левашёвым), ред. и переоркестровка кантаты «Девушка и Смерть» Галынина.

Соч.: Сергей Никифорович Василенко, в кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966; Практическое руководство по чтению симфонических партитур, вып. 1, М., 1966 (совм. с И. Барсовой).

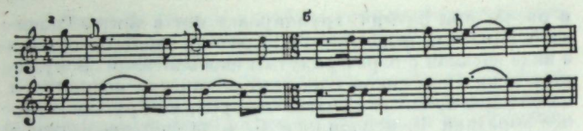
ФОРШЛА́Г (нем. Vorschlag, итал. appoggiatura, франц. port de voix, англ. appoggiatur) — вид *мелизмов* (мелодич. украшений); украшающий вспомогат. звук или группа звуков перед основным, украшаемым звуком. Обозначается мелкими нотами и не принимается в расчёт при ритмич. группировке нот в такте. Различают короткий и долгий Ф. Короткий пишется обычно в виде восьмой с перечёркнутым вкось штилем. В музыке венских классиков короткий Ф. иногда исполнялся на сильное время украшаемого звука, но кратко. Позднее короткий Ф. исполнялся б. ч. за счёт предыдущей доли, т. е. перед сильным временем украшаемого звука. Долгий Ф.— это фактически *задержание*. Он пишется мелкой нотой с неперечёркнутым штилем и исполняется за счёт времени осн. звука, занимая у двудольной длительности половину её времени, а у трёхдольной одну треть, иногда и две трети. Долгий Ф. перед нотой, к-рая далее повторяется, в классич. и раннеромантич. музыке занимал всю её длительность. Ф., состоящий из неск. звуков, записывается мелкими 16-ми или 32-ми нотами.

Прообраз Ф.— знак ср.-век. нотного письма, обозначавший особое мелодич. украшение и наз. «плика» (plica, от лат. plico — складываю). Это украшение произошло от применявшихся в невменной нотации знаков ⌠ и ⌡, к-рые легли в основу «plica ascendens» ⌡ («плика восходящая») и «plica descendens» ⌠ («плика нисходящая»). Эти знаки обозначали восходящее и нисходящее последования долгого и более короткого звуков (обычно в секундовом отношении). Позднее посредством разл. форм знака плики стали обозначать и длительность её звуков. Ф. в совр. смысле появился в 1-й пол. 17 в. Он не всегда обозначался в нотах; нередко, как и др. украшения, исполнитель вводил его по собств. усмотрению. Ф. означал гл. обр. выполняющий мелодич. функцию безударный звук перед сильной долей. Ф. снизу встречался чаще, чем Ф. сверху; оба эти рода существенно различались. Ф. снизу (франц. port de voix и accont plaintif в лютневой музыке, англ. beat, half-beat и fore-fall) обозначался запятой, перевёрнутой запятой, косой чёрточкой и др. знаками. Первоначально он исполнялся за счёт предыдущего звука.

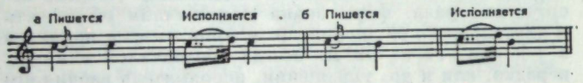


Ф. и следующий за ним звук связывались штрихом portamento или legato; на струн. инструментах они приходились на одно движение смычка, в пении — на один слог. Впоследствии в лютневой музыке и в музыке для клавишных инструментов Ф. стал исполняться на сильное время следующей за ним ноты. Ф. сверху (франц. coulé, chute, cheute, coulement, port de voix descendant, англ. back-fall) рассматривался как проходящий звук при движении мелодии в объёме терции; он исполнялся только перед вводимым им звуком и всегда без portamento.

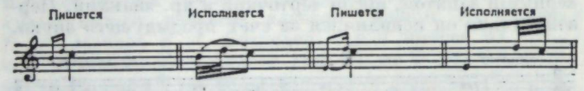
В 18 в. господствующее положение занял Ф., исполняемый за счёт времени вводимого им звука и представляющий собой род задержания. При этом Ф. сверху стал более распространённым; применение Ф. снизу было ограничено строгими правилами («приготовление» предыдущим звуком, соединение с дополнит. украшающими звуками, обеспечивающими «правильное» разрешение диссонанса и др.). Сама протяжённость Ф. была разнообразной и б. ч. не отвечала длительности ноты, к-рой он обозначался. Лишь в сер. 18 в. были выработаны правила, касающиеся типов Ф. и их протяжённости. Все Ф. были разделены на акцентированные и проходящие. Первые, в свою очередь, делились на короткие и долгие. По И. И. Кванцу, долгий Ф. занимал у трёхдольной длительности $^2/_3$ её времени. Если же за украшаемым звуком следовала пауза или слитованная с ним нота меньшей длительности, Ф. занимал всю её длительность.



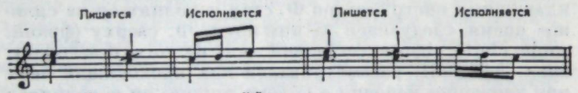
Короткий Ф., при исполнении к-рого указанный в нотах ритм не менялся, обозначался мелкими 16-ми или 32-ми нотами (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 и 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 были тогда распространённым способом записи ♪ и 𝅘𝅥𝅯). Ф. всегда брался как короткий, если украшаемый звук образовывал диссонанс с басом, а также в фигурах с повторениями звука и при фигуре  ;  исполнялось как  или  . Проходящий Ф. применялся 2 родов — слигованный со следующим звуком (совпадает с проходящим Ф. 17 в.) и слигованный с предыдущим звуком, наз. также «нахшлаг» (нем. Nachschlag). Различались 2 вида нахшлага — рюкшлаг (нем. Rückschlag — возвращающийся удар; см. нотный пример, *а*) и юбершлаг (нем. Überschlag), или юбервурф (нем. Überwurf — перекидывающийся удар; см. нотный пример, *б*):



Распространённым во 2-й пол. 18 в. был также двойной Ф. (нем. Anschlag); он состоял из 2 звуков, окружающих украшаемый тон. Двойной Ф. обозначался мелкими нотами и исполнялся на сильное время. Различались 2 формы такого Ф.— короткий из 2 нот равной длительности и долгий с пунктирным ритмом:



Особую форму Ф. составлял т. н. шлейфер (нем. Schleifer, франц. coulé, tierce coulée, coulement, port de voix double, англ. slide, а также elevation, double back-fall и др.) — Ф. из поступенной последовательности 2 и более звуков. Первоначально при исполнении на клавишных инструментах осн. звук Ф. выдерживался:



Для обозначения шлейфера часто применялся знак ∿.

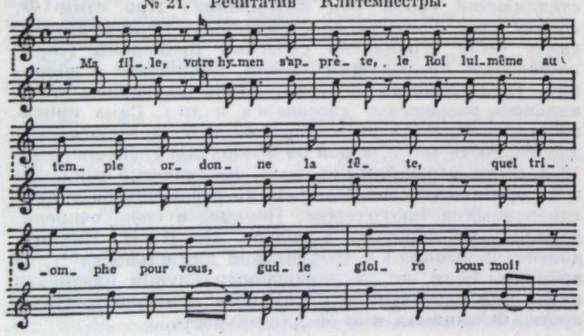
В 19 в. долгие Ф. стали выписываться нотами и как таковые постепенно исчезли. Короткий Ф. к этому времени утратил значение мелодич. элемента и стал применяться для акцентировки следующего звука, а также в характеристич. целях (см., напр., концертный этюд Листа для фп. «Хоровод гномов»). Почти до середины века он исполнялся гл. обр. на время следующего звука.

При исполнении речитатива в 18 и нач. 19 вв. было принято вводить на повторяющихся звуках той же высоты долгие Ф., хотя они и не были обозначены композитором (см. колонку 915, нижний пример).

См. *Орнаментика*, *Модус*, *Мензуральная нотация*.

Лит.: Wichmann K., Der Ziergesang und die Ausführung der Appogiatura, Lpz., 1967. *В. А. Вахромеев.*

К. В. Глюк. «Ифигения в Авлиде», акт II, сцена 2-я, № 21. Речитатив Клитемнестры.



ФОСС (Foss) Лукас (наст. фам.— Фукс, Fuchs) (р. 15 VIII 1922, Берлин) — амер. композитор, пианист и дирижёр. По национальности немец. В детстве занимался под рук. Ю. Гольдштейна (фп., муз.-теоретич. предметы) в Берлине. В 1933 с семьёй эмигрировал из Германии. В 1933—37 учился в Парижской консерватории у Н. Галлона (композиция), Л. Леви (фп.), М. Муза (флейта). С 1937 живёт в США. В 1940 окончил Муз. ин-т Кёртис в Филадельфии, где был учеником И. А. Венгеровой (фп.), Р. Скалеро и Р. Томпсона (композиция), Ф. Рейнера (дирижирование); затем совершенствовался по дирижированию у С. А. Кусевицкого в Беркширском муз. центре и по композиции у П. Хиндемита в Йельском ун-те (1940—41). Был пианистом Бостонского симф. оркестра (1944—50). Самостоятельно изучал муз. иск-во в Риме (1950—52). В 1953—62 профессор композиции (преемник А. Шёнберга) и дирижёр оркестра (с 1957) в ун-те Юж. Калифорнии в Лос-Анджелесе (реформировал программу муз. образования в этом ун-те). Одновремен. руководил камерным оркестром Лос-Анджелеса и преподавал композицию в Беркширском муз. центре. Дирижировал филармонич. оркестром г. Буффало (1963—70), оркестром Бруклинской филармонии (нач. 70-х гг.), студенческим оркестром Гарвардского ун-та (1970—71). С 1972 дирижёр и пианист Иерусалимского симф. оркестра. В свои конц. программы включает гл. обр. совр. амер. музыку (в 1973 получил пр. Дитсона, присуждаемую исполнителям-пропагандистам амер. музыки). Амер. нац. колоритом отмечены мн. произв. Ф., в т. ч. опера «Прыгающая лягушка...», а также кантата «Прерии» (использован амер. муз. фольклор) и др.; вок. произв. Ф. отличаются тонкостью воплощения образов, вниманием к тексту; поэтичны его вок. соч., основанные на библейских сюжетах («Песнь песней», псалмы, «Песнь страдания»).

Соч.: оперы — Прыгающая лягушка графства Калаверас (The Jumping frog of Calaveras county, по М. Твену, одноактная опера-буффа, 1950, Индианский ун-т, Блумингтон), Гриффелкин (телевизионная опера-сказка, 1955, Нью-Йорк), Знакомства и прощания (Introductions and goodbyes, опера-миниатюра, либр. Дж. К. Менотти; идёт 9 минут; написана для фестиваля в Сполето, 1960); балет — Дары волхвов (The gift of the magi, по О. Генри, 1945, Бостон; из его музыки — Пантомима для орк. 1946); для солистов, хора и орк.— оратория Притча смерти (A Parable of Death, с чтецом, по Р. Рильке, 1952), кантаты: Драматическая кантата (Cantata dramatica, для хора и орк., 1940), Прерии (The Prairie, на стихи К. Сандберга, 1942; орк. сюита, 1943), 2 кантаты для голоса с орк. на библейские тексты — Песнь страдания (Song of anguish, 1945) и Песнь песней (Song of songs, 1946); для орк.— симфония № 1 (1944), симфония in G (1945), Симфония хоралов (1958, осн. на музыке И. С. Баха), Ода (1944, 2-я ред. 1958), Ода для тех, кто не вернулся (Ode to those who will not return, 1945), Вариации Барокко (Baroque variations, 1967), пьеса Форион (1967); для инструмента с орк.— концерты: 2 для фп. (1943, 1951), для влч. (1966), гобоя (1948), Элегия для кларнета (1940); концерт для музыкантов, импровизирующих на разных инструментах, и орк. (1960); камерно-инстр. ансамбли — 3 этюда для скр. и фп. (1944), 4 прелюдии для флейты, кларнета и фагота (1940), струн. квартет (1947), Пещера ветров (Cave of the winds, 1972) для квинтета деревянных духовых и электронного муз. инструмента мультифона; для фп.— сонатина (1939), инвенции и др. пьесы; для голосов и орк.— псалмы (также с 2 фп., 1956), цикл Время (Time cycle, 1960; пр. Кружка нью-йоркских муз. критиков); 3 мелодии для доброго гения Фрэнка О'Хары (Three airs for Frank O'Hara's Angel, для солистки и камерного хора, 1972); произв. для хора и органа; песни; Люди в пьесе (Men at play, для 4—6 актёров и магнитофонной ленты, 1970); музыка к спектаклям драм. т-ра.

Лит.: Bauer M., L. Foss, в кн.: Twentieth century music, N. Y.—L., 1947, p. 347—74; Gräter M., Lukas Foss, «Melos», 1954, Jahrg. 21; Chase G., America's music from the pilgrims to the present, N. Y.— Toronto — L., 1955, 2N. Y., 1966; Hamilton D., A synoptic view of the new music, «High fidelity», 1968, v. 18, № 9. *С. Ю. Сигида.*

ФОСТЕР (Foster) Стивен Коллинс (4 VII 1826, Лоренсвилл, Пенсильвания — 13 I 1864, Нью-Йорк) — амер. композитор. Самостоятельно научился играть на разл. муз. инструментах; взял неск. уроков по теории музыки у Г. Клебера в Питсбурге. Сочинял гл. обр. песни (б. ч. автор как их мелодий, так и текстов); отразил в песенном творчестве характерные черты складывавшейся муз. культуры США (см. *Соединённых Штатов Америки музыка*), в т. ч. специфику коллективного исполнительства (семейного и негр. общин). Сочетал традиции «эфиопских» (комич.) песен («О, Сюзанна», 1848; «Кэмптонские скачки» — «Campton races», 1850, и др.), зародившихся в т. н. т-ре менестрелей (Ф. был связан с ним в 40-х гг.), сентиментальных поэтич. баллад, исполнявшихся обычно во время домашнего музицирования и распространённых среди белых «поющих семей» («Джинни», 1854; «Милая Эни» — «Gentle Annie», 1856, и др.), и негритянских религиозных песнопений — гимнов патетического характера («Старики у себя дома» — «Old folk at home», 1851; «Старый чёрный Джо» — «Old black Joe», 1860). Последние оказали особенное воздействие на дальнейшее развитие амер. музыки (в т. ч. блюзов и др. жанров). Многие песни Ф. (всего написал ок. 200) получили столь широкую популярность, что считаются народными (нек-рые поются и за рубежом с текстами, переведёнными на др. языки). Как фольклорный материал их использовали в своих соч. Ч. Айвс, А. Копленд, М. Гулд и др. амер. композиторы, а также Ф. Пуленк, М. Кастельнуово-Тедеско («Юмореска» на темы Ф.), Р. Воан-Уильямс (многогол. песня на тему песни Ф. «Старики у себя дома»). Среди др. произв. Ф. (менее известны) — гимны для воскресных школ и песни о Войне за независимость 1775—83, а также инстр. пьесы салонного характера.

Изд. соч.: Songs of Stephen Foster, ed. and arranged by W. Earhart and E. B. Birge, Indianapolis, 1934; The songs of St. Foster, ed. by A. E. Wier, N. Y., 1935; The unknown Foster, ed. by J. Behrend, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1964.

Лит.: Foster M., Biography, songs and musical compositions of Stephen Foster, N. Y., 1896 (перепзд. глава из этой книги— My brother Stephen, Indianapolis, 1932); Milligan H. V., S. C. Foster, N. Y., 1920; Howard J. T., Stephen Foster, America's troubadour, N. Y., 1934, 21962; его же, Stephen Foster and his publishers, «MQ», 1934, v. 20, № 1; его же, The literature on Stephen Foster, Wash., 1944; Newly discovered Fosteriana, ed. by H. V. Milligan, N. Y., 1935; Jackson G. P., Stephen Foster's debt to American folk-song, «MQ», 1936, v. 22, № 2; Walters R., Stephen Foster: youth's golden gleam. A sketch of his life and background in Cincinnati, Princeton, 1936, 21944; Howard J. T., The literature of Stephen Foster, «Notes», 1944, 2nd series, v. 1, № 2; Morneweck E. F., Chronicles of Stephen Foster's family, v. 1—2, Pittsburgh, 1944; Hodges F.-junior, Stephen Foster, democrat, Pittsburgh, 1946; Peare C. O., St. C. Foster, his life, N. Y., 1952; Hicks A. K., Down the Swannee river with St. C. Foster, N. Y., 1964; Austin W., «Susanna», «Jeannie» and «Old folks at home»; the songs of St. Foster from his time to ours, N. Y., 1975. *Дж. К. Михайлов.*

ФОСТРЕМ, Фустрём (Fohström), Фострём-Роде Алма (Эвелина или Альма Августовна) (2 I 1856, Хельсинки — 20 II 1936, там же) — фин. певица (колоратурное сопрано). Пению училась в Хельсинки, затем в Петербурге — у Е. Ф. Цванцигер в консерватории (1873—74) и у Г. Ниссен-Саломан (брала уроки в 1874—77); совершенствовалась в Милане у Ф. Ламперти, Д. Арто и Ф. Варезе. Дебютировала в 1878 в Хельсинки (партия Маргариты). С этого времени гастролировала как оперная и конц. певица в странах Европы, Лат. Америки (1883) и Сев. Америки (1885; 1888, «Метрополитен-опера», США). Прославилась исполнением партии Амины («Сомнамбула» в «Королевских зрелищах» в Берлине). С 1890 жила в России. В 1890—99 солистка Большого т-ра в Москве (дебютировала в партии Виолетты). В 1902—03 совершила большое конц. турне по городам России (до Порт-Артура). В 1909—18 (или до 1919) преподавала в Петерб. консерватории (аккомпаниатором в её классе был Б. В. Асафьев). Одновремен. продолжала гастролировать по России, Польше. В 1918—20 преподавала в Хельсинки, с 1920—в консерватории Штерна в Берлине. Обладала чистым, звучным голосом с очень высоким верхним регистром (Ф. называли «финским соловьём»), блестящей техникой, сочетавшейся с непринуждённостью и простотой исполнения, тонким муз. вкусом, изяществом, сценич. дарованием. Особенно выделялись созданные ею лирич. образы. Партии: Виолетта, Дездемона, Джильда; Оскар («Бал-маскарад»), Розина; Церлина («Дон Жуан»), Лючия; Недда («Паяцы»), Маргарита Валуа и Динора («Гугеноты», «Динора» Мейербера), Филина («Миньон» Тома), Людмила, Антонида.

Лит.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве, Л., 1974, с. 452, 460, 467; Гозенпуд А., Русский оперный театр на рубеже XIX—XX вв. и Ф. И. Шаляпин. 1890—1904, Л., 1974; Ervé P., Alma Fohström, Heis., 1920. *А. П. Григорьева.*

ФРАДКИН Марк Григорьевич [р. 21 IV (4 V) 1914, Витебск] — сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1974). Муз.-теоретич. предметы изучал в Ленинграде под рук. А. П. Гладковского и Л. А. Энтелиса. В 1938 окончил Ленингр. театр. ин-т. В 1938—39 работал в Минском т-ре юного зрителя (актёр, режиссёр и зав. муз. частью). Одновремен. учился в Белорусской консерватории по классу композиции у Н. И. Аладова. В 1941—43 дирижёр фронтового ансамбля. С 1944 живёт в Москве.

Первые песни Ф. — «Песня о Днепре» (1941), «Случайный вальс» (1942), «Брянская улица» (1944, все на сл. Е. А. Долматовского), «Песня о волжском богатыре» (на собств. слова, 1943), «Кружится, кружится вьюга над нами» (сл. Л. И. Ошанина, 1945) зазвучали на дорогах войны и завоевали широкую известность. Фронтовая тематика воплощена также в песнях «Эскадрилья „Нормандия“» (сл. Долматовского, 1957), «Берёзы» (сл. В. Я. Лазарева, 1958), «За того парня» (сл. Р. И. Рождественского, 1972, 1-я пр. на Междунар. фестивале в Сопоте). Песням Ф. свойственны высокая гражданственность, многогранность тематики, проникновенный лиризм. Музыка отличается непринуждённостью развёртывания мелоса, богатством ритмики, сочетанием лирич. распева и декламационности. В песне «Течёт Волга» (сл. Ошанина, 1960) композитор опирается на нар. истоки, воссоздаёт дух рус. песенности. Значит. часть песен написана Ф. для кинофильмов (автор музыки более чем к 30 фильмам) — «Мы жили по соседству» (1956), «За фабричной заставой» (1958), «Комсомольцы-добровольцы» (1958), «А годы летят!» (все на сл. Долматовского, 1958), «Прощайте, голуби!» (сл. Матусовского, 1960). Ф. принадлежит музыка к спектаклям драм. т-ра. Написал автобиографию —«Моя биография» (М., 1974). Гос. пр. СССР (1979).

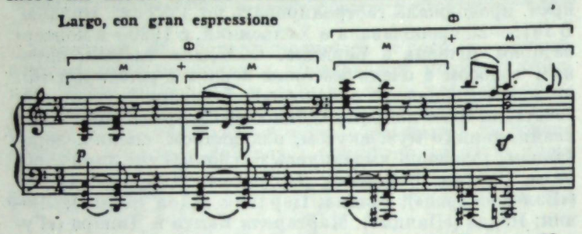
Лит.: Пожидаев Г., Марк Фрадкин, «МЖ», 1974, № 10; Григорьев Л., Платек Я., Марк Фрадкин, там же, 1977, № 6; Зарудко В., «Мелодия нашего сердца вдруг обретает голос...», «СМ», 1978, № 7. *И. В. Лихачёва.*

ФРАЗА (от греч. φράσις — выражение, способ выражения). 1) Всякий небольшой относительно завершённый муз. оборот.

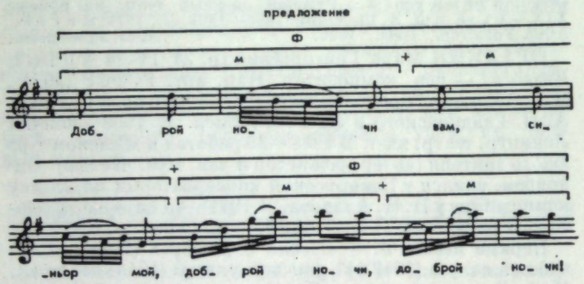
2) В учении о муз. форме — построение, занимающее промежуточное положение между *мотивом* и *предложением*.

Представляя собой обособленную единицу муз. речи, Ф. отделяется от соседних построений цезурой, выраженной средствами мелодики, гармонии, метроритма, фактуры, но отличается от предложений и периодов сравнительно меньшей завершённостью: если предложение оканчивается ясно выраженной гармонич. каденцией, то Ф. «может окончиться на любом аккорде с любым басом» (И. В. Способин). Она включает два или несколь-

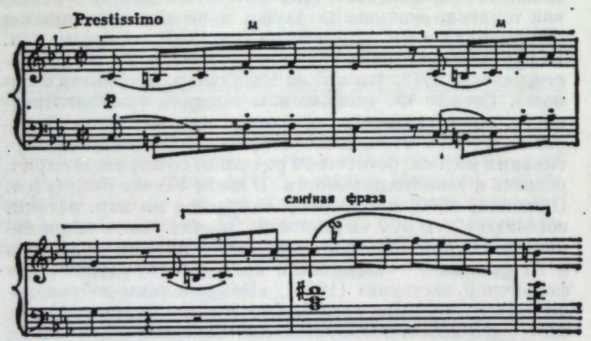
ко мотивов, но может представлять собой и слитное построение, не членящееся или лишь условно членящееся на мотивы. Предложение, в свою очередь, может состоять не только из 2 Ф., но из большего или меньшего их числа или не члениться на Ф.



Л. Бетховен. Соната для фортепьяно ор. 7, часть II. Мотивный состав фраз: |a b| |a₁ b₁|.



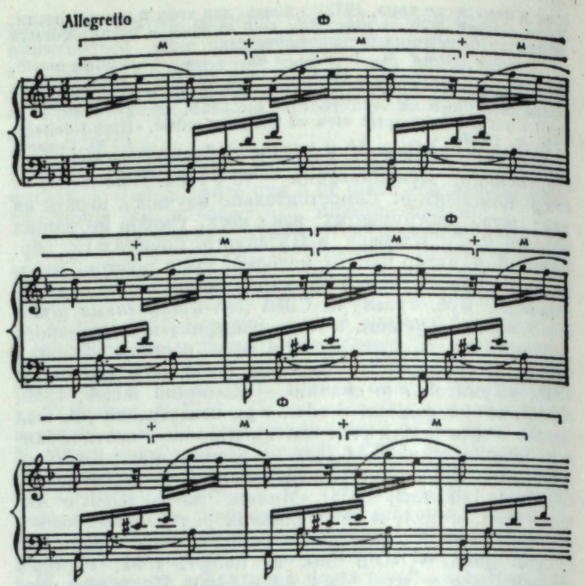
Д. ж. Россини. «Севильский цирюльник», действие II, квинтет. Мотивный состав фраз: |a a| |b b₁|.



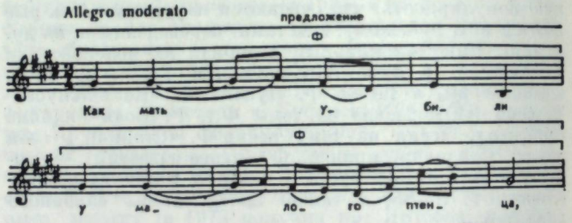
Л. Бетховен. Соната для фортепьяно ор. 10, № 1, часть III.

С точки зрения психологии восприятия Ф. в зависимости от масштабов и контекста может быть отнесена как к первому (фоническому), так и ко второму (синтаксическому) масштабным уровням восприятия (Е. Назайкинский, 1972).

Термин «Ф.» был заимствован из учения о словесной речи в 18 в., когда вопросы расчленения муз. формы получили широкое теоретич. обоснование как в связи с развитием нового гомофонно-гармоническ. стиля, так и с задачами исполнительской практики — требованием осмысленной правильной фразировки. Особую остроту этот вопрос приобрёл в эпоху барокко, т. к. в господствовавшей до 17 в. вок. музыке цезуры в значит. мере определялись структурой текста, окончанием словесной Ф. (строки), в свою очередь связанной с протяжённостью певч. дыхания. В инстр. музыке, бурно развивавшейся в 17—18 вв., исполнитель в вопросах фразировки мог



Л. Бетховен. Соната для фортепьяно ор. 31, № 2, часть III. Мотивный состав фраз: |a a a a₁| |a₂ a₂ a₃ a₃|.

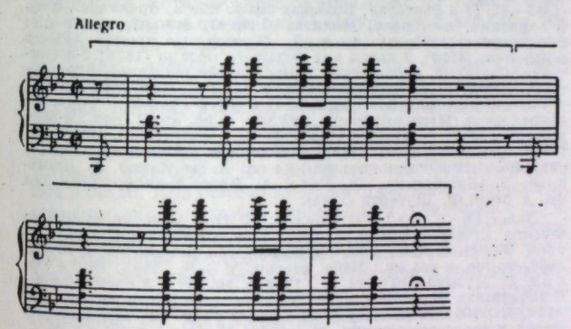


М. И. Глинка. «Иван Сусанин», песня Вани.

полагаться только на собств. художеств. чутьё. Этот факт был отмечен Ф. Куперэном, к-рый в предисловии к 3-й тетради «Pièces de Clavecin» (1722) впервые использовал термин «Ф.» для обозначения небольшой структурной единицы муз. речи, подчеркнув, что она может быть отграничена не только паузой, и введя особый знак (') для разграничения фраз. Более широкую теоретич. разработку вопросы расчленения муз. речи получили в работах И. Маттезона. «Dictionnaire de musique» Ж. Ж. Руссо (P., 1768) даёт определение Ф. как «непрерывной гармонической или мелодической последовательности, которая имеет более или менее законченный смысл и оканчивается остановкой на каденции более или менее совершенной». И. Маттезоном, И. А. Н. Шульцем и Й. Кирнбергером была высказана мысль о нескольких стадиях объединения построений от мелких к более крупным. Г. К. Кох выдвинул ряд ставших классическими положений о строении муз. речи. В его работах появляется более точное разграничение масштабных единиц муз. речи и осознание внутреннего членения 4-тактового предложения на наименьшие по величине однотактовые построения, называемые им «unvollkommenen Einschnitten», и более крупные — двутактовые, образуемые из однотактовых, или неделимые, определяемые как «vollkommenen Einschnitten». В 19 в. понимание Ф. как двутактовой структуры, промежуточной между однотактовым мотивом и 4-тактовым предложением, становится характерным для традиц. теории музыки (Л. Буслер, Э. Праут, А. С. Аренский).

Новый этап учения о строении муз. речи связан с именем Х. Римана, к-рый поставил вопросы её расчленения в тесную связь с системой муз. ритмики и метрики. В его трудах Ф. впервые трактуется как метрич. единство (группа из двух однотактовых мотивов с одним тяжёлым тактом). Несмотря на историч. прогрессивность, учение о расчленении приобрело в трудах Римана неск. схоластич. характер, несвободный от односторонности и догматизма.

Из рус. учёных вопросам строения муз. речи уделяли внимание С. И. Танеев, Г. Л. Катуар, И. В. Способин, Л. А. Мазель, Ю. Н. Тюлин, В. А. Цуккерман. В их работах, как и в совр. заруб. музыкознании, наметился отход от узкого, чисто метрического понимания Ф. и более широкий взгляд на это понятие, опирающийся на реально существующее расчленение. Ещё Танеев и Катуар указывали, что Ф. может представлять собой внутренне неделимое построение и иметь неквадратную структуру (напр., трёхтакт). Как показано в работах Тюлина, Ф. могут следовать одна за другой, не объединяясь в построения высшего порядка, что свойственно вок. музыке, а также разработочным разделам в инстр. музыке. Т. о., в отличие от периодов и предложений, характерных для экспозиционного изложения, Ф. оказываются более «вездесущими», пронизывая собой всё муз. произв. Мазель и Цуккерман высказались за понимание Ф. как тематико-синтаксич. единства; подобно Тюлину, они подчеркнули неизбежность случаев, когда для обозначения данного муз. отрезка можно пользоваться как термином «мотив», так и термином «Ф.». Такие случаи возникают, когда слитные построения протяжённостью более одного такта являются первой стадией членения внутри предложения. Различия заключаются в том, с какой точки зрения рассматривается данное явление: термин «мотив» говорит скорее о муз. обороте в значении исходной единицы последующего тематич. развития, термин «Ф.» — о величине построения или о том, что эти обороты объединяются в предложение, минуя промежуточную структуру.



Л. Бетховен. Соната для фортепьяно ор. 106, часть I.

Лит.: Аренский А., Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки, М., 1893, ³1921; Катуар Г., Музыкальная форма, ч. 1, М., 1934; Способин И., Музыкальная форма, М.—Л., 1947, ³М., 1972; Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, ²1979; Тюлин Ю., Строение музыкальной речи, Л., 1962; Мазель Л., Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений, М., 1967; Назайкинский Е., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Mattheson J., Kern melodischer Wissenschaft, Hamb., 1737; его же, Der vollkommene Capellmeister, Hamb., 1739; Riepel J., Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Fr.—Lpz., 1755; Kirnberger J., Die Kunst des reinen Satzes, Bd 1—2, B., 1771—79; Schulz J. A. P., Vortrag, Melodie, в кн.: Sulzer J. G., Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd 2, Lpz., 1774; Koch H. Chr., Versuch einer Anleitung zur Composition, Tl 3, Lpz.—Rudolstadt, 1793; Reicha A., Traité de mélodie, P., 1814; Berner F. W., Die Lehre von der musikalischen Interpunktion, Breslau, 1821; Marx A. B., Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd 1, Lpz., 1837; Riemann H., Musikalische Syntaxis, Lpz., 1877; его же, Vademecum der Phrasierung, Lpz., 1900, ⁸ под назв.: Handbuch der Phrasierung, 1912; его же, Große Kompositionslehre, Bd 1, B.—Stuttg., 1902; его же, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Lpz., 1903; Bußler L., Musikalische Formenlehre, B., 1878, ³1931 (рус. пер.— Бусслер Л., Учебник форм инструментальной музыки, М., 1884); Westphal R., Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach..., Lpz., 1880; Prout E., Musical form, L., 1893, ³1903 (рус. пер.— Праут Э., Музыкальная форма, М., 1900); Wiehmeyer Th., Die musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg, 1917; Fischer J., Erläuterung zur Interpunktionsausgang. Auszüge aus einer noch nicht veröffentlichen musikalischen Rhythmik und Metrik, W., 1926; Georgiades Th. G., Musik und Sprache, B.— Gött.—Hdlb., 1954.

И. В. Лаврентьева.

ФРАЗИРО́ВКА (нем. Phrasierung) — членение муз. ткани на фразы. Термин «Ф.», как и термин *артикуляция*, заимствован из языкознания. Ф. относится к области муз. формы, поэтому, в отличие от артикуляции, она, как правило, в каждом случае единична, определяясь логикой развития муз. мысли. Реализация Ф. осуществляется в процессе живого исполнения. Одно из важнейших её средств — артикуляция. Граница между двумя фразами наз. *цезурой*. Разделённые цезурой интервалы не воспринимаются как выразит. элементы, поэтому их называют мёртвыми интервалами. Нередко фразы разделяются и паузой, совпадающей с цезурой и углубляющей её. Поскольку ямбич. метры в музыке столь же распространены, как и хореические, начало фразы часто не совпадает с тактовой чертой. В нотной записи Ф. обозначается с помощью фразировочных лиг, к-рые следует строго отличать от лиг артикуляционных. См. также *Фраза*.

Лит.: Keller H., Phrasierung und Artikulation, Kassel—Basel, 1955.

ФРАНК (Franck) Сезар Огюст (10 XII 1822, Льеж — 8 XI 1890, Париж) — франц. композитор, органист, педагог. По происхождению бельгиец. Учился в Льежской консерватории, брал уроки композиции в Париже у А. Рейхи (с 1835), позднее занимался в Парижской консерватории под рук. П. Ж. Циммермана (фп.), Ф. Бенуа (орган), Э. Леборна (композиция). С 13 лет успешно выступал как пианист в городах Бельгии и в Париже. В 1842 познакомился с Ф. Листом, к-рый оказал ему поддержку, способствовал изданию его произв. С 1843 Ф. постоянно жил в Париже. С 1851 органист церкви Сен-Жан-Сен-Франсуа, с 1858 до конца жизни — церкви Сент-Клотильд. С 1872 профессор Парижской консерватории по классу органа (преемник Ф. Бенуа), к-рый под его руководством превратился в школу композиции; из неё вышли мастера симф. и камерной музыки, в т. ч. В. д'Энди (позднее директор «Схола канторум», продолжатель композиторских и педагогич. традиций Ф.), Ш. Борд, П. О. Бревиль, Э. Шоссон, А. Дюпарк, Г. Ропарц, дирижёр Г. Пьерне (преемник Ф. в церкви Сент-Клотильд), П. Видаль; в нач. 80-х гг. класс органа Ф. посещал К. Дебюсси. Ф. играл заметную роль в Нац. муз. об-ве, к-рое возглавлял с 1886 (рекомендовал исполнение соч. рус. композиторов). Славился как органист; Лист, высоко ценивший искусство Ф., уподоблял его импровизации баховским. Муз. соч. Ф. редко исполнялись до 80-х гг., когда состоялись концерты из его произв. в Брюсселе, Антверпене и др.



В своём творчестве Ф. соединял романтич. образность со стремлением к классич. ясности стиля; в то же время для музыки Ф. характерны антитезы восторженности и строгости, свободы высказывания и чёткой структурной организации (монотематизм), органной вязкости полифонизированного орк. письма и речитативов; ей свойственны полнозвучие сложной аккордики и све-

жесть быстрых модуляций. В муз. языке Ф. многое определяется особенностями орг. изложения — чёткость линии басового голоса, тесное расположение деревянных дух. инструментов, регистровый контраст орк. групп (напр., начало симфонии d-moll), плотность полифонич. фактуры, широкое использование имитационных форм. Синтезировав влияния И. С. Баха и Л. Бетховена, поздних романтиков (Р. Вагнер, Ф. Лист) и франц. (отчасти фламандской) нар. мелодики, Ф. выработал свой индивидуальный стиль.

Наиболее известные симф. (симфония d-moll), камерно-инстр. (соната для скрипки и фп., струн. квартет D-dur), органные (3 хорала) и фп. (Прелюдия, хорал и фуга) произв. Ф. относятся к позднему периоду творчества (к 80-м гг.; в этот период он писал также оперы, хор. соч., романсы). Им свойственны более непосредственная лирика, наполненная чувством любви к природе. Сочинения этого времени разнообразны по жанрам и формам (типы произв. фактически не повторяются); усложняется муз. язык, в т. ч. полифонич. средства, бо́льшую роль играют хроматизмы и пр.

В историю музыки Ф. вошёл как представитель т. н. движения обновления (см. *Французская музыка*). Гл. место в наследии Ф. занимают инстр. соч.; им присущи обобщённость, интеллектуализм. Один из крупнейших франц. композиторов-мыслителей, вобравший в себя нац. традиции франц. и бельг. музыки, Ф. сочетал в своём иск-ве филос. углублённость со свойственными лат. культуре ясностью, соотнесённостью чувства и разума; его отличали такие нац. франц. качества, как тонкость вкуса, блеск выражения.

Творчество Ф. оказало влияние не только на совр. ему композиторов, но и на музыкантов более молодого поколения, среди них П. Дюка, К. Дебюсси («Дева-избранница», «Мученичество св. Себастьяна»), А. Онеггер (симфонии, «Царь Давид») и др. Наряду с И. Брамсом и М. Регером, а также С. И. Танеевым (он был знаком с Ф. и высоко ценил его соч.), отчасти подготовил своим творчеством возникновение *неоклассицизма* в музыке 20 в.; в то же время гармонич. язык Ф. предвосхитил нек-рые приёмы *импрессионизма*.

Среди орк. соч. Ф. выделяется симфония d-moll — одно из лучших его произведений. Симф. поэмы (исполняются реже) различаются по исполнит. средствам, композиции («Психея» — многочастное соч. для солистов, хора и оркестра), степени сложности (непрограммные «Симфонические вариации» — разновидность двойных вариаций с чертами слитного цикла), жанровым признакам («Джинны» для фп. с оркестром — произв., близкое к концерту). Программы его соч., основанные на античных, библейских сюжетах, а также образах нар. легенд, имеют философско-этич. аспект (напр., в «Про́клятом охотнике» проводится идея возмездия за злодеяние). Среди соч. Ф. наиболее выраженный классич. характер имеют симфония и камерно-инстр. ансамбли; в них применён лейттематизм (позднее тот же приём развивал С. И. Танеев), а также симф. или конц. принципы (в этом отношении камерно-инстр. соч. Ф. подобны камерно-инструментальным ансамблям И. Брамса и П. И. Чайковского).

Ф. внёс новое и в фп. музыку: в его фп. циклах, к-рым не было равных по масштабу во франц. фп. лит-ре, кроме влияния клавирной музыки И. С. Баха и фп. соч. Бетховена, ощущается также воздействие фп. циклов Р. Шумана; фп. пьесы отмечены типичной для позднего Ф. конструктивной сложностью (в Прелюдии, хорале и фуге — совмещение фуги и сонаты, соединение хорала и темы фуги в коде). Из органных соч. Ф. особенно известны 3 хорала (1890), входящие в репертуар всех органистов. Эти виртуозные пьесы — вершина орг. творчества Ф.; здесь Ф. достигает подлинно симф. размаха (хорал h-moll — редкий в музыке 19 в. пример вариаций на *basso ostinato*). Можно предполагать, что в них (особенно в лучшем из хоралов — a-moll'ном) сохранились отзвуки импровизаций их автора.

Меньшее место в творчестве Ф. занимают романсы; однако они сыграли свою роль в развитии этого жанра во Франции, где продолжателями традиций Ф. стали А. Дюпарк и Э. Шоссон. Ранние соч. Ф. для голоса с фп. обнаруживают родство с песнями Ф. Шуберта, Э. Грига, поздние — с вок. лирикой Листа.

Оперы, а также оратории Ф. (сам он особенно ценил «Заповеди блаженства»; К. Дебюсси считал эту музыку прекрасной) нередко исполняются во Франции, но за её пределами остаются наименее известной частью наследия композитора.

Брат Ф. — Жозеф Ф. (31 X 1825, Лейпциг — 20 XI 1891, Исси, близ Парижа) — скрипач, педагог, автор муз. сочинений и инструктивных работ, в т. ч. методич. руководств по гармонии.

Соч.: оперы — Страделла (не пост., издан клавир), Батрак с фермы (Le Valet de ferme, комич., 1853, не пост)., Гульда (по Б. Бьёрнсону, 1894, Монте-Карло), Гизелла (лирич. драма, 1890, закончена В. д'Энди, Э. Шоссоном; 1896, Монте-Карло); для солистов, хора и орк. (гл. обр. на библейские и евангельские сюжеты) — оратории: Руфь (библейская эклога, 1845, 2-я ред. 1860), Вавилонская башня (La Tour de Babel, 1865), Заповеди блаженства (Les Béatitudes d'après l'Evangile, 1869—79); поэма-симфония Искупление (Rédemption, с чтецом, 1-я ред. 1871, 2-я ред. 1874); кантаты: Париж (1870), Родина (Patria, 1871), Процессия (Procession, 1888), Песнопения (Cantiques, 1888) и др.; 3 оффертория (для солистов, хора и органа, 1871), Ревекка (библейская сцена, 1881), 150-й псалом (1888); для орк. — 2 симфонии (юношеская, 1841, G-dur, не изд.; 1888, d-moll), симф. поэмы: Что слышно на горе (Ce qu'on entend sur la montagne, 1846, не завершена), Эолиды (Les Éolides, по Л. де Лилю, 1876), Про́клятый охотник (Le Chasseur maudit, по Г. А. Бюргеру, 1882); для фп. с орк. — концерт (ок. 1835), симф. поэма Джинны (Les Djinns, по В. Гюго, 1884), симф. вариации (1885), Блестящие вариации на любимое рондо Густава III (1835); камерно-инстр. ансамбли — для скр. и фп.: соната (посв. Э. Изаи, 1886), Andante quietoso (1843), конц. дуэт на темы «Гюлистана» Н. Далейрака (1844), трио (Большое 1834; 3 трио, 1841; 1842), струн. квартет (1889), фп. квинтет (1879); для фп. — 2 сонаты (1835; 2-я Большая — Grande sonate, 1841), фантазии, в т. ч. 2 большие (1841), на темы «Гюлистана» Далейрака (1844), на 2 польские мелодии и др., Прелюдия, хорал и фуга (1884), Прелюдия, ария и финал (1887), танцы, 2 мелодии (1841) и др. миниатюры; дуэты для фп. в 4 руки (1842, 1864); для органа — 3 концерта с орк., циклы: 6 пьес (1860—62) [1-я фантазия, Большая симф. пьеса, прелюдия, фуга и вариация, пастораль, Молитва (Prière), финал], то же для фисгармонии (1863, изданы в сб. «Посмертные пьесы»—«Pièces posthumes», 1900), 3 пьесы для большого органа (1878; 2-я фантазия, Cantabile, Героическая пьеса — Pièce héroïque), 3 хорала (1890) и др.; песня Психея (1888) и др. соч. для хора с орк.; для хора (или вок. ансамбля) с органом — Торжественная месса (Messe sollennelle, для вок. трио, арфы, влч., к-баса и органа, 1858), O salutaris (1835), Tantum ergo (1858), Ave Maria (1863), Panis angelicus (1872), Veni creator (1872) и др.; хоры a cappella; песни (с орк. и с фп.) на сл. А. де Мюссе, А. Дюмасына, В. Шатобриана, В. Гюго, А. Доде; транскрипции для фп. 4 песен Ф. Шуберта (1844).

Лит.: [В-ва О.], Ц. Франк, «РМГ», 1898, № 7; Школа Франка ..., пер. с франц., там же, 1906, № 40, 41; Каратыгин В., Ц. Франк, в сб.: Музыкальная летопись, сб. 3, Л., 1926, то же, в его кн.: Избр. статьи, М.—Л., 1965; Шнеерсон Г., Музыка Франции, М., 1958, с. 36, 37; Алексеева А., Французская фортепьянная музыка конца XIX — начала XX века, М., 1961, с. 57—86; Розеншильд К., Молодой Дебюсси и его современники, М., 1963; Протопопов Вл., История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, М., 1965; Рогожина Н., Сезар Франк, М., 1969; Coquard A., César Franck, P., 1890, [2]1904; Destranges E., L'œuvre lyrique de César Franck, P., 1896; Derepas G., C. Franck, étude sur sa vie, son enseignement, son œuvre, P., 1897, [2]1904; Baldensperger F., C. Franck, l'artiste et son œuvre, P., 1901; Indy V. d', César Franck, P., 1906, [16]1930; Borren Ch. van den, L'œuvre dramatique de C. Franck, Brux., 1907; его же, C. Franck, Brux., 1950; Rolland R., Musiciens d'aujourd'hui, P., 1908 (рус. пер.— Роллан Р., Музыканты наших дней, П., 1923, то же, в его кн.: Собр. музыкально-исторических соч., т. 5, М., 1938); Boschot A., C. Franck, «Carnet d'art», 1911, № 1; Chevalier J., César Franck, P., 1911; Rudder M. de, C. Franck, Turnhout, 1920; Tiersot J., Un demi-siècle de la musique française, P., 1924, ch. 7 (рус. пер.— Тьерсо Ж., Ц. Франк, в кн.: Французская музыка второй половины XIX века, сб. переводных работ, вступ. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938, с. 99—113); Jardillier R., La musique de chambre de C. Franck, P., 1929; Emmanuel M., César Franck, P., 1930; Cortot A., La musique française de piano, t. 1, P., 1930, [5]1948; Haag H., C. Franck als Orgelkomponist, Kassel, 1936 (Diss.); Mohr W., C. Franck, Aachen, 1942, [2]Tutzing, 1969; Kunel M., César Franck. L'homme et son œuvre, P., 1947; его же, C. Franck inconnu (1822—1890), Brux., [1958]; Dufourcq N., César Franck, P., 1949; Monnikendam M., C. Franck, Amst., [1949], [2]Haarlem, [1966]; Demuth N., César Franck, L., 1949; Colling A., C. Franck ou le Concert spirituel, P., 1951; Vallas L., La véritable histoire de César Franck, P., 1955; Gallois J., Franck, P., 1966; Buenzod E., C. Franck, P., [1966]; Davies L., César Franck and his circle, [L.]—Boston, 1970; Peeters F., Die Orgelwerke C. Franck's, «Musica sacra», 1971, v. 91.

В. П. Фраёнов.

ФРА́НКО Кёльнский (Franco de Colonia) (ок. 1250—80) — нем. муз. теоретик, оказавший значит. влияние на развитие европ. муз. нотации. Имеющиеся о нём сведения противоречивы. Важнейшие источники кон. 13—нач. 14 вв.: трактаты Анонима IV (Coussemaker, Scriptorum..., t. I) и Якоба Льежского (Coussemaker, Scriptorum..., t. II). Аноним IV указывает на двух Ф. — «Парижского» и «Кёльнского». Якоб Льежский называет одного Ф. — «Ф.-тевтонца», т. е. Ф. «Кёльнского» (это свидетельство представляется особенно важным, т. к. Якоб Льежский в кон. 13 в. был знаком с музыкантами *ars antiqua* в Париже и высоко ценил П. де ла Круа, современника и последователя Ф.). Третий документ — рукопись 14 в., собрание теоретич. трактатов, в числе к-рых «Ars cantus mensurabilis» Ф. Кёльнского (хранится в муниципальной библиотеке Сен-Дье; департамент Вогезы, Франция). Рукопись 15 в., находящаяся в библиотеке Милана, указывает на эпохальное значение Ф. «Парижского» для иск-ва 13 в. (Gerbert, Scriptores..., t. III); эпитет «Парижский» может относиться к Ф. «Кёльнскому», т. к. нек-рое время его деятельность проходила в Париже. Ныне принято считать, что существовал только один Ф. — «Кёльнский» (по Г. Бесселеру). Согласно источникам, Ф. происходил из знатной семьи, получил рыцарское воспитание, принадлежал к высшей ступени папских прелатов. Современник школы Notre-Dame, Адама де ла Аль, он был, вероятно, лично знаком с Альбертом фон Больштедтом и Фомой Аквинским.

Главное соч. Ф. — трактат «Искусство размеренного пения» («Ars cantus mensurabilis»), написанный ок. 1280, понимался автором как руководство по композиции. Систематизируя сведения о мензуральной нотации, Ф. опирается на совр. ему практику многогол. письма (в ронделях, мотетах, кондуктах и др.). В своей работе он даёт определение «размеренной» (mensurabilis), т. е. ритмизованной, музыки, уточняет осн. понятия мензуральной нотации — мензуры («меры») и темпуса (букв.—времени; наименование метрич. единицы). Ритм (система модусов) у Ф. трактуется как формообразующее начало. Количество модусов ограничивается пятью; все они объединяются трёхмерной единицей — т. н. перфекцией (perfectio, букв. — совершенство). Принцип перфекции существовал и прежде. Ф. впервые установил на его основе точную соразмерность лонги, бревиса и семибревиса. Существенен вклад Ф. в учение о гармонии. Он даёт дифференцированную классификацию консонансов и диссонансов, разделяя при этом консонансы на совершенные (унисон и октава), несовершенные (м. и б. терции) и средние (квинта и кварта); диссонансы — на совершенные и несовершенные. К совершенным диссонансам Ф. относит полутон, тритон, б. 7, м. 6, к несовершенным целый тон, б. 6, м. 7. В трактате говорится о функциональных различиях консонансов и диссонансов: консонанс желателен в начале сочинения, а несовершенный диссонанс уместен непосредственно перед консонансом и т. д. Говоря о дисканте и органуме, Ф. указывает на преимущество противоположного и косвенного движения голосов, допуская параллелизмы лишь в качестве исключений.

Таким образом, значение гл. соч. Ф. заключается в обобщении теоретич. и практич. опыта эпохи ars antiqua и приведении его в чёткую систему, осн. положения к-рой были актуальны до кон. 16 в. Ф. приписывается также трактат «Compendium discantus» (Coussemaker, Scriptorum..., t. I, p. 154), однако расхождения в концепциях обоих трактатов делают его авторство сомнительным.

Издания трактата: Ars cantus mensurabilis, в кн.: Gerbert M., Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, t. 3, Sankt Blasien, 1784; то же, в кн.: Coussemaker E. de, Scriptorum de musica medii aevi, t. 1, P., 1864; Strunk O., Source readings in music history, v. 1—5, N. Y., 1950; то же, v. 1—5, N. Y., 1965—66.

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, кн. 2, М.—Л., 1941; Burney Ch., A general history of music, v. 2, L., 1782; Kiesewetter R. G., Über Franco von Köln und die ältesten Mensuralisten, «Allgemeine musikalische Zeitung», 1828, Jahrg. 30, № 48—50; Coussemaker E. de, Histoire de l'harmonie au moyen âge, P., 1852; его же, Notice sur un manuscrit musical de la Bibliothèque de Saint-Dié, P., 1859; его же, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, P., 1865; Schrammen A., Notiz über Franco von Köln, в сб.: Annalen des historischen Verein für den Niederrhein, Jahrg. 18, Köln, 1867; Riemann H., Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898; Chevaillier L., Les théories harmoniques, в кн.: Encyclopédie de la musique..., réd. A. Lavignac et L. de la Laurencie, pt 2, [v. 1], P., 1925 (рус. пер.— Шевалье Л., История учений о гармонии, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1931); Besseler H., Studien zur Musik des Mittelalters, Die Motette von Franco von Köln bis Philipp von Vitry, «AfMw», 1926, Jahrg. 8, H. 2; Handschin J., Aus der alten Musiktheorie, «Acta Musicologica», 1944/45, v. 16—17; Frobenius W., Zur Datierung von Francos «Ars cantus mensurabilis», «AfMw», 1970, Jahrg. 27, H. 2.

Т. А. Базжина.

ФРА́НКО-ФЛАМА́НДСКАЯ ШКО́ЛА — см. *Нидерландская школа.*

ФРАНСЕ́ (Françaix) Жан Рене (р. 23 V 1912, Ле-Ман) — франц. композитор и пианист. Сочинять музыку начал в 5-летнем возрасте. Муз. образование получил в консерватории г. Ле-Ман, затем в Парижской консерватории, где занимался по классу фп. у И. Филиппа, по классу композиции у Н. Буланже. С 1920 концертирует. Успешно выступает как композитор и исполнитель на междунар. фестивалях (Вена, 1932; Баден-Баден и Брюссель, 1936; Флоренция, 1937; Палермо, 1949; Франкфурт-на-Майне, 1951). В своём творчестве Ф. развивает традиции франц. нац. композиторской школы. Его произв. свойственны изящество, жизнерадостность, пластичная ритмика, изобретательная инструментовка. Наряду с изящными сценическими произв., часто в гротескно-марионеточном духе («Хромой бес»), композитор создаёт и монументальные партитуры драм. содержания (напр., написанная в начале 2-й мировой войны 1939—45 оратория «Апокалипсис по св. Иоанну» для 4 солистов, хора, 2 оркестров и органа). Автор многочисл. произв. для фп., в т. ч. эффектного и остроумного цикла — «Пять портретов девушек».

Соч.: оперы — Хромой бес [Le diable boiteux, камерная комич. опера по А. Р. Лесажу (муз. диалог для муж. голосов); 1938, оркестр под упр. Н. Буланже, Париж]; Рука славы (La main de gloire, 1950, Бордо), Принцесса Клевская (La princesse de Clèves; 1965, Руан); муз. комедия — Апостроф (L'apostrophe; по О. де Бальзаку, 1940, 1-е исп. по Франц. радио, 1947; пост. 1951, Амстердам); балеты — Школа танцев (Scuola de ballo; по заказу С. П. Дягилева, 1933, Монте-Карло), Голый король (Le roi nu; по Г. Х. Андерсену, на либр. С. Лифаря, 1936, «Гранд-Опера», Париж), Сентиментальная игра (Le jeu sentimentale; 1936, Брюссель), Суждения дурака (Le jugement du fou; 1939, Лондон), Несчастья Софи (Les malheurs de Sophie; 1948, «Опера комик», Париж), Девушки ночи (или Ночные феи; Les demoiselles de la nuit; пост. Р. Пти, 1948, «Балет Парижа»), Царь Мидас (Le Roi Midas; 1957, Страсбур), Дама на луне (La Dame sur la Lune; пост. Р. Пти, 1958, Париж), Влюблённый крупье (Le Croupier amoureux, 1967); для солистов, хора и орк. — оратория Апокалипсис по св. Иоанну (1939, 1-е исп. под упр. Ш. Мюнша, 1942, Париж), Реквием, кантаты: В честь Сюлли (1942; для баритона, струн. инструментов, 4 труб и органа), Сатирическая (по Д. Ю. Ювеналу, для 4 солистов и фп. в 4 руки, 1947), Мефисто (для баритона и струн. квинтета, 1952); для орк.— 3 симфонии (1932; для струн. орк.— 1948; 1953), Серенада для камерного орк. (1934), 6 прелюдий для струн. орк. (1963); для инструмента с орк.— концерты: для фп. (1936; концертино, 1932), скр. (1970; концертино, 1954), флейты (1966), валторны (1967), кларнета (1968), арфы (1969), для квартета деревянных духовых (1935), сюита для скр. (1934); рапсодия и дивертисмент для скр. (с дух. орк.; 1946 и 1953), Фантазия для влч. (1934), вариации для влч. (1950); камерно-инстр. ансамбли — соната (1967) и сонатина (1937) для скр. и фп., дивертисмент для флейты и фп. (1953), 2 струн. трио (1933, 1947), трио для духовых (1947), квартеты: струнный (1934),

для 4 саксофонов (1935), для деревянных духовых (1933), для англ. рожка, скр., альта и влч. (1970), квинтеты: восемь багателей для струн. квартета и фп. (1931), для флейты, скр., альта, влч. и арфы (1934), для деревянных духовых (1948), дивертисмент для фагота и струн. квартета (1942); сюита для органа (1960); для фп.— многочисл. фп. пьесы, в т. ч. скерцо (1932), Пять портретов девушек (1936), соната (1960); хоры, песни, музыка ко мн. драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1970, с. 398—401; Landormy P., La musique française après Debussy, P., 1943; Delahaye C., Le culte de l'originalité en musique. Crédo artistique de J. Françaix, «SMz», 1958, v. 48, № 11; Ekiert J., J. Françaix, «RMz», 1958, v. 2, № 17; Lanjean M., J. Françaix, musicien français, P., [1961].

ФРАНЦ (Franz) Роберт (28 VI 1815, Галле — 24 X 1892, там же)— нем. композитор, органист, дирижёр. В 1835—1837 брал уроки композиции у Ф. Шнайдера в Дессау. В течение всей жизни изучал творчество И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В 1841 органист ульрихского собора, в 1842—67 дирижёр певч. академии (с 1907 — его имени), одноврем. с 1851 музик-директор ун-та в Галле. В 1861 ун-т присвоил Ф. звание почётного доктора философии. В 1867 в связи с поразившей его глухотой вынужден был отказаться от всех должностей (в том же году за большие заслуги в пропаганде произв. И. С. Баха ему была назначена пенсия).

В творчестве Ф. приверженность к романтич. традиции (близость к Р. Шуману) сочеталась с влиянием музыки Баха. Осн. часть наследия Ф. составляют песни (ок. 350), написанные на слова Г. Гейне, В. Остервальда, Н. Ленау, Ж. Эйхендорфа, Э. Мёрике (в 1843 вышла в свет 1-я тетрадь песен Ф.— 12 песен для сопрано или тенора с фп., о к-рой одобрительно отозвались Шуман, Ф. Мендельсон и Ф. Лист). Интимный характер, импровизационность, своеобразие гармонич. языка (напр., окончание песни на половинной каденции) роднят их с вок. миниатюрами Шумана, но, в отличие от последних, диапазон чувств в песнях Ф. ограничен. Наиболее близкая ему эмоциональная сфера — элегическая, мечтательная. По словам Ф., его песни «... должны нести покой и умиротворение». Небольшие по размеру, как правило, они написаны в ясной строфич. форме, мелодия гибко следует за смыслом поэтич. текста, фп. сопровождение часто носит живописно-изобразит. характер. Лучшим песням («Колыбельная», «Лотос», «О взгляни, я на лугу») присущи изысканность, утончённость, поэтичность. Среди др. соч. Ф. особого внимания заслуживает «117-й псалм» («Хвалите господа, все народы»; для хора a cappella); для хора им написано св. 30 произведений, в т. ч. Литургия (для смешанного хора) и Kyrie (для 4-гол. хора a cappella и солистов). В своих обработках партитур соч. Баха («Страсти по Матфею», «Магнификат» и др.) и Генделя («Мессия») Ф. стремился сделать их доступными для исполнения обычными вок.-инстр. составами 19 в., ради чего добавлял к ним отсутствовавшие у авторов партии и модернизировал их инструментовку. Нек-рые современники отзывались об обработках Ф. критически, считали, что он искажает подлинник. Ф. принадлежат также многочисл. переложения соч. Баха («Магнификат», 10 кантат, арии и дуэты из кантат, мессы h-moll и др.), Генделя (36 арий и дуэтов из опер) и др. композиторов для фп. в 2 и 4 руки.

Лит. соч.: Mittheilungen über J. S. Bach's «Magnificat», Lpz., 1863, ²1889; Offener Brief an Ed. Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke, Lpz., 1871; Gespräche aus zehn Jähren, hrsg. von W. Waldmann, Lpz., 1895; Drei Briefe an Dr. Erich Prieger von diesem hrsg., Sonderabdruck an der Festschrift zum 10-jährigen Bestehen der Literaturarchiv-Gesellschaft, B., 1901; R. Franz und A. Freiherr Senfft von Pilsach, Briefwechsel, 1861—1888, hrsg. von W. Golther, B., 1907; Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke, hrsg. von R. Bethge, Lpz., 1910.

Lit.: Liszt Fr., R. Franz, Lpz., 1872; Prochàzka R., R. Franz, Lpz., 1894; Bethge R., R. Franz, Halle, 1908; La Mara, R. Franz, Lpz., ²1911; Löen D., R. Franz-Brevier, Lpz., 1915; Pfordten H. von der, R. Franz, Lpz., 1923; Serauky W., R. Franz als Meister deutsches Liedes, в сб.: Musikgeschichte der Stadt Halle, Bd 2, Tl. 2, Halle, 1942; Sasse K., Beiträge zur Forschung über R. Franz, Bd 1—3, Halle—Wittenberg, 1962 (Diss.); его же, Chronologisches Verzeichnis zum Briefwechsel von R. Franz, в сб.: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, Jahrg. 8, Lpz., 1964; Porter E. G., The songs of R. Franz, «The Musical Times», 1963, v. 104, № 1445; его же, R. Franz on song, «MR», 1965, v. 26, № 1; 150 Jahre R. Franz Singakademie, Halle/S., Festschrift, Halle, 1964; Boonin J. M., An Index to the solo songs of R. Franz, Hackensack (N. J.), 1970.

М. Л. Роднянская.

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА. Истоки Ф. м. восходят к фольклору кельтских, галльских и франкских племён, обитавших в древние времена на территории нынешней Франции. Нар.-песенное иск-во, а также галло-римская культура стали фундаментом развития Ф. м. Древние лит. и изобразит. материалы свидетельствуют о том, что музыке, танцу отводилась существ. роль в жизни народа, музыка была важным элементом семейного быта, религ. обрядов. Достоверные данные о собственно нар. песне относятся к 15 в. (этим временем датируются её первые сохранившиеся записи).

В работах франц. фольклористов рассматриваются многочисл. жанры нар. песни: лирические, любовные, песни-жалобы (complaintes), танцевальные (rondes), сатирические, песни ремесленников (chansons de metiers), календарные, напр. рождественские (ноэли); трудовые, исторические, военные и др. К фольклорным принадлежат также песни, связанные с галльскими и кельтскими верованиями,—«песни о деяниях» (chansons de geste). Среди лирических особое место занимают пастурали (идеализация сельской жизни). В любовных преобладают темы неразделённой любви, расставания. Немало песен посвящено детям — колыбельные, игровые. Разнообразны трудовые (песни жнецов, пахарей, виноградарей и др.), солдатские и рекрутские песни. Особую группу составляют баллады о крестовых походах, песни, изобличающие жестокость феодалов, королей и придворных, песни о крестьянских восстаниях (эту группу песен исследователи называют «поэтическим эпосом истории Франции»).

Для франц. нар. песни характерны изящная и гибкая мелодика, тесная связь музыки и слова, чёткая, нередко куплетная форма. Преобладающие лады — натуральные мажор и минор. Типичны 2- и 3-дольные размеры, наиболее распространённый метр — $^6/_8$. Зачастую в припевах повторяются слога, не имеющие смыслового значения: тин-тон-тэна, ра-та-план, рон-рон и т. п.

Нар. песня органично связана с танцем. Среди древнейших нар. танцев—разнообразные хороводы, групповые и парные пляски, в т. ч. *жига*, *бурре*, *ригодон*, фарандель, *бранль*, *паспье*.

Одним из существ. пластов франц. муз. культуры была церк. музыка, к-рая получила распространение вместе с христианством. Начиная с 4 в. на церк. музыке всё более определённо сказывались местные нар. влияния. Церковь была вынуждена использовать в богослужении нар.-песенный материал, приспосабливать лат. тексты к бытующим нар. мелодиям. В католич. церк. музыку проникают также *гимны* (в Галлии среди их авторов славился Илларий из Пуатье). Т. о. возникали местные формы литургии, складывались свои певч. обычаи (галликанские напевы). Центры галликанской культовой музыки сосредоточились в Лугдуне, Нарбоне, Массилии. В течение неск. веков они противостояли всепоглощающей политике римской церкви, выступавшей против местных видов богослужения, за единообразие церк. службы. В этой борьбе Рим поддерживали франкские короли.

В 8—9 вв. ранние галликанские формы христианской литургии вытесняются григорианской литургией, к-рая окончательно утверждается к 11 в. Распространение *григорианского пения* в период царствования династии Каролингов (751—987) связано прежде всего с деятельностью бенедиктинских монастырей. Католич. аббатства Жюмьеж (на Сене, под Руаном), Сен-Марсьяль (в Лиможе), Сен-Дени (под Парижем), Клюни (в Бургундии), также в Пуатье, Арле, Туре, Шартре и др. городах

служили центрами пропаганды церк. музыки, были очагами проф. духовной и отчасти светской муз. культуры. При многих аббатствах существовали певч. школы (*метризы*), где обучали правилам григорианского пения, игре на муз. инструментах. Здесь вырабатывались принципы нотации (с появлением в сер. 9 в. невменной нотации ученики овладевали основами этой записи; см. *Невмы*), складывалось композиторское творчество.

В 9 в. в связи с распадом империи Карла Великого и ослаблением позиций папства в церк. музыке проявляются более демократические, в сущности «антигригорианские», тенденции, развиваются её новые формы, в частности *секвенция* (во Франции её называют также прозой). Создание этой формы приписывалось монаху Санкт-Галленского монастыря (в Швейцарии) Ноткеру, к-рый, однако, указывал в предисловии к своей «Книге гимнов», что сведения о секвенциях он получил от монаха из аббатства Жюмьеж. Впоследствии во Франции особенно прославились авторы проз Адам из аббатства Сен-Виктор (12 в.) и П. Корбейль (нач. 13 в., создатель знаменитой «Ослиной прозы»).

Наряду с секвенциями широкое распространение получили *тропы*. Первоначально эти вставки в середину григорианского хорала не отличались от него по характеру музыки, дополняя осн. напев. В дальнейшем путём тропирования в церк. музыку проникали светские напевы. В тот же период (начиная с 10 в.) в недрах самого богослужения складывается *литургическая драма* (в Лиможе, Туре и др. городах), родившаяся из диалогизированных троп с чередующимися «вопросами» и «ответами» двух антифонных групп хора. Постепенно литургич. драма всё больше отходила от культа (наряду с образами из Евангелия включались реалистические персонажи).

Наконец, в одногол. григорианский хорал начинают проникать элементы многоголосия, к-рое было известно в нар. иск-ве с древнейших времён. К первым образцам письменно зафиксированного многоголосия — *органума*, относящимся к 9 в. (они обнаружены именно на территории Франции), принадлежит запись, приведённая в труде монаха из Сент-Амана (Фландрия) Гукбальда. В своих трактатах (кон. 9 — нач. 10 вв.) он изложил принципы органума. В проф. музыке создавался многогол. стиль, отличающийся от нар. муз. практики. Такие явления, как театрализация церк. обряда, введение в богослужение секвенций, троп, возникновение литургич. драмы, ростки многоголосия в григорианском пении, свидетельствовали о влиянии нар. вкусов, внедрении в католич. церковь нар. иск-ва.

Наряду с культовой развивалась светская музыка, к-рая звучала в нар. быту, при дворах франкских королей, в замках феодалов. Носителями нар. муз. традиций средневековья были гл. обр. бродячие музыканты— *жонглёры*, к-рые пользовались большой популярностью в народе. Они пели нравоучительные, шуточные, сатирич. песни, танцевали под аккомпанемент разл. инструментов, в т. ч. тамбурина, барабана, флейты, щипкового инструмента типа лютни (это способствовало развитию инстр. музыки). Жонглёры выступали на праздниках в деревнях, при феодальных дворах и даже в монастырях (участвовали в нек-рых обрядах, театрализованных шествиях, приуроченных к церк. праздникам, получивших назв. carole). Они преследовались католич. церковью как представители враждебной ей светской культуры. В 12—13 вв. в среде жонглёров происходило социальное расслоение. Часть их оседала в рыцарских замках, попадая в полную зависимость от рыцаря-феодала, другие обосновывались в городах. Т. о., жонглёры, утратив свободу творчества, стали оседлыми *менестрелями* в рыцарских замках и гор. музыкантами. Однако этот процесс в то же время способствовал проникновению в замки и города нар. творчества, к-рое становится основой рыцарского и бюргерского муз.-поэтич. иск-ва.

Миниатюра начала 13 в. Исполнители на музыкальных инструментах: вверху (слева—направо)— на инструменте типа цистры, на колокольчиках; внизу — на арфе, на рожке.



В эпоху позднего средневековья в связи с общим подъёмом франц. культуры начинает интенсивно развиваться и муз. иск-во. В феодальных замках на основе нар. музыки расцветает светское муз.-поэтич. иск-во *трубадуров* и *труверов* (11—14 вв.). К кон. 11 в. в юж. части страны, в Провансе, достигшем к тому времени более высокого экономич. и культурного уровня (на юге ранее, чем в др. районах Франции и вообще Европы, произошёл перелом в рыцарских нравах от грубого варварства к куртуазному поведению), сложилось иск-во трубадуров, явившееся не просто рыцарской культурой, а новой светской лирикой, впитавшей также и нар.-песенные традиции. Среди трубадуров славились Маркабрю, Гильом IX— герцог Аквитанский, Бернарт де Вентадорн, Джауфре Рюдель (кон. 11—12 вв.), Бертран де Борн, Гираут де Борнейль, Гираут Рикьер (кон. 12—13 вв.).

Во 2-й пол. 12 в. в сев. областях страны возникло сходное направление — иск-во труверов, к-рое первоначально было рыцарским, а в дальнейшем всё больше соприкасалось с нар. творчеством. Среди труверов наряду с королями, высшей аристократией — Ричардом Львиное сердце, Тибо Шампанским (королём Наварры), впоследствии получили известность представители демократич. слоёв общества — Жан Бодель, Жак Бретель, Пьер Монио и др.

В своих соч. трубадуры и труверы прославляли мужество и благородство воинов, воспевали любовь к «прекрасной даме». В их творчестве преобладала рыцарская тематика, разрабатывались такие жанры, как *пастурели*, альбы (рассветные песни), *сирвенты*, энич. песни, танц. эстампиды. Их иск-во способствовало развитию ряда муз. жанров и форм — *баллады*, *вирелэ*, *лэ*, *рондо*; оно предвосхитило нек-рые художеств. тенденции Возрождения.

В связи с ростом городов (Аррас, Лимож, Монпелье, Тулуза и др.) в кон. 12—13 вв. развилось гор. муз. иск-во, создателями к-рого явились поэты-певцы из гор. сословий (ремесленники, простые горожане, а также буржуа). Они внесли свои особенности в иск-во трубадуров и труверов, отойдя от его возвышенно-рыцарских муз.-поэтич. образов, освоив нар.-бытовую тематику, создав характерный стиль, свои жанры. Крупнейшим мастером гор. муз. культуры 13 в. был поэт и композитор Адам де ла Аль, автор песен, мотетов, а также популярной в своё время пьесы «Игра о Робене и Марион» (ок. 1283), насыщенной гор. песнями, танцами (необычной была уже сама идея создания светского театрализованного представления, пронизанного музыкой). Он по-новому трактовал традиционные одногол. муз.-поэтич. жанры трубадуров, использовав многоголосие (среди его произв. имеются 3-гол. рондо).

Укрепление экономич. и культурного значения городов, создание университетов (в т. ч. в нач. 13 в. Парижского уи-та), где музыке уделялось большое внимание (была одним из обязат. предметов, входила в квадривиум), способствовали повышению роли музыки как иск-ва. В 12 в. одним из центров муз. культуры стал Париж, и прежде всего его Певческая школа собора Нотр-Дам (т. н. Парижская школа), к-рая объединила крупнейших мастеров — певцов-композиторов, учёных.

С этой школой связан расцвет в 12—13 вв. культового многоголосия (см. *Ars antiqua*), появление новых муз. жанров, открытия в области муз. теории.

Гл. очагами многоголосия, зародившегося в 9 в., были монастыри — в Шартре (здесь образовалась крупнейшая сев.-франц. певч. школа), Сен-Марсьяль в Лиможе и др. Сохранившиеся фрагменты записей многоголосия (11—12 вв.), найденные в рукописях этих монастырей, воссоздают этапы историч. развития органума (см. *Диафония, Дискант*). Выдающиеся деятели школы собора Нотр-Дам — *дискантисты* Леонин (12 в.) и Перотин (кон. 12—1-я треть 13 вв.) создали высокие образцы многогол. церк. музыки. У Леонина — это 2-гол. мелизматич. органумы, в к-рых он впервые использовал ритмизованную запись (установил чёткий ритм подвижного верхнего голоса — дисканта). Перотин развил достижения своего предшественника: он писал не только 2-, но и 3-, 4-гол. произв., причём Перотин усложнил и обогатил многоголосие ритмически [противопоставил нижнему голосу — тенору группу ритмически организованных (по принципу *модуса*), отличающихся более быстрым движением верхних голосов].

Новый стиль, выработанный представителями школы собора Нотр-Дам, отрицал принципы григорианского пения. В произв. этих композиторов сам григорианский хорал претерпел изменения: ранее ритмически свободный, гибкий хорал приобрёл бо́льшую размеренность, плавность (отсюда назв. такого хорала cantus planus), диктовавшиеся многогол. складом. Усложнение многогол. ткани и её ритмич. структуры потребовало точного обозначения длительностей (представители парижской школы от учения о модусах пришли к учению о *мензуре*), усовершенствования нотации. В 13 в. стала применяться *мензуральная нотация* (среди теоретиков, занимавшихся этой проблемой,— Й. Гарландиа).

Многоголосие вызвало к жизни новые жанры церковной и светской музыки, в т. ч. кондукт и *мотет*. На рубеже 12—13 вв. возник кондукт — свободно сочинённый напев на лат. текст (как духовного, так и светского содержания), разновидность тропа. Он исполнялся преим. во время праздничной церк. службы. Это — переходный жанр: вначале кондукты включались в литургию, позже стали чисто светскими, приобретя даже бытовой оттенок (их пели на пирах, праздниках, встречались кондукты с остросатирич. текстами). В числе авторов кондуктов — Перотин.

На основе кондукта в кон. 12 в. во Франции сформировался важнейший жанр многогол. музыки —мотет. Ранние его образцы принадлежат также мастерам Парижской школы (Перотину, Франко Кёльнскому, Пьеру де ла Круа). Мотет допускал свободу сочетания литургич. и светских напевов, текстов (каждый из голосов обычно имел свой текст, причём зачастую тенор исполнялся на латыни, верхние голоса — на франц. языке и его местных наречиях). Из соединения церк. и песенных мелодий родился популярный в 13 в. шуточный мотет. Связь многоголосия с бытовыми формами дала большие художеств. результаты.

Широко применялся мотет в творчестве представителей *ars nova*, прогрессивного направления, возникшего во Ф. м. в 14 в. В этом раннем светском проф. муз. иск-ве большое значение придавалось взаимодействию «бытовой» и «учёной» музыки (т. е. песни и мотета). В 14 в. песня заняла ведущее положение среди муз. жанров. К ней обращались все крупные композиторы, в то же время она оказала большое влияние на мотет. В нач. 14 в. появился цикл песен Жеанно де Лекюреля — первое во Франции собрание песен одного автора. Идеологом ars nova был поэт-гуманист, композитор, теоретик музыки и математик Филипп де Витри (ему приписывается трактат «Ars nova», давший название направлению), обосновавший принципы «нового иск-ва». Нововведения Филиппа де Витри в области теории были связаны, в частности, с учением о консонансах и диссонансах (объявил консонансами терции и сексты). Новые композиционные закономерности внёс он и в свои муз. соч., создав изометрич. мотет. Этот вид мотета нашёл воплощение в творчестве крупнейшего композитора и поэта ars nova Гильома де Машо. В его произв. как бы объединены художеств. достижения рыцарского муз.-поэтич. иск-ва с его одногол. песнями и многогол. гор. муз. культуры. Ему принадлежат песни нар. склада (lays), вирелe, рондо, баллады (он впервые разработал жанр многогол. баллады). В мотетах Машо применял (более последовательно, чем его предшественники) муз. инструменты (вероятно, нижние голоса были инструментальными). Он — автор первой франц. мессы полифонич. склада (1364). В целом франц. ars nova в значит. степени связано со стилем ср.-век. полифонии (полифонически сложные произв. мастеров этого направления — типичное явление зрелого средневековья).

В 15 в. в силу историч. причин (во время Столетней войны господств. положение вновь заняли феодалы, культурными очагами оказались крупные феодальные дворы; с новой силой возродились традиции ср.-век. схоластики) во Ф. м. не наблюдалось особенно ярких явлений. Ведущее положение в муз. культуре Франции 15 в. заняли представители франко-фламандской (нидерландской) школы. *Нидерландская школа*, сложившаяся как творч. направление широкого охвата на основе обобщения прогрессивных тенденций франц., англ., итал. музыки, оказала большое влияние на европ. муз. культуру, в т. ч. и французскую. На протяжении двух веков во Франции работали крупнейшие композиторы нидерл. полифонич. школы: в сер. 15 в.— Ж. Беншуа, Г. Дюфаи, во 2-й пол. 15 в.— Й. Окегем, Я. Обрехт, в кон. 15 —нач. 16 вв.— Жоскен Депре, во 2-й пол. 16 в.— О. Лассо.

Беншуа и Дюфаи проявили себя в области т. н. бургундской шансон (сформировалась при дворе бургундских герцогов в Дижоне). Дюфаи, один из основателей нидерл. школы, наряду с многогол. песнями и др. светскими соч. (в частности, разновидности мотета) создавал духовные произв. Большой интерес представляют его мессы, в к-рых в качестве cantus firmus использована нар. или светская песня (напр., любовная песня «Её личико побледнело» в 4-гол. мессе, созданной ок. 1450).

Искуснейший контрапунктист Окегем был не только музыкантом (в течение неск. лет — 1-й капеллан и капельмейстер франц. корол. двора), но и математиком, философом. Мастерски владея техникой *имитации* и канонич. письма, применял её в своих мессах, а также бургундских шансон.

Утончённый и виртуозный стиль, яркая эмоциональность и красочность музыки при рельефности мелодики (широко используются нар. мелодии в cantus firmus и др. голосах полифонич. соч.), ясности гармонии, чёткости ритма отличают произв. Обрехта — мессы (в т. ч. т. н. народийные), мотеты, а также шансон, инстр. пьесы.

Жоскен Депре (нек-рое время был придв. музыкантом Людовика XII), опираясь на достижения Обрехта и др. мастеров нидерл. школы, совершил в своём творчестве качеств. скачок, выдвинув на первый план эстетич. смысл иск-ва. Будучи выдающимся полифонистом, он в то же время способствовал «гармонич. прояснению» стиля (в его соч., насыщенных сложнейшими полифонич. приёмами, встречаются развёрнутые эпизоды чисто аккордового склада). Жоскен Депре достиг такой технической свободы, когда мастерство уже становится незаметным и полностью подчинено раскрытию художеств. замысла. В своих произв. (мессы, мотеты, светские песни, полифонич. инстр. пьесы изобразит. характера), каждое из к-рых ярко индивидуально, Жоскен Депре глубже, правдивее, чем его предшественники, отразил внутр. мир человека. Его песни на франц. тексты подготовили франц. полифонич. песню 16 в.

Этот жанр широко представлен и в творчестве величайшего нидерл. полифониста 16 в. Лассо — мастера полифонии строгого стиля. Его многогол. франц. песни (*«О старом муже»*, *«На рынке в Аррасе»* и др.) остроумны, пикантны, непосредственны; им свойственны типично нидерл. жанровость в изображении бытовых сценок, добродушный, грубоватый юмор. Его стиль явился шагом вперёд по пути к гармонич. ясности, он уже использует приёмы гомофонного письма. Это относится прежде всего к светским произв. (песням, виланеллам, мадригалам). В духовных соч. (мотетах, мессах, псалмах) преобладает прозрачная полифония, в нек-рых из них намечаются принципы фугированной формы. Лассо оказал плодотворное воздействие на Ф. м. В целом нидерл. школа 15—16 вв. стала одним из важных источников, питавших франц. проф. муз. иск-во.

В кон. 15 в. во Франции утверждается культура *Возрождения*. (Нек-рые учёные усматривали ренессансные черты в иск-ве ars nova, считая 14 в. ранним франц. Возрождением. Однако появившиеся в 1950-х гг. публикации светских муз. соч. рубежа 14—15 вв. свидетельствуют об ошибочности такой позиции.) Возрождение было подготовлено рядом историч. процессов. На развитии франц. культуры благотворно сказались такие факторы, как возникновение буржуазии (15 в.), борьба за объединение Франции (завершилось к кон. 15 в.) и создание централизованного гос-ва, воен. походы в Италию — страну более высоких культурных традиций, существ. значение имели также непрекращающийся подспудный рост нар. творчества и деятельность композиторов франко-фламандской школы.

Важнейшим проявлением культуры Возрождения явился гуманизм. На первый план выдвигается человек с его внутр. миром. В 16 в. возросла роль музыки в обществ. жизни. Франц. короли создавали при своих дворах крупные капеллы, устраивали муз. празднества (напр., пышное празднество, организованное в 1518 королём Франциском I во дворе Бастилии в честь послов англ. короля). В 16 в. корол. двор (его окончательно переводят в Лувр) становится гл. очагом муз. жизни, вокруг к-рого концентрировалось проф. иск-во. Укрепилась роль придв. капеллы (см. *Париж*). В 1581 Генрих III утвердил должность «гл. интенданта музыки» при дворе. Первый «интендант»— итал. скрипач Бальтазарини де Бельджозо (Бальтазар де Божуайё) пост. в малом Бургундском дворце в Париже сочинённый им совм. с поэтом Лашене и музыкантами Ж. де Больё и Ж. Сальмоном «Комедийный балет королевы»— первый опыт соединения музыки и танца со сценич. действием, открывший новый жанр — придв. балет. Важными очагами муз. иск-ва наряду с корол. двором и церковью были также аристократич. салоны (напр., в Париже салон графини де Рец, где выступали лучшие музыканты того времени), цеховые муз. объединения ремесленников.

Расцвет Возрождения, связанный с формированием франц. нац. культуры, приходится на сер. 16 в. Ярким проявлением Возрождения явилась светская многогол. песня — *шансон*, к-рая, не теряя связи с бытом, стала жанром проф. иск-ва. Полифонич. стиль получает во франц. песне новую трактовку (по сравнению с песней франц. нидерл. школы), соответствующую иным поэтич. идеям франц. гуманизма — идеям Рабле, К. Маро, П. Ронсара. Обычно шансон — это песня со светским текстом и нар.-бытовой мелодикой. Её сюжет, выразит. средства были связаны с повседневным демократич. бытом.

Выдающимся композитором франц. Возрождения был К. Жанекен, к-рому принадлежит более 200 многогол. песен. У Жанекена песня превращается в развёрнутую песню-композицию на реалистич. сюжет (в своеобразную песню-фантазию). Таковы его «Охота», «Битва», «Пение птиц», «Женская болтовня», «Уличные выкрики Парижа» и др. По сочности жанровых зарисовок его песни справедливо сравнивают с произв. Ф. Рабле. Жанекен писал и духовную музыку (мессы, мотеты). Однако и в культовые жанры он вносил характеристичность светских вок. соч. Среди др. авторов шансон — комп. Г. Котле, К. Сермизи.

Шансон получили известность не только во Франции, но и за её пределами в значит. мере благодаря нотопечатанию, способствовавшему также укреплению муз. связей между европ. странами. В 1528 в Париже П. Аттеньяном совм. с П. Отеном было основано муз. изд-во (просуществовало до 1557); во 2-й пол. 16 в. приобрела большое значение фирма Р. Баллара и А. Ле Руа (осн. в Париже в 1551, впоследствии её возглавляли сыновья, внуки Баллара; фирма занимала ведущее положение в нотоиздат. деле до сер. 18 в.). Уже с кон. 20-х гг. 16 в. Аттеньян начал выпускать сб-ки песен, пьес для лютни, а также напечатал табулатуры для лютни, органа, позже — др. инструментов.

В эпоху Возрождения возросла роль инстр. музыки. В муз. быту были широко распространены виола, лютня, гитара, скрипка (как нар. инструмент). Инстр. жанры проникали как в бытовую музыку (переложения и обработки танцев, песен), так и в профессиональную, отчасти церковную (переложения вок. полифонич. произв., обработки хоральных мелодий). Бытовая танц. музыка предназначалась для лютни или небольшого инстр. ансамбля, полифонич. произв. исполнялись на органе. Лютневые танц. пьесы выделялись среди господствующих в 16 в. полифонич. произв. ритмич. пластичностью, чёткостью мелодий, гомофонным складом, прозрачностью фактуры. Характерным было объединение двух или неск. танцев по принципу ритмич. контраста в своеобразные циклы, ставшие основой будущей танц. *сюиты*, напр. раал. бранли (в опубликованных Аттеньяном сб-ках встречаются такие циклы из 2, 3 танцев).

Более самостоят. значение приобрела и орг. музыка. Возникновение орг. школы во Франции (кон. 16 в.) связано с творчеством органиста Ж. Титлуза.

Примечат. явлением франц. культуры эпохи Возрождения была Академия поэзии и музыки, основанная в 1570 музыкантом, поэтом, входившим в творч. содружество франц. поэтов-гуманистов «Плеяды» Ж. А. де Баифом совм. с его единомышленниками (просуществовала до 1584). Участники академии стремились возродить античную поэтико-муз. метрику, защищали принцип неразрывной связи музыки и поэзии. Они внесли определ. вклад в эволюцию нек-рых муз.-драм. форм. Но их опыты по подчинению ритма напева метрич. структуре стиха привели к созданию абстрактных муз. произв. На «размеренные стихи» Баифа, Ронсара (главы «Плеяды») писали музыку К. Ле Жён, Ж. Модюи и др.

Значит. пласт в муз. культуре Франции 16 в. составляла музыка гугенотов — франц. представителей Реформации (это были гл. обр. дворяне, стремившиеся к сохранению феодальных порядков и ослаблению вмешательства в их дела корол. власти, а также часть буржуазии, отстаивавшая свои старинные гор. вольности). К сер. 16 в. возникла гугенотская песня: мелодии популярных бытовых и нар. песен приспосабливались к переведённым на франц. яз. богослужебным текстам. Несколько позже религ. борьба во Франции породила гугенотские псалмы с характерным для них перенесением мелодии в верхний голос и отказом от полифонич. сложностей. Крупнейшими композиторами-гугенотами, сочинявшими псалмы, были К. Гудимель, Ле Жён. Будучи мастером полифонии, Гудимель сыграл значит. роль в подготовке гомофонно-гармонич. склада, к-рый начинает преобладать во Ф. м. эпохи Возрождения. Споры протестантов и католиков вызвали к жизни полемич. песни. В результате широкого распространения этого массового демократич. песенного жанра в период религ.

войн выросла нац. патриотич. франц. песня, явившаяся проявлением нац. самосознания французов.

17—18 вв. ознаменованы решительным преобладанием светской музыки над духовной. В 17 в., в период утверждения во Франции абсолютной монархии, большое значение приобретает придв. иск-во, определившее направление развития важнейших жанров Ф. м. того времени — *оперы* и *балета* как синтетич. декоративных зрелищных представлений, подчинённых идее прославления монархии.

Годы правления Людовика XIV отмечены необыкновенной пышностью придв. жизни, стремлением двора и феодальной знати к роскоши и утончённым увеселениям. В связи с этим большая роль отводилась придв. балету, спектакли к-рого давались в Лувре, Арсенале, т-ре «Пале-Кардиналь» (открыт в 1641, с 1642—«Пале-Руаяль»). В сер. 17 в. при дворе усилились итал. веяния. Насаждению итал. театр. традиций способствовал кардинал Мазарини, к-рый пригласил в Париж композиторов и певцов из Рима, Венеции, Болоньи. Итальянцы познакомили франц. аристократию с новым жанром — оперой (при корол. дворе было пост. неск. опер—«Мнимая сумасшедшая» Сакрати, 1645; «Орфей и Эвридика» Л. Росси, 1647, и др.).

Знакомство с итал. оперой послужило стимулом к созданию своей нац. оперы. Первые опыты в этой области принадлежат музыканту Э. Жаке де ла Гер («Триумф любви», 1654), комп. Р. Камберу и поэту П. Перрену («Пастораль», 1659). В 1661 была создана «Корол. академия танца» во главе с хореографом П. Бошаном (существовала до 1780). В 1669 Камбер и Перрен получили патент на организацию постоянного оперного т-ра, к-рый открылся в 1671 под назв. «Корол. академия музыки» (см. *«Гранд-Опера»*) их оперой «Помона». С 1672 т-р возглавлял Ж. Б. Люлли, получивший монополию на оперные постановки во Франции.

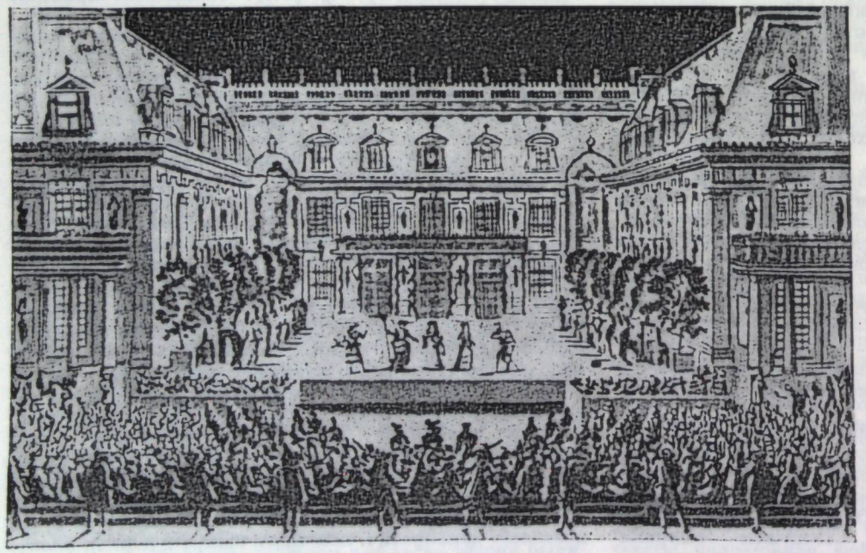
Крупнейший франц. композитор, основоположник нац. оперной школы, Люлли в начале творч. пути писал музыку балетов для придв. празднеств. Он создал ряд комедий-балетов («Брак поневоле», 1664; «Любовь-целительница», 1665; «Господин де Пурсоньяк», 1669; «Мещанин во дворянстве», 1672; создавал их совм. с Ж. Б. Мольером), из к-рых родились *оперы-балеты*. Люлли явился родоначальником жанра *лирической трагедии* (тип героико-трагич. оперы). Его лирич. трагедии («Кадм и Гермиона», 1673; «Альцеста», 1674; «Тезей», 1675; «Атис», 1676; «Персей», 1682, и др.) с их высокой героикой, сильными страстями, конфликтом между чувством и долгом по своей тематике и осн. стилистич. принципам близки классицистской трагедии П. Корнеля и Ж. Расина.

На Ф. м. 17 в. сильное воздействие оказала рационалистич. эстетика *классицизма*, выдвигавшая требования вкуса, равновесия красоты и истины, ясности замысла, стройности композиции. Классицизм, развивавшийся одноврем. со стилем *барокко*, получил во Франции 17 в. законченное выражение, а его ярким представителем в музыке стал Люлли. Вместе с тем творчеству этого композитора присущи черты барочного иск-ва, о чём свидетельствует обилие зрелищных эффектов (танцы, шествия, таинственные превращения и т. п.).

Существен вклад Люлли в инстр. музыку. Им был создан тип франц. оперной *увертюры* (самый термин утвердился во 2-й пол. 17 в. во Франции). Многочисл. танцы из его произв. крупной формы (менуэт, гавот, сарабанда и др.) оказали влияние на последующее формирование орк. сюиты. Творчество Люлли — важный этап в эволюции музыки от старинных полифонич. форм к сонатно-симф. жанрам 18 в.

В кон. 17—1-й пол. 18 вв. для т-ра писали М. А. Шарпантье (опера «Медея», 1693, и др.; он был также автором первой франц. кантаты — «Орфей, спускающийся в ад», 1688), А. Кампра (опера-балет «Галантная Европа», 1697; «Венецианские празднества», 1710; лирич. трагедия «Танкред», 1702, и др.), М. Р. Делаланд (дивертисменты «Дворец Флоры», 1689; «Мелисерта», 1698; «Сельский брак», 1700, и др.), А. К. Детуш (лирич. трагедии «Амадис Греческий», 1699; «Омфала», 1701; «Телемак и Калипсо», 1714; опера-балет «Карнавал и безумство», 1704, и др.). У преемников Люлли особенно заметной стала условность придв. театр. стиля. В произв. этих композиторов, продолжавших создавать лирич. трагедии, на первый план выступили декоративно-балетные, пасторально-идиллич. стороны этого жанра в ущерб драм. основам оперы, её героич. содержанию. Особое значение приобретает дивертисментное начало (см. *Дивертисмент*, 3). Лирич. трагедия уступает место новому жанру — опере-балету.

Сцена из лирической трагедии «Альцеста» Ж. Б. Люлли. Версаль. 1679.



В 17 в. во Франции получили развитие разл. инстр. школы — лютневая (Д. Готье, оказавший также влияние на клавесинный стиль Ж. А. Англебера, Ж. Ш. де Шамбоньера), клавесинная (Шамбоньер, Л. Куперен), виольная (гамбист М. Марен, к-рый впервые во Франции ввёл в оперный оркестр контрабас вместо контрабасовой виолы). Наибольшее значение приобрела франц. школа клавесинистов. Ранний клавесинный стиль сложился под непосредств. влиянием лютневого иск-ва. В произв. Шамбоньера обозначилась характерная для франц. клавесинистов манера орнаментации мелодии (см. *Орнаментика*). Обилие украшений придавало произв. для клавесина известную изысканность, а также бо́льшую связность, «певучесть», «протяжённость» отрывистому звучанию этого инструмента.

В инстр. музыке широко использовалось применявшееся ещё в 16 в. объединение парных танцев (павана, гальярда и т. п.), что привело в 17 в. к созданию сюит. К старинным народным танцам (куранта, бранль) присоединялись танцы разных областей Франции с ярко выраженными местными особенностями (пасье, бурре, ригодон), к-рые вместе с менуэтом и гавотом образовали устойчивую основу франц. инстр. сюиты.

В 20—30-е гг. 18 в. наивысшего расцвета достигает клавесинная сюита, отличающаяся отточенностью образов, тонкостью и изяществом стиля. Среди франц. клавесинистов выдающаяся роль принадлежит представителю обширной семьи франц. музыкантов Ф. Куперену («великому»), творчество к-рого — вершина франц. муз. иск-ва периода классицизма. В своих ранних сюитах он следовал схеме, установленной предшественниками, впоследствии, преодолевая нормы старинной танц. сюиты, Куперен создал свободные циклы, основанные на принципе подобия и контраста пьес. Мастер миниатюры, он достиг совершенства в воплощении разнообразного содержания в рамках этого жанра, впервые созданного франц. клавесинистами. Для музыки Куперена характерна неистощимая мелодич. изобретательность. Его инстр. пьесы отличаются образной выразительностью. Большинство пьес имеет программные заголовки («Жнецы», «Тростники», «Кукушка», «Флорентинка», «Кокетливая» и т. д.). С большой психологич. тонкостью в них запечатлены грациозные женские образы, даны опоэтизированные жанровые наброски. Наряду с Куперено́м большой вклад в развитие программно-характеристической клавесинной сюиты внесли также Ж. Ф. Дандриё и особенно Ж. Ф. Рамо, к-рый в своих клавесинных соч. зачастую выходил за пределы камерности, стремясь к более декоративному письму с использованием динамичного развития сонатного типа.

Значит. вехой в формировании франц. скр. школы, к-рая развивалась в тесной связи с итальянской, явилось творчество Ж. М. Леклера («старшего»), создавшего яркие образцы скр. сонат и концертов 18 в., и К. де Мондонвиля, к-рый впервые ввёл в скр. партию натуральные флажолеты, а также в своих «Пьесах для клавесина в виде сонат с аккомпанементом скрипки» (1734) впервые разработал облигатную (см. *Obligato*, 1) партию клавесина.

Во Ф. м. 18 в. первое место принадлежало муз.-театр. жанрам. В 30—60-е гг. ведущее положение в придв. опере —«Корол. академии музыки» занял Рамо, в творчестве к-рого жанр лирич. трагедии достиг кульминац. развития. Он создал ряд ярких оперных произв.— лирич. трагедии «Ипполит и Аристея» (1733), «Кастор и Поллукс» (1737, 2-я ред. 1754), «Дардан» (1739, 2-я ред. 1744), «Зороастр» (1749, 2-я ред. 1756), оперы-балеты «Галантная Индия» (1735) и др. Крупнейший музыкант 18 в., Рамо обновил муз.-выразит. средства оперного жанра. Его вок.-декламац. стиль обогатился усилившейся мелодико-гармонич. экспрессией и органично претворёнными итал. ариозными формами. Более разнообразное содержание приобрела у него 2-частная увертюра люллистского типа, он обращался также к 3-частной увертюре, близкой к итал. оперной «симфонии». В ряде опер Рамо предвосхитил многие позднейшие завоевания в области муз. драмы, подготовив почву для оперной реформы К. В. Глюка. Но в силу исторически сложившихся условий он не смог коренным образом реформировать устаревшую лирич. трагедию, преодолеть её галантно-аристократич. эстетику. Велики заслуги Рамо в области муз. теории. Выдающийся муз. теоретик, он разработал стройную науч. систему, ряд положений к-рой послужил основой учения о гармонии («Трактат о гармонии», 1722; «Происхождение гармонии», 1750, и др.).

Героико-мифологич. оперы Люлли, Рамо и др. авторов к сер. 18 в. перестали соответствовать эстетич. запросам бурж. аудитории. Популярностью пользовались остросатирические по своей направленности ярмарочные спектакли (парижские ярмарочные т-ры были широко известны ещё с кон. 17 в.), высмеивающие нравы «высших» слоёв общества, а также пародирующие придв. оперу. Первыми авторами подобных комич. опер были драматурги А. Р. Лесаж и Ш. С. Фавар, умело подбиравшие музыку к своим спектаклям, состоявшую из куплетных песенок —«voix de ville» (букв. — «Городские голоса»; см. *Водевиль*) и др. популярных видов гор. фольклора. В недрах ярмарочного т-ра созрел новый франц. оперный жанр — *опера комик*. Укреплению позиций опера комик способствовали приезд в Париж в 1752 итал. оперной труппы, поставившей ряд опер-буфф, в т. ч. «Служанку-госпожу» Перголези, и полемика по вопросам оперного иск-ва, разгоревшаяся между сторониками (бурж.-демократич. круги) и противниками (представители аристократии) итал. оперы-буффа,— т. н. *«война буффонов»*.

В накалённой политич. атмосфере Парижа эта полемика приобрела особую остроту, получила огромный обществ. резонанс. Активное участие приняли в ней деятели франц. Просвещения, поддержавшие демократич. иск-во «буффонистов»,— Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ф. М. Гримм и др. Их блестящие острополемич. памфлеты и науч. трактаты (Руссо — статьи по музыке в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремёсел»; «Музыкальный словарь», 1768; «Письма о французской музыке...», 1753; Гримм —«Письма об Омфале», 1752; «Маленький пророк из Бёмиш-Брода», 1758; Дидро —«Беседы о „Побочном сыне“», 1757, и др.) были направлены против условностей франц. придв. т-ра. Провозглашённый ими лозунг «подражания природе» оказал большое влияние на формирование франц. оперного стиля 18 в. Эти труды содержат также ценные эстетич. и муз.-теоретич. обобщения.

В своей деятельности энциклопедисты не ограничивались лит. полемикой. Важную роль в утверждении нового типа муз. спектакля сыграла пастораль Руссо «Деревенский колдун» (1752), явившаяся первой франц. комич. оперой. С этого времени начинается расцвет опера комик, она становится ведущим жанром Ф. м. (спектакли давались в т-ре Комич. оперы; см. *«Опера комик»*). Среди первых авторов франц. комич. оперы — Э. Дуни, Ф. А. Филидор. Итал. композитор Дуни, с 1757 работавший в Париже, создал в этом жанре более 20 произв. («Два охотника и молочница», 1763; «Жнецы», 1768, и др.).

Комич. оперы Филидора — это прежде всего бытовые оперы, многие из них содержат колоритные жанровые картины («Кузнец», 1761; «Дровосек», 1763; «Том Джонс», 1765, и др.). Развиваясь, расширяя круг своих сюжетов (постепенно включаются мелодраматич. и героич. темы), опера комик шла самостоят. путём, не испытывая влияния лирич. трагедии. Обогащается и усложняется её муз. язык, но она остаётся демократич. иск-вом. В 1760-х гг. комич. опера сближается с «серьёзной комедией», как её мыслил Дидро.

Характерным представителем этого направления был П. А. Монсиньи, творчество к-рого близко сентиментализму того времени («Дезертир», 1769; «Феликс, или Найдёныш», 1777, и др.). Его произв. свидетельствуют о просветительском гуманизме комич. оперы, о её социальной тенденции, типичной для предреволюц. десятилетий. Образно-художеств. сферу комич. оперы значительно раздвинул А. Э. М. Гретри, к-рый внёс в неё черты лирич. поэтизации и предромантич. колористичности («Люсиль», 1769; «Ричард Львиное сердце», 1784; «Рауль Синяя борода», 1789, и др.).

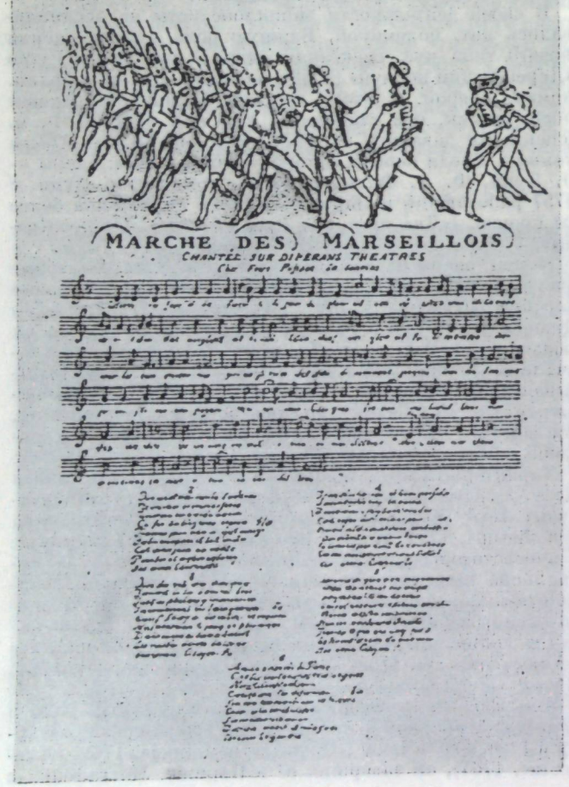
Идеи франц. Просвещения сыграли существ. роль в подготовке оперной реформы Глюка. Начав свою реформу в 1760-х гг. в Вене («Орфей и Эвридика», 1762; «Альцеста», 1767), он завершил её в Париже. Постановка в

Париже опер «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779), воплотивших идеи героики и гражданской доблести, выдвинутые передовыми кругами предреволюц. Франции, стала причиной ожесточённой борьбы направлений во Ф. м. Против Глюка выступали и приверженцы старой франц. оперы (признававшие только оперы Люлли, Рамо), и поклонники итал. оперы, в к-рой чисто муз. сторона преобладала над драмой. Оперному стилю Глюка (его поддерживали прогрессивные деятели иск-ва) аристократич. круги, сторонники старой гедонистич. оперной эстетики (Ж. Ф. Мармонтель, Ж. Ф. Лагарп и др.) противопоставили оперное творчество итал. комп. Н. Пиччинни. Борьба «глюкистов» и «пиччинистов» (победили первые) отразила глубокие идейные сдвиги, происходившие во Франции 2-й пол. 18 в.

В связи с ростом влияния буржуазии в 18 в. складываются новые формы муз.-обществ. жизни. Постепенно концерты выходят за рамки дворцовых залов и аристократич. салонов. В 1725 А. Филидор (Даникан) организовал в Париже регулярные публичные «*Духовные концерты*», в 1770 Ф. Ж. Госсек основал об-во «Любительские концерты». Более замкнутый характер носили вечера академич. об-ва «Друзья Аполлона» (осн. 1741), на к-рых музицировали профессионалы и аристократы-любители. Ежегодные циклы концертов устраивала «Корол. академия музыки».

Великая франц. революция внесла огромные изменения во все области муз. иск-ва, к-рое под воздействием творчества революц. масс приобрело гражданственно-демократич. характер. Музыка становится неотъемлемой частью всех значит. событий революц. времени —

Марш марсельцев («Марсельеза»).



воен. побед, революц. торжеств. празднеств, траурных церемоний (под звуки музыки пала Бастилия, народ слагал песни о низвержении монархии, о принятой конституции, похороны героев превращались в массовые шествия, сопровождаемые дух. оркестрами, и т. п.). Эта новая социальная функция муз. иск-ва (оно превратилось в активное средство гражд. воспитания, в обществ. силу, служившую интересам гос-ва) способствовала утверждению массовых жанров — *песни*, *гимна*, *марша* и др. В первых франц. революц. песнях использовалась музыка популярных напевов, уже бытовавших в народе: напр., песня франц. санкюлотов «Ça ira» — это своеобразное перепитонирование мелодии «Национального карийона» Бекура. Широкое распространение получили также песни, обобщившие характерные интонации нар. музыки,—«*Карманьола*» и др. Высоким, наиболее ярким образцом революц. песни Франции служит «*Марсельеза*», созданная К. Ж. Руже де Лилем (1792; с 1795, с перерывом,— Нац. гимн Франции).

Возрождение в музыке героич. образов, обращение к массовой аудитории вызвали к жизни иск-во революц. классицизма. Идеи борьбы с тиранией, свободы человеческой личности, питавшие муз. иск-во, способствовали поискам новых муз.-выразит. средств. Для вок. и инстр. музыки (разных авторов) типичными становятся ораторские интонации, мелодия, отличающаяся «крупными контурами» (зачастую содержащая фанфарные интонации), чеканные ритмы, маршевость, суровая лапидарность ладово-гармонич. склада. Крупнейшие композиторы того времени — Госсек, Э. Мегюль, Ж. Ф. Лесюэр, Л. Керубини, обратились к написанию песен, гимнов, маршей («Песня 14 июля», хор «Пробудись, народ!», «Скорбный марш» для дух. оркестра и др. произв. Госсека; «Походная песня», «Песня победы» Мегюля, «Песнь триумфов Французской республики», «Гимн 9 термидора» Лесюэра; «Гимн братству», «Песни Десятого августа» Керубини). Эти композиторы были виднейшими муз. деятелями Великой франц. революции, в частности они руководили устройством грандиозных массовых муз. празднеств (дирижировали хорами, оркестрами на площадях Парижа). Одним из создателей муз. стиля революции является Госсек, творчество к-рого положило начало новым жанрам, в т. ч. революционно-патриотич. массовой песне, героич. траурному маршу, агитац. опере революции. Он явился также родоначальником франц. симфонии (1-я симфония, 1754). Опираясь на достижения франц. оперы (прежде всего Рамо), Госсек обновил и расширил состав симф. оркестра (ввёл в партитуру кларнеты и валторны).

Обществ. атмосфера эпохи оказала значит. влияние и на муз. т-р. Революц. идеология способствовала возникновению новых жанров —апофеозов, агитац. спектаклей с использованием больших хор. масс (Госсек— апофеоз «Дароприношение Свободе», 1792; опера «Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре», 1793; Гретри— агитац. оперы «Республиканская избранница, или Праздник добродетели», «Тиран Дионисий», обе 1794, и др.).

В годы революции особое развитие получила «*опера спасения*» (сложилась ещё до революции), поднимающая темы борьбы с тиранией, разоблачения духовенства, прославляющая верность, преданность. Этот новый героико-бытовой жанр синтезирует возвышенную героику и бытовой реализм, черты комич. оперы и героич. трагедии Глюка. Яркие образцы «оперы спасения» создали Керубини («Лодоиска», 1791; «Элиза», 1794; «Водовоз», 1800), Бретон («Ужасы монастыря», 1790), Лесюэр («Пещера», 1793). Композиторы эпохи Великой франц. революции внесли много ценного в развитие оперного жанра: обогатили его выразит. средства (Керубини использовал принципы *мелодрамы* в кульминациях), приёмы характеристики (формирование лейтмотивизма у Гретри, Лесюэра, Керубини, Мегюля; см. *Лейтмотив*), дали новую трактовку жан.-рым оперным формам. Ряд опер Гретри («Ричард Львиное сердце», «Рауль Синяя борода») и Керубини (в т. ч. «Медея», «Два охотника») предвосхищают романтич. тенденции. Эти произведения проложили путь романтической опере 19 в.

В 80-е гг. 18 в. развернулась конц. деятельность Дж. Б. Виотти — крупнейшего представителя эпохи героич. классицизма в скр. иск-ве, оказавшего влияние на формирование франц. скр. школы 19 в.

В годы революции в связи с особым значением, к-рое приобрела воен.-дух. музыка (звучала во время празднеств, торжеств. церемоний, траурных процессий), был организован оркестр Нац. гвардии (1789, основатель Б. Саррет). Революц. преобразованиям подверглась и система муз. образования. Были упразднены метризы; в 1792 открылась Муз. школа Нац. гвардии для обучения воен. музыкантов. На базе этой школы и Корол. школы пения и декламации (осн. Госсеком, 1784) в 1793 создаётся Нац. муз. ин-т (с 1795— *Парижская консерватория*). Большая заслуга в организации консерватории принадлежит Саррету, среди первых её инспекторов и преподавателей — Госсек, Гретри, Керубини, Лесюэр, Мегюль.

В период наполеоновской диктатуры (1799—1814) и Реставрации (1814—15, 1815—30) наблюдается идейный упадок Ф. м. Как и в др. областях иск-ва, в музыке господствовал стиль ампир, характерный для империи Наполеона (опера «Семирамида» Кателя, 1802, и др.). Эти годы не дали (за небольшим исключением) значит. сочинений. На фоне пышных, ложно героич. произв. выделяются оперы «Оссиан, или Барды» Лесюэра (пост. 1804), «Иосиф» Мегюля (1807).

Типичным представителем внешне эффектного оперного стиля был Г. Спонтини, творчество к-рого наиболее полно отразило требования и вкусы времени. В своих операх («Весталка», 1805; «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики», 1809, и др.) он продолжил героич. традицию, идущую от Глюка. Муз. драматургия «Весталки» оказала существ. влияние на формирование жанра *большой оперы*.

К концу периода Реставрации в обстановке начавшегося обществ. подъёма, приведшего к Июльской революции 1830, наблюдается оживление и в области культуры. В борьбе с акад. иск-вом наполеоновской империи складывалась франц. романтич. опера, к-рая в 20—30-х гг. заняла господствующее положение. Романтич. тенденции проявились в стремлении к идейной насыщенности, лирич. непосредственности выражения, демократизации и красочности муз. языка. Романтизации подвергся и наиболее распространённый в эти годы оперный жанр — опера комик. К лучшим комич. операм этого направления принадлежат произв. А. Буальдьё, наивысшим достижением к-рого явилась опера «Белая дама» (1825) с её патриархально-идиллич. бытовыми сценами и романтич. фантастикой. Дальнейшая романтизация комич. оперы вызвала усиление в ней лирич. начала, более широкое использование нар. мелодий, а также обогатила её стиль. Новый тип комич. оперы с острозанимат. сюжетами, стремительно развивающимся действием, муз. язык к-рой насыщен интонациями бытовых песен и танцев, создал Ф. Обер («Фра-Дьяволо», 1830; «Бронзовый конь», 1835; «Чёрное домино», 1837, и др.). В жанре комич. оперы работали и др. композиторы — Ф. Герольд («Цампа, или Мраморная невеста», 1831), Ф. Галеви («Молния», 1835), А. Адан («Почтальон из Лонжюмо», 1836), к-рый позже утвердил также романтич. направление в балете («Жизель, или Виллисы», 1841; «Корсар», 1856).

В эти же годы складывается жанр большой оперы на историко-патриотич. и героич. сюжеты. В 1828 была пост. опера «Немая из Портичи» («Фенелла») Обера, сюжет к-рой соответствовал обществ. настроениям канупа Июльской революции 1830. Это была первая большая опера, где вместо античных героев действовали простые люди. Самой музыкой она отличалась от торжественности старых героич. жанров. «Немая из Портичи» стимулировала дальнейшее развитие нар.-героич. и романтич. оперы. В большой опере получили претворение нек-рые драматургич. приёмы, использованные Дж. Россини в опере «Вильгельм Телль» (1829), написанной им для Парижа. Работая во Франции, Россини многое воспринял от её культуры, оказав в то же время воздействие на творчество франц. музыкантов, в частности Дж. Мейербера.

Во франц. большой опере 1830—40-х гг., порождённой эпохой романтизма, героич. пафос, приподнятость чувств сочетались с нагромождённостью сценич. эффектов, внешней декоративностью. В этом отношении особенно показательно творчество Мейербера — виднейшего представителя большой историко-романтич. оперы, многие годы связанного с франц. культурой. Для его произв. типичны тщательно выписанные, выпуклые характеристики действующих лиц, броская манера письма, чёткая муз. драматургия (выделение общей кульминации и узловых моментов в развитии действия). При известной эклектичности муз. стиля (его муз. язык сложился под влиянием разл. нац. культур) Мейербер создал оперы, захватывающие напряжённым драматизмом действия, зрелищно-театр. эффектностью. Характерная для всей истории Ф. м. связь театр. и муз. иск-ва проявилась и в творчестве Мейербера, испытавшего влияние романтич. драмы, особенно произв. В. Гюго. (Значит. роль в формировании оперного стиля Мейербера принадлежит крупному драматургу того времени Э. Скрибу, ставшему его постоянным либреттистом.) Парижские оперы Мейербера — «Роберт-Дьявол» (1830), где сформировалась структура большой франц. оперы, его лучшее произв. «Гугеноты» (1835), ставшее ярчайшим образцом франц. романтич. оперы, «Пророк» (1849) и «Африканка» (1864), в к-рых уже наметились признаки упадка этого жанра, — при всех их достоинствах свидетельствуют о противоречивости творч. метода Мейербера и самого жанра большой оперы с её внешними эффектами в ущерб правдивости. С большой оперой связано творчество ряда франц. композиторов, в т. ч. Галеви («Жидовка», 1835; «Королева Кипра», 1841; «Карл VI», 1843).

Прогрессивный франц. муз. романтизм нашёл наиболее яркое законченное выражение в творчестве Г. Берлиоза — одного из крупнейших композиторов 19 в. Берлиоз явился создателем программного романтич. симфонизма — «Фантастическая симфония» (1830), ставшая своего рода манифестом франц. муз. романтизма, «Гарольд в Италии» (1834). Своеобразие симф. творчества Берлиоза обусловлено преломлением в его музыке лит. образов Вергилия, У. Шекспира, Дж. Байрона, И. В. Гёте, сближением симф. жанров с театром. Проблема театрализации решается в каждом его произв. индивидуально: драм. симфония «Ромео и Джульетта» (1839) родственна оратории (благодаря введению солистов и хора) и содержит элементы оперного действия; драм. легенда «Осуждение Фауста» (для солистов, хора и оркестра, 1846) представляет собой сложный оперно-ораториально-симф. жанр. В известной мере с т-ром связан широко применяемый Берлиозом в симфониях принцип *монотематизма*, идущий в данном случае от лейтмотивных характеристик в опере. Своим программным симфонизмом Берлиоз наметил один из важнейших путей развития европ. симф. музыки (см. *Программная музыка*). В его музыке наряду с интимной лирикой, фантастич. и жанровыми образами настойчиво воплощается гражданско-революц. тема; он возродил традиции массового и демократич. иск-ва Великой франц. революции (Реквием, 1837; «Траурно-триумфальная

симфония», 1840). Великий новатор, Берлиоз создал новый тип нац. мелодики (его мелодии отличаются тяготением к старинным ладам, своеобразной ритмикой, на к-рой сказалось влияние особенностей франц. речи; нек-рые его мелодии напоминают приподнятую ораторскую речь). Большие новшества внёс он в область муз. формы, совершил переворот в сфере инструментовки (важную роль в создании образа выполняет оркестровотембровый элемент, к-рому подчинены др. компоненты муз. языка — ритм, гармония, форма, фактура). Несколько особое положение во франц. муз. т-ре заняли оперы Берлиоза: его опера «Бенвенуто Челлини» (1837) продолжает традиции комич. оперы, дилогия «Троянцы» (1859) — глюковской героики, окрашенной в романтические тона.

Крупнейший дирижёр и выдающийся муз. критик, Берлиоз наряду с Вагнером явился основоположником новой школы дирижирования, написал ряд ярких работ, в т. ч. посвящённых Л. Бетховену, Глюку, вопросам дирижёрского иск-ва (среди них — трактат «Дирижёр оркестра», 1856) и оркестровки («Большой трактат по инструментовке», 1844).

Творчество Берлиоза затмило собой деятельность ряда франц. композиторов сер. 19 в., работавших в области симф. жанра. Однако нек-рые из них, в т. ч. Ф. Давид, внесли определ. вклад в муз. иск-во Франции. Автор од-симфоний «Пустыня» (1844), «Христофор Колумб» (1847) и др. произв., он заложил основы ориентализма во Ф. м.

В 30—40-е гг. 19 в. Париж становится одним из центров мировой муз. культуры, привлекавшим музыкантов др. стран. Здесь развернулось творчество, созрел пианизм Ф. Шопена и Ф. Листа, расцвело искусство певиц П. Виардо-Гарсиа, М. Малибран, концертировали Н. Паганини и др. выдающиеся исполнители.

С нач. 19 в. европ. известность приобрела франц. скрипичная, т. н. парижская, школа — П. Роде, П. М. Байо, Р. Крейцер; выдвинулась плеяда певцов, связанных с романтич. оперой, среди них — певицы Л. Даморо-Чинти, Д. Арто, певцы А. Нурри, Ж. Л. Дюпре. Появился ряд первоклассных муз. коллективов. В 1828 дир. Ф. Хабенек основал в Париже «Об-во концертов Парижской консерватории», симф. концерты к-рого сыграли большую роль в пропаганде во Франции творчества Бетховена (в 1828—31 в Париже был проведён цикл, включивший все симфонии Бетховена), а также Берлиоза (в концертах об-ва впервые прозвучали «Фантастическая симфония», «Ромео и Джульетта», «Гарольд в Италии»). Широкую дирижёрскую деятельность вёл Берлиоз, к-рый организовал симф. концерты-фестивали (позже был дирижёром созданного по его инициативе Большого парижского филармонич. об-ва, 1850—51). Значит. развитие получило и хор. исполнительство, к-рое постепенно перемещалось из церквей в конц. залы. Огромное число любителей хор. пения объединяло об-во «*Орфеон*».

Для муз. жизни Франции в годы Второй империи (1852—70) характерно увлечение кафе-концертами, театр. ревю, иск-вом шансонье. В эти годы возникли многочисл. т-ры лёгких жанров, где ставились водевили, фарсы. Повсеместно звучала развлекат., увеселит. музыка. Однако опыт, накопленный комич. оперой в обрисовке повседневной жизни, в создании реальных образов, способствовал формированию новых театр. жанров — *оперетты* и *лирической оперы*.

Парижская оперетта — типичное порождение Второй империи. Она выросла из спектаклей-обозрений (ревю), создаваемых на темы сегодняшнего дня. Оперетту отличала прежде всего насыщенность совр. содержанием и бытующими муз. интонациями. Основу её составляли пикантные куплеты и танц. дивертисменты, перемежающиеся с разговорными диалогами. Среди создателей парижской оперетты — Ж. Оффенбах, Ф. Эрве.

Разнообразные по сюжету оперетты крупнейшего мастера этого жанра Оффенбаха («Орфей в аду», 1858; «Женевьева Брабантская», 1859; «Прекрасная Елена», 1864; «Синяя Борода» и «Парижская жизнь», 1866; «Перикола», 1868, и др.) подчинены гл. теме — изображению современности. Оффенбах расширил идейно-художеств. диапазон жанра; его оперетта приобрела острую злободневность, социальную направленность (в ряде произв. высмеиваются нравы буржуазно-аристократич. общества). Музыка в операттах Оффенбаха становится важнейшим драматургич. фактором.

Впоследствии (в 70-е гг., в условиях Третьей республики) оперетта утратила сатиричность, пародийность, злободневность, преобладающими стали историко-бытовые и лирико-романтич. сюжеты, в музыке на первый план выдвинулось лирич. начало («Мадам Фавар», 1878, и «Дочь тамбурмажора», 1879, Оффенбаха; «Мадемуазель Нитуш» Эрве, 1889, и др.); оно ярко выражено в операттах Ш. Лекока («Дочь мадам Анго», 1872; «Жирофле-Жирофля», 1874), Р. Планкета («Корневильские колокола», 1877). Для опереточных спектаклей в Париже было открыто неск. т-ров — «Буфф-Паризьен» (1855, основатель — Оффенбах), «Фоли драматик» (1862), «Фоли бержер» (1872; впоследствии — мюзик-холл) и др.

К 50-м гг. 19 в. во франц. иск-ве усилились реалистич. тенденции. В опере это проявилось в стремлении к обыденным сюжетам, к изображению не исключительных, романтич. героев, а простых людей с их интимными переживаниями. В кон. 50-х — 60-е гг. складывается жанр лирич. оперы. Для лучших его образцов характерны углублённый психологизм, тонкое раскрытие внутр. мира человека, правдивое изображение обстановки, на фоне к-рой развивается действие. Однако лирич. опере недоставало широты идейно-художеств. обобщения. Зачастую лит. основой опер служили произв. мировой классики, но акцентировалась в них преим. лирич. драма, сюжеты трактовались в бытовом плане, суживалась идейная проблематика, снижалось философское содержание лит. первоисточника. Лирич. оперу отличают поэтич. обрисовка сценич. образов, простая доходчивая музыка, привлекательность, изящество мелодики, демократизация муз. языка, к-рый приблизился к бытовой лирике (широко используются гор. фольклор, разл. бытовые жанры, в т. ч. романс, вальс).

Лирич. опера получила наиболее цельное и художественно совершенное воплощение в творчестве Ш. Гуно. Опера «Фауст» (1859, 2-я ред. 1869), знаменовавшая рождение нового жанра, служит его классич. образцом. Гуно создал ещё 2 яркие лирич. оперы — «Мирейль» (1863, 2-я ред. 1864) и «Ромео и Джульетта» (1865, 2-я ред. 1888). Среди композиторов, писавших в этом жанре, выделяется своим оригинальным лирич. дарованием, изяществом муз. стиля Ж. Массне, автор популярных опер «Манон» (1884), «Вертер» (1886). Широко известны такие лирич. оперы, как «Миньон» (1866) и «Гамлет» (1868) Тома, «Искатели жемчуга» (1863), «Пертская красавица» (1866) и «Джамиле» (1871) Бизе, «Лакме» Делиба (1883). Названные оперы Ж. Бизе и Л. Делиба на экзотич. «восточные» сюжеты, а также «Самсон и Далила» Сен-Санса (1876) принадлежат к числу лучших франц. лирико-ориентальных произведений. Многие лирич. оперы ставились на сцене «Театр лирик» (осн. 1851).

В 70-е гг. 19 в. реалистич. тенденции проявились и в жанре балета. Новатором в этой области явился Делиб, к-рый в балетах «Коппелия, или Девушка с эмалевыми глазами» (1870), «Сильвия, или Нимфа Дианы» (1876) усилил драм. начало в танце, расширил сферу лирико-психологич. выразительности традиц. балетных форм, использовал сквозное развитие муз.-хореографич. действия, достигнув симфонизации балетной музыки.



Эскиз декорации художника Э. Бертена к опере «Кармен» Ж. Бизе. Театр «Опера комик». Париж. 1875.

Углубление реалистич. принципов лирич. оперы связано с творчеством Бизе. Его лучшие создания — музыку к драме А. Доде «Арлезианка» (1872) и оперу «Кармен» (1874) отличают реалистич. раскрытие драмы людей из народа, сила обрисовки жизненных конфликтов, правда человеческих страстей, динамичность образов, драм. выразительность музыки, яркое воссоздание нац. колорита, мелодич. богатство, своеобразие муз. языка, сочетание интенсивности симф. развития с традиц. формами франц. комич. оперы («Кармен» формально написана в этом жанре). «Кармен» — вершина реализма во франц. опере, одно из величайших произв. мирового оперного иск-ва.

В последней трети 19 в. существ. место в муз. жизни Франции заняло творчество Р. Вагнера, оказавшее значит. влияние на ряд франц. композиторов. Развернулись горячие споры вагнерианцев и их противников. Париж стал одним из центров вагнерианства. Здесь даже издавался спец. журн. «Revue Wagnerrienne» (1885—88), в к-ром сотрудничали видные литераторы, музыканты, философы, художники. Воздействие муз. драматургии Вагнера сказалось в операх «Ферваль» д' Энди (1895), «Гвендолина» Шабрие (1886). Вагнеровские влияния затронули и инстр. жанры (поиски в области гармонии, оркестровки) — нек-рые произв. А. Дюпарка, Э. Шоссона и др. Однако в 90-е гг. наступила реакция против засилья вагнеровских идей. Наблюдается стремление к большей нац. характерности, к жизненной правде в музыке. В связи с этим во франц. опере нашли претворение тенденции, аналогичные итал. *веризму*, в значит. степени связанные с лит. течением, возглавляемым Э. Золя. Они ярко воплотились в творчестве А. Брюно — наиболее крупного представителя натурализма в оперном иск-ве Франции. В своих операх (большинство из них — на сюжеты, а частично и либретто Золя) он впервые вывел на сцену совр. крестьян, рабочих — «Осада мельницы» (1893), «Мессидор» (1897), «Ураган» (1901). Однако в ущерб реалистичности в произведениях Брюно зачастую правдивые жизненные коллизии соединяются с загадочной символикой. К натуралистическому направлению примыкает творчество Г. Шарпантье, автора популярной, особенно в демократической аудитории, оперы «Луиза» (1900), в к-рой запечатлены образы простых людей, картинки повседневного парижского быта.

Во 2-й пол. 19 в. широкое распространение получила шансонная традиция, представленная творчеством шансонье. Впоследствии В. И. Ленин с большой симпатией отзывался об их иск-ве. Особенно нравился В. И. Ленину популярный в 90-е гг. певец-шансонье Г. Монтегюс — сын коммунара. Произв. шансонье зачастую отличались яркой публицистичностью.

Многие песни способствовали пробуждению классовой сознательности рабочих. К их числу принадлежит «*Интернационал*» — яркий отклик на героич. события Парижской Коммуны (слова написаны поэтом-песенником Э. Потье в июне 1871, музыка — рабочим, композитором-любителем П. Дегейтером в 1888, впервые исполнен в 1888 на рабочем празднике в Лилле), ставший гимном революц. пролетариата.

Парижская Коммуна знаменовала собой важнейший перелом в обществ.-политич. и культурной жизни Франции. Политика Коммуны в художеств. области основывалась на провозглашённом ею лозунге: «Искусство — массам». Для народа устраивались грандиозные концерты, массовые зрелища во дворце Тюильри, в разл. округах Парижа, музыка звучала на улицах, площадях. Намеченные Парижской Коммуной художеств. мероприятия отличались идейной широтой. Трудящиеся получили возможность посещать театры, концерты, музеи. Крупным деятелем революц. Парижа стал композитор и фольклорист Ф. Сальвадор-Даниель, к-рый сражался на баррикадах, возглавил консерваторию в дни Парижской Коммуны (был схвачен версальцами и расстрелян). Идеи Парижской Коммуны нашли непосредств. отражение в созданных рабочими поэтами и композиторами песнях, они способствовали также демократизации проф. реалистич. иск-ва.

После событий 1870—71 во Франции ширится движение за утверждение национальных традиций в музыке. Наступает благотворный перелом в области инстр. музыки — высокие художеств. результаты были достигнуты франц. композиторами в симф., камерно-инстр. жанрах. Это «обновление» связано прежде всего с деятельностью С. Франка и К. Сен-Санса.

Крупнейший франц. композитор и органист Франк в своём творчестве сочетал классич. ясность стиля с яркой романтич. образностью. Большое внимание уделял он проблеме художеств. единства инстр. цикла, основываясь на принципе сквозного тематизма: объединение завершённых, относительно самостоят. частей цикла общими темами (традиция, идущая от 5-й симфонии Бетховена). К высоким образцам франц. симфонизма принадлежат такие произв. Франка, как симфония d-moll (1888), симф. поэмы «Проклятый охотник» (1882), «Джинны» (для фп. и оркестра, 1884), «Психея» (для хора и оркестра, 1888), «Симфонические вариации» (для фп. с оркестром, 1885). Принцип цикличности, характерный для симф. произведений Франка, присущ и его камерно-инстр. сочинениям. Он был автором органных, фп. произв., ораторий, романсов, духовной музыки. Классицистские тенденции в творчестве Франка (обращение к строгим классич. формам, широкое использование полифонии) отчасти подготовили *неоклассицизм* в музыке 20 в. В то же время находки его в области гармонии предвосхитили импрессионистич. приёмы письма. Выдающийся педагог, Франк явился создателем школы (среди его учеников — В. д'Энди, А. Дюпарк, Э. Шоссон). Его творчество оказало благотворное воздействие на Ф. м. кон. 19—нач. 20 вв.

Творч. индивидуальность Сен-Санса, автора многочисл. произв. разнообразных жанров, ярче всего проявилась в инструментальной, прежде всего концертно-виртуозной, музыке — симфония с органом (3-я симфония, 1886), симф. поэма «Пляска смерти» (1874), «Интродукция и рондо-каприччиозо» и 3-й концерт для скрипки с оркестром (1863, 1880), 2-й, 4-й, 5-й концерты для фп. с оркестром (1868, 1875, 1896), 2-й концерт для виолончели с оркестром (1902) и др. В его романтической по своему складу музыке прослеживаются классицистские тенденции. Творчество Сен-Санса характеризуется верностью нац. традициям (его творч. принципы сложились

в значит. мере под воздействием клавесинистов, Берлиоза, большой и лирич. оперы). В своих соч. он широко использует фольклорные интонации и жанры, танц. ритмы (проявлял также интерес к нар. музыке др. стран: «Алжирская сюита» для оркестра, 1880; фантазия для фп. с оркестром «Африка», 1891; «Персидские мелодии» для голоса с фп., 1870, и др.). Нац. определённость и демократизм муз. иск-ва Сен-Санс отстаивал и как муз. критик. Вся его многогранная деятельность композитора, концертирующего пианиста-виртуоза, органиста, дирижёра, муз. критика была направлена на пропаганду Ф. м. Об этом же свидетельствует публикация по инициативе и под ред. Сен-Санса Полн. собр. соч. Рамо (1895—1918, не завершена).

Существен вклад во франц. муз. культуру кон. 19—нач. 20 вв. комп. Э. Лало (мастера орк. и камерно-инстр. музыки, автора популярной «Испанской симфонии» для скрипки с оркестром, 1875, положившей начало увлечению франц. музыкантов испан. фольклором), Э. Шабрие (художника, проявившего дар остроумия, глубокий лиризм и творч. изобретательность, выступившего против канонизации иск-ва, среди произв. к-рого—ярко нац. комич. опера «Король поневоле», 1887, фп. пьесы), А. Дюпарка (автора романсов, предвосхитивших соч. этого жанра Г. Форе, К. Дебюсси), Шоссона (тонкого лирика, создателя проникновенных симф. произв., в т. ч. «Поэмы» для скрипки с оркестром, 1896, а также романсов).

В этой плеяде выделяется д'Энди. Преданный ученик Франка, он в своём творчестве развил его традиции. Музыку д'Энди отличают полифонич. изобретательность, красочность гармонии, прозрачность оркестровки, масштабность композиций. Поклонник и пропагандист идей Вагнера, он следовал его принципам муз. драматургии, лейтмотивизма. В ряде произв. д'Энди нашёл претворение франц. муз. фольклор — «Симфония на тему песни французского горца» для фп. с оркестром (1886), «Фантазия на темы французских народных песен» для гобоя с оркестром (1888), симф. сюита «Летний день в горах» (1905). Деятельность д'Энди способствовала поднятию интереса к нар. музыке Франции (он собирал и обрабатывал нар. песни, выпустил неск. сб-ков песен), а также к контрапунктич. иск-ву старых мастеров, к возрождению старинной музыки (проявление неоклассицистских тенденций). Велики заслуги д'Энди также в деле подъёма муз. образования во Франции.

Повысившийся в последней трети 19 в. интерес к инстр. музыке вызвал оживление конц. жизни. Появились первоклассные симф. и камерные инстр. коллективы. В 1861 на основе созданного в 1851 дир. Ж. Падлу «Об-ва молодых артистов консерватории» возникли «Нар. концерты классич. музыки» (существовали до 1884, возобновлены Падлу в 1886—87; с 1920 возрождены дир. Рене-Батоном как «Ассоциация концертов Падлу»). В 1873 было организовано по инициативе издателя Ж. Хартмана конц. об-во «Нац. концерты» во главе с дир. Э. Колонном (с 1874 —«Концерты Шатле», позднее — «Концерты Колонна»). В концертах этого об-ва широко исполнялась Ф. м., в особенности произв. Берлиоза, Франка. В том же 1873 по инициативе дир. Ш. Ламурё осн. «Об-во священной гармонии» («Société de l'Harmonie sacrée»), в концертах к-рого впервые во Франции прозвучали нек-рые соч. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя (в 1881 преобразовано в «Об-во новых концертов», с 1897, после объединения с руководимыми К. Шевилларом «Концертами оперы»,— в «Концерты Ламурё»). Особая роль в пропаганде Ф. м. и отстаивании нац. традиций принадлежала *Национальному музыкальному обществу*, основанному в 1871 по инициативе Сен-Санса и Р. Бюссина при участии С. Франка, возникшему как отклик на всенародный патриотический подъём.

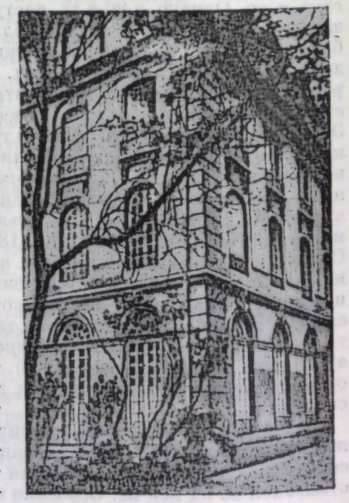
Повысилась роль хор. исполнительства. Выросли многочисл. новые хоры об-ва «Орфеон» (среди их руководителей — Гуно, Ф. Базен, Падлу). Были созданы: об-во «Конкордия» (1879), в репертуаре к-рого преобладали произв. Баха и Генделя, «Ассоциация певцов Сен-Жервез» (1892, основатель Ш. Борд), исполнявшая музыку эпохи Ренессанса, Баховское (1904), Генделевское (1908) об-ва.

Мировую известность приобрели мн. франц. исполнители 2-й пол. 19 —нач. 20 вв., в т. ч. певица С. Галли-Марье, певцы Ж. Л. Лассаль, В. Морель, Я. М. Решке, Ж. Ф. Дельмас, пианисты А. Ф. Мармонтель, Л. Дьемер, органисты Ш. М. Видор, Франк, Л. Вьерн, Г. Пьерне, А. Гильман и др.

На протяжении 19 в. интенсивно развивалась франц. муз.-исследовательская мысль. Многочисл. теоретико-педагогич. труды создал живший в Париже чеш. композитор и теоретик А. Рейха; «Исторический словарь музыкантов» (т. 1—2, 1810—11) и «Музыкальную энциклопедию» (т. 1—8, 1834—36, не завершена) выпустил А. Э. Шорон — автор трудов по теории музыки (связывал теорию с общей и муз. эстетикой); о франко-флам. церк. музыке и ср.-век. муз. теоретиках писал Э. А. Кусмакер, работы к-рого проложили путь изучению музыки средних веков; составил сборник нар. песен, подготовил и издал клавиры забытых опер и балетов, написал работу по истории инструментовки (1883) Ж. Б. Т. Векерлен; большой вклад в изучение нар. музыки внёс Л. А. Бурго-Дюкудре, к-рый издал многочисл. сборники нар. мелодий; капитальные труды в области лексикографии и истории музыки, в т. ч. «Всеобщая биография музыкантов и библиографический музыкальный словарь» (т. 1—8, 1837—44, доп. изд. 1860—65), принадлежат Ф. Ж. Фетису; антологию произведений старинной духовной музыки составил Борд; антологию органной музыки 16—18 вв. издали Гильман и А. Пирро (т. 1—10, 1898—1914).

В 19 в. муз. кадры продолжала готовить Парижская консерватория (её директорами до 20 в. вслед за Саретом были Керубини, Обер, Сальвадор-Даниель, Тома, Т. Ф. К. Дюбуа). Появились также новые муз. уч. заведения, среди к-рых выделяются школа Нидермейера, готовившая капельмейстеров и органистов (открыта в 1853 на основе реорганизованного Ин-та церк. музыки, созданного в 1817 Шороном), и *«Схола кантору́м»* (осн. в 1894 по инициативе д'Энди, Борда, Гильмана, офиц. открытие состоялось в 1896, её директором в 1900—1931 был д'Энди), ставшая центром изучения и пропаганды (концерты, издания школы) старинной светской и церк. музыки, произведения франц. композиторов 17—18 вв., а также Франка.

Здание «Схола кантору́м». Париж.



В кон. 80-х — 90-е гг. 19 в. во Франции возникло новое течение, получившее распространение в 20 в.,— *импрессионизм* (возник в 70-е гг. во франц. живописи, затем проявился в музыке, т-ре). Муз. импрессионизм возродил нек-рые нац. художеств. традиции — стремление к конк-

ретности, программности, изяществу стиля, прозрачной фактуре. Главное в музыке импрессионистов — передача изменчивых настроений, мимолётных впечатлений, едва уловимых психических состояний. Отсюда тяготение к поэтич. пейзажу, а также рафинированной фантастике.

Импрессионизм нашёл наиболее полное выражение в музыке К. Дебюсси, проявился в творчестве М. Равеля, П. Дюка, Ж. Ж. Э. Роже-Дюкаса и др. Величайший мастер рубежа 19—20 вв. Дебюсси, обобщив достижения предшественников, расширил выразит. и колористич. возможности музыки. Он создал произв. высокой художеств. ценности, отличающиеся безграничной переменчивостью звуковых образов. Его гибкие, хрупкие мелодии как бы сотканы из беспрестанных «переходов-переливов». Ритмич. рисунок также изменчив, зыбок. В гармонии для композитора важен прежде всего колористич. эффект (ладовая свобода, использование смелых параллелизмов, нанизывание неразрешающихся красочных созвучий). Усложнение гармонич. средств привело к политональным элементам в его музыке. В орк. палитре преобладают чистые, акварельные краски. Дебюсси создал также новый пианистич. стиль, находя бесчисленные тембровые нюансы звучания фортепьяно.

Импрессионизм внёс новшества и в область муз. жанров. В творчестве Дебюсси симф. циклы уступают место симф. зарисовкам; в фп. музыке преобладают программные миниатюры. Яркими образцами картинной импрессионистской звукописи служат его «Прелюдия к „Послеполудню фавна“» (1894), орк. триптих «Ноктюрны» (1899), 3 симф. эскиза «Море» (1905) для оркестра, ряд фп. произв.

Дебюсси явился создателем импрессионистской оперы. Его «Пеллеас и Мелизанда» (1902) — в сущности единств. образец этого типа оперы (для муз. импрессионизма в целом не типично обращение к драм. жанрам). В ней проявилась также склонность автора к символистским образам. При всей глубине психологической выразительности, тонкой передаче средствами музыки различных нюансов в настроении героев опера страдает некоторой статикой драматургии. Новаторское творчество Дебюсси оказало огромное воздействие на последующее развитие всей мировой музыки 20 в.

Крупнейший художник 20 в. Равель также испытал влияние эстетики импрессионизма. В его творчестве переплелись разл. эстетико-стилистич. тенденции — классицистские, романтические импрессионистские (в поздних соч.— также неоклассицистские). Искрящуюся, темпераментную музыку Равеля отличают чувство меры, сдержанность выражения. Большая свобода передачи муз. мысли сочетается с верностью классич. формам (предпочитает сонатную форму). При удивительном ритмич. разнообразии и богатстве музыка Равеля подчинена строгому метру. Великий мастер инструментовки, он достигал изысканности, блеска орк. красок, сохраняя тембровую определённость. Характерная особенность его творчества — интерес к фольклору (франц., испанскому и др.) и бытовым, прежде всего танц., жанрам. Одной из вершин франц. симфонизма стало его «Болеро» (1928), несомненную ценность представляют и др. орк. соч.— «Испанская рапсодия» (1907), хореографич. поэма «Вальс» (1920). Яркие образцы создал Равель в оперном («Испанский час», 1907, прообразом этой оперы послужила «Женитьба» Мусоргского; опера-балет «Дитя и волшебство», 1925) и балетном (в т. ч. «Дафнис и Хлоя», 1912) жанрах, в области фп. музыки (2 концерта для фп. с оркестром, 1935, фп. пьесы, циклы). Используя в своём творчестве приёмы *политональности*, *полиритмии*, *линеарности*, элементы джаза, Равель проложил пути новым стилистич. течениям в музыке 20 в.

Наряду с импрессионистскими тенденциями во Ф. м. на рубеже 19—20 вв. продолжали развиваться традиции Сен-Санса, Франка. Хранителем этих традиций выступил Г. Форе. Старший современник Дебюсси, учитель Равеля, он в своём творчестве был далёк от новых веяний времени. Обладая превосходным мелодич. даром, Форе создавал музыку, проникнутую задушевным лиризмом,— таковы его поэтичные вокальные (романсы на стихи П. Верлена и др.), фортепьянные (баллада для фп. с оркестром, 1881; ряд ноктюрнов, прелюдии), камерно-инстр. (2-я соната для скрипки с фп., 2 сонаты для виолончели с фп., струн. квартет фп. трио, 2 фп. квинтета) произведения. Ему принадлежит также опера «Пенелопа» (1913), к-рую впоследствии высоко ценил А. Онеггер. Крупнейший педагог, Форе воспитал мн. композиторов, среди его учеников — Ж. Ж. Э. Роже-Дюкас, Ш. Кеклен, Ф. Шмитт, Л. Обер.

Импрессионистская манера письма была в известной мере свойственна Дюка. Это, напр., проявилось в красочности гармонич. и орк. языка его оперы «Ариана и Синяя Борода» (1907). Поклонник таланта Дебюсси, Дюка, однако, не был сторонником импрессионистской эстетики. Его произв. отличаются чёткостью композиции, ясностью формы, классич. уравновешенностью муз. развития (симф. скерцо «Ученик Чародея», 1897). Партитуры этого мастера оркестровки изобилуют колористич. находками (хореографич. поэма для оркестра «Пери», 1912). Значит. интерес представляет его критич. наследие. Дюка был также известным педагогом.

Дебюсси, Равель, Дюка и др. франц. композиторы проявляли живой интерес к рус. музыке, изучали творчество М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина и др. Значит. след в муз. жизни Франции оставили концерты рус. музыки во время Всемирной выставки в Париже (1889; в качестве дирижёров в концертах участвовали Римский-Корсаков и А. К. Глазунов), Историч. рус. концерты, организованные С. П. Дягилевым (1907, дирижировали Римский-Корсаков, Глазунов, С. В. Рахманинов и др.) и в особенности *«Русские сезоны»* (проходили с 1908 по инициативе Дягилева), в оперных и балетных спектаклях к-рых участвовали крупнейшие рус. артисты — Ф. И. Шаляпин, А. П. Павлова, В. Ф. Нижинский и др. «Русские сезоны» не только познакомили французов с рус. музыкой, но вызвали к жизни ряд произв., в т. ч. И. Ф. Стравинского — «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913), а также «Свадебка» (1923), «Аполлон Мусагет» (1928), где от живописных стилизаций в духе «Мира искусства» он пришёл к балетам, основанным на симфонизации музыки и танца. По заказу Дягилева был создан ряд соч. Э. Сати, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Д. Мийо и др.

Нелёгким был процесс становления многих композиторов, творч. путь к-рых охватывает исторически сложный период кон. 19 — 1-й пол. 20 вв. К их числу принадлежал и А. Руссель. Отдав дань увлечению музыкой Вагнера, Франка, испытав влияние импрессионизма (опера-балет «Падмавати», 1918; балет-пантомима «Пиршество паука», 1913), он обратился к неоклассицизму (балет «Вакх и Ариадна», 1931; 3-я и 4-я симфонии, 1930 и 1934, и др.).

К этому же периоду относится деятельность композитора и муз. теоретика Кеклена — одного из крупнейших педагогов (среди его учеников — Ф. Пуленк, А. Коре), композитора и пианиста Роже-Дюкаса, примыкавшего к позднеромантич. течению во Ф. м., композитора и органиста Видора, композитора и пианиста Д. де Северака, композиторов А. Маньяра, Л. Обера, Г. Ропарца и др.

1-я мировая война 1914—18 вызвала коренные изменения во взглядах людей на жизнь, в их вкусах, отношении к иск-ву. В среде молодых деятелей культуры возникает протест против бурж. морали, мещанства.



Участники «Шестёрки». Стоят (слева направо): Д. Мийо, Ж. Орик, А. Онеггер, Ж. Тайфер, Ф. Пуленк, Л. Дюрей; сидит Ж. Кокто.

В первые десятилетия 20 в. особое внимание привлёк к себе своей бунтарско-антибурж. позицией, отрицанием всех муз. авторитетов комп. Сати. Совместно с поэтом, либреттистом, художником и критиком Ж. Кокто он возглавил движение молодых франц. музыкантов, выступивших за эстетику урбанизма, за иск-во «сегодняшнего дня», т. е. совр. города с его шумом машин, мюзик-холлом, джазом. Сати оказал влияние на молодых композиторов скорее как духовный наставник, а не своим творчеством, к-рое при всём своеобразии (в его произв. то возникают необычные звучания, воспроизводящие автомобильную сирену, стрекот пишущей машинки, то излагаются ясные, порой сдержанно-суровые мелодии; приёмы добаховской полифонии сочетаются с острогротесковыми элементами) не вышло за рамки своего времени. Публичный скандал сопровождал постановку балета Сати «Парад» (сценарист Кокто, худ. П. Пикассо, 1917), вызванный как непривычной музыкой, воплотившей дух мюзик-холла, воссоздающей уличные шумы, так и самой постановкой (сближением хореографии с эстрадой, эксцентрикой и кубофутуристич. принципами сценич. оформления). Композиторская молодёжь восторженно встретила балет. Под эгидой Сати и Кокто возникло творч. содружество композиторов, известное в истории под назв. «*Шестёрка*» (это наименование было дано группе критиком А. Колле в статье «Пять русских и шесть французов», напечатанной в 1920).

«Шестёрка», в к-рую входили очень разные по своим творч. устремлениям композиторы — Д. Мийо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Л. Дюрей, Ж. Тайфер — не была стилистически единой школой, не придерживалась общих идейно-эстетич. взглядов. Её участников объединяли любовь к франц. культуре, приверженность нац. традициям (утверждение в музыке истинно французского), стремление к новизне и в то же время простоте, увлечение Стравинским, а также амер. джазом. Отдав известную дань урбанизму («Пасифик-231» и «Регби» для оркестра Онеггера, 1923, 1928; вок. цикл «Сельскохозяйственные машины» Мийо, 1919, и др.), каждый из участников этой группы сохранил яркую индивидуальность; их новаторские поиски зачастую шли в диаметрально противоположных направлениях. «Шестёрка» как содружество просуществовала недолго, в сер. 20-х гг. она распалась (добрые отношения её участников сохранились на долгие годы). После разрыва с «Шестёркой» Сати сформировал новую группу молодых композиторов — т. н. *Аркейскую школу*, не имевшую, как и «Шестёрка», творч. единства. В неё вошли А. Соге, Р. Дезормьер, М. Жакоб, А. Клике-Плейель.

Крупнейшими представителями Ф. м. в сер. 20 в. были Онеггер и Мийо. Композитор большого драм. таланта, один из ведущих совр. мастеров, Онеггер в своём творчестве воплотил высокие этические идеалы. Отсюда тяготение его к античной, библейской, ср.-век. тематике как источнику общечеловеческих моральных ценностей. Стремясь к обобщённости образов, он пришёл к сближению жанров оперы и оратории. Синтетич. оперно-ораториальные произв. принадлежат к наивысшим достижениям композитора: оперы-оратории «Царь Давид» (1921, 3-я ред. 1924), «Юдифь» (1925), драм. оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935) — наиболее значительное из его созданий. Яркими образцами симфонизма служат его симфонии — 3-я «Литургическая» (1946), 5-я «Симфония трёх ре» (1950). Онеггер преломляет в своём творчестве разл. тенденции совр. иск-ва, в т. ч. неоклассицистские, экспрессионистские, оставаясь ярко самобытным художником.

Многоликость характеризует творчество Мийо, охватывающее почти все муз. жанры, разнообразное по тематике и даже стилистике. Среди его 16 опер встречаются произв. на античные и библейские сюжеты, отличающиеся суровостью колорита, эпичностью («Эвмениды», 1922; «Медея», 1938; «Давид», 1953), здесь же соч. на свободно-модернизированную античную тематику («Несчастья Орфея», 1924), а также в духе веристской драмы («Бедный матрос», 1926), наконец традиционно-романтич. спектакль по типу большой оперы, но основанный на совр. средствах муз. выражения (триптих «Христофор Колумб», «Максимилиан», «Боливар», 1928, 1930, 1943). Ему принадлежат также оперные миниатюры (пародийное преломление мифологич. сюжета) — «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Освобождение Тезея» (1927).

Мийо — мастер камерно-инстр. музыки (прежде всего, струн. квартета), хор. декламации (как напевно-речитативной, так и в духе шёнберговского Sprechgesang). В камерно-инстр. жанрах особенно заметна связь с франц. муз. классикой. В то же время Мийо — последовательный сторонник политональности, к-рая возникает у него как результат объединения разнотональных мелодич. линий, склонности к полифонич. методам развития (элементы политональности встречаются и у Онеггера, однако основа их иная — они являются результатом гармонич. наложений).

Значителен вклад в оперное иск-во и камерно-вок. жанры Пуленка — композитора, обладающего большим мелодич. даром. Его музыке присуща чисто франц. лёгкость. В трёх операх — буффонной «Груди Тиресия» (1944), трагедийной «Диалоги кармелиток» (1956), лирико-психологич. моноопере «Человеческий голос» (1958) сфокусированы все лучшие черты творчества Пуленка. В годы фашистской оккупации этот прогрессивный художник создал патриотич. кантату «Лик человеческий» (сл. П. Элюара, 1943).

Мелодич. богатство, склонность к шутке, иронии отличают музыку Орика. Наиболее ярко индивидуальность композитора проявилась в 20-е гг. (не случайно, что из всех участников «Шестёрки» именно ему Кокто посвятил брошюру-памфлет «Петух и Арлекин»). Художник-гуманист, он воплотил в своём творчестве трагедию военных лет («Четыре песни страдающей Франции», на сл. Л. Арагона, Ж. Сюпервьеля, П. Элюара, 1947; цикл из 6 поэм на сл. Элюара, 1948). Одно из лучших его произв.— балет «Федра» (1950).

В 30-е гг. 20 в. в творчестве нек-рых франц. композиторов усилились модернистские тенденции. Вместе с тем мн. музыканты отстаивали реалистич. иск-во, идейно близкое демократическому Нар. фронту. К движению антифашистского Нар. фронта примкнули бывшие участники «Шестёрки» и др. муз. деятели. Своей

музыкой они откликнулись на острые вопросы современности (оратории «Голоса мира», 1931, «Пляски мёртвых», 1938, Онеггера; хоры на тексты революц. поэтов, кантата «О мире» для хора и др. соч. Мийо; «Песня борцов за свободу» и «На крыльях голубя» для хора Дюрея; ряд массовых песен, в т. ч. «Споёмте, девушки» Орика; песня «Свободу Тельману» для хора и оркестра Кеклена, 1934, и др.). Пробудился также большой интерес к нар. музыке («Провансальская сюита» для оркестра Мийо, 1936; обработка нар. песен Онеггера, хоры Пуленка), к героич. прошлому («Жанна д'Арк на костре» Онеггера и др.). Композиторы Онеггер, Орик, Мийо, Руссель, Кеклен, Ж. Ибер, Д. Лазарюс участвовали в создании музыки к революц. пьесе Р. Роллана «14 июля» (1936).

В 1935 была создана *Народная музыкальная федерация*, в к-рую вошли прогрессивные деятели, в т. ч. Руссель, Кеклен (впоследствии также один из основателей об-ва «Франция—СССР»), Дюрей, Мийо, Онеггер, А. Прюньер, А. Радиге, писатели Л. Арагон, Л. Муссинак и др.

Наряду с деятелями «Шестёрки», Аркейской школы свой вклад в развитие Ф. м. внесли мн. композиторы, в т. ч. Ж. Ибер, К. Дельвенкур, Э. Бондевиль, Ж. Вьенер, Ж. Миго.

В 1935 возникло новое творч. объединение — «*Молодая Франция*» (манифест опубл. в 1936). Входившие в эту группу композиторы О. Мессиан, А. Жоливе, Даниель-Лесюр, И. Бодрие видели свою задачу в создании «живой» музыки, проникнутой гуманизмом, в возрождении нац. традиций. Для них характерен особый интерес к душевному миру человека. Они стремились «пробуждать в человеке музыку» и «выражать в музыке человека», считали себя провозвестниками нового гуманизма.

К числу крупнейших мастеров муз. культуры 20 в. принадлежит композитор и органист Мессиан — одно из ярких и в то же время противоречивых явлений во Ф. м. Зачастую его композиторские замыслы преломляются сквозь призму религ. представлений. Для Мессиана характерно тяготение к идеальным, неземным образам. Творчество его пронизано теолого-мистич. идеями (сюита «Рождество господне» для органа, 1935; фп. цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», 1944; оратория «Преображение господа нашего», 1969, и др.). Музыка Мессиана основывается на сложных ладовых структурах, аккордово-сонорных конструкциях, ритмич. схемах, при к-рых возникают разл. виды полиритмии и *полиметрии*, на использовании *сериальности*. Большое значение придавал он внеевроп. культурам (араб., инд., япон., полинезийской). Обосновывая свои творч. искания теоретически, Мессиан вводит новые понятия, муз. термины (напр., *полимодальность*). Талантливый педагог, он включает в учебные программы изучение классики, музыки стран Азии, композиторов 20 в. (в частности, Стравинского, А. Шёнберга), стремится привить своим ученикам (среди них— П. Булез, С. Ниг, к-рые занимались также теорией композиции у Э. Лейбовица) интерес к поиску.

Во время фашистской оккупации в годы 2-й мировой войны 1939—45 муз. жизнь Франции была парализована. Передовые музыканты своим творчеством сражались с врагом: создавались песни Сопротивления, родились произв. (в т. ч. Пуленка, Орика, Онеггера), отразившие ужасы войны, чаяния освобождения, героич. дух непокорённых.

После окончания войны началось возрождение муз. культуры. Театры возобновили постановки опер и балетов франц. авторов, в конц. залах зазвучала музыка отечеств. композиторов, находившаяся в годы оккупации под запретом. В послевоенные годы продолжалась активная творч. деятельность композиторов, пришедших в иск-во в первые десятилетия 20 в., расцвело творчество Ж. Франсе, А. Дютийё, Ж. Л. Мартине, М. Ландовски.

С кон. 40-х и особенно в 50-е гг. распространение получили додекафонная, сериальная (см. *Додекафония*, *Сериальность*), *Электронная музыка*, *Алеаторика* и др. авангардистские течения. Видным представителем франц. муз. авангарда явился композитор и дирижёр Булез, к-рый, развивая принципы А. Веберна, широко применяет такие методы композиции, как *пуантилизм*, сериальность. Булез выступает за тотальную сериальность. Он использует также сонористику (см. *Сониризм*), элементы к-рой присутствуют в одном из известных его соч. «Молоток без мастера» для голоса с инстр. ансамблем (1954, 2-я ред. 1957). В 1954 им были организованы концерты новой музыки «Domaine musicale», ставшие центром франц. авангарда (с 1967 их возглавил композитор и дирижёр Ж. Ами, в 1974 прекратились). С 1975 (в 1966—75 работал в Великобритании, США) Булез стоит во главе созданного по его инициативе Ин-та исследований и координации муз.-акустич. проблем (IRCAM).

Нек-рые композиторы пришли к использованию принципов алеаторики — Ами, А. Букурешлиев, П. Мефано, Ж. К. Элуа. Ведутся поиски в сфере электронной и т. н. конкретной музыки — П. Шеффер, И. Анри, Ф. Байль, Ф. Б. Маш, Б. Пармеджани и др. С этой целью Шеффер создал в 1948 группу муз. исследований (GRM — Groupe de recherches musicales) при франц. радио и телевидении, к-рая занимается муз.-акустич. проблемами. Особую «стохастическую» систему композиции (основанную на математич. вычислениях, теории вероятности и даже действиях электронно-вычислит. машин) применяет композитор греч. происхождения Я. Ксенакис.

В то же время ряд композиторов выступает за разумное обновление музыки, стремится соединить новейшие средства муз. выразительности с нац. традициями. К нац. определённости в совр. музыке призывает Ниг, автор оратории «Неизвестный расстрелянный» (1949), симф. поэмы «Пленному поэту» (посв. Назыму Хикмету, 1950), 2 концертов для фп. с оркестром (1954, 1971). К этому направлению принадлежат также комп. К. Баиф, Ж. Бондон, Р. Бутри, Ж. Гиллу, Ж. Косма, М. Михаловичи, К. Паскаль и др.

Большой вклад во Ф. м. 20 в. внесли представители муз.-исполнительского иск-ва: дирижёры — П. Монтё, П. Паре, А. Клюитенс, Ш. Брюк, И. Маркевич, П. Древо, Ж. Мартинон, Л. Форестье, Ж. Претр, П. Булез, С. Бодо; пианисты — А. Корто, М. Лонг, Э. Рислер, Р. Казадезюс, Ив Нат, С. Франсуа, Ж. Б. Помье; скрипачи — Ж. Тибо, З. Франческатти, Ж. Невё; виолончелисты — М. Мареналь, П. Фурнье, П. Тортелье; органисты — Ш. Турнемир, М. Дюпре, О. Мессиан, Ж. Ален; певцы— Э. Блан, Р. Креспен, Ж. Жиродо, М. Жерар, Д. Дюваль; шансонье — А. Брюан, Э. Пиаф, С. Генсбур, Ж. Брассенс, Ш. Азнавур, М. Матьё, М. Шевалье, Дж. Дассен и др.

Истории Ф. м., её современности, а также вопросам теории музыки посвящены многочисл. труды франц. музыковедов, в т. ч. Ж. Комбарьё, А. Лавиньяка, Ж. Тьерсо, Л. де Ла Лоранси, П. Ландорми, Р. Роллана, А. Прюньера, Э. Вийермоза, Р. Дюмениля, Н. Дюфурка, Б. Гавоти, Р. М. Гофмана, А. Голеа, Ф. Лесюра.

Муз. центром страны по-прежнему остаётся Париж, хотя во мн. городах Франции (особенно с сер. 60-х гг.) были созданы оперные т-ры, симф. оркестры, муз. уч. заведения. В Париже функционируют (1980): т-р «Гранд-Опера», Парижская оперная студия (создана в 1973 на основе т-ра «Опера комик», утратившего своё значение), «Театр Наций» (создан в 1954, спектакли проходят в разных театр. помещениях, в т. ч. в «Театре Елисейских полей», «Театре Сары Бернар»); среди симф.

оркестров выделяются Парижский оркестр (осн. в 1967), Нац. оркестр Франц. радио и телевидения; выступают многочисл. камерные оркестры и ансамбли, в т. ч. Междунар. ансамбль музыкантов при IRCAM (осн. в 1976). В 1975 в Париже открыт Дворец конгрессов, где проводятся симф. концерты, в том же году в Лионе — конц. зал «Аудитория М. Равеля».

Среди спец. муз. уч. заведений — Парижская консерватория, «Схола канторум», «Эколь нормаль» (осн. в 1919 А. Корто и А. Манжо) в Париже, Амер. консерватория в Фонтенбло (осн. в 1918 скрипачом Ф. Казадезюсом). Важнейшим муз. н.-и. центром является Ин-т музыковедения при Парижском ун-те. Книги, архивные материалы хранятся в Нац. б-ке (отделение музыки создано в 1935), Б-ке и Музее муз. инструментов при консерватории. В Париже находятся крупнейшие муз. ассоциации и учреждения Франции, в т. ч. Нац. муз. комитет, Муз. федерация, Академия грампластинки им. Ш. Кро. Париж — резиденция *Международного музыкального совета* при ЮНЕСКО. В 1977 в Париже создан Нац. союз композиторов.

Во Франции проводятся: Междунар. конкурс пианистов и скрипачей им. М. Лонг — Ж. Тибо (организован в 1943 как национальный, с 1946 — международный), конкурс гитаристов (1959, с 1961 — международный, с 1964 — Междунар. конкурс гитары Франц. радио и телевидения), Междунар. конкурс вокалистов в Тулузе (с 1954), Междунар. конкурс молодых дирижёров в Безансоне (с 1951), Междунар. конкурс арфистов в Париже, а также многочисл. фестивали, в т. ч. Осенний фестиваль в Париже, посв. классич. музыке, Парижский фестиваль музыки 20 в. (осн. в 1952), Фестиваль совр. музыки в Руайане, «Муз. недели Орлеана».

Во Франции издаются муз. журналы, в т. ч. «La Revue musicale» (с 1827, издание неоднократно прерывалось, журнал сливался с др. журналами), «Revue de musicologie» (с 1922, продолжение журн. «Bulletin de la Société Française de musicologie», который издавался с 1917), «Journal musical français» (1951—66), «Diapason» (с 1956), «Le Courrier musical de France» (с 1963), «Harmonie» (с 1964), «Musique en jeu» (с 1970).

В Париже вышел ряд энциклопедич. изданий, посв. музыке, в т. ч. «Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire...» (partie I [v. 1—5], partie II [v. 1—2], 1913—26), «Larousse de la musique» (v. 1—2, 1957), «Dictionnaire des musiciens français» (1961), «Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres» (v. 1—2, 1970); «Dictionnaire de la musique. Science de la musique. Formes, technique, instruments» (v. 1—2, 1976); Ténot F., Carles Ph., «Le jazz» (1977).

Лит.: Иванов-Борецкий М. В., Материалы и документы по истории музыки, т. 2, М., 1934; Альшванг А., Французский музыкальный импрессионизм (Дебюсси и Равель), М., 1935; Французская музыка второй половины XIX века [сб. ст.], вступ. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938; Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; Грубер Р., Истории музыкальной культуры, т. 1, ч. 1—2, М.—Л., 1941; Шнеерсон Г., Музыка Франции, М., 1958; его же, Французская музыка XX века, М., 1964, ²1970; Алексеев А. Д., Французская фортепьянная музыка конца XIX — начала XX века, М., 1961; Хохловкина А., Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки, М., 1962; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, сост., вступ. ст. В. П. Шестакова, М., 1966; Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен, М., 1967; Нестьев И., На рубеже двух столетий, М., 1967; Конен В., Театр и симфония, М., 1968, ²1975; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века, М., 1969; Друскин М., О западноевропейской музыке XX века, М., 1973; Музыкальная эстетика Франции XIX века, сост. текстов, вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин, М., 1974; Орик Ж., Французская музыка выжила, Письмо из Парижа, «СМ», 1975, № 9; Красовская В., Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века, Л., 1979; Tiersot J. B., Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889, факс. переизд., Gen., 1974 (рус. пер.— Тьерсо Ж., История народной песни во Франции, М., 1975); его же, Les fêtes et les chants de la Révolution française, P., 1908 (рус. пер.— Тьерсо Ж., Песни и празднества Французской революции, М., 1933); Lavignac A., La musique et les musiciens, P., 1895, нов. изд., 1950; Bruneau A., La musique française, P., 1901; Hirschberg E., Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert, Lpz., 1903; Auby P., Les plus anciens monuments de la musique française, P., 1905; Rolland R., Musiciens d'autrefois, P., 1908 (рус. пер.— Роллан Р., Музыканты прошлых дней, в его кн.: Собр. музыкально-исторических соч., т. 4, М., 1938); его же, Musiciens d'aujourd'hui, P., 1908 (рус. пер.— Роллан Р., Музыканты наших дней, в его кн.: Собр. музыкально-исторических сочинений, т. 5, М., 1938); Landormy P., Histoire de la musique, P., 1910, нов. изд., 1947; его же, L'histoire de la musique française, v. 1—3, P., 1943—44, ³[1948]; Seré O., Musiciens française d'aujourd'hui, P., 1911, ²1921; France, в изд.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire ..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 3], P., 1913 (рус. пер. отд. глав— Радиге А., Французские музыканты эпохи Великой французской революции, М., 1934; Ля Лоранси Л. де, Французская комическая опера XVIII века, М., 1937); Combarieu J., Histoire de la musique, v. 1—3, P., 1913—19 (рус. пер. отд. глав 1-го т., в кн.: Комбарье Ж., Музыка XVI века, М., 1932); его же, Histoire de la musique des origines au début du XXe siècle, v. 1—5, [P., 1950—60] (v. 3—5 — Combarieu J. et Dumesnil R.) (рус. пер. главы из 5-го т.— Дюменильль Р., Современные французские композиторы группы «Шести», Л., 1964); La Laurencie L., Les créateurs de l'opéra française, P., 1921, новое изд. 1975; Prod'homme J. G., L'opéra..., P., 1925; Gastoué A., La vie musicale de l'église, P., [1929]; его же, L'église et la musique, P., [1936]; Cortot A., La musique française de piano, v. 1—3, P., 1930—44; Dumesnil R., La musique contemporaine en France, v. 1—2, P., 1930, ²1949; его же, Portraits de musiciens français, P., [1936]; его же, La musique romantique française, P., [1944]; его же, La musique en France entre les deux guerres. 1919—1939, P., [1946]; Koechlin Ch., La musique et la peuple, P., 1936; Pirro A., Histoire de la musique de la fin du XIV siècle à la fin du XVI, P., 1940; Dufourcq N., La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain, P., 1941; его же, La musique française, P., [1949], ²1970; Rostand C., La musique française contemporaine, P., 1952, ²1957; Favre G., Musiciens français contemporains, livre 1—2, P., 1953—56; Jourdan-Morhange H., Mes amis musiciens, P., [1955] (рус. пер.— Журдан-Моранж Э., Мои друзья музыканты, М., 1966); Barraud H., La France et la musique occidentale, P., 1956; Barbier P., Vernillat F., Histoire de France par les chansons, v. 1—8, P., 1956—61; Chailley J., L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle, P., [1960]; Roy J., Présences contemporaines. Musique française, P., [1962]; Samuel C., Panorama de l'art musical contemporain, P., [1962]; Robert F., La musique française au XIXe siècle, P., 1963; Boulez P., Penser la musique aujourd'hui, [P., 1963]; Marcel Dupré raconte, Préf. d'E. Bondeville, P., 1972; Torreno Ph., Avantgarde in Frankreich, «Melos», 1973, № 6; Parès Ph., Qui est l'auteur de la Marseillaise, P., 1974; Cazeaux I., French music in the fifteenth and sixteenth centuries, N.Y., 1975; Mari P., Les Ensembles de Chambre Français, «Courrier musical de France», 1977, № 57. *О. А. Виноградова.*

ФРАНЧЕСКА́ТТИ (Francescatti) Зино (наст. имя — Рене) (р. 9 VIII 1905, Марсель)— франц. скрипач. С 3-летнего возраста учился игре на скрипке у своей матери, общее начальное муз. образование получил под рук. отца — концертировавшего скрипача, учившегося у К. Сивори и Н. Паганини. С 5 лет Ф. выступал публично как «вундеркинд», в 10-летнем возрасте исполнил с оркестром концерт Л. Бетховена (на Ф. произвело огромное впечатление слышанное им в 1912 исполнение этого концерта в Марселе Ф. Крейслером с его собств. каденцией). Изучая право (по настоянию отца) в местном лицее, Ф. много выступал в благотворит. концертах, в т. ч. в 1914—18 в госпиталях. Приобрёл известность в 20-е гг. после выпуска грампластинки с записью в его исполнении виртуозных миниатюр Крейслера, к-рый как исполнитель и композитор оставался для него идеалом. С 1927 жил в Париже, где в его артистич. судьбе принял участие Ж. Тибо. После успешного дебюта в концерте Об-ва концертов Парижской консерватории выступал с М. Равелем в Великобритании. С 1930 преподавал в «Эколь нормаль» в Париже, одноврем. был концертмейстером в «Пуле-оркестре». Много выступал в странах Европы как солист с оркестрами под упр. В. Фуртвенглера, В. Менгельберга, Б. Вальтера, а также в течение многих лет как ансамблист с пианистом Р. Казадезюсом в «сонатных вечерах». Гастролировал в Сев. и Юж. Америке, в т. ч. в Буэнос-Айресе в т-ре «Колон» с оркестром под упр. Х. Итурби (1938), в Нью-Йорке с Нью-Йоркским филармонич. оркестром в «Карнеги-холл». Во время 2-й мировой войны 1939—45 жил в США. В кон. 40-х гг. возвратился в Марсель. Игру Ф. отличают исключит. виртуозность, красочность звучания, глубина интерпретаций. В его огромном репертуаре преобладают произв. Паганини (Ф. считают наследником его традиций), франц. композиторов С. Франка, Э. Лало, К. Сен-Санса, Г. Форе и импрессионистов, а также П. И. Чайковского и С. С. Прокофьева (Ф.— один из лучших заруб. исполнителей их скрипич. концертов).

Лит.: Раабен Л., Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов, Л., 1969, с. 207—14; Berthoumieux S., Portrait de Zino Francescatti, «Le Guide du concert et du disque», 1958, № 14; Herrmann M., Porträts. Zino Francescatti, «Musica», 1959, Jahrg. 13, H. 11; Kammerer R., Zino Francescatti, «Musical America», 1959, v. 79, № 12; Hirsch N., Zino Francescatti, «Musica-disques», 1962, Fev.; Gavoty B., Le célèbre violoniste Zino Francescatti, «Le Journal musical français», 1963, № 117; Golea A., Francescatti — Casadesus, «Le guide du concert», 1963, du 3 août au 30 août, № 396; Zino Francescatti, «Musical Events», 1967, v. 22, № 6. *В. Ю. Григорьев.*

ФРАНШО́ММ (Franchomme) Огюст Жозеф (10 IV 1808, Лилль — 21 I 1884, Париж)— франц. виолончелист и композитор. С 1825 учился в Парижской консерватории у Ж. А. Левассёра и Л. П. Норблена. Играл в оркестрах «Гранд-Опера» (1827) и «Т-р Итальен» (1828), а также в др. оркестрах Парижа. Выступал как солист и ансамблист, в частности в квартете, возглавляемом Д. Алароном. Был в дружеских отношениях с Ф. Шопеном, совм. с к-рым в 1832 написал Большой концертный дуэт для фп. и виолончели на темы из оперы «Робер-Дьявол» Мейербера; вместе с Шопеном исполнил посв. ему композитором сонату g-moll для виолончели и фп. Игра Ф. характеризовалась красивым тоном, безупречной фразировкой и техникой. С 1846 преподавал в Парижской консерватории; среди его учеников — Л. А. Жаккар, И. Ф. Рабо, Ж. Дельсар, Ж. Папен, Ж. Сальмон. Автор концерта и романса для виолончели с оркестром, фантазий на темы из опер А. Гретри, В. А. Моцарта, В. Беллини, вариаций на рус., испан. и др. песни. Соч. Ф. в основном устарели. Сохранили педагогич. значение его 12 каприсов ор. 7 (1830) и 12 этюдов ор. 35 (1855) для виолончели соло. Ф. принадлежит ряд транскрипций для виолончели и фп., в т. ч. скр. сонат Моцарта и Бетховена, фп. прелюдий и ноктюрнов Шопена.

Лит.: Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 4— Зарубежное виолончельное искусство XIX—XX веков, М., 1978, с. 92—94; Liégeois C., Nogué E., Le violoncelle, son histoire, ses virtuoses, P., [1913], p. 135—36; Wasielewski W. J. von, Das Violoncell und seine Geschichte, Lpz., 1889, ²1925; Debrun M., Un manuscrit autographe de Fr. Chopin et A. Franchomme à la bibliothèque du Conservatoire, «Revue de musicologie», 1956, t. 38, № 114. *Л. С. Гинзбург.*

ФРА́УЭНЛОБ (Frauenlob) (наст. имя и фам.— Генрих фон Мейсен, Heinrich von Meißen) (1250—29 XI 1318, Майнц) — нем. *миннезингер*. Принадлежал к окружению северогерманских князей, часто бывал в Богемии, при дворе Вацлава II. Многие песни Ф. сохранились в разл. рукописях. Считалось, что Ф. был одним из основателей первой школы мейстерзанга в Майнце (*мейстерзингеры* присвоили ему степень доктора теологии). По новейшим исследованиям, существует мнение, что Ф. был связан с традицией миннезанга и скорее всего явился продолжателем и завершителем традиции франц. *трубадуров* (в частности, у Ф. нет мелизмов, характерных для нарождавшегося стиля мейстерзингеров). Издания текстов и мелодий Ф. довольно многочисленны.

Лит.: Kretschmann H., Der Stil Frauenlobs, Jena, 1933 (Jenaer germanistische Forschungen, Bd 23); Reich A., Der Vergessene Ton Frauenlobs, «Mf», 1950, Jahrg. 3, H. 1; Enke H., Der Vergessene Ton Frauenlobs, «Mf», 1951, Jahrg. 4, H. 2/3; Bertau K. H., Genialität und Resignation im Werk H. Frauenlobs, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1966, Jahrg. 40, H. 3; Schaefer J., Walther von der Vogelweide und Frauenlob. Beispiele klassischer und manieristischer Lyrik im Mittelalter, Tübingen, 1966 (Hermaea, Neue Folge, Bd 18); Taylor R. J. (ed.), The art of the minnesinger, v. 1—2, Cardiff, 1968. *Ю. В. Крейнина.*

ФРЕЙ (Frey) Эмиль (8 IV 1889, Баден —20 V 1946, Цюрих)— швейц. пианист и композитор. Учился у Р. Фрёйнда в Цюрихе, у В. Реберга, О. Барблана и Й. Лаубера в Женевской консерватории (фп., 1902—05), у Л. Дьемера (фп.) , Г. Форе и Ш. Видора (композиция) в Парижской консерватории. В 1907—12 придв. пианист в Берлине, затем — при дворе рум. короля Кароля I, концертировал в Зап. Европе. В 1910 получил 1-ю пр. как композитор (за фп. трио) и почётный диплом как пианист на Междунар. конкурсе пианистов и композиторов им. А. Г. Рубинштейна в Петербурге. В 1912—17 профессор по классу спец. фп. в Моск. консерватории (среди учеников — М. М. Мирзоева). В эти годы много концертировал в России. С 1918 жил в Цюрихе, с 1922 вёл класс мастерства в консерватории (среди учеников — А. Эшбахер). В 1927—29 гастролировал в Европе и Юж. Америке. Ф.— ведущий швейц. пианист; его исполнение отличалось поэтичностью, тонкой музыкальностью, блестящей виртуозностью. В репертуаре — гл. обр. соч. композиторов-романтиков. Выступал также в ансамбле с братом — пианистом Вальтером Ф. (р. 26 I 1898; автор книги «Швейцарская фортепианная музыка времён классиков и романтиков»—«Schweizerische Klaviermusik aus der Zeit der Klassik und Romantik», 1937; ранее её приписывали Ф.). Написал инструктивную работу «Постижение искусства фортепьянной игры» («Bewußt gewordenes Klavierspiel», 1933). Творчество Ф. (более 100 соч.) охватывает ми. жанры—симф. соч., фп. концерты, камерно-инстр., хор. культовые произв.; сонаты, сюиты, фантазии, пьесы для фп., соч. для органа, песни. Его музыка носит черты позднего романтизма, в то же время в ряде соч. он применял контрапунктич. технику письма.

Лит.: Laquai R., E. Frey, «Schweizerische Musikzeitung», 1946, Jahrg. 86, № 7. *Н. В. Розанов.*

ФРЕЙДКО́В Борис Матвеевич [12(25)XI 1904, Петербург —19 II 1966, Ленинград]— сов. певец (бас). Засл. арт. РСФСР (1939). В 1927 окончил Ленингр. консерваторию по классу пения у С. И. Габеля. В том же году дебютировал на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета, где работал до 1952. Ф. обладал голосом густого, яркого тембра, прекрасными актёрскими данными и благородной сценич. внешностью. Одна из лучших партий — Джонни в опере «Джонни наигрывает» Кшенека. Среди др. партий: Борис Годунов, Кончак; Мамыров («Чародейка», Гос. пр. СССР, 1942), Альберих («Золото Рейна» Вагнера), Сен-Бри («Гугеноты»), Вурм («Луиза Миллер» Верди), Емельян Пугачёв («Емельян Пугачёв» Коваля), Сторожев («В бурю» Хренникова). Вёл конц. деятельность.

ФРЕ́ЙТАШ БРА́НКУ (Freitas Branco) Луиш Мариу да Кошта ди (12 X 1890, Лисабон—27 XI 1955, там же)— португ. композитор, музыковед и муз. критик, муз.-обществ. деятель. Брал уроки у А. Машаду (гармония), изучал композицию под рук. Д. Пак в Лисабоне, Э. Хумпердинка (1910) в Берлине и Г. М. Гровлеца (1915) в Париже. С 1916 жил в Лисабоне, до 1939 преподавал в консерватории (с 1930 профессор); участвовал в реформе муз. образования в Португалии (1919). Был директором оперного т-ра «Сан Карлуш» (1926—38), гл. редактором основанных им журнала «Arte Musical» (1929—1948) и газеты «Gazeta musical» (1950—53), чл. Высшего совета по делам нар. просвещения (до 1947), директором Академии любителей музыки. Автор статей, опубликованных в разл. журналах, а также книг о музыке. Как композитор продолжал традиции Ж. Вианы да Мота, широко использовал элементы португ. нар., а также церк. музыки. Ранние соч. Ф. Б. написаны под влиянием франц. импрессионистов («4 стихотворения Бодлера»—«4 poemas de Baudelaire», для голоса с фп., 1909; «Листки из альбома» — «Fôlhas de album», для фп., 1910; «Песня моря» —«Canto do mar», для голоса с оркестром, 1918;

10 прелюдий для фп., 1918). С сер. 20-х гг. в его творчестве проявляются черты неоклассицизма (1-я симфония, 1924, и др.).

Соч.: драм. симфония Манфред (по Дж. Байрону, для солистов, хора, органа и орк., 1905); для орк.— 5 симфоний (1924, 1926, 1943, 1949, 1950), симф. поэмы — Антеро де Квенталь (1908), Искусственный рай (Paraísos artificiais, 1910), Ватек (по одноим. повести У. Бекфорда, 1913), Вириат (1916), 2 Сюиты Алентежу (Suites Alentejanas, 1919, 1927), увертюра «1640» (1939); для инструмента с орк.— концерт для скр. (1916), баллада для фп. (1917), лирич. сцена (Scena lírica) для влч. (1919); камерно-инстр. ансамбли — 2 сонаты для скр. с фп. (1917, 1928), соната для влч. с фп. (1913), струн. квартет (1911); пьесы для фп., в т. ч. сонатина (1930); для хора a cappella — кантата Ноэми (1939), 10 мадригалов (на сонеты Л. Камоэнса), 6 мотетов; песни с орк. и с фп. (циклы, 1944), обр. нар. песен для голоса с орк., для голоса с фп. и для хора.

Лит. соч.: Elementos de ciências musicais, Lisboa, 1922; A música em Portugal, Lisboa, 1929; Acústica, Lisboa, 1930; História da música, Lisboa, 1930; Tratado de harmonia, Lisboa, 1930; História popular de música, Lisboa, 1943; Vida de Beethoven, Lisboa, 1943; A personalidade de Beethoven, Lisboa, 1947; D. João IV, músico, Lisboa, 1956.

Лит.: Braga Santos J., Luis de Freitas Branco, «Arte Musical», 1960, v. 29, № 10. *П. А. Пичугин.*

ФРЕНИ (Freni) Мирелла (р. 27 II 1935, Модена)— итал. певица (лирич. сопрано). Пению обучалась у Л. Маджеры, затем совершенствовалась у Э. Кампогалиани. Дебютировала в 1956 в партии Микаэлы в т-ре «Комунале» (Модена). В 1958 была удостоена 1-й пр. на Муз. конкурсе им. Виотти в Верчелли, где привлекла к себе особое внимание публики и критики. Начиная с 1959 выступала в крупнейших оперных т-рах Италии и др. стран Европы. В сезоне 1959/60 спела партию Антонии («Сказки Гофмана» Оффенбаха) в т-ре «Сан-Карло» (Неаполь), в 1960—Церлины («Дон Жуан»)на Глайндборнском фестивале в Великобритании. В 1961 участвовала в спектаклях «Дон Жуан» (Церлина) и «Фальстаф» (Наннетта) в т-ре «Ковент-Гарден» (Лондон). В 1962 выступила в Милане — в «Пиккола Скала» (Ромильда в «Ксерксе» Генделя) и «Ла Скала» (Наннетта в «Фальстафе»), в сезоне 1962/63—в Римской опере (Лиу в «Турандот» Пуччини). В 1963 с триумфальным успехом исполнила партию Мими в опере «Богема» на сцене т-ра «Ла Скала» (дир. Г. Караян). С этого года Ф.— в числе ведущих солисток «Ла Скала»; одноврем. выступает и на др. оперных сценах Италии.

Одна из лучших совр. итал. оперных певиц, Ф. обладает красивым гибким голосом редкой чистоты, мягкого, тёплого тембра, безукоризненно ровным во всех регистрах, исключит. музыкальностью. Её пение отличается особой выразительностью фразировки, глубокой проникновенностью и яркой экспрессивностью, утончённым чувством стиля. Мастерское владение *бельканто* в соединении с артистич. обаянием позволяют певице исполнять разнообразные партии лирико-колоратурного и лирич. сопрано в операх В. А. Моцарта, Дж. Пуччини, Дж. Верди, В. Беллини, Г. Доницетти, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Ж. Массне и др. Среди партий: Сюзанна, Мими, Виолетта, Дездемона; Амелия, Елизавета («Симон Бокканегра», «Дон Карлос» Верди), Эльвира, Беатриче («Пуритане», «Беатриче ди Тенда» Беллини), Адина, Мари («Любовный напиток», «Дочь полка» Доницетти), Микаэла, Маргарита; Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Манон («Манон» Массне), Маргарита («Мефистофель» Бойто). Гастролирует за рубежом, в т. ч. в Чикаго, Нью-Йорке («Метрополитен-опера», с 1965), Сан-Франциско; принимает участие в междунар. муз. фестивалях — в Висбадене, Глайндборне, Амстердаме, Зальцбурге (здесь в 1966 по приглашению Г. Караяна с огромным успехом спела партию Микаэлы) и др. С труппой «Ла Скала» приезжала на гастроли в СССР: в 1964 пела в операх «Богема» (Мими); «Турандот» Пуччини (Лиу), в 1974—в опере «Симон Бокканегра» Верди (Амелия). На открытии юбилейного сезона (1977/78), посвящённого 200-летию «Ла Скала», исполнила партию Елизаветы в опере «Дон Карлос» (под рук. К. Аббадо, в пост. Л. Ронкони). Снималась в фильмах-операх «Богема» и «Травиата». С участием Ф. записаны на грампластинки оперы «Альцина» Генделя (Оберто), «Богема» (Мими), «Кармен» (Микаэла), «Фальстаф» (Наннетта) и др.

Лит.: Celletti R., Zoom su M. Freni, «Discoteca», Mil., 1971. *С. М. Грищенко.*

ФРЁНКЕЛЬ Даниил Григорьевич [р. 2(15)IX 1906, Киев]— сов. композитор. В 1925—28 занимался в Одесской консерватории по классу фп. у Я. И. Ткача, в 1928—29— во 2-м Ленингр. муз. техникуме по классу фп. у С. В. Аллерса. Брал уроки по муз.-теоретич. предметам и композиции у А. П. Гладковского (1932—35), по инструментовке у М. О. Штейнберга (1936—38). В 1941—44 зав. муз. частью и дирижёр Оренбургского обл. драм. т-ра, в 1945—47— Ленингр. драм. т-ра им. В. Ф. Комиссаржевской, в 1945—53 руководитель одного из ансамблей муз. самодеятельности Военно-Морского Флота. Музыке Ф. свойственны яркая мелодич. выразительность, драматизм.

Соч.: оперы — Закон и фараон (1933), В ущелье (1934; обе — по О. Генри), Рассвет (1938, Оперная студия Ленингр. консерватории), Диана и Теодоро (по пьесе Лопе де Вега «Собака на сене», 1944), Угрюм-река (по одноим. роману В. Я. Шишкова, 1951, Ленингр. Малый т-р оперы и балета; 2-я ред. 1953, там же), Бесприданница (по одноим. пьесе А. Н. Островского, 1959, там же), Джордано Бруно (1966), Смерть Ивана Грозного (по одноим. драме А. К. Толстого, 1970), Сын Рыбакова (по пьесе В. М. Гусева, 1977, Нар. т-р оперы и балета дома культуры им. Кирова, Ленинград); балеты — Катрин Лефевр (1960), Одиссей (1967); оперетты — Голубая стрекоза (1948), Опасный рейс (1954); кантаты — Священная война (1942), Россия (сл. А. А. Прокофьева, 1952), В полночь у Мавзолея, Последнее утро (обе 1965); для орк.— 3 симфонии (1972, 1974, 1975), симфониетта (1934), сюита (1937), балетная сюита (1948), 5 симф. этюдов (1955); для фп. с орк.— концерт (1954), фантазия (1971); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1974); 2 струн. квартета (1947, 1949), фп. квинтет (1947), вариации для голоса, влч. и камерного орк. (1965); для фп.— Юношеский альбом (1937), 3 сонаты (1941, 1942—53, 1943—51), вариации на цыганские темы (1954), Каприччио (1975); для голоса с фп.— романсы на стихи А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, А. А. Блока, песни, в т. ч. вок. цикл Земля (сл. Л. С. Первомайского, 1946); музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам. *Л. Г. Данько.*

ФРЁНКЕЛЬ Ян Абрамович (р. 21 XI 1920, Киев)— сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1978). В 1938—41 занимался в Киевской консерватории по классу скрипки у Я. С. Магазинера, в 1942—43 учился в Чкаловском артиллерийском уч-ще, в 1944—45 выступал в составе фронтового т-ра. С 1946 живёт в Москве. Работал скрипачом в разл. оркестрах, включая эстрадные. Композиторскую деятельность начал с создания симф. и камерно-инстр. произв. Однако ведущим жанром его творчества стала песня. Первая песня Ф., получившая широкую известность,— «Годы» (сл. М. С. Лисянского, 1960). Во мн. песнях композитора нашла отражение фронтовая тематика, напр. «Журавли» (сл. Р. Г. Гамзатова, 1969), «Баллада о гитаре и трубе» (сл. Ю. Д. Левитанского, 1970). В лучших произв. Ф. эмоциональная взволнованность и глубина лирич. высказывания сочетаются с высокой гражданственностью. Мелодика его песен близка к интонац. строю рус. гор. фольклора; нередко она дополняется сопровождением с развитой гармонией, с утончённой орк. фактурой, как, напр., в песне «Русское поле» (сл. И. А. Гофф, 1967). На ритмоинтонациях т. н. вальсовой песни гор. окраины основаны песни «Текстильный городок» (1961), «Как тебе служится» (1962, обе — на сл. М. И. Танича). Среди наиболее популярных песен —«Калина красная» (слова народные, 1963), «Я спешу, извините меня» (сл. К. Я. Ваншенкина, 1964), «Сколько видано» (сл. И. Д. Шаферана, 1965), «Вальс расставания» (сл. Ваншенкина, 1965), «Август» (сл. Гофф, 1966), «Для тебя» (сл. Шаферана, 1976), «Обучаю игре на гитаре» (1978), «Мои болгарские друзья» (1979, обе — на сл. Ваншенкина). Автор музыки к 60 кинофильмам, среди к-рых «Женщины» (1966), «Новые приключения неуловимых» (1968), «Чудак из пятого „Б“» (1970), «Когда наступает сентябрь» (1976), «Вас ожидает гражданка Никанорова» (1979). *В. И. Зак.*

ФРЕСКОБА́ЛЬДИ (Frescobaldi) Джироламо (крещён, вероятно, 12 IX 1583, Феррара—1 III 1643, Рим)— итал. композитор, органист и клавесинист. В юности пел в церк. хоре. Игре на органе обучался у Сунерби.



Занимался, по-видимому, также под рук. органиста Л. Луццаски (Ф. посв. ему свои «Каприччи»), вместе с к-рым работал при дворе феррарского герцога. С 1604 был органистом и певцом конгрегации (впоследствии Академия «Санта-Чечилия»), в 1607 органистом церкви Санта-Мария ин Трастевере в Риме. В 1607 сопровождал Г. Бентивольо как папского нунция в Брюссель, затем побывал в Швейцарии, Лотарингии, Люксембурге. В 1608 в Антверпене были изданы 5-гол. мадригалы Ф. С 1608 был органистом капеллы Юлия (в соборе св. Петра в Риме) и находился на службе у кардинала П. Альдобрандини. С годами росли авторитет и слава Ф., к нему приезжали учиться музыканты из др. стран (среди его учеников — И. Я. Фробергер).

Композиторский стиль Ф. отличается смелой новизной, яркостью. Как исполнитель обладал исключит. даром импровизации. Иск-во церк. органиста приобрело у Ф. конц. размах. Его соч. с большой полнотой воплотили переход от строгой хор. полифонии 16 в. к новым полифонич. формам 16—18 вв. Велико их значение в истории ранней инстр. музыки. Ф. писал ричеркары, канцоны, токкаты, фантазии, каприччи для органа, токкаты и партиты для клавесина.

Ричеркары Ф., сыгравшие большую роль в подготовке *фуги*, демонстрируют сложнейшую полифонич. технику (многочисленность стреттных сочетаний, вертикально и горизонтально подвижных перемещений; см., напр., ричеркары «sopra Mi, Re, Fa, Mi», «con quatro soggetti» и др.). В их тематизме примечательно использование ярких хроматич. оборотов (ричеркар «cromatico» из сб. «Fiori musicali» и др.). Форма, опирающаяся на вариац. принцип, обладает чёткостью, несвойственной произв. предшественников Ф.

Канцоны Ф.— произв., тяготеющие к цикличности. Выразителен их тематизм (часто песенного склада, иногда в нём заметно влияние хоральной мелодики), предвосхищающий нек-рые интонац. элементы музыки И. С. Баха, В. А. Моцарта и др. Одна из тем канцоны «Dopo l'Epistola» (из сб. «Fiori musicale», № 43), как полагают исследователи, была использована И. С. Бахом в его орг. канцоне d-moll. Техника тематич. варьирования, сложившаяся в канцонах Ф., предвосхитила вариационно-тематич. приёмы более позднего времени, в частности монотематизм Ф. Листа. Канцоны Ф. по своим формам близки к зародившимся в то время сонатным циклам (da chiesa), танц. сюитам, циклам вариаций. Это особенно заметно при сравнении канцон с произв. Ф. др. жанров, напр. с его сюитой — вариац. циклом «La Frescobalda», где применяется аналогичная канцонам техника варьирования. В канцонах Ф. формируются также принципы фугированной структуры. В токкатах и фантазиях широко проявляется патетическая, порой «говорящая» импровизационность муз. письма Ф., причём непринуждённая смена эпизодов в произв. подчинена общему плану целого, разделы к-рого нередко подчёркнуты орг. пунктами. Ф. использовал смелые и оригинальные гармонич. приёмы, диссонирующие созвучия («жёсткости», по его определению). Выразительность этого нового импровизац. стиля подчёркивалась самим Ф. в его предисловии к 1-й книге токкат (1615): «Играть, не соблюдая такта — так же, как исполняются мадригалы,— сообразно чувствам или смыслу слов». Среди соч. Ф. для клавира наиболее специфичны партиты, к-рые, как и сюиты, состоят из ряда контрастных танцев, варьирующих один и тот же тематич. материал. Подобное скрещивание композиционных принципов — одна из отличительных особенностей итал. инстр. музыки 17 в. Вместе с тем в характере муз. образов, во всём строе музыки Ф. нашли отражение поиски «взволнованного стиля» («stile concitato»), характерные для итал. оперы того времени, особенно для творчества К. Монтеверди.

При жизни Ф. были опубл. многие его соч. (для органа, клавесина, вокальные). Наибольшей популярностью пользуется сб. «Fiori musicali» (1635), содержащий 3 т. н. органные мессы, обработки хоралов, токкаты, канцоны, ричеркары, каприччи для органа. Основоположник итал. органной школы (впоследствии его называли «итальянским Бахом»), Ф. оказал плодотворное влияние на последующие поколения органистов.

Соч. (издания): Il primo libro de madrigali a 5 voce, Anversa, 1608; Il primo libro delle fantasie a quattro, Mil., 1608; Recercari et canzoni franzese, in partitura... libro primo, Roma, 1615, факс. переизд. Farnborough, 1967; Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo, Roma, 1616; Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie, in partitura, Roma, 1624; Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magnificat, gagliarde, correnti et altre partite, Roma, 1627; Liber secundus diversarum modulationum, Roma, 1627; Il primo libro delle canzoni a 1, 2, 3, e 4 voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti... d'intavolatura di cimbalo et organi, Roma, 1628; Libro d'arie musicali per cantarsi nel gravicimbalo e tiorba. A 1, 2 e 3 voci, Firenze, 1630; Fiori musicali di diverse compositioni, toccate, kyrie, canzoni, capricci e ricercari in partitura a quattro, utili per sonatori. Opera duodecima, Venetia, 1635; Canzoni alla francese in partitura... Libro quatro, Venetia, 1645; Sei madrigali a cinque voci, L., [1920]; Primo libro d'arie musicali, Firenze, [1933]; XIV composizioni inedite ..., Roma, [1939]; Orgel- und Klavierwerke. Gesamtausgabe..., Bd 1—5, Kassel, [1957—64]; Toccate inedite, Kassel, 1962.

Лит.: Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; Протопопов Вл., Истории полифонии в её важнейших явлениях, вып. 2 — Западноевропейская классика, М., 1965; его же, Ричеркар и канцона в XVI—XVII веках и их эволюция, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Дородницын В. А., Наблюдения над стилем Фрескобальди, в сб.: Вопросы музыковедения, вып. 2, М., 1973; Rennati N., Ferrara a Gerolamo Frescobaldi, Ferrara, 1908; Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik, Lpz., 1910; Bastianelli G., Musicisti di oggi e di ieri, Mil., 1914; его же, Bach e Frescobaldi, Mil., 1914; Ronga L., Girolamo Frescobaldi organista vaticano..., Torino, 1930; Machabey A., Girolamo Frescobaldi. La vie et l'œuvre, P., 1952; Lunelli R., L'arte organaria del Rinascimento in Roma ..., Firenze, 1958; Apel W., Geschichte der Orgel- und Klaviermusik, Kassel, 1967; Jackson R., On Frescobaldis chromaticism and its background, «MQ», 1971, v. 57, № 2. *Т. Н. Соловьёва.*

ФРЕЦЦОЛИ́НИ (Frezzolini) Эрминия (27 III 1818, Орвието — 5 XI 1884, Париж) — итал. певица (сопрано). Дочь оперного певца (бас) Джузеппе Ф. (9 XI 1789—16 III 1861). Пению обучалась у отца, затем у Дж. Ронкони (Милан), А. Ненчини и Н. Таккинарди (Флоренция). Позже, по совету М. Малибран, совершенствовалась у М. П. Р. Гарсиа-младшего. В 1837 впервые выступила в концерте Филармонич. академии во Флоренции, исполнив арию Дездемоны из «Отелло» и дуэт (вместе с Дж. Ронкони) из «Осады Коринфа» Россини. В сезоне 1837/38 дебютировала в партии Беатриче (опера «Беатриче ди Тенда» Беллини; т-р «Кокомеро», Флоренция), к-рая принесла ей огромный успех и стала одной из лучших в её репертуаре. В последующие годы выступала в разл. городах Италии (Болонья, Брешa, Турин, Бергамо, Триест, Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь, Генуя и др.), в сезоне 1839/40— в миланском т-ре «Ла Скала» в операх «Лукреция Борджа» и «Велизарий» Доницетти. С 1840 с триумфальным успехом гастролировала в Вене, Лондоне, Петербурге (1847—49), Мадриде, Париже, Нью-Йорке. В 1864 оставила сцену, поселилась в Париже, преподавала пение. Однако через неск. лет вновь стала выступать в оперных спектаклях и концертах (до 1871, по др. данным — до 1874).

Певица ярко романтич. плана, Ф. поражала современников глубокой эмоциональностью, необычайной психологич. правдивостью передачи переживаний своих геро-

нинь. Особенно близки ей были лирико-драм. партии в операх В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди. Обладала голосом мягкого, нежного тембра, в совершенстве владела иск-вом *бельканто*. Её исполнение отличалось тонкой музыкальностью, полным слиянием вок. и сценич. рисунка образов. Верди избрал Ф. для первого исполнения партий Джизельды и Жанны д'Арк в своих операх «Ломбардцы» (1843, «Ла Скала», Милан) и «Жанна д'Арк» (1845, там же). Среди партий: Беатриче, Джульетта, Эльвира, Амина («Беатриче ди Тенда», «Капулети и Монтекки», «Пуритане», «Сомнамбула» Беллини), Лючия; Адина, Лукреция («Любовный напиток», «Лукреция Борджа»), Елена («Елена да Фельтре» Меркаданте), Леонора, Джильда, Эльвира («Трубадур», «Риголетто», «Эрнани»), Марта («Марта» Флотова), Каролина («Тайный брак» Чимарозы), Донна Анна («Дон Жуан»), Изабелла («Роберт-Дьявол»).

Лит.: Panofka E., Voci e cantanti, Firenze, 1871; Jarro, Memorie d'un impresario fiorentino, Firenze, 1892; De Angelis A., E. e G. Frezzolini, «RMI», 1925, v. 32, p. 438; Monaldi G., Cantanti celebri..., Roma, 1929. *С. М. Грищенко.*

ФРИГИЙСКАЯ КАДЕНЦИЯ, фригийский каданс,— особый вид заключительной *каденции* (1), состоящий обычно из оборотов: IV_6 —V<, I—V_6 —IV_6 —V<, также I—V< (от минорной тоники). Ф. к. встречается в музыке 17—18 вв. как остаток ренессансного фригийского лада (см. *Средневековые лады*; Й. Розенмюллер писал ок. 1650 о «трёх ладах»— мажорном, минорном и фригийском). Если в 1-й пол. 17 в. фригийский лад (к-рый в отличие от прочих не мог содержать вводного полутона и превратиться в разновидность мажора или минора) встречался ещё как самостоят. лад с Ф. к. в заключении (напр., в «Страстях по Иоанну» Шюца интроит «Das Leiden unsers Herren», заключит. хор «O hilf, Christe»), то в дальнейшем он применялся редко, гл. обр. в хоральных обработках, иногда в медленных частях инстр. циклов (хорал «Ob bei uns ist der Sünden viel» из кантаты И. С. Баха № 38, его Adagio из Бранденбургского концерта № 1, Adagio из клавирной сюиты d-moll Г. Ф. Генделя). В это время Ф. к. всё явственнее трактуется как своего рода доминантовый лад от тональности с минорной тоникой или как гармонич. минор с Ф. к. в конце (хорал Баха «Wenn ich einmal soll scheiden» из «Страстей по Матфею», № 72). Элементы фригийского лада сохраняются в виде фригийских оборотов и Ф. к. (И. С. Бах, Бранденбургский концерт № 3, Adagio между двумя быстрыми частями; 2-я часть его же клавирного концерта f-moll; Г. Ф. Гендель, оратория «Мессия», ариозо «Schau hin und sieh», № 28).

В музыке венских классиков и в дальнейшем Ф. к. почти не применяется, а фригийские обороты (совпадающие по гармонии с Ф. к.) вливаются в состав минора (исключит. случай Ф. к. — каватина Барбарины, № 23 из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»). *Ю. Н. Холопов.*

ФРИГИЙСКИЙ ЛАД — см. *Древнегреческие лады*, *Натуральные лады*, *Средневековые лады*.

ФРИД Григорий Самуилович [р. 9 (22)IX 1915, Петроград]— сов. композитор. Чл. КПСС с 1944. В 1939 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина (ранее занимался у Г. И. Литинского), в 1948— аспирантуру (рук. Шебалин). Участник Великой Отечеств. войны 1941—45. В 1936—39 преподаватель муз.-теоретич. предметов в Нац. студии при Моск. консерватории, в 1947—61— композиции в Муз. уч-ще при Моск. консерватории. Ф.— один из создателей Моск. молодёжного муз. клуба при Всесоюзном доме композиторов (1965; бессменный пред. совета клуба).

Интерес к внутр. миру человека, его духовной жизни определил тяготение композитора к камерности, психологич. углублённости высказывания, а также выбор тем (размышления о жизни, о трагическом в мире, о прекрасном, возвышенном), жанров и исполнит. составов произв. Для стиля Ф. характерны естественность и лаконизм лирич. интонации, выразительный тематизм, использование совр. средств выразительности и техники письма. Наиболее полно стилистич. черты его зрелого творчества представлены в монооперах «Дневник Анны Франк», «Письма Ван-Гога» и в вок.-симф. цикле «Федерико Гарсиа Лорка—Поэзия». Занимается также живописью.

Соч.: моноопера — Дневник Анны Франк (собств. либр., для сопрано и камерного орк., 1969), Письма Ван-Гога (собств. либр., для баритона и камерного ансамбля, 1975); кантата Земля моя (1961), вок.-хор. цикл Радуга (сл. С. З. Галкина, 1963); для орк.— 3 симфонии (1939; Лирическая, 1955; для струн. орк., 1964), симф. сюиты Северное сказание (1946), Календарь природы (1947), Круглый год (1951), симф. поэма На берегах Чепцы (памяти В. Г. Короленко, 1959), симф. картины Заре навстречу (рассказы о революц. прошлом, 1960); концерт для орк. (1968); для инструмента с орк.— концерт для альта (1967), концерт для тромбона (1968), конц. фантазия для скр. (1955); для орк. рус. нар. инструментов — симфония (1950), сюиты Белорусская (1943), Сказы (по мотивам П. П. Бажова, 1948), Русская (1951), Лес шумит (по Короленко, 1961), Незатейливые пьесы (1963), 4 орк. картины (1970); камерно-инстр. ансамбли — 3 сонаты (1946, 1964, 1968), дивертисмент для скр. и фп. (1959), соната для альта и фп. (1971), 2 сонаты для влч. и фп. (1951, 1957), 2 сонаты для кларнета и фп. (1966, 1971), соната для гобоя и фп. (1971), соната для 3 кларнетов (1974), 5 струн. квартетов (1936, 1947, 1949, 1958, 1977), 6 пьес для струн. квартета (1972); для фп.— Инвенции (1962), Венгерский альбом (14 пьес, 1966), сонатина (1971), 2 сонаты (1973, 1974); хоры a cappella— 4 хора (1952), Перед бурей (1956); для голоса с орк.— вок.-симф. цикл Прогулка по Москве (сл. О. И. Высотской, для сопрано, баса и симф. орк., 1953), вок.-инстр. цикл Федерико Гарсиа Лорка — Поэзия (для сопрано, тенора, фп., кларнета, влч. и ударных, 1973); для голоса с фп.— романсы на сл. А. С. Пушкина (1949), Сонеты У. Шекспира (1959) и др.; музыка к радиопостановкам (св. 30), в т. ч. Хозяйка Медной горы (1948), Королевство кривых зеркал (1953), Пляшущие человечки (1970); музыка к спектаклям драм. т-ра (ок. 25), в т. ч. Таланты и поклонники (1968, Т-р им. Маяковского), Лес (1974, Малый т-р), Мамуре (1978, там же); музыка для детей, музыка к кинофильмам. *В. Б. Григорович.*

ФРИД (Fried) Оскар (10 VIII 1871, Берлин—5 VII 1941, Москва)— нем. дирижёр и композитор. Учился композиции у Э. Хумпердинка. Как дирижёр выступал в Германии и др. странах Европы (в т. ч. в России, 1905) и Америки. С 1904 руководил в Берлине Об-вом любителей музыки и Певческим союзом. Был первым иностр. дирижёром, приехавшим в Сов. Россию (1921). В 1922 состоялась его встреча с В. И. Лениным, оказавшая решающее влияние на дальнейшую судьбу Ф. С 1934 жил в Москве (в 1940 принял сов. гражданство), руководил оркестром Радиокомитета. Ф. прославился как выдающийся дирижёр героич. стиля. Под его управлением были исполнены все симфонии Бетховена (в 1931—1932 провёл в Москве циклы концертов из произв. этого композитора) и впервые ряд соч. Ф. Бузони, И. Ф. Стравинского, А. Шёнберга, а также сов. композиторов. Автор оркестровых, хоровых, вок.-инструментальных и др. соч.

Лит.: Альшванг А., О. Фрид, «СМ», 1941, № 2; Колишер Г., Он был первым ... К 90-летию со дня рождения О. Фрида, «МЖ», 1961, № 16; Bekker P., O. Fried, B., 1907; Stefan P., O. Fried, B., 1912. *О. Т. Леонтьева.*

ФРИДЕ Нина (наст. имя — Антонина) Александровна [10(22)I, по уточнённым данным, 1859 (разл. источники указывают и 1862, 1864, 1865), Петербург — 16 III 1942, Ленинград]—рус. певица (меццо-сопрано). В детстве обучалась игре на фп. у своей матери, ученицы А. Г. Рубинштейна. В 1874 поступила в Петерб. консерваторию, где занималась по классу фп. у К. К. Фан-Арка, затем по классу пения у Н. А. Ирецкой. С 1880 совершенствовалась в Париже у С. Маркези и в Италии под рук. А. Буцци и Дж. Ронкони. 18 окт. 1882 успешно выступила на оперной сцене «Т-р Никколини» во Флоренции, исполнив партию Пьеротто («Линда ди Шамуни» Доницетти), затем в течение неск. месяцев пела в Барселоне. В 1884—91 и 1895—1908 была одной из ведущих солисток Мариинского т-ра (дебютировала в партии Амнерис). В 1891—95 концертировала в Петербурге, Москве, Одессе, Варшаве, Париже, Монте-Карло и др. Оставив сцену (1908), продолжала выступать в концертах.

Ф. обладала небольшим, гибким, подвижным, прекрасно поставленным высоким меццо-сопрано мягкого бархатного тембра, артистич. талантом. Репертуар Ф. был обширным и разнообразным (св. 50 партий); создала ряд ярких сценич. образов. Больше всего ей удавались лирич. партии. Высоко ценил талант певицы П. И. Чайковский, в операх к-рого Ф. неоднократно выступала [Ольга, Ларина, Няня («Евгений Онегин»), Любовь («Мазепа»), Княгиня («Чародейка»), Иоанна («Орлеанская дева»), Миловзор (1-я исполнительница, 1890), Полина, Графиня («Пиковая дама»), Басманов («Опричник»)]. Н. А. Римский-Корсаков называл её «идеальной» Любашей (в 1901 Ф. впервые выступила в партии Любаши в «Царской невесте»; Петербург, Мариинский т-р). Среди др. партий: Кончаковна, Рогнеда; Весна («Снегурочка»), Любава; Фёдор («Борис Годунов»), Шарлотта («Вертер»), Зибель, Стефано («Фауст», «Ромео и Джульетта» Гуно), Урбан («Гугеноты»), Далила; Фрика и Гримгерда («Валькирия»). Высокая муз. культура и тонкий художеств. вкус отличали Ф. и как камерную певицу; она участвовала в концертах РМО, Бесплатной муз. школы, в разл. благотворительных концертах; была одной из лучших исполнительниц романсов Римского-Корсакова. Ряд своих романсов ей посв. А. К. Глазунов («Муза»), М. А. Балакирев («Я любила его»), Римский-Корсаков («Вертоград»), Э. Ф. Направник («Я нарву вам цветов к именинам»).

В годы 1-й мировой войны 1914—18 Ф. служила в действующей армии сестрой милосердия. После Окт. революции 1917 вела активную муз.-обществ. работу, нек-рое время была педагогом Петрогр. консерватории. С 1920 жила в Луге, где преподавала пение в педагогич. техникуме, муз. школе, детском доме, на спец. курсах по подготовке инструкторов-вокалистов для колхозников. С 1941 жила в Ленинграде. Написала «Воспоминания о Чайковском» («Огонёк», 1940, № 12).

Лит.: Н. А. Фриде, «ЕИТ», Сезон 1901/1902. Приложение 1, [СПБ, 1903], с. 15—18; Шампаньер А. М., Русский театр, К., 1905, с. 21—22; Прощальный бенефис Н. А. Фриде, «Русский артист», 1907, № 11; [Н. А. Фриде], «РМГ», 1907, № 50; Юбилей Н. А. Фриде, «Советское искусство», 1939, 10 янв.; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940, с. 134. *А. П. Григорьева.*

ФРИДЛЕНДЕР Александр Григорьевич [р. 2(15)VII 1906, Петербург] — сов. дирижёр, композитор и педагог. Засл. арт. РСФСР (1958). В 1925—29 учился в Ленингр. центр. муз. техникуме по классу фп. у А. Д. Каменского. В 1933 окончил Ленингр. консерваторию по классу дирижирования у А. В. Гаука. В 1934—35 дирижёр симф. оркестра радио в Воронеже, в 1935—1938 — симф. оркестра радио и филармонии в Одессе, с 1936 также Одесского т-ра оперы и балета. С 1939 работает в Свердловске (с перерывом, в 1941—43 зам. худ. рук. и гл. дирижёр ансамбля Уральского воен. округа, выступал в составе конц. бригад на фронтах Великой Отечеств. войны). В 1939—41 и в 1947—74 дирижёр симф. оркестра филармонии, в 1943—47—Т-ра оперы и балета. С 1946 преподаватель Уральской консерватории по классам оперной подготовки, позднее — композиции и инструментовки (с 1966 доцент, с 1980 профессор). Как дирижёр Ф. активно пропагандирует произв. совр. зап.-европ. и сов. композиторов, мн. сочинения к-рых впервые прозвучали под его управлением. Внёс значит. вклад в развитие муз. культуры Урала. В творчестве Ф. осн. место занимают муз.-сценич. (оперы, балеты) и инстр. (симфонии, квартеты) сочинения.

Соч.: оперы — Снег (по К. Г. Паустовскому, 1962), телеопера Питерцы (по поэме О. Ф. Берггольц «Первороссийск», 1965), детская опера Торт в небе (по Дж. Родари, 1970); балеты — Каменный цветок (по П. П. Бажову, Свердловский т-р оперы и балета, 1944; 2-я ред. там же, 1947; 3-я ред. там же, 1975), Бесприданница (по пьесе А. Н. Островского, Пермский т-р оперы и балета, 1966); для орк.— 3 симфонии (1946, 1947, 1950, 2-я ред. 1952), Торжественное шествие на туркм. нар. темы (1940), симф. сюита Ой, вы, горы (1953), Торжественная музыка (1971), симф. поэма Памяти Д. Д. Шостаковича (1976), симф. сюита Поручик Лермонтов (по одноим. пьесе Паустовского, 1977); концерт для голоса с орк. (1945); соч. для дух. оркестра; 3 струн. квартета (1967, 1971, 1972); фп. пьесы; песни; музыка к спектаклям драм. т-ра. *З. А. Визель.*

ФРИДМАН (Friedman) Игнацы (14 II 1882, Подгуже, близ Кракова—26 I 1948, Сидней)— польский пианист и композитор. Учился игре на фп. у Ф. Гживиньской в Кракове. С 1901 занимался у Г. Адлера (композиция) и у Т. Лешетицкого (фп., по окончании курса стал его ассистентом) в Венской консерватории; в 1904 дебютировал в Вене как пианист. С 1905 выступал в Европе, Сев. Америке, Австралии, затем в странах Африки, в Японии и Китае. За годы своей исполнит. деятельности дал в общей сложности 2800 концертов. Преподавал игру на фп. во Львове (1907—08), Берлине (1912—14), Копенгагене (1918). С 1940 до конца жизни работал в Сиднее. В 1934 гастролировал в СССР. Игра Ф. отличалась блестящей виртуозной техникой, сочностью и глубиной звука, темброво-колористич. изысканностью, мягкостью туше, тонкой и изящной отделкой деталей, однако ему было не чуждо стремление к внешней эффектности и к чересчур быстрым темпам, иногда в ущерб выразительности. В репертуаре — произв. Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа; приобрёл особую известность как исполнитель соч. Ф. Шопена. Выступал в трио с Б. Губерманом и П. Касальсом и в дуэте с Губерманом («Крейцерова соната» Бетховена). Автор ок. 90 соч., гл. обр. для фп. (цикл «Игрушки» и др.), камерно-инстр. произв. (в т. ч. фп. квинтета), романсов, виртуозных конц. транскрипций для фп. произв. клавесинистов. Был ред. лейпцигского издания соч. Шопена (13 тт., 1878—80), изданий отд. фп. соч. Р. Шумана и Ф. Листа («Universal Edition», Вена), «Песен без слов» Ф. Мендельсона, а также фп. школы Л. Шитте.

Лит.: Гримих К., Игнац Фридман, «СМ», 1934, № 12; Kańsk i J., Wspomnienia o I. Friedmanie, «RMz», 1962, № 23; [J. K.], Ignacy Friedman. W 25 rocznicę śmierci, там же, 1973, № 5. *Т. М. Старух.*

ФРИККЕР (Fricker) Питер Расин (р. 5 IX 1920, Лондон)— англ. композитор. Учился в Корол. муз. колледже в Лондоне у Р. О. Морриса (композиция) и Э. Баллока (орган). В 1941—46 служил в воен.-возд. силах Великобритании. В 1946—48 продолжил изучение композиции под рук. М. Шейбера. В 1947 его струн. квартет получил приз А. Клементса, в 1949 1-я симфония была удостоена пр. С. А. Кусевицкого. В 1952—64 муз. директор Морли-колледжа в Лондоне, с 1964 доцент муз. отдела Калифорнийского ун-та. Большое влияние на муз. развитие Ф. оказали занятия у Шейбера и изучение музыки Б. Бартока, мн. взгляды к-рого он разделял. В 40-е гг. проявлял интерес к додекафонной школе А. Шёнберга, применял серийную технику. Пишет почти исключительно инстр. музыку. Его соч. отличаются искусной контрапунктич. разработкой материала.

Соч.: оперы — Смерть Вивьен (The death of Vivien, радиоопера, 1956), Золотой воин (The golden warrior, б. г.); балет Кентерберийский пролог (Canterbury prologue, Кентербери, 1951); оратория Предвидение кары (The vision of judgement, 1958); кантаты; магнификат для солистов, хора и орк. (1968); для орк.— 4 симфонии (1949, 1951, 1960, 1966), Комическая увертюра (Comedy overture, 1958), 3 сцены (1966) и др.; для инструмента с орк.— концерты для скр. и малого орк. (1950), для альта (1953), для фп. и малого орк. (1954), 4 concertante разл. составов (1954—68); камерно-инстр. ансамбли — сонаты с фп. для скр. (1950), влч. (1958), валторны (1955), 2 трио для духовых (1956, 1959), сюита для 3 блокфлёте, 2 струн. квартета (1947, 1953), квинтет для духовых (1947), октет для духовых и струнных (1958) и др.; токката (1959) и др. пьесы для фп., пьесы для клавесина, для органа, для гитары; хоры; песни для голоса с орк., с инстр. ансамблем, с фп. и др.

Лит.: Stevens D., Peter Racine Fricker, в сб.: Music 1952, L., 1952; Larner G., The choral music of Peter Racine Fricker, «The Musical Times», 1958, v. 99, № 1388.

ФРИНБЕРГ (наст. фам.— Петерис) Артур Фрицевич [р. 12(25)II 1916, Меллугин, ныне Юрмала Латв. ССР]— сов. певец (драм. тенор). Нар. арт. СССР (1962).



Чл. КПСС с 1953. Пению обучался у Р. Берзиня в Риге. С 1946 солист Латв. т-ра оперы и балета. Обладая яркими вок. данными, Ф. проявил себя и как талантливый актёр. Одно из лучших созданий певца — образ Гришки Кутерьмы. Др. партии: Самозванец (Гос. пр. СССР, 1950); Педро («Долина» д'Альбера), Ирод («Саломея» Штрауса), Отелло, Тангейзер, Канио; Вижут («Банюта» Калныня), Айвар («К новому берегу» Зариня) и др. Гастролирует за рубежом.

ФРИ́ШКА — см. *Палоташ, Чардаш.*

ФРО́БЕРГЕР (Froberger) Иоганн Якоб (19 V 1616, Штутгарт — 6 или 7 V 1667, Эрикур, близ Монбельяра)—нем. композитор и органист. Один из наиболее выдающихся предшественников И. С. Баха. Муз. образование получил в Штутгарте (где его отец Базилиус Ф. с 1599 был придв. капельмейстером). С 1637 органист в Вене, откуда в том же году был направлен в Рим для занятий у Дж. Фрескобальди. В 1641—45 и 1653—57 работал при дворе в Вене. Прославился как исполнитель-виртуоз на органе и клавире, выступал во мн. странах Европы. Внёс большой вклад в органную и клавирную музыку. В творчестве Ф. окончательно сложился жанр клавирной 4-частной сюиты (установил порядок частей: аллеманда — куранта — сарабанда — жига). В своих произв. использовал достижения итальянских и французских композиторов, в них встречаются элементы импровизационности, порою программности. Оказал существ. влияние на клавирное творчество И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Соч. Ф. для органа и клавира изданы в «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» (Jahrg. 4, Bd 1, 1897, Jahrg. 6, Bd 2, 1899, Jahrg. 10, Bd 2, 1903).

Лит.: Seidler K., Untersuchungen über Biographie und Klavierstil J. J. Frobergers, Königsberg, 1930 (Diss.).

Т. Н. Соловьёва.

ФРОЛО́В Маркиан Петрович [24 XI (6 XII) 1892, Бобруйск—30 X 1944, Свердловск]— сов. композитор, пианист и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1944). Чл. КПСС с 1932. В 1913—18 учился в Петерб. (Петрогр.) консерватории по классу фп. у Н. Н. Позняковской (уроки теории музыки брал у С. С. Богатырёва), в 1918—1921— в Киевской консерватории у И. А. Турчинского и Ф. М. Блуменфельда (фп.), Р. М. Глиэра (композиция), в 1921—24 — в Петрогр. консерватории, к-рую окончил по классу фп. у И. С. Миклашевской. Выступал как пианист до 1937. С 1924 преподавал игру на фп. в Киеве в Высшем муз.-драм. ин-те им. Н. В. Лысенко, в консерватории и муз. школах, в 1928—34 — в Свердловском муз. техникуме им. П. И. Чайковского (вёл также муз.-теоретич. дисциплины). При активном участии Ф. в 1934 в Свердловске основана консерватория (в 1934—37 и с 1943 Ф. был её директором), в к-рой он вёл класс фп. (в первые годы) и композиции, с 1935 был зав. кафедрой теории и композиции (с 1939 профессор). Среди учеников Ф. по композиции — Д. Д. Аюшеев, Ж. А. Батуев, Г. Н. Белоглазов, Б. Д. Гибалин, Н. М. Хлопков, Б. Б. Ямпилов. В 1944 организовал при консерватории бурят-монгольское, якут. и башк. нац. отделения, при Муз. техникуме — детскую муз. школу. В 1932—44 пред. Свердловского отделения СК.

Ф.— один из первых уральских композиторов; с Уралом связаны его крупные соч.—оратория «Поэма об Урале» и симф. картина «Седой Урал»; мн. песни написаны на слова уральских поэтов. Автор первой бурят. оперы «Энхэ—Булат-батор» (по мотивам нац. эпоса; исполнена на открытии Декады бурят-монгольского иск-ва в Москве, 1940).

Соч.: опера Энхэ — Булат-батор (1940, Бурятский муз.-драм. т-р, Москва); для солистов, хора и орк.— оратория Поэма об Урале (1932), Поэма-кантата (1942); для орк.— симф. картина Седой Урал (1936), увертюра на три бурят-монгольские темы (1943); концерт для фп. с орк. (1924); Маленькая сюита для струн. квартета (1920); для фп.— соната (1941), Классическая сюита (1930), 2 сказки, 5 прелюдий, Легенда, Концертный вальс; хоры, песни; обр. 3 укр. песен для вок. трио.

Лит.: Мацкевич И., Творчество Маркиана Фролова, «СМ», 1947, № 3; Бэлза И., Выдающийся музыкант Урала, «СМ», 1950, № 4; Фролова С. М., Композитор М. П. Фролов, в кн.: Научно-методические записки Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского, вып. 2, Свердловск, 1959; Штейнпресс Б. С., Музыкальная жизнь Свердловска в 1917—1941 годы, в сб.: Из музыкального прошлого, вып. 2, М., 1965.

Б. С. Штейнпресс.

ФРО́ТТОЛА (итал. frottola — народная песенка, выдумка, шутка, болтовня; от frotta — толпа, гурьба) — итал. светская песня нар. происхождения, популярная в кон. 15 — нач. 16 вв. Название получила от соответствующей ей поэтической формы, родственной старинной *балладе* (итал. ballata). Ф. относится к обширной группе светских песен, сходных по бытованию и муз. стилистике, но различающихся по лежащим в их основе структурам поэтич. текста, к-рые обусловливали своеобразие деталей их муз. строения. В 1504—14 О. Петруччи опубликовал 11 сб-ков таких песен, к-рые принадлежат к самым ранним нотопечатным изданиям Европы. Наряду с собственно Ф. в эти сб-ки входили также страмботто, капитоло, оды, сонеты и др. муз.-поэтич. формы. Слово «Ф.» («Frottole libro ...») на титульных листах почти всех сб-ков Петруччи (кроме 4-го, озаглавленного «Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti ...») было применено в широком смысле как обозначение муз. жанра, а не конкретной муз.-поэтич. формы. В таком—жанровом — смысле термин «Ф.» принят и в совр. музыковедческой лит-ре.

Ф. предназначались для карнавалов, гор. празднеств, театр. представлений и исполнялись на улице, в домашней обстановке, а также при дворах. Тексты Ф.— гл. обр. любовно-лирические, нередко с иронико-сатирич. оттенком, комические, морализирующие, пародии на духовные песнопения. Практиковалось сочинение парафраз на популярные Ф., что называлось risposta (ответ). В словесных текстах использовались нар. сюжеты и образы, нар. поэтич. формы.

Истоками муз. Ф. являются страмботто и канцоны Л. Джустиниани (опубл. в 1482), написанные в нар. стиле для голоса с инстр. сопровождением и названные по имени их создателя «giustiniane».

Авторы поэтич. текстов ранних Ф. были одноврем. композиторами и певцами; особую известность среди них приобрели Б. Каритео и Серафино далль'Акуила. Со временем произошло разделение функций поэта и музыканта. В 16 в. крупнейшими композиторами, писавшими в жанре Ф., были Б. Тромбончино и М. Кара; известны также М. Пезенти, Н. Пифаро, А. Капреоли, Л. Компер, Л. Фольяно и др. Под именем Ж. д'Асканьо печатались фроттолы Жоскена Депре, служившего нек-рое время у Асканьо Сфорца. Ф. писал и др. крупный флам. композитор — Х. Изак. В этот период были популярны стихи Г. дель Карретто и Н. да Корреджо; наметилась тенденция к созданию Ф. на тексты из серьёзной светской поэзии — в изданиях Петруччи, напр., встречаются Ф. на стихи Горация, Овидия, А. Полициано, П. Бембо, Ф. Петрарки, что подготовило почву для *мадригала* 16 в.

Ф. обычно 4-голосны (известно всего несколько 3- и 5-голосных Ф.), причём текст полностью подписывался только под одним из голосов (чаще — верхним). Они могли исполняться вок. ансамблем a cappella, одним голосом с инстр. сопровождением, а также на к.-л. инструменте.

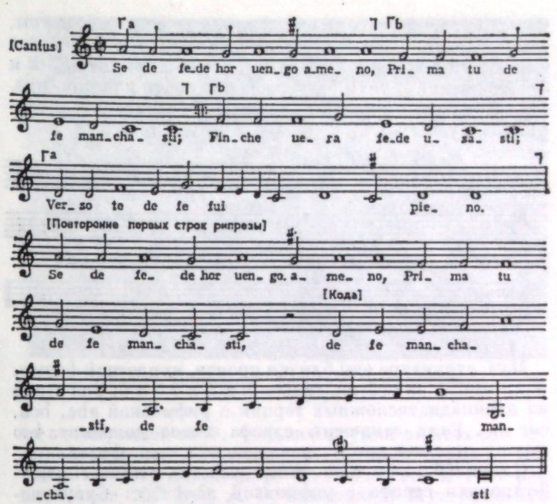
Сохранились лютневые и органные переложения Ф. в изд. «Intabulatura di Lauto» Дж. А. Дальца (1508) и «Frottole intabulate da sonare organi» А. Антико (1517). Вокальные Ф. иногда имели инструментальные вставки и заключения.

Для Ф. типичен гомофонно-гармонич. склад с главенством верхнего голоса. Во Ф. с cantus firmus, из к-рых сохранились лишь немногие, заимствованный напев помещался в любом из 4 голосов (в отличие от преим. «теноровых» форм современной им духовной музыки). Мелодии Ф.— деклямац. характера, как правило, небольшого диапазона, с многократно повторяющимися звуками. Бас содержит много кварто-квинтовых скачков, что раскрывает его гармонич. природу; остальные голоса служат гармонич. заполнением намеченных мелодией и басом аккордов. Исторически важные гармонич. тенденции в музыке Ф. проявляются также в утверждении нек-рых аккордовых последований, типичных для каденций, наступающих одноврем. во всех голосах (что не свойственно полифонич. музыке) и «разрезающих» форму на отд. построения. Во Ф. отразились происходившие в 15—16 вв. изменения в области ладовой структуры: наметился отход от модальности и подготовка принципов будущей мажоро-минорной системы; из старинных ладов использовались гл. обр. ионийский и дорийский, применяемые знаки альтерации приближали последний к минору. Примечательно более свободное по сравнению с церк. музыкой обращение с диссонансами, вызванное, как предполагают, влиянием нар. многоголосия (Э. Ловинский). На связь Ф. с нар. музыкой в ряде случаев указывали и сами их авторы: «в манере простонародной игры на волынке» (Rossinus Mantuanus, см. в кн.: Lowinsky E., 1961). Нек-рые Ф. представляют собой обработки нар. мелодий, иногда — в виде *кводлибета*. К нар. иск-ву восходят также куплетный принцип строения Ф. и отд. типы муз. структуры куплета (напр., т. н. пара периодичностей в № 18 из 1-го сб. Петруччи).

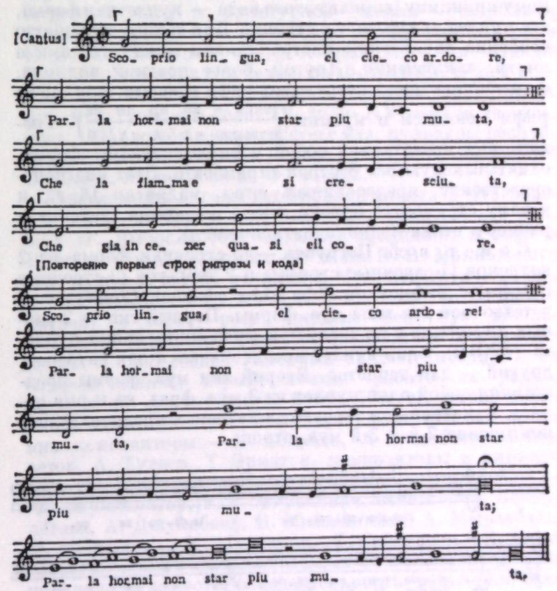
Муз. формы Ф., весьма разнообразные, представляли собой «слепки» с форм поэтических: в них отражались членение текста, расположение рифм, строго соблюдался размер стиха. Так, напр., поэтич. форма собственно Ф. (наз. также barzelletta, размер стиха — восьмисложный трохей) состояла из 4-строчной рипрезы, выполняющей в тексте функцию рефрена (итал. ripresa — повторение, припев, общее наименование рефрена в итал. вок. формах; рифмовка abba, реже abab), и неск. строф (наз. mutazioni — изменения) по 6 или 8 строк (рифмовка cdcdda, cdcddeea — с возвращением в конце начальной рифмы, что наз. volta — поворот). Музыка сочинялась только для рипрезы; в соответствии с рифмами 2-я и 3-я муз. фразы обычно были одинаковы. После окончания рипрезы повторялись её первые две строки, реже — одна первая или третья с четвёртой; далее следовала небольшая кода. Это была муз. схема, по к-рой пелись и строфы (их текст прилагался отдельно). Предназначенная для строф музыка отделялась в нотах вертикальной чертой; чтобы вместить в 4-строчное муз. построение 6- или 8-строчную строфу, необходимо было повторить нек-рые муз. фразы, что и указывалось знаками повторения (см. примеры в колонке 970).

В целом складывалась куплетная форма с репризным строением куплета. Существовал и др. вид муз. структуры Ф.: музыка сочинялась для рипрезы и для 1-й строфы, после чего согласно указаниям «ut supra» или «A capite» предписывалось возвращение рипрезы (с начала или с 3-й строки). При этом намечались 3-частные репризные формы, в к-рых 2-я и 3-я части повторялись столько раз, сколько было строф в тексте (ABA BABA ...). По аналогии с т. н. 3—5-частными формами их можно было бы назвать 3-, 7-, 9-, 11-, 13-частными. В повторяющихся разделах Ф. иногда применялись варьирование (гармоническое, орнаментальное, по типу прорастания), комбинирование попевок.

К Ф.-барзеллеттам близки песни с рефреном, состоящие из 4-строчных строф с рифмовкой abba или аааа (рипреза), ссса, ddda, eeea. В то же время по размеру стиха (семисложный ямб) и величине строф они примыкают к тем песням, которые у Петруччи названы одами.



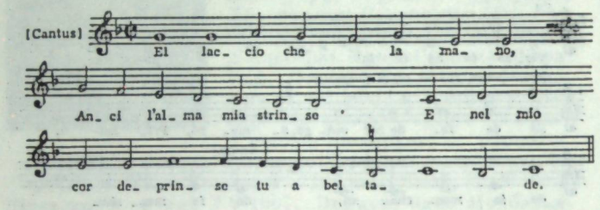
М. Кара. Фроттола (Рипреза для шестистрочных строф).



Б. Тромбончино. Фроттола (Рипреза для восьмистрочных строф).

Оды из сб-ка Петруччи представляли собой последование 4-строчных строф, в к-рых первые 3 стиха чаще всего были семисложными, а 4-й содержал только 4 или 5, реже — 7, 11 слогов. Четвёртый стих обычно рифмовался с первым стихом следующей строфы (abbc, cddc, e...). На этой основе складывалась куплетная форма со сквозным строением куплета (муз. куплет соответствовал одной поэтич. строфе), в конце к-рого могли повторяться последние строки. В одах особенно заметно воздействие речитатива, что характерно для предоперной музыки 16 в.: строго декламационное произнесение

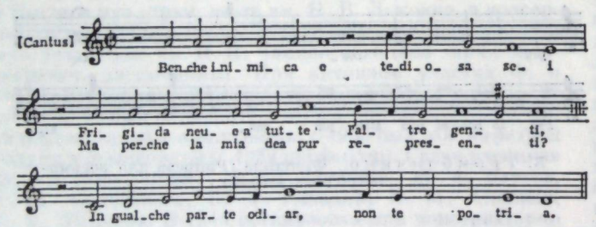
текста без мелизматики и имитац. усложнения фактуры, точное воспроизведение стихотворного метра, чёткое членение на фразы. Иногда в одах объединялись 3-й и 4-й (короткий) стихи, что создавало почти классич. муз. структуру суммирования, редко встречающуюся в старинной музыке:



Муз. структуре оды близки произв. куплетной формы, написанные на поэтич. тексты к а н и т о л о: ряд строф из одиннадцатисложных терцин с рифмовкой aba, bcb, cdc ... . Если заключит. строфа имела дополнит. 4-ю строку, для неё предназначалась отд. муз. фраза.

С т р а м б о т т о (наз. также rispetto, ottava rime) — 8-строчная строфа с рифмовкой abababcc. Существовало неск. видов его муз. оформления. В одном из них музыка сочинялась только для первых двух стихов и затем повторялась без изменения ещё 3 раза по куплетному принципу (вариант этого вида — куплетная форма, где куплет охватывает 4 строки). Для такого страмботто особенно характерны инстр. вставки между стихами и инстр. заключения. Другой, более поздний вид муз. страмботто отражал структуру рифм в тексте: при смене рифм менялась и музыка $\left(\frac{\text{текст — ab ab ab cc}}{\text{музыка — A A A B}}\right)$. Третий вид представлял собой единую сквозную форму, охватывающую все 8 строк страмботто. Этот вид непосредственно предвосхищал итал. мадригал 16 в., к к-рому страмботто близко также по поэтич. лексике и размеру стиха (одиннадцатисложник).

С о н е т в сб. Петруччи — 14-строчная форма из 2 катренов (4-строчные строфы) и 2 терцетов (3-строчные строфы) с рифмовкой abba abba cdc dcd. Сонету соответствовало два типа муз. формы. Первый тип — 2 разных по музыке и по числу муз. фраз повторенных куплета (AABB), один куплет предназначался для катренов, другой — для терцетов. Второй тип муз. формы представлял собой один куплет из 3 муз. фраз, на к-рые пелись и катрены, и терцеты; в катренах предполагалось повторение 2-й и 3-й муз. строк:



Петруччи приводит также образцы музыки без текста с примечанием «Modo da cantar sonetti», пригодные в принципе для любого итал. сонета. В мелодии последовательно выдерживался распространённый ритм итал. сонета — одиннадцатисложный стих с акцентами на 6-м и 10-м слогах. Подобные примеры отчётливо вскрывают типичный для Ф. вид связи музыки и текста, скорее структурный и ритмический, нежели образно-выразительный.

Наряду с названными, наиболее специфичными для жанра Ф. муз.-поэтич. формами встречаются и другие, в к-рых иногда присутствуют черты предшествующих старинных форм: ронделя (1-й сб., № 42), мотета с одноврем. звучащими разными текстами (1-й сб., № 11), пьес с зашифрованными партиями (1-й сб., № 47; вариант с раководным тенором здесь отчасти напоминает рондо Г. де Машо «Мой конец — моё начало»); в мелизматике ощущается влияние старинного мадригала 14 в.

Во Ф. обнаруживается и воздействие совр. им «учёного» (мотетного) имитационно-полифонич. стиля, что оказалось исторически важным в процессе преобразования Ф. в мадригал. Имитац. склад особенно интенсивно внедрялся в коды Ф. вследствие свободы этого раздела формы от к.-л. предвзятых схем. Наряду с простейшими имитациями здесь применялись каноны (в т. ч. и бесконечные), канонич. секвенции, имитации в обращении, уменьшении. Воздействие имитац. стиля характерно и для инстр. вставок страмботто. Полифонизация начальных частей Ф. встречается сравнительно редко, но при наличии её, особенно в виде тонико-доминантовых имитаций, влияние мотета ещё заметнее. Во Ф. видны истоки характерной для мадригала 16 в. индивидуализации произв. путём своеобразного муз. подражания поэтич. образам. Изобразит. муз. фигуры на словах «вздохи», «бегство» во Ф. встречаются уже в том виде, в каком они будут применяться спустя сто лет в классич. мадригалах К. Монтеверди, Джезуальдо ди Веноза и Г. Шюца. Кроме упомянутых изданий Петруччи, в Италии в 1510—31 было напечатано не менее 15 сб-ков Ф. После этого Ф. исчезла из композиторской практики, вытесненная мадригалом и *вилланеллой*, преемственно с ней связанными. От Ф. тянутся нити также к *balletto* 16 в. В 20 в. Ф. часто звучат на конц. эстрадах, исполняемые разл. ансамблями старинной музыки.

Лит.: Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 г., М.—Л., 1940, с. 127—28, 155; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, М., 1953, с. 58, 74—83; Дубравская Т. Н., Итальянский мадригал XVI века, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Schwartz R., Die Frottola im 15. Jahrhundert, «VfMw», 1886, Jahrg. 2, Vierteljahr 4; его же, Zum Formenproblem der Frottole Petruccis, в кн.: Festschrift Th. Kroyer, Regensburg, 1933; Cesari G., Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert, Cremona, 1908; Einstein A., Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450—1600, в кн.: Handbuch der Musikgeschichte, Fr./M., 1924; его же, Das elfte Buch der Frottole, «ZfMw», 1928, Jahrg. 10, H. 11—12; Besseler H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam, 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken, 4); Ferand E., Ein neuer Frottole-Fund, «Acta Musicologica», 1938, v. 10, fasc. 3; Reese G., Music in the Renaissance, N. Y., 1943, ²1959; Lowinsky E., Tonality and Atonality in sixteenth-century music, Berk.—Los Ang., 1961. *Т. Н. Дубравская.*

ФРУ́НЗЕ (до 1926—П и ш п е к) — столица Кирг. ССР (с 1924), крупный индустриальный и культурный центр республики. 533 тыс. жит. (1979). До Окт. революции 1917 муз. жизни в городе практически не было. После установления Сов. власти начинается формирование и стремительный рост муз. культуры Киргизии. В городе возникает ряд самодеят. муз. кружков, в частности в 1918 — муз.-драм. кружок «Свобода» и хор. кружок. В этот период в самодеятельности участвовали гл. обр. русские и украинцы, составлявшие тогда осн. часть гор. населения, затем татары и узбеки. С нач. 20-х гг. богатые традиции древней культуры киргизов начинают оказывать влияние на муз. жизнь города.

С 1924 осуществляются мероприятия по развитию проф. иск-ва и подготовке нац. кадров в области культуры. В 1925 осн. Педагогич. техникум, при к-ром существовали разл. творч. кружки, способствовавшие выдвижению талантливой молодёжи, в дальнейшем участвовавшей в становлении проф. кирг. иск-ва. В 1926 открылась нац. театр. студия, при ней работали небольшой хор и оркестры рус. и кирг. нар. инструментов. Большую роль в организации педагогич. и творч. деятельности студии сыграли приехавший в Киргизию в 1928 дирижёр и композитор П. Ф. Шубин и окончивший студию композитор А. Малдыбаев, в будущем один

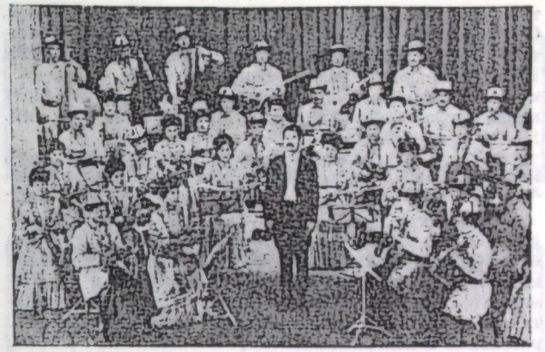
из основоположников нац. проф. муз. иск-ва. Значит. событием в культурной жизни республики явился приезд во Ф. в 1928 сов. музыковеда-фольклориста А. В. Затаевича, к-рый записал и опубликовал неск. сот образцов кирг. нар. муз. творчества.

30-е гг. характеризуются интенсивным ростом кирг. муз. культуры и значит. активизацией муз. жизни города. В 1930 театр. студия была преобразована в Кирг. гос. т-р, труппу к-рого в основном составили воспитанники студии и участники художеств. самодеятельности; одновременно во Ф. открылся Муз. техникум. Для работы в т-ре в эти годы из разл. районов республики приглашались известные нар. певцы и музыканты, среди них: М. Куренкеев, Ш. Термечиков, К. Орозов, М. Мусулманкулов, М. Баетов, А. Огонбаев, С. Бекмуратов, Ы. Туманов. Т-р часто выступал с большими тематич. концертами и литературно-муз. композициями. Ставились драм. пьесы рус. и сов. авторов, первые кирг. спектакли с музыкой. В этот период во Ф. работали разл. хореографич. кружки, предпринимались первые попытки создания нац. хореографии.

В 1936 Киргизия стала союзной республикой, что оказало большое влияние на развитие её нац. культуры. При СНК Кирг. ССР создано Управление по делам иск-в. В 1936 Кирг. гос. т-р был реорганизован в Муз.-драм. т-р. В этот период во Ф. приглашались из др. республик опытные специалисты, в т. ч. в области муз. иск-ва; большую роль в развитии кирг. проф. муз. т-ра сыграли комп. В. А. Власов и В. Г. Фере. В 30-е гг. т-р осуществил пост. первых нац. спектаклей — муз. драм «Аджал ордуна» («Не смерть, а жизнь»; музыка Малдыбаева и Ковалёва), «Алтын кыз» («Золотая девушка»; музыка Власова и Фере), комедии «Джапалак Джатпасов» (мелодии Малдыбаева в обработке Шубина). В 1939 т-р пост. первую кирг. оперу «Айчурек» («Лунная красавица») Власова, Малдыбаева и Фере, в 1940 — первый кирг. балет «Анар» Власова и Фере. В 1942 т-р преобразован в *Киргизский театр оперы и балета*. В 1936 создана кирг. филармония. По инициативе и под рук. Шубина при филармонии организованы Оркестр кирг. нар. инструментов, в концертах к-рого принимали участие солисты и хор т-ра, ансамбль комузистов во главе с А. Огонбаевым, хор (хормейстер А. Воронцов), танц. ансамбль (балетмейстер Н. С. Холфин) и ансамбль темир-комузисток под рук. А. Байбатырова. В 1936 состоялась первая Всекиргизская олимпиада нар. творчества, на ней выступили кирг., рус., тат., узб., дунганские хоры и инстр. коллективы, прозвучали нар. музыка и произв. композиторов-класс. музыкантов, в их числе — певица С. Киизбаева, мелодист Дж. Шералиев. В 1937 была проведена вторая, а в 1938 — третья Всекиргизские олимпиады нар. творчества, также пополнившие муз. коллективы столицы новыми нар. талантами.

В 1939 в связи с успешным проведением первой Декады кирг. иск-ва в Москве Муз.-драм. т-р был награждён орденом Ленина, филармония — орденом Трудового Красного Знамени. В этом году во Ф. открылось муз. уч-ще (в 1945 преобразовано в муз.-хореографическое), при к-ром была организована первая в республике детская муз. школа (с 1948 — им. П. Ф. Шубина; отделилась от уч-ща в 1954), создан Союз композиторов Киргизии (в его составе: Куренкеев, Орозов, Туманов, Огонбаев, Баетов, Шубин, Власов, Фере; возглавил СК — Малдыбаев; первый съезд — в 1948). Появились первые музыковедческие работы, вышли первые нотные издания кирг. музыки. К этому же времени относится начало активного изучения кирг. муз. фольклора, в частности В. С. Виноградовым, создавшим капитальные исследования по кирг. музыке.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 муз. жизнь города становится ещё более интенсивной в связи с эвакуацией во Ф. большой группы видных сов. музыкантов и муз. коллективов, в числе к-рых — Гос. симф. оркестр СССР (дир. Н. Г. Рахлин) и Гос. рус. хор Союза ССР (рук. А. В. Свешников). Муз. коллективы и многие исполнители вели активную конц. деятельность, включая в свой репертуар и произв. композиторов среднеазиатских республик, в т. ч. киргизских. Заметный след в культурной жизни республики оставило пребывание в эти годы во Ф. композиторов Н. Я. Мясковского и Ю. А. Шапорина, а также М. Р. Раухвергера (приехал во Ф. в 1940), к-рый впоследствии активно участвовал в развитии кирг. проф. муз. культуры; его балет «Чолпон» («Утренняя звезда», пост. 1944) вошёл в золотой фонд муз. культуры республики. Событием стала 1-я Декада сов. музыки республик Ср. Азии, прошедшая во Ф. в 1942.



Оркестр киргизских народных инструментов им. К. Орозова.

В послевоенные годы расширился диапазон муз. жизни города, особенно заметный сдвиг произошёл с кон. 50-х гг. Выросла сеть муз. уч. заведений: в 1958 в Кирг. женском педагогич. ин-те им В. В. Маяковского осн. муз. ф-т, в 1966 открылось Муз.-педагогич. уч-ще, в 1967 — Кирг. ин-т иск-в (с 1973 — им. Б. Бейшеналиевой), в 1969 — респ. средняя спец. муз. школа-интернат. При респ. Комитете телевидения и радиовещания в 1968 создан камерный оркестр (позднее стал симфоническим), к-рый, помимо работы на радио, ведёт конц. деятельность. В 50—70-е гг. выдвигается новое поколение деятелей кирг. муз. иск-ва, среди них композиторы — М. Абдраев, А. Аманбаев, С. Медетов, А. Тулеев, Т. Эрматов, композиторы и дирижёры — Н. Давлесов, К. Молдобасанов, дирижёры — А. Джумахматов, Р. Г. Миронович, певцы — С. Бекмуратова, А. Джумабаев, Б. Минжилкиев, А. Мырзабаев, М. Махмутова, Х. Мухтаров, Т. Сейталиев, К. Сартбаева, С. Токтоналиев, К. Чодронов. Большое развитие получила художеств. самодеятельность: регулярно проводятся респ. олимпиады, смотры и конкурсы нар. талантов. В городе часто гастролируют видные музыканты-исполнители и ми. муз. коллективы из др. сов. республик, а также заруб. артисты.

Во Ф. работают (1980): Кирг. акад. т-р оперы и балета (с 1978 — им. А. Малдыбаева), Кирг. филармония им. Токтогула (в её составе — Оркестр кирг. нар. инструментов им. К. Орозова, ансамбль танца Киргизии, фольклорная бригада, кирг. эстр. ансамбль, вок.-инстр. ансамбль «Арашан» и музыкально-лекторская группа), Кирг. ин-т иск-в им. Б. Бейшеналиевой, Муз.-хореографич. уч-ще им. М. Куренкеева, Муз.-педагогич. уч-ще, муз. ф-т при Кирг. женском педагогич. ин-те им. В. В. Маяковского, средняя спец. муз. школа-интернат, 10 детских муз. школ, хор. студия при Т-ре оперы и балета, Муз. студия при филармонии, Симф. оркестр и Хор радио и телевидения, респ. дома нар.

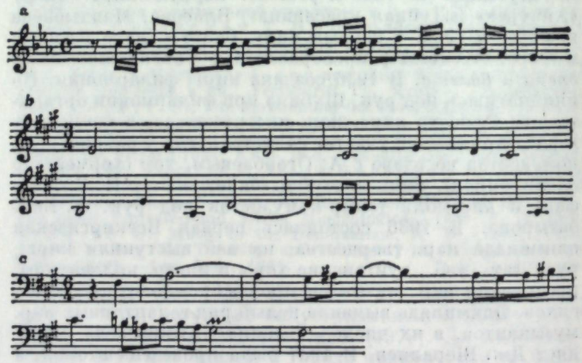
творчества и художеств. самодеятельности профсоюзов, СК Киргизии (на 1979 насчитывает 21 чл.), сектор эстетики и искусствоведения Ин-та истории и права АН Кирг. ССР, респ. изд-ва «Кыргызстан» и «Мектеп» с муз. редакциями. Большую пропагандистскую работу проводит нотный отдел Респ. публичной б-ки им. Н. Г. Чернышевского.

Лит.: Усубалиев Т., Фрунзе — столица Советского Киргизстана, М., 1971; История киргизского искусства, под ред. А. Салиева, [Фр., 1971]. *В. В. Браиловский.*

ФУГА (лат., итал. fuga, букв. — бег, бегство, быстрое течение; англ., франц. fugue; нем. Fuge). 1) Форма полифонич. музыки, основанная на имитац. изложении индивидуализированной темы с дальнейшими *проведениями* (1) в разных голосах с имитац. и(или) контрапунктич. обработкой, а также (обычно) тонально-гармонич. развитием и завершением.

Ф. — наиболее развитая форма имитационно-контрапунктич. музыки, вобравшая всё богатство средств *полифонии*. Содержательный диапазон Ф. практически неограничен, однако в ней преобладает или всегда ощущается интеллектуальное начало. Ф. отличает эмоциональная наполненность и в то же время сдержанность выражения. Развитие в Ф. естественно уподобляется истолкованию, логич. доказательству выдвинутого тезиса — темы; во мн. классич. образцах вся Ф. «вырацивается» из темы (такие Ф. наз. строгими в отличие от свободных, в к-рые вводится не связанный с темой материал). Развёртывание формы Ф. — процесс изменения первоначальной муз. мысли, в к-ром непрерывное обновление не приводит к иному образному качеству; возникновение производного контраста в принципе не свойственно классич. Ф. (что не исключает случаев, когда симфонич. по размаху развитие приводит к полному переосмыслению темы: ср., напр., звучание темы в экспозиции и при переходе к коде в орг. Ф. a-moll Баха, BWV 543). В этом сущностное отличие Ф. от *сонатной формы*. Если образные трансформации последней предполагают расчленение темы, то в Ф. — форме по сути вариационной — тема сохраняет единство: она проводится в разных контрапунктич. соединениях, тональностях, ставится в различные регистровые и гармонич. условия, как бы освещается разным светом, обнаруживает разные грани (принципиально целостность темы не нарушается от того, что она варьируется — звучит в обращении или, напр., в стреттах, не полностью; сказанному также не противоречит то, что в интермедиях были найдены приёмы мотивного вычленения и дробления). Ф. является противоречивым единством постоянного обновления и множества устойчивых элементов: в ней часто удерживается в различных комбинациях противосложение, интермедии и стретты нередко представляют собой варианты друг друга, сохраняется постоянное количество равнозначных голосов, на протяжении Ф. не изменяется темп (исключения, напр., в произв. Л. Бетховена, редки). Ф. предполагает тщательную обдуманность композиции во всех деталях; собственно полифонич. специфика выражается в сочетании чрезвычайной строгости, рационализма построения со свободой выполнения в каждом конкретном случае: «правил» построения Ф. почти нет, и формы Ф. необозримо многообразны, хотя они базируются на комбинировании лишь 5 элементов — темы, ответа, противосложения, интермедии и стретты. Из них образуются структурно-смысловые разделы Ф., имеющие экспозиционную, развивающую и заключительную функции. Различное их соподчинение образует разновидности форм Ф. — 2-частную, 3-частную и др. Ф. — исторически самая устойчивая из всех форм проф. музыки; она сложилась к сер. 17 в., на протяжении своей истории обогащалась всеми достижениями муз. иск-ва и поныне остаётся формой, не чуждающейся ни новых образов, ни новейших средств выразительности. Аналогию Ф. искал в композиционных приёмах живописи М. К. Чюрлёнис (темперная «Фуга», 1908).

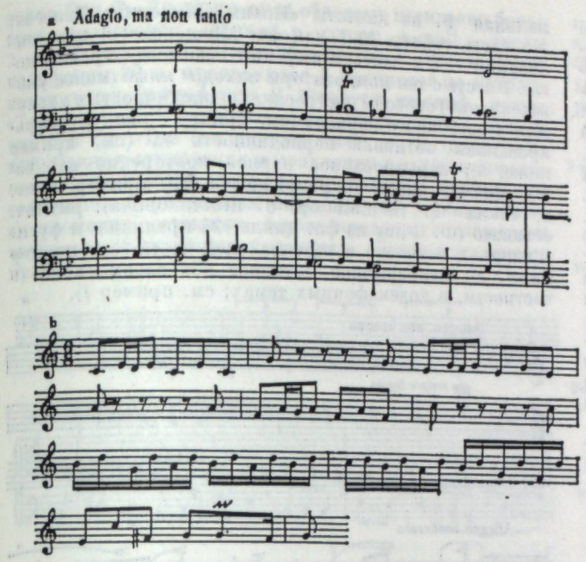
Тема Ф., или (устар.) вождь (лат. dux; нем. Fugenthema, Subjekt, Führer; англ. subject; итал. soggetto; франц. sujet), — относительно законченная по муз. мысли и оформленная по структуре мелодия, к-рая проводится в 1-м из вступающих голосов. Разная продолжительность — от 1 (Ф. из сонаты № 1 для скрипки соло Баха) до 9—10 тактов — зависит от характера музыки (темы в медленных Ф. обычно коротки; более продолжительны подвижные темы, однородные по ритмич. рисунку, напр. в финале квартета ор. 59 № 3 Бетховена), от исполнит. средств (темы органных, хоровых Ф. продолжительнее тем скрипичных, клавирных). Тема обладает запоминающимся мелодико-ритмич. обликом, благодаря к-рому каждое её вступление хорошо различимо. В индивидуализированности темы заключается отличие Ф. как формы свободного стиля от имитац. форм строгого стиля: последнему было чуждо понятие темы, стреттное изложение преобладало, мелодич. рисунки голосов складывались в процессе имитирования. В Ф. тема излагается от начала до конца как нечто данное, сложившееся. Тема — основная муз. мысль Ф., выраженная одноголосно. Для ранних образцов Ф. в большей степени характерны короткие и малоиндивидуализированные темы. Классич. тип темы сложился в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Темы делятся на контрастные и неконтрастные (однородные), однотональные (немодулирующие) и модулирующие. Однородными называются темы, основанные на одном мотиве (см. пример ниже, *а*) или нескольких близких мотивах (см. пример ниже, *b*); в нек-рых случаях мотив вариационно изменяется (см. пример, *с*).



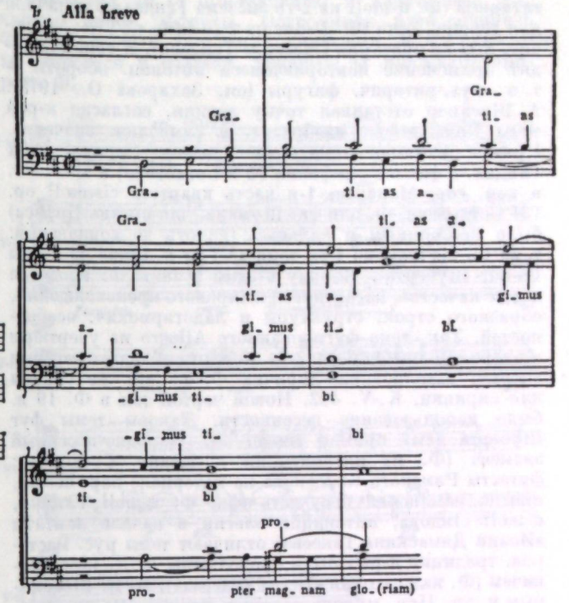
а) И. С. Бах. Фуга c-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира», тема. *b*) И. С. Бах. Фуга A-dur для органа, BWV 536, тема. *c*) И. С. Бах. Фуга fis-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира», тема.

Контрастными считаются темы, основанные на противопоставлении мелодически и ритмически различающихся мотивов (см. пример ниже, *а*); глубина контраста увеличивается, когда один из мотивов (чаще начальный) содержит ум. интервал (см. примеры в ст. *Свободный стиль*, колонка 891). В таких темах различаются осн. тематич. ядро (иногда отделено паузой), развивающая (обычно секвентная) часть и заключение (см. пример ниже, *b*). Преобладают немодулирующие темы, к-рые начинаются и заканчиваются в одной тональности. В модулирующих темах направление модуляции ограничивается доминантой (см. примеры в колонке 977).

Темам присуща тональная ясность: чаще тема начинается со слабой доли одним из звуков тонич. трезвучия (среди исключений — Ф. Fis-dur и B-dur из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; далее это

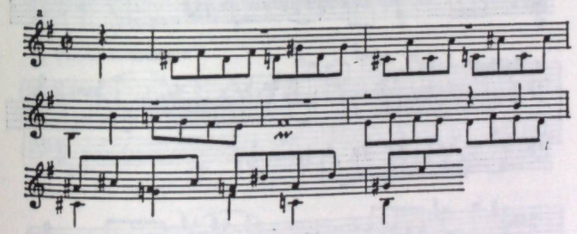


а) И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 6, 2-я часть, тема с сопровождающими голосами. *b*) И. С. Бах. Фуга C-dur для органа, BWV 564, тема.



И. С. Бах. Месса h-moll, № 6, «Gratias agimus tibi», начало (оркестровое сопровождение опущено).

название будет обозначаться сокращённо, без указания автора — «ХТК»), заканчивается обычно на сильном времени тонич. терцией. Внутри темы возможны отклонения, чаще в субдоминанту (в Ф. fis-moll из 1-го тома «ХТК» также и в доминанту); возникающие хроматич. последования тональной ясности не нарушают, поскольку каждый их звук имеет определ. гармонич. основание. Проходящие хроматизмы длятем И. С. Баха нетипичны. Если тема оканчивается перед вступлением ответа, то для связывания её с противосложением вводится кодетта (Es-dur, G-dur из 1-го тома «ХТК»; см. также пример ниже, *а*). Во мн. темах Баха заметно влияние традиций старинной хор. полифонии, к-рое сказывается в линеарности полифонич. мелодики, в стреттном изложении (см. пример ниже, *b*).

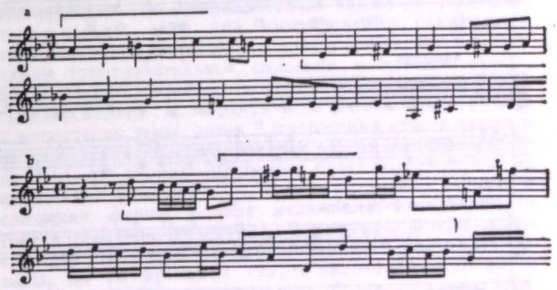


И. С. Бах. Фуга e-moll для органа, BWV 548, тема и начало ответа.

Однако большинству тем свойственна зависимость от лежащей в их основе гармонич. последовательности, к-рая «просвечивает» сквозь мелодич. рисунок; в этом, в частности, проявляется зависимость Ф. 17—18 вв. от новой гомофонной музыки (см. пример в ст. *Свободный стиль*, колонка 889). В темах заключено скрытое многоголосие; оно обнаруживается как нисходящая метрически-опорная линия (см. тему Ф. c-moll из 1-го тома «ХТК»); в нек-рых случаях скрытые голоса развиты настолько, что внутри темы образуется имитация (см. примеры *а* и *b* в колонке 978).

Гармонич. полнозвучие и мелодич. насыщенность скрытого многоголосия в темах в значит. степени послужили причиной того, что Ф. пишутся для небольшого числа голосов (3—4); 6-,7-голосие в Ф. обычно связано со старинным (часто хоральным) типом темы.

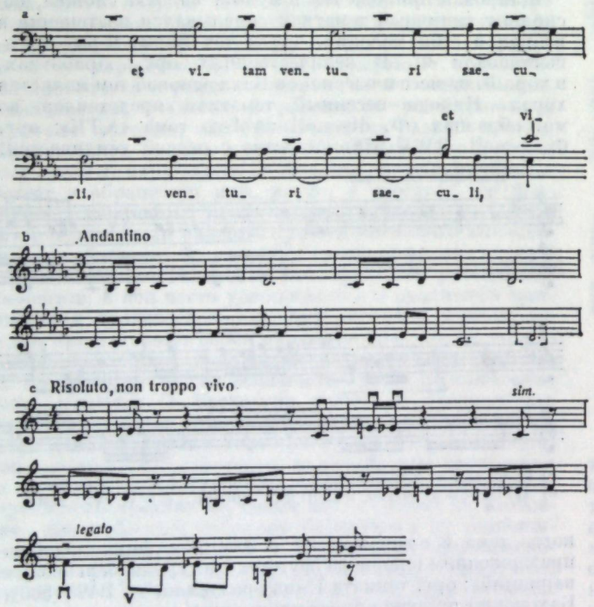
Жанровая природа тем в музыке *барокко* сложна, поскольку типичный тематизм складывался постепенно и вобрал в себя мелодич. черты тех форм, к-рые предшествовали Ф. В величественных орг. обработках, в хор. Ф. из месс и пассионов Баха основой тем является хорал. Народно-песенный тематизм представлен во мн. образцах (Ф. dis-moll из 1-го тома «ХТК»; орг. Ф. g-moll, BWV 578). Сходство с песней усиливается,



а) И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга, тема фуги. *b*) И. С. Бах. Фуга g-moll для органа, BWV 542, тема.

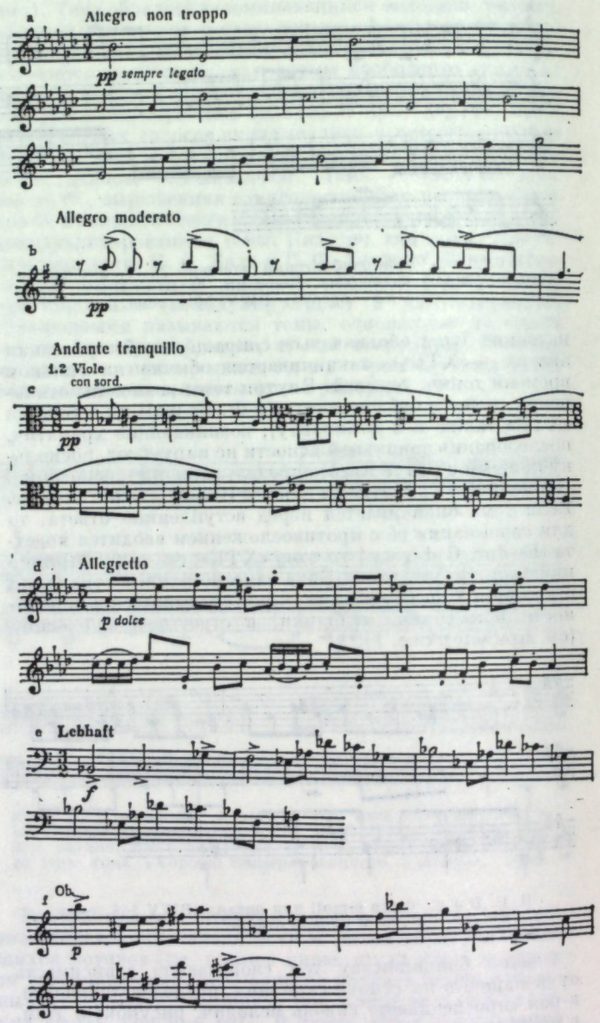
когда тема и ответ или 1-е и 3-е проведения подобны предложениям в периоде (фугетта 1 из «Гольдберговских вариаций»; орг. токката E-dur, раздел на $^3/_4$, BWV 566). Баховский тематизм имеет много точек соприкосновения с танц. музыкой: с бурре связана тема Ф. c-moll из 1-го тома «ХТК»; тема орг. Ф. g-moll, BWV 542, произошла от песни-танца «Ick ben gegroet», относящегося к аллемандам 17 в. (см. Протопопов Вл., 1965, с. 88). В темах Г. Пёрселла встречаются ритмы жиги. Реже в темы Баха, в более простые, «плакатные» темы Генделя проникают разл. виды оперной мелодики, напр. речи-

тативной (Ф. d-moll из 2-го энзаема Генделя), типичной для героич. арии (Ф. D-dur из 1-го тома «ХТК»; заключит. хор из оратории «Мессия» Генделя). В темах находят применение повторяющиеся интонац. обороты — т. н. муз.-риторич. фигуры (см. Захарова О., 1975). А. Швейцер отстаивал точку зрения, согласно к-рой темы Баха имеют изобразит. и символич. значение. Прямое влияние тематизма Генделя (в ораториях Гайдна, в финале симфонии № 9 Бетховена) и Баха (Ф. в хор. соч. Моцарта, 1-я часть квартета cis-moll op. 131 Бетховена, Ф. для фп. Шумана, для органа Брамса) было постоянным и сильным (вплоть до совпадений: тема Ф. cis-moll из 1-го тома «ХТК» в Agnus из мессы Es-dur Шуберта). Наряду с этим в темы Ф. вносятся новые качества, касающиеся жанрового происхождения, образного строя, структуры и ладогармонич. особенностей. Так, тема фугированного Allegro из увертюры к опере «Волшебная флейта» Моцарта обладает чертами скерцо; взволнованно-лирична Ф. из его же сонаты для скрипки, К.-V. 402. Новой чертой тем в Ф. 19 в. было использование песенности. Таковы темы фуг Шуберта (см. пример ниже, *a*). Народно-песенный элемент (Ф. из интродукции к «Ивану Сусанину»; фугетты Римского-Корсакова на материале нар. песен), иногда романсная певучесть (фп. Ф. a-moll Глинки, d-moll Лядова, интонации элегии в начале кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева) отличают темы рус. мастеров, традиции к-рых были продолжены Д. Д. Шостаковичем (Ф. из оратории «Песнь о лесах»), В. Я. Шебалиным и др. Нар. музыка остаётся источником интонац. и жанрового обогащения (7 речитативов и фуг Хачатуряна, 24 прелюдии и Ф. для фп. узб. композитора Г. А. Мушеля; см. пример ниже, *b*), иногда в сочетании с новейшими средствами выразительности (см. пример ниже, *c*). Ф. на джазовую тему Д. Мийо относится скорее к области парадоксов.



a) Ф. Ш у б е р т. Месса № 6 Es-dur, Credo, такты 314—21, тема фуги. *b*) Г. А. М у ш е л ь. 24 прелюдии и фуги для фп., тема фуги b-moll. *c*) Б. Б а р т о к. Фуга из сонаты для скрипки соло, тема.

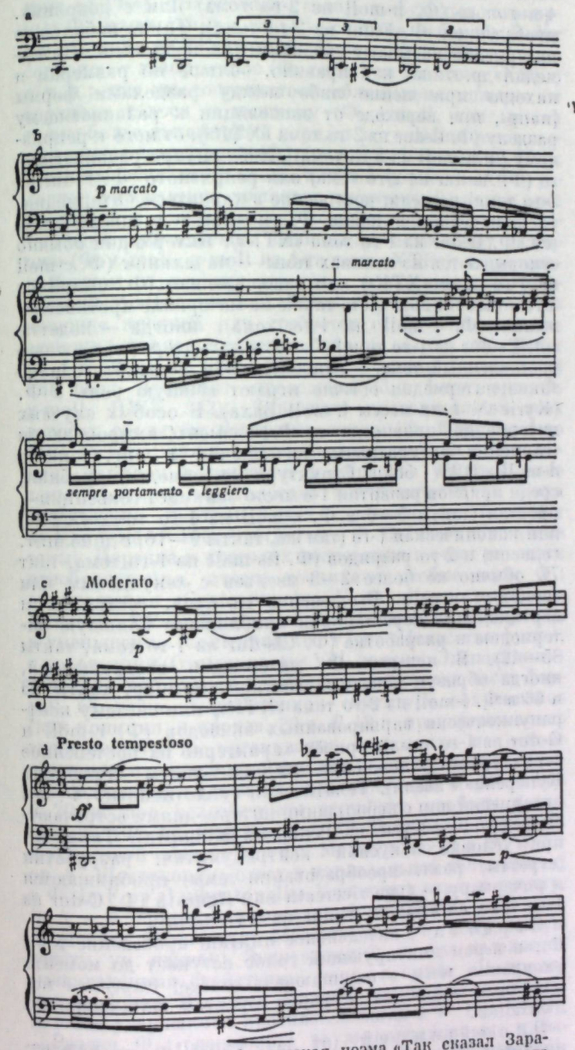
В 19 и 20 вв. в полной мере сохраняют значение классич. типы структуры темы (однородные — Ф. для скрипки соло № 1 ор. 131a Регера; контрастные — финальная Ф. из кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева; 1-я часть сонаты № 1 для фп. Мясковского; как стилизация — 2-я часть «Симфонии псалмов» Стравинского). Вместе с тем композиторы находят иные (менее универсальные) способы построения: периодичность в характере гомофонного периода (см. пример ниже, *a*); варьированная мотивная периодичность aa^1 (см. пример ниже, *b*); варьированное парное повторение aa^1 bb^1 (см. пример ниже, *c*); репризность (см. пример ниже, *d*; также Ф. fis-moll ор. 87 Шостаковича); ритмич. остинато (Ф. C-dur из фп. цикла «24 прелюдии и фуги» Щедрина); остинато в развивающей части (см. пример ниже, *e*); непрерывное мотивное обновление abcd (в частности, в додекафонных темах; см. пример *f*).



a) Д. Д. Ш о с т а к о в и ч. Фуга es-moll ор. 87, тема. *b*) М. Р а в е л ь. Фуга из фп. сюиты «Гробница Куперена», тема. *c*) Б. Б а р т о к. Музыка для струнных, ударных и челесты, 1-я часть, тема. *d*) Д. Д. Ш о с т а к о в и ч. Фуга As-dur ор. 87, тема. *e*) П. Х и н д е м и т. Соната № 3 для фп., 4-я часть, тема. *f*) К. К а р а е в. Симфония № 3, 4-я часть, тема фуги.

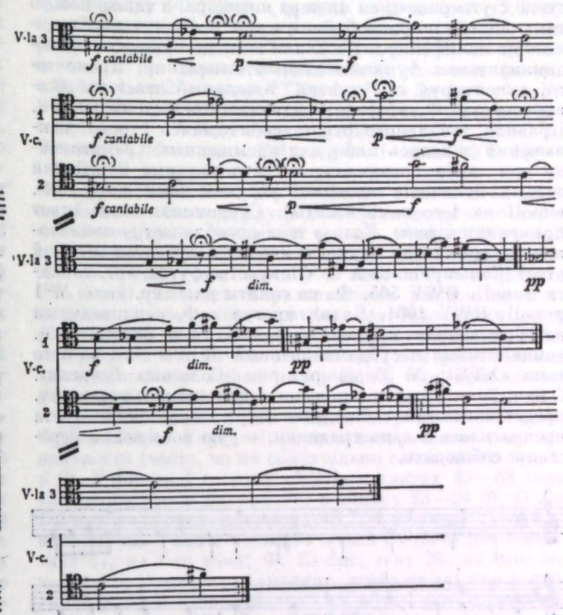
Сильнейшим образом облик тем меняется под влиянием новых гармонич. идей. В 19 в. одним из наиболее радикально мыслящих в этом направлении компози-

торов был Ф. Лист; его темы обладают невиданно большим диапазоном (фугато в сонате h-moll — около 2 октав), отличаются интонац. остротой. Черты новой полифонии 20 в. проявляются в ироничной по смыслу, почти додекафонной теме Р. Штрауса из симф. поэмы «Так говорил Заратустра», где сопоставляются трезвучия C-h-Es-A-Des (см. пример ниже, *a*). В темах 20 в. встречаются отклонения и модуляции в далёкие тональности (см. пример ниже, *b*), проходящие хроматизмы становятся нормативным явлением (см. пример ниже, *c*); хроматич. гармонич. основа приводит к сложности звукового воплощения художеств. образа (см. пример ниже, *d*).



a) Р. Ш т р а у с. Симфоническая поэма «Так сказал Заратустра», тема фуги. *b*) Н. К. М е т н е р. Грозовая соната для фп. ор. 53 № 2, начало фуги. *c*) А. К. Г л а з у н о в. Прелюдия и фуга cis-moll ор. 101 № 2 для фп., тема фуги. *d*) Н. Я. М я с к о в с к и й. Симфония № 10, темы фуги из разработки.

В темах Ф. используются новые технич. приёмы: атональность (Ф. в опере «Воццек» Берга), додекафония (1-я часть концерта-буфф Слонимского; импровизация и Ф. для фп. Шнитке), сонорные (фугато «В тюрьме Санте» из симфонии № 14 Шостаковича) и алеаторные (см. пример ниже) эффекты. Остроумная идея сочинить Ф. для ударных (3-я часть симфонии № 4 Гринблата) относится к области, лежащей за пределами природы Ф.

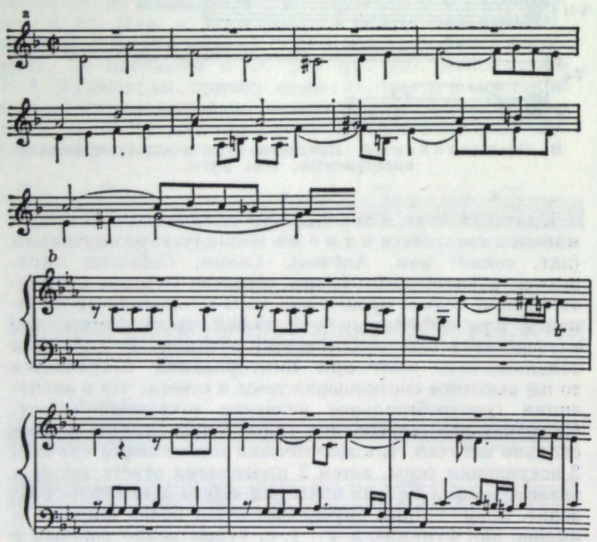


В. Л ю т о с л а в с к и й. Прелюдии и фуга для 13 струнных инструментов, тема фуги.

Имитация темы в тональности доминанты или субдоминанты называется о т в е т о м или (устар.) спутником (лат. comes; нем. Antwort, Comes, Gefährte; англ. answer; итал. risposta; франц. réponse). Ответом называется также всякое проведение темы в тональности доминанты или субдоминанты в любой части формы, где главенствует осн. тональность, а также в побочных тональностях, если при имитировании сохраняется то же высотное соотношение темы и ответа, что в экспозиции (употребительное название «октавный ответ», обозначающее вступление 2-го голоса в октаву, несколько неточно, т. к. фактически имеют место сначала 2 вступления темы, затем 2 проведения ответа также в октаву; напр., № 7 из оратории «Иуда Маккавей» Генделя). Совр. теория определяет ответ более широко, а именно как функцию в Ф., т. е. существенно важный в сложении формы момент включения имитирующего голоса (в любой интервал). В имитац. формах эпохи строгого стиля применялись имитации в разные интервалы, но со временем кварто-квинтовая становится преобладающей (см. пример в ст. *Фугато*, колонка 995). В ричеркарах оформляются 2 типа ответа — реальный и тональный. Ответ, точно воспроизводящий тему (её ступеневую, часто также тоновую величину), наз. реальным. Ответ, в самом начале содержащий мелодич. изменения, происходящие от того, что I ступени темы соответствует V ступень (осн. тональности) в ответе, а V ступени соответствует I ступень, наз. тональным (см. пример ниже, *a*). Кроме того, на тему, модулирующую в тональность доминанты, даётся ответ, содержащий обратную модуляцию из доминантовой тональности в основную (см. пример ниже, *b*; колонка 983).

В музыке строгого письма надобности в тональном ответе не возникало (хотя иногда он встречался: в

Kyrie и Christe eleison из мессы на L'homme armé Палестрины ответ реальный, в Qui tollis там же — тональный), поскольку не были приняты хроматич. изменения ступеней, а небольшие по объёму темы легко «укладывались» в реальный ответ. В свободном стиле с утверждением мажора и минора, а также нового типа инстр. широкообъёмных тем возникла необходимость в полифонич. отражении господствующих тонико-доминантовых функциональных отношений. Кроме того, акцентируя гл. ступени, тональный ответ удерживает начало Ф. в сфере притяжения осн. тональности. Правила тонального ответа соблюдались строго; исключения делались либо для насыщенных хроматизмами тем, либо в случаях, когда тональные изменения сильно искажали мелодич. рисунок (см., напр., Ф. e-moll из 1-го тома «ХТК»). Субдоминантовый ответ применяется реже. Если в теме преобладает доминантовая гармония или звук, то вводится субдоминантовый ответ (Contrapunctus X из «Искусства фуги», орг. токката d-moll, BWV 565, Ф. из сонаты для скр. соло № 1 g-moll, BWV 1001, Баха); иногда в Ф. с длительным развёртыванием применяются оба типа ответа, т. е. доминантовый и субдоминантовый (Ф. cis-moll из 1-го тома «ХТК»; № 35 из оратории «Соломон» Генделя). С нач. 20 в. в связи с новыми тональными и гармонич. представлениями соблюдение норм тонального ответа превратилось в дань традиции, к-рую постепенно перестали соблюдать.



a) И. С. Бах. Искусство фуги. Contrapunctus I, тема и ответ.
b) И. С. Бах. Фуга c-moll на тему Легренци для органа, BWV 574, тема и ответ.

Противосложение (нем. Gegenthema, Gegensatz, Begleitkontrapunkt des Comes, Kontrasubjekt; англ. countersubject; франц. contre-sujet; итал. controsoggetto, contrassoggetto) — контрапункт к ответу (см. *Противосложение*).

Интермедия [от лат. intermedius — находящийся посреди; нем. Zwischenspiel, Zwischensatz, Interludium, Intermezzo, Episode, Andamento (последнее также тема Ф. большой величины); итал. divertimento, episodo, andamento; франц. divertissement, épisode, andamento; англ. fugal episode; термины «эпизод», «интерлюдия», «дивертисмент» в значении «интермедия в Ф.» в лит-ре на рус. яз. вышли из употребления; изредка так обозначают интермедию с новым способом развития материала или на новом материале] в Ф.,— построение между проведениями темы. Интермедии по выразит. и структурной сути противоположны проведениям темы: интермедия — всегда построение срединного (разработочного) характера, осн. область тематич. развития в Ф., способствующая освежению звучания вступающей затем темы и создающая характерную для Ф. текучесть формы. Различают интермедии, связывающие проведения темы (обычно внутри раздела) и собственно развивающие (разделяющие проведения). Так, для экспозиции типична интермедия, связывающая ответ с вступлением темы в 3-м голосе (Ф. D-dur из 2-го тома «ХТК»), реже — тему с вступлением ответа в 4-м голосе (Ф. b-moll из 2-го тома) или с дополнит. проведением (Ф. F-dur из 2-го тома). Такие небольшие интермедии называют связками или кодеттами. Интермедии др. типа, как правило, больше по размерам и находят применение либо между разделами формы [напр., при переходе от экспозиции к развивающему разделу (Ф. C-dur из 2-го тома «ХТК»), от него к репризному (Ф.h-moll из 2-го тома)], либо внутри развивающего (Ф. As-dur из 2-го тома) или репризного (Ф. F-dur из 2-го тома) раздела; построение в характере интермедии, расположенное в конце Ф., называется завершением (см. Ф. D-dur из 1-го тома «ХТК»). Интермедии обычно основываются на мотивах темы — начальном (Ф. c-moll из 1-го тома «ХТК») или завершающем (Ф. c-moll из 2-го тома, такт 9), часто также на материале противосложения (Ф. f-moll из 1-го тома), иногда — кодетты (Ф. Es-dur из 1-го тома). Самостоят. материал, противопоставленный теме, — относительная редкость, однако такие интермедии обычно играют важную роль в Ф. (Kyrie № 1 из мессы h-moll Баха). В особых случаях интермедии привносят в Ф. элемент импровизации (гармонич.-фигуративные интермедии в орг. токкате d-moll, BWV 565). Структура интермедий дробная; среди приёмов развития 1-е место занимает секвенция— простая (такты 5—6 в Ф. c-moll из 1-го тома «ХТК») или каноническая 1-го (там же, такты 9—10, с дополнит. голосом) и 2-го разрядов (Ф. fis-moll из 1-го тома, такт 7), обычно не более 2—3 звеньев с секундовым или терцовым шагом. Вычленение мотивов, секвенции и вертикальные перестановки приближают большую интермедию к разработке (Ф. Cis-dur из 1-го тома, такты 35—42). В нек-рых Ф. интермедии возвращаются, иногда образуя сонатные соотношения (ср. такты 33 и 66 в Ф. f-moll из 2-го тома «ХТК») или систему контрапунктически варьированных эпизодов (Ф. c-moll и G-dur из 1-го тома), причём характерно их постепенное структурное усложнение (Ф. из сюиты «Гробница Куперена» Равеля). Тематически «уплотнённые» Ф. без интермедий или с небольшими интермедиями встречаются редко (Ф. Kyrie из Реквиема Моцарта). Такие Ф. при условии искусной контрапунктич. разработки (стретты, разл. преобразования темы) приближаются к ричеркару — fuga ricercata или figurata (Ф. C-dur из 1-го тома «ХТК»; Ф. E-dur из 2-го тома).

Стретта — интенсивное имитац. проведение темы Ф., в к-ром имитирующий голос вступает до момента окончания темы в начинающем голосе; *стретта* может быть написана в форме простой или канонич. имитации.

Экспозицией (от лат. expositio — изложение; нем. Fugenexposition, erste Durchführung; англ., франц. exposition; итал. esposizione) называется 1-я имитац. группа в Ф., т. е. 1-й раздел в Ф., состоящий из начальных проведений темы во всех голосах. Обычны одноголосное начало (кроме Ф. с сопровождением, напр. Kyrie № 1 из мессы h-moll Баха) и чередование темы с ответом; иногда этот порядок нарушается (Ф. G-dur, f-moll, fis-moll из 1-го тома «ХТК»); хоровые Ф., в к-рых несмежные голоса имитируются в октаву (тема—тема и ответ—ответ: финальная Ф. из оратории

«Времена года» Гайдна), называются октавными. Ответ вводится одновр. с окончанием темы (Ф. dis-moll Ф., в к-рых ответ вступает до окончания темы (Ф. E-dur из 1-го тома, Cis-dur из 2-го тома «ХТК»), называются стреттными, сжатыми. В 4-гол. экспозициях «ХТК»), что связано с традициями фугированного изложения эпохи строгого письма. Большое выразит. значение имеет порядок вступлений: экспозиция часто планируется с таким расчётом, что каждый вступающий голос оказывается крайним, хорошо различимым (это, однако, не является правилом: см. Ф. g-moll из 1-го тома «ХТК»), что особенно важно в органных, клавирных Ф., напр. тенор — альт — сопрано — бас (Ф. D-dur из 2-го тома «ХТК»; орг. Ф. D-dur, BWV 532), альт — сопрано — тенор — бас (Ф. c-moll из 2-го тома «ХТК») и т. д.; тем же достоинством обладают вступления от верхнего голоса к нижнему (Ф. e-moll, там же), а также более динамичный порядок вступления голосов— от нижнего к верхнему (Ф. cis-moll из 1-го тома «ХТК»). Границы разделов в столь текучей форме, как Ф., условны; экспозиция считается законченной, когда тема и ответ проведены во всех голосах; последующая интермедия принадлежит экспозиции, если имеет каденцию (Ф. c-moll, g-moll из 1-го тома «ХТК»); в противоположном случае она относится к развивающему разделу (Ф. As-dur, там же). Когда экспозиция получается излишне краткой или требуется особо обстоятельное экспонирование, вводится одно (в 4-гол. Ф. D-dur из 1-го тома «ХТК» эффект вступления 5-го голоса) или неск. дополнит. проведений (3 в 4-гол. орг. Ф. g-moll, BWV 542). Дополнит. проведения во всех голосах образуют контрэкспозицию (Ф. E-dur из 1-го тома «ХТК»); для неё типичны иной, нежели в экспозиции, порядок вступлений и обратное распределение темы и ответа по голосам; контрэкспозициям Баха свойственно контрапунктич. развитие (в Ф. F-dur из 1-го тома «ХТК» — стретта, в Ф. G-dur — обращение темы). Изредка в пределах экспозиции в ответ вносятся преобразования, отчего возникают особые виды Ф.: в обращении (Contrapunctus V из «Искусства фуги» Баха; Ф. XV из 24 прелюдий и Ф. для фп. Щедрина), в уменьшении (Contrapunctus VI из «Искусства фуги»), в увеличении (Contrapunctus VII, там же). Экспозиция— тонально устойчивая и наиболее стабильная часть формы; её давно выработанная структура сохранилась (как принцип) в произв. 20 в. В 19 в. предпринимались эксперименты по организации экспозиции на основе имитации в нетрадиционные для Ф. интервалы (А. Рейха), однако в художеств. практику они вошли лишь в 20 в. под воздействием гармонич. свободы новой музыки (Ф. из квинтета ор. 16 Танеева: c-es-g-c; Ф. в «Грозовой сонате» для фп. Метнера: fis-g; в Ф. B-dur ор. 87 Шостаковича ответ в параллельной тональности; в Ф. in F из «Ludus tonalis» Хиндемита ответ в децциму, in A — в терцию; в антональной тройной Ф. из 2-го д. «Воццека» Берга, такт 286, ответы в ув. нону, малую сексту, ум. квинту). Экспозиция Ф. иногда наделяется развивающими свойствами, напр. в цикле «24 прелюдии и фуги» Щедрина (значит. изменения в ответе, неточно удержанные противосложения в Ф. III, XXII).

Раздел Ф., следующий за экспозиционным, называется развивающим (нем. Durchführungsteil, Mittelteil; англ. development section; франц. partie du dévetopment; итал. partie di sviluppo), иногда — средней частью или разработкой, если в содержащихся в нём интермедиях находят применение приёмы мотивного преобразования. Возможны контрапунктич. (сложный контрапункт, стретта, преобразования темы) и тонально-гармонич. (модуляция, перегармонизация) средства развития. Развивающий раздел не имеет строго установленной структуры; обычно это неустойчивое построение, представляющее ряд одиночных или групповых проведений в тональностях, к-рых не было в экспозиции. Порядок введения тональностей свободный; в начале раздела обычно используется параллельная тональность, дающая новую ладовую окраску (Ф. Es-dur, g-moll из 1-го тома «ХТК»), в конце раздела — тональности группы субдоминанты (в Ф. F-dur из 1-го тома — d-moll и g-moll); не исключаются и др. варианты тонального развития (напр., в Ф. f-moll из 2-го тома «ХТК»: As-dur—Es-dur—c-moll). Выход за пределы тональностей 1-й степени родства свойствен Ф. более позднего времени (Ф. d-moll из Реквиема Моцарта: F-dur—g-moll—c-moll—B-dur — f-moll). В развивающем разделе содержится хотя бы одно проведение темы (Ф. Fis-dur из 1-го тома «ХТК», но обычно их больше; групповые проведения часто строятся по тину соотношения темы и ответа (Ф. f-moll из 2-го тома «ХТК»), так что иногда развивающий раздел напоминает экспозицию в побочной тональности (Ф. e-moll, там же). В развивающем разделе находят широкое применение стретты, преобразования темы (Ф. dis-moll из 1-го тома, E-dur из 2-го тома «ХТК»), интермедии (в Ф. F-dur из 2-го тома вся развивающая часть сведена к одной интермедии, что приближает форму к *фугетте*).

Признак завершающего раздела Ф. (нем. Schlußteil der Fuge) — прочное возвращение осн. тональности (часто, но не обязательно связанное с темой: в Ф. F-dur из 1-го тома «ХТК» в тактах 65—68 тема «растворяется» в фигурации; в тактах 23—24 Ф. D-dur 1-й мотив «укрушён» имитацией, 2-й в тактах 25—27 — аккордами). Раздел может начаться с ответа (Ф. f-moll, такт 47, из 1-го тома; Ф. Es-dur, такт 26, из того же тома—производное от дополнит. проведения) или в субдоминантовой тональности гл. обр. для слитности с предшествующим развитием (Ф. B-dur из 1-го тома, такт 37; Fis-dur из того же тома, такт 28 — производное от дополнит. проведения; Fis-dur из 2-го тома, такт 52 — по аналогии с контрэкспозицией), что встречается и в совершенно иных гармонич. условиях (Ф. in G в «Ludus tonalis» Хиндемита, такт 54). Завершающий раздел в фугах Баха обычно более короткий (развитая реприза в Ф. f-moll из 2-го тома — исключение), чем экспозиция (в 4-гол. Ф. f-moll из 1-го тома «ХТК» 2 проведения), вплоть до размеров небольшой каденции (Ф. G-dur из 2-го тома «ХТК»). Для упрочения осн. тональности часто вводится субдоминантовое проведение темы (Ф. F-dur, такт 66, и f-moll, такт 72, из 2-го тома «ХТК»). Голоса в заключит. разделе, как правило, не выключаются; в нек-рых случаях уплотнение фактуры выражается в заключит. аккордовом изложении (Ф. D-dur и g-moll из 1-го тома «ХТК»). С заключит. разделом иногда совмещается кульминация формы, часто связанная со стреттой (Ф. g-moll из 1-го тома). Заключит. характер бывает усилен аккордовой фактурой (2 последних такта той же Ф.); раздел может иметь заключение типа небольшой коды (последние такты Ф. c-moll из 1-го тома «ХТК», подчёркнутые тонич. орг. пунктом; в упомянутой Ф. in G Хиндемита — basso ostinato); в др. случаях завершающий раздел может быть разомкнутым: он либо имеет продолжение иного рода (напр., когда Ф.— часть сонатной разработки), либо вовлекается в обширную коду цикла, близкую по характеру вступит. пьесе (орг. прелюдия и Ф. a-moll, BWV 543). Термин «реприза» к заключит. разделу Ф. может быть применён лишь условно, в общем смысле, с обязательным учётом сильных отличий заключит. раздела Ф. от экспозиционного.

От имитац. форм строгого стиля Ф. унаследовала приёмы строения экспозиции (Kyrie из мессы Pange lingua Жоскена Депре) и тональный ответ. Предшественником Ф. на неск. тем был *мотет*. Первоначально вок. форма, мотет затем перешёл в инстр. музыку

(Жоскен Депре, Г. Изак) и получил применение в *канцоне*, в к-рой последующий раздел является полифонич. вариантом предыдущего. Фуги Д. Букстехуде (см., напр., орг. прелюдию и Ф. d-moll: прелюдия — Ф.— quasi Recitativo — вариант Ф.— заключение) являются фактически канцонами. Ближайший предшественник Ф.— однотемный органный или клавирный *ричеркар* (однотемность, тематич. насыщенность стреттной фактуры, приёмы преобразования темы, но отсутствие свойственных Ф. интермедий); Ф. называют свои ричеркары С. Шейдт, И. Фробергер. Большую роль в образовании Ф. сыграли канцоны и ричеркары Дж. Фрескобальди, а также близкие им органные и клавирные *каприччо* и *фантазии* Я. П. Свелинка. Процесс образования формы Ф. был постепенным, указать некую «1-ю Ф.» невозможно.

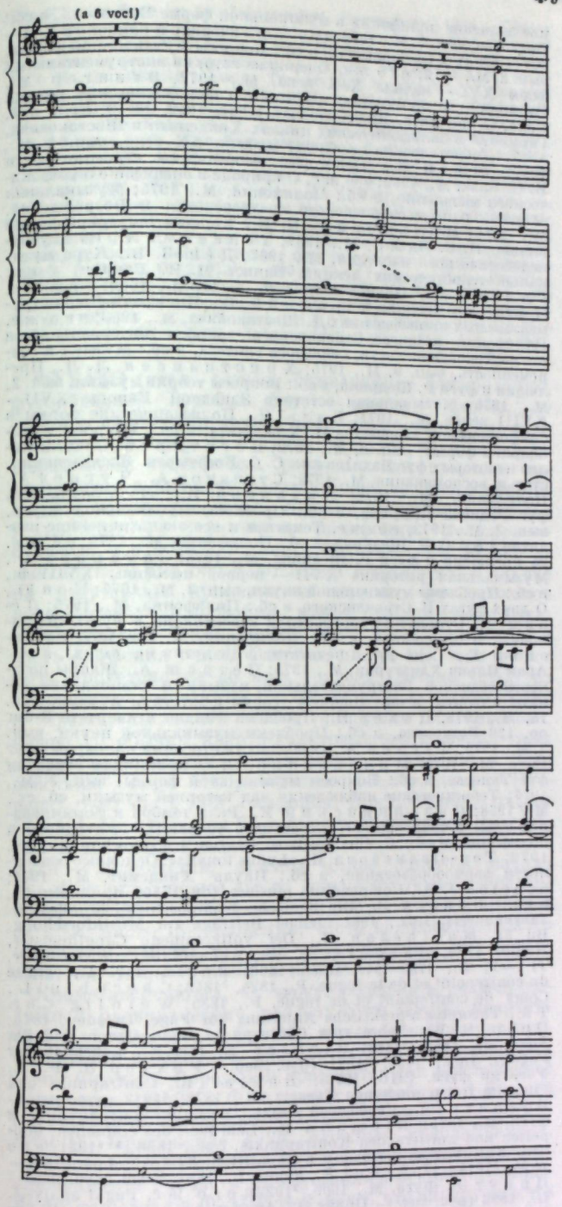
Среди ранних образцов распространена форма, в к-рой развивающий (нем. zweite Durchführung) и завершающий разделы представляют собой варианты экспозиции (см. *Реперкуссия*, 1), т. о., форма составляется как цепочка контрэкспозиций (в упомянутом соч. Букстехуде Ф. состоит из экспозиции и 2 её вариантов). Одно из самых важных достижений времени Г. Ф. Генделя и И. С. Баха — введение в Ф. тонального развития. Узловые моменты тонального движения в Ф. отмечаются чёткими (обычно полными совершенными) кадансами, к-рые у Баха часто не совпадают с границами экспозиционного (в Ф. D-dur из 1-го тома «ХТК» несовершенная каденция в такте 9 «втягивает» h-moll-ное проведение в экспозицию), развивающего и завершающего разделов и «разрезают» их (в той же Ф. совершенная каденция в e-moll в такте 17 посреди развивающего раздела членит форму на 2 части). Многочисленны разновидности двухчастной формы: Ф. C-dur из 1-го тома «ХТК» (каденция a-moll, такт 14); к старинной двухчастной форме приближается Ф. Fis-dur из того же тома (каденция на доминанте, такт 17, каденция в dis-moll посреди развивающего раздела, такт 23); черты старинной сонаты в Ф. d-moll из 1-го тома (стретта, завершающая 1-ю часть, транспонирована при окончании Ф. в осн. тональность: ср. такты 17—21 и 39—44). Пример трёхчастной формы — Ф. c-moll из 1-го тома «ХТК» с ясным началом заключит. раздела (такт 20).

Особую разновидность составляют Ф., в к-рых не исключаются отклонения и модуляции, но проведения темы и ответа даются только в осн. и доминантовой (орг. Ф. c-moll Баха, BWV 549), изредка — в заключит. разделе — в субдоминантовой (Contrapunctus I из «Искусства фуги» Баха) тональностях. Такие Ф. иногда называют однотональными (см. Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф., 1961), устойчиво-тональными (Золотарев В. А., 1932), тонико-доминантовыми. Основу развития в них обычно составляют те или иные контрапунктич. комбинации (см. стретты в Ф. Es-dur из 2-го тома «ХТК»), перегармонизации и преобразования темы (двухчастная Ф. c-moll, трёхчастная Ф. d-moll из 2-го тома «ХТК»). Несколько архаичные уже в эпоху И. С. Баха, эти формы в более позднее время встречаются лишь изредка (финал дивертисмента № 1 для баритонов Гайдна, Hob. XI 53).

Рондообразная форма возникает в том случае, когда в развивающий раздел включается фрагмент осн. тональности (в Ф. Cis-dur из 1-го тома «ХТК», такт 25); к этой форме обращался Моцарт (Ф. c-moll для струн. квартета, K.-V. 426). Многим фугам Баха присущи черты сонатности (напр., Kyrie № 1 из мессы h-moll). В формах послебаховского времени заметно влияние норм гомофонной музыки, и на первое место выдвигается чёткая трёхчастная форма. Историч. достижением венских симфонистов было сближение сонатной формы и формы Ф., осуществляемое либо как фугирование сонатной формы (финал квартета G-dur Моцарта, K.-V. 387), либо как симфонизация Ф., в частности преобразование развивающего раздела в сонатную разработку (финал квартета ор. 59 № 3 Бетховена). На основе этих достижений созданы произв. в гомофонно-полифонич. формах (сочетания сонаты с двойной Ф. в финале 5-й симфонии Брукнера, с четверной Ф. в финальном хоре кантаты «По прочтении псалма» Танеева, с двойной Ф. в 1-й части симфонии «Художник Матис» Хиндемита) и выдающиеся образцы симф. Ф. (1-я часть 1-й орк. сюиты Чайковского, финал кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева, орк. «Вариации и фуга на тему Моцарта» Регера). Характерное для иск-ва романтизма тяготение к неординарности выражения распространилось и на формы Ф. (свойства фантазии в орг. Ф. на тему BACH Листа, выражающиеся в ярких динамич. контрастах, введении эпизодич. материала, свободе тонального плана). В музыке 20 в. используются традиц. формы Ф., но при этом заметна тенденция к применению самых сложных полифонич. приёмов (см. № 4 из кантаты «По прочтении псалма» Танеева). Традиц. форма иногда является следствием специфич. природы иск-ва *неоклассицизма* (финал концерта для 2 фп. Стравинского). Во многих случаях композиторы стремятся изыскать в традиц. форме неиспользованные выразит. возможности, наполняя её нетрадиционным ладогармонич. содержанием (в Ф. C-dur ор. 87 Шостаковича ответ— миксолидийский, ср. часть — в натуральных ладах минорного наклонения, а реприза — с лидийской стреттой) или применяя новое гармонич. и фактурное оформление. Наряду с этим авторы Ф. в 20 в. создают совершенно индивидуальные формы. Так, в Ф. in F из «Ludus tonalis» Хиндемита 2-я часть (от такта 30) представляет собой производное от 1-й части в раккоходном движении. Симметрия формы Ф. в 1-й части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока образуется в результате вступлений голосов от исходного a-moll по квинтам вверх и вниз сначала с темой, затем с её убывающими по протяжённости фрагментами; по достижении кульминации в es-moll развитие следует в обратном порядке.

Кроме однотемных, существуют также Ф. на 2, реже 3 или 4 темы. Различают Ф. на неск. тем и Ф. сложные (на 2 — двойные, на 3 — тройные); их отличие в том, что сложная Ф. предполагает контрапунктич. сочетание тем (всех или нек-рых). Ф. на неск. тем исторически происходит от мотета и представляет собой последование нескольких Ф. на разные темы (в орг. прелюдии и Ф. a-moll Букстехуде их 2). Такого рода Ф. встречаются среди орг. хоральных обработок; 6-гол. Ф. «Aus tiefer Not schrei'ich zu dir» Баха (BWV 686) складывается из экспозиций, предваряющих каждую строфу хорала и построенных на их материале; такая Ф. называется строфической (иногда применяется нем. термин Schichtenaufbau — построение слоями; см. пример в колонке 989).

Для сложной Ф. не характерны глубокие образные контрасты; её темы лишь оттеняют друг друга (2-я — обычно более подвижная и менее индивидуализированная). Различают Ф. с совместной экспозицией тем (двойные: орг. Ф. h-moll Баха на тему Корелли, BWV 579, Ф. Kyrie из Реквиема Моцарта, фп. прелюдия и Ф. ор. 29 Танеева; тройные: 3-гол. инвенция f-moll Баха, прелюдия A-dur из 1-го тома «ХТК»; четверная Ф. в финале кантаты «По прочтении псалма» Танеева) и технически более простые Ф. с раздельными экспозициями (двойные: Ф. gis-moll из 2-го тома «ХТК», Ф. e-moll и d-moll ор. 87 Шостаковича, Ф. in A из «Ludus tonalis» Хиндемита; тройные: Ф. fis-moll из 2-го тома «ХТК», орг. Ф. Es-dur, BWV 552, Contrapunctus XV из «Искусства фуги» Баха, № 3 из кантаты «По прочтении псалма» Танеева, Ф. in C из «Ludus tonalis» Хиндемита). Нек-рые Ф. относятся к смешанному типу: в Ф. cis-moll из 1-го тома «ХТК» 1-я тема контрапунктирует при изложении



И. С. Бах. Органная обработка хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir», 1-я экспозиция.

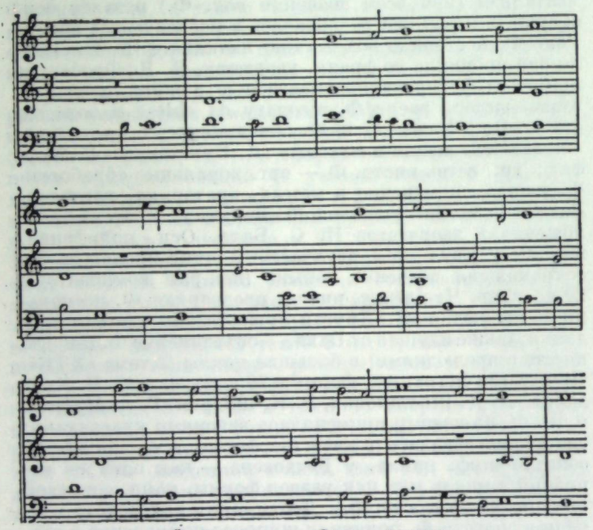
2-й и 3-й тем; в четверной Ф. из Вариаций на тему Диабелли ор. 120 Бетховена темы излагаются попарно; в Ф. из разработки 10-й симфонии Мясковского совместно экспонируются 1-я и 2-я темы, отдельно — 3-я. В сложной Ф. нормы строения экспозиции соблюдаются при изложении 1-й темы; экспонирование др. тем менее строгое.

Особую разновидность представляет Ф. на хорал. Тематически самостоятельная Ф. является своего рода фоном для хорала, к-рый время от времени (напр., в интермедиях Ф.) проводится крупными, контрастирующими движению Ф. длительностями. Подобная форма встречается среди орг. хоральных обработок Баха («Jesu, meine Freude», BWV 713); выдающийся образец — двойная Ф. на хорал Confiteor № 19 из мессы h-moll. После Баха эта форма встречается редко (напр., двойная Ф. из орг. сонаты № 3 Мендельсона; финальная Ф. кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева); идея включения хорала в развитие Ф. осуществлена в «Прелюдии, хорале и фуге» для фп. Франка, в Ф. № 15 H-dur из «24 прелюдий и фуг» для фп. Г. Мушеля.

Ф. возникла как форма инструментальная, и инструментализм (при всём значении вок. Ф.) остался осн. сферой, в к-рой она развивалась в последующее время. Роль Ф. постоянно возрастала: начиная с Ж. Б. Люлли она проникла во франц. увертюру, И. Я. Фробергер применил фугированное изложение в жиге (в сюите), итал. мастера ввели Ф. в сонату da chiesa и concerto grosso. Во 2-й пол. 17 в. Ф. объединялась с *прелюдией*, *пассакальей*, вошла в *токкату* (Д. Букстехуде, Г. Муффат); др. ветвь инстр. Ф.— орг. хоральные обработки. Ф. нашла применение в мессах, ораториях, кантатах. Разл. тенденции развития Ф. получили классич. воплощение в творчестве И. С. Баха. Осн. полифонич. циклом у Баха стал двухчастный цикл прелюдия-Ф., сохранивший значение поныне (нек-рые композиторы 20 в., напр. Чюрлёнис, иногда предваряют Ф. несколькими прелюдиями). Другая существенно важная традиция, также идущая от Баха,— объединение Ф. (иногда вместе с прелюдиями) в большие циклы (2 тома «ХТК», «Искусство фуги»); эту форму в 20 в. развивают П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович, Р. К. Щедрин, Г. А. Мушель и др. Ф. по-новому применялась венскими классиками: она использовалась в качестве формы к.-л. из частей сонатно-симф. цикла, у Бетховена — как одна из вариаций в цикле или как раздел формы, напр. сонатной (обычно фугато, а не Ф.). Достижения баховского времени в области Ф. получили широкое применение в соч. мастеров 19—20 вв. Ф. используется не только как финальная часть цикла, но в ряде случаев заменяет сонатное Allegro (напр., во 2-й симфонии Сен-Санса); в цикле «Прелюдия, хорал и фуга» для фп. Франка Ф. имеет сонатные очертания, и всё сочинение рассматривается как большая соната-фантазия. В вариациях Ф. чаще занимает положение обобщающего финала (И. Брамс, М. Регер). Фугато в разработке к.-л. из частей симфонии разрастается до полной Ф. и нередко становится центром формы (финал симфонии № 3 Рахманинова; симфонии № 10, 21 Мясковского); в форме Ф. может быть изложена к.-л. из тем произв. (побочная партия в 1-й части квартета № 13 Мясковского). В музыке 19—20 вв. существенно меняется и расширяется образный строй Ф. В неожиданном ракурсе романтич. лирич. миниатюры предстаёт фп. фуга Шумана (ор. 72 № 1) и единственная 2-гол. фуга Шопена. Иногда (начиная с «Времён года» Гайдна, № 19) Ф. служит изобразит. целям (картина битвы в «Макбете» Верди; течение реки в симф. поэме «Влтава» Сметаны; «эпизод расстрела» во 2-й части симфонии № 11 Шостаковича); в Ф. проникает романтич. образность — гротеск (финал «Фантастической симфонии» Берлиоза), демонизм (соч. Ф. Листа), ирония (симф. поэма «Так сказал Заратустра» Штрауса); в нек-рых случаях Ф.— носитель героич. образа (интродукция из оперы «Иван Сусанин» Глинки; симф. поэма «Прометей» Листа); к числу лучших примеров комедийной трактовки Ф. относятся сцена драки из окончания 2-го д. оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, финальный ансамбль из оперы «Фальстаф» Верди. Единственный в своём роде случай применения Ф. в романсе — «Воспоминание» Шапорина.

2) Термин, к-рым в 14 — нач. 17 вв. обозначался канон (в совр. смысле слова), т. е. непрерывная имитация в 2 и более голосах. «Fuga — тождество партий

сочинения в отношении длительности, имени, формы и в отношении своих звуков и пауз» (И. Тинкторис, 1475, в кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 370). Исторически Ф. близки такие канонич. жанры, как итал. качча (caccia) и франц. шас (chasse): обычное в них изображение охоты ассоциируется с «преследованием» имитируемого голоса, откуда и происходит название Ф. Во 2-й пол. 15 в. возникает выражение Missa ad fugam, обозначающее мессу, написанную с применением канонич. техники (д'Орто, Жоскен Депре, Палестрина).



Й. Окегем. Фуга, начало.

В 16 в. различали Ф. строгую (лат. legata) и свободную (лат. sciolta); в 17 в. Ф. legata постепенно «растворилась» в понятии канон, Ф. sciolta «переросла» в Ф. в совр. смысле. Поскольку в Ф. 14—15 вв. голоса не различались по рисунку, эти сочинения записывались на одной строке с обозначением способа расшифровки (см. об этом в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972, с. 7). Fuga canonica in Epidiapente (т. е. канонич. Ф. в верхнюю квинту) имеется в «Музыкальном приношении» Баха; 2-гол. канон с дополнит. голосом представляет собой Ф. in B из «Ludus tonalis» Хиндемита.

3) Ф. в 17 в.— муз.-риторич. фигура, имитационно изображающая бег с помощью быстрого последования звуков при распеве соответствующего слова (см. *Фигура*).

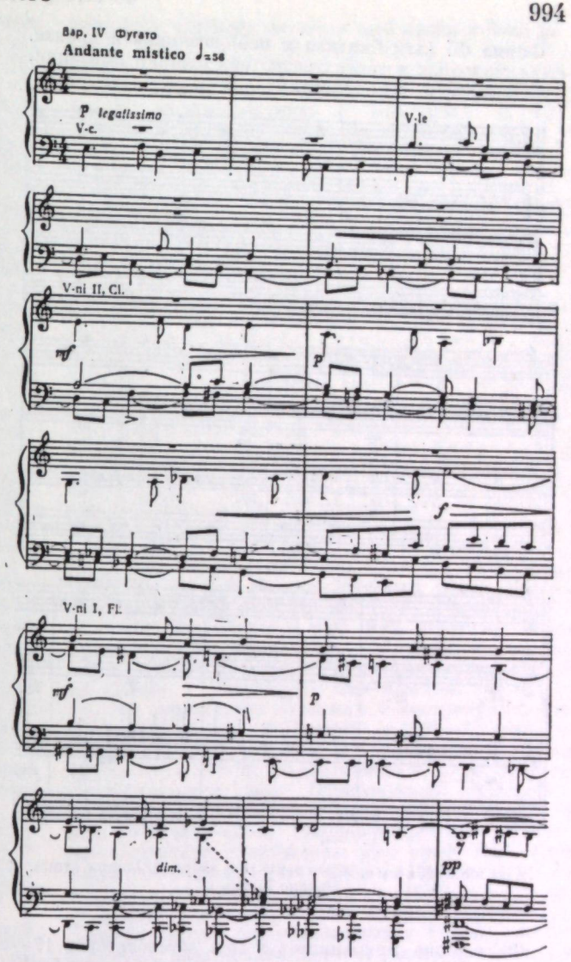
Лит.: Аренский А., Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки, ч. 1, М., 1893, [4]1930; Климов М. Г., Краткое руководство к изучению контрапункта, канона и фуги, М., 1911; Золотарёв В. А., Фуга. Руководство к практическому изучению, М., 1932, [3]1965; Тюлин Ю., Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников, «СМ», 1935, № 3; Скребков С., Полифонический анализ, М.—Л., 1940; его же, Учебник полифонии, ч. 1—2, М.—Л., 1951, [3]М., 1965; Способин И. В., Музыкальная форма, М.—Л., 1947, [3]1972; Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам, примеч. Вл. Протопопова, в кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952; Должанский А., Относительно фуги, «СМ», 1959, № 4, то же, в его кн.: Избранные статьи, Л., 1973; его же, 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, Л., 1963, [2]1970; Кершнер Л. М., Народнопесенные истоки мелодики Баха, М., 1959; Мазель Л., Строение музыкальных произведений, М., 1960, [2]доп., М., 1979; Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф., Учебник полифонии, М., 1961, [3]1977; Дмитриев А. Н., Полифония как фактор формообразования, Л., 1962; Протопопов В., История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, М., 1962; его же, История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, М., 1965; его же, Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; его же, Ричеркар и канцона в XVI—XVII веках и их эволюция, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; его же, Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века, М., 1979; Этингер М., Гармония и полифония. (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича), «СМ», 1962, № 12; его же, Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; Южак К., Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха, М., 1965; её же, О природе и специфике полифонического мышления, в сб.: Полифония, М., 1975; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, М., 1966; Мильштейн Я. И., Хорошо темперированный клавир И. С. Баха..., М., 1967; Танеев С. И., Из научно-педагогического наследия, М., 1967; Ден З. В., Курс музыкально-теоретических лекций. Запись М. И. Глинки, в кн.: Глинка М., Полное собр. соч., т. 17, М., 1969; его же, О фуге, там же; Задерацкий В., Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича, М., 1969; его же, Полифония позднего Стравинского: вопросы интервальной и ритмической плотности, стилевого синтеза, в сб.: Музыка и современность, вып. 9, М., 1975; Христиансен Л. Л., Прелюдии и фуги Р. Щедрина, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, М., 1971; Бать Н., Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; Богатырев С. С., [Анализ некоторых фуг Баха], в кн.: С. С. Богатырев. Исследования, статьи, воспоминания, М., 1972; Степанов А., Чугаев А., Полифония, М., 1972; Лихачёва И., Ладотональность фуг Родиона Щедрина, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, М., 1973; её же, Тематизм и его экспозиционное развитие в фугах Р. Щедрина, в сб.: Полифония, М., 1975; её же, 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина, М., 1975; Захарова О., Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в., в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Коню., О двух фугах И. Стравинского, в сб.: Полифония, М., 1975; Лева я Т., Отношения горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита, в сб.: Полифония, М., 1975; Литинский Г., Семь фуг и речитативов (заметки на полях), в сб.: Арам Ильич Хачатурян, М., 1975; Петраш А., Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты, в кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, Л., 1975; Цахер И., Проблема финала в квартете B-dur op. 130 Бетховена, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Чугаев А., Особенности строения клавирных фуг Баха, М., 1975; Михайленко А., О принципах строения фуг Танеева, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 3, М., 1977; Теоретические наблюдения над историей музыки, сб. ст., М., 1978; Назайкинский Е., Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии, в сб.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания, М., 1979; Тер-Оганезова И., «Ludus tonalis». Основные особенности формообразования, в сб.: Пауль Хиндемит, М., 1979; Scheibe J. A., Compendium musices [(ок. 1730), приложение], в кн.: Benary P., Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Lpz., 1961 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd 3); Mattheson J., Der vollkommene Capellmeister, Hamb., 1739; Marpurg Fr. W., Abhandlung von der Fuge, Tl 1—2, B., 1753—54, [2]Lpz., 1806; Fétis Fr. J., Traité du contrepoint et de la fugue, P., 1824, [2]1846; Cherubini L., Cours de contrepoint et de fugue, P., 1835; Weinlig Chr. Th., Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge, Dresden, 1845; Dehn S. W., Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, B., 1859, [2]1883; Richter E. Fr. E., Lehrbuch der Fuge..., Lpz., 1859, [9]1921 (рус. пер.— Рихтер Э. Ф. Э., Учебник фуги, СПБ, 1873); Bußler L., Contrapunkt und Fuge im freien modernen Tonsatz, B., 1878, [2]1912 (рус. пер.— Бусслер Л., Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги, М., 1885); Riemann H., Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Lpz., 1888, [4–6]1921; его же, Katechismus der Fugen-Komposition, Tl 1—3, Lpz., 1890—1894, [3]1914—17; Prout E., Fugue, L., 1891, [4]1900 (рус. пер.— Праут Э., Фуга, М., 1900, [2]1922); его же, Fugal analysis, L., 1892 (рус. пер.— Праут Э., Анализ фуг, М., 1915); Werker W., Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen... J. S. Bachs, Lpz., 1922; Müller-Blattau J. M., Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Königsberg in Pr.-Augsburg, 1923, [2]Kassel, 1963; Fischer W., Zur Geschichte des Fugenthemas, в кн.: Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925, Lpz., 1926; Grabner H., Anleitung zur Fugenkomposition, Lpz., 1935, [4]1959; Dupré M., Cours complet de fugue, v. 1—2, P., 1938; Neumann W., J. S. Bachs Chorfuge, Lpz., 1938, [2]1953; Lambert J., L'art de la fugue, P., 1945; Oldroyd G., The technique and spirit of fugue, L.—N. Y., 1948; Hoffmann-Erbrecht L., Hindemiths «Ludus tonalis»—Bachs «Wohltemperiertes Klavier». Eine Gegenüberstellung, «Musikblätter», 1950, S. 124—26; Jacobi W., Lehrbuch der Fuge, Regensburg, 1950; Ghislanzoni A., Storia della Fuga, Mil., 1952; его же, Arte e tecnica della fuga, Roma, 1953; Barford Ph. T., The idea of fugue, «MR», 1954, v. 15, № 3; Lučić F., Polifona kompozicija, Zagreb, 1954; Dahlhaus C., Bachs konzertante Fugen, в изд.: Bach-Jahrbuch, 1955, Jahrg. 42, 1956; Czaczkes L., Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach, Bd 1—2, W., 1956—63; Unger U., Die Klavier-Fuge im 20. Jahrhundert, Regensburg, 1956 («Kölner Beiträge zur Musikforschung», Bd 11); Mann A., The study of fugue, New Brunswick (N. J.), 1958; Trapp K., Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger, Fr./M., 1958; Tischler H., Hindemith's Ludus Tonalis and Bach's Well-Tempered Clavier — A comparison, «MR», 1959, v. 20, № 3—4; Talingrio A., Die Fuge, H. 1, Köln, 1960 («Das Musikwerk», 19); Hajnali M., Der fugierte Stil bei Mozart, Bern, [1959]; Adcologica», 1962, Bd 3, S. 117—26; Kirkendale W., Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, Tutzing, 1966; 2) Tinctoris J., Diffinitorium musicae, ок. 1472—73, в изд.: Scriptorum de musica medii aevi novam seriem..., t. 4, P., 1864; его же, De arte contrapuncti, там же; Ramos de Pareja B., Musica practica, Bologna, [1482], то же, в изд.: Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, H. 2, [2]Lpz., 1901; Gaffurio Fr., Practica musice, Mil., 1496, переизд., Rochester—N. Y., 1954; Zarlino G., Le istitutioni harmoniche, Venetia, 1558, переизд., Rochester—N. Y., 1954, N. Y., 1965; Riemann H., Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, [2]B., [1920].

В. П. Фраёнов.

ФУГА́ТО (итал. fugato, буквально — фугированно, фугообразно, подобно фуге) — имитац. форма, по способу изложения темы (часто также развития) родственная *фуге* (1). В отличие от фуги, не имеет ясно выраженной полифонич. репризы; как правило, используется в качестве раздела более крупного целого. Чёткое изложение темы, имитац. вступления голосов и постепенное уплотнение полифонич. *фактуры* — существ. черты Ф. (Ф. могут быть названы только те имитации, к-рые обладают этими качествами; в случае их отсутствия применяется термин «фугированное изложение»). Ф.— форма менее строгая, чем фуга: число голосов здесь может быть непостоянным (1-я часть симфонии c-moll Танеева, цифра 12), тема может быть проведена не во всех голосах (начало Credo из «Торжественной мессы» Бетховена) или изложена сразу с *противосложением* (21-я симфония Мясковского, цифра 1); обычны кварто-квинтовые соотношения темы и ответа, но отступления нередки (вступление к 3-му действию оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера; 1-я часть 5-й симфонии Шостаковича, цифры 17—19). По строению Ф. весьма разнообразны. Во многих соч. воспроизводится наиболее стабильная часть фуги — экспозиция, причём чёткое одногол. начало Ф., ясно отделяющее его от предшествующей музыки, контрастирует с окончанием, к-рое не отграничивается от к.-л. иного продолжения, часто неполифонического (финал фп. сонаты № 6, 2-я часть симфонии № 1 Бетховена; см. также пример в колонке 994).

Кроме экспозиции, Ф. может содержать раздел, подобный развивающему разделу фуги (финал квартета № 2 Чайковского, цифра 32), к-рый далее обычно преобразуется в сонатную разработку (1-я часть квартета D-dur Франка). Изредка Ф. трактуется как неустойчивое построение (двойное Ф. в начале разработки 1-й части 6-й симфонии Чайковского: d-moll — a-moll — e-moll — h-moll). Применение в Ф. сложных контрапунктич. приёмов не исключается [Ф. с удержанным противосложением в 1-й части 5-й симфонии Мясковского, цифра 13; *стретта* в Ф. «Пусть узнают, что значит власть» из 2-го д. оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова; двойное Ф. во 2-й части 7-й симфонии Бетховена; тройное Ф. в увертюре к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, такт 138; пятерное Ф. (фуга) в коде финала симфонии C-dur «Юпитер» Моцарта], однако простые имитац. формы являются нормой.

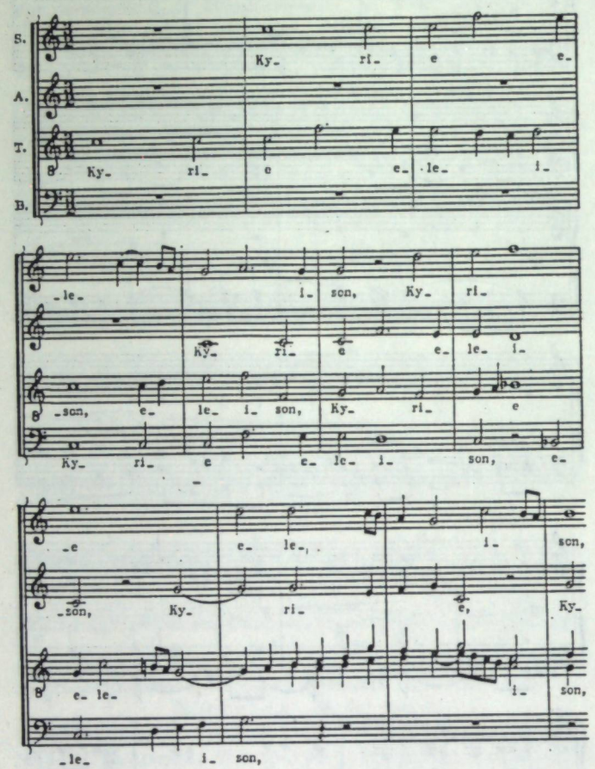
Если фуга отличается полнотой развития и художеств. самостоятельностью образа, то Ф. играет в произв., в к-рое оно «врастает», подчинённую роль. Наиболее типично использование Ф. в сонатной разработке: динамич. возможности имитации служат подготовке кульминации новой темы или раздела; Ф. может находиться как во вступительном (1-я часть 6-й симфонии Чайковского), так и в центральном (1-я часть 1-й симфонии Калинникова) или предыктовом разделах разработки (1-я часть 4-го концерта для фп. с оркестром



А. К. Глазунов. 6-я симфония. Часть II.

Бетховена); основанием темы служат чёткие мотивы главной партии (певучие темы побочной чаще обрабатываются канонически). Вообще же Ф. находит применение в любой части муз. произв.: при изложении и развитии темы (Allegro в увертюре к опере «Волшебная флейта» Моцарта; главная партия в увертюре к опере «Проданная невеста» Сметаны), в эпизоде (финал 5-й симфонии Прокофьева, цифра 93), репризе (фп. соната h-moll Листа), сольной каденции (концерт для скрипки с оркестром Глазунова), во вступлении (1-я часть 5-го струн. квартета Глазунова) и коде (1-я часть симфонии «Ромео и Юлия» Берлиоза), средней части сложной трёхчастной формы (ария Грязного из 1-го д. оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова), в рондо (№ 36 из «Страстей по Матфею» Баха); в форме Ф. может излагаться оперный лейтмотив («тема жрецов» во вступлении к опере «Аида» Верди), строиться оперная сцена (№ 20 с из 3-го д. «Князя Игоря» Бородина); иногда Ф.— одна из вариаций (№ 22 из «Гольдберговских вариаций» Баха; хор «Чудная небесная царица» из 3-го д. оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, цифра 171); Ф. как самостоят. пьеса (И. С. Бах, BWV 962; А. Ф. Гедике, ор. 36 № 40) или часть цикла (2-я часть симфониетты in E Хиндемита) встречается редко.

Форма Ф. (или близкая к ней) возникла в произв. *строгого стиля* в связи с развитием техники имитации, охватывающей все голоса.



Жоскен Депре. Missa sexti toni (super L'homme armé). Начало Kyrie.

Ф. широко применялось в соч. композиторов 17—1-й пол. 18 вв. (напр., в жигах из инстр. сюит, в быстрых разделах увертюр). Ф. гибко использовал И. С. Бах, достигая, напр. в хор. сочинениях, необычайной образной выпуклости и драм. экспрессии (в № 33 «Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden» и в № 54 «Laß ihn kreuzigen» из «Страстей по Матфею»). Поскольку выразит. смысл Ф. отчётливо выявляется в сопоставлении с гомофонным изложением, композиторы 2-й пол. 18 — нач. 19 вв. многообразно пользуются этим «светотеневым» контрастом. Ф. в инстр. произв. Гайдна — способ полифонизации гомофонного тематизма (реприза 1-й части струн. квартета ор. 50 № 2); Моцарт видит в Ф. один из путей сближения сонаты и фуги (финал квартета G-dur, К.-V. 387); роль Ф. резко возрастает в соч. Бетховена, что обусловлено стремлением композитора к общей полифонизации формы (двойное Ф. в репризе 2-й части 3-й симфонии значительно усиливает и концентрирует в себе трагедийное начало). Ф. у Моцарта и Бетховена — непременный член в системе полифонич. эпизодов, образующих «большую полифонич. форму» на уровне одной части (фугированные главная и побочная партии в экспозиции, побочная партия в репризе, имитац. разработка, стреттная кода в финале квартета G-dur, К.-V. 387 Моцарта) или цикла (Ф. в 1-й, 2-й и 4-й частях 9-й симфонии; Ф. в 1-й части, корреспондирующее с финальной фугой, в фп. сонате № 29 Бетховена). Мастера 19 в., творчески развивая достижения представителей венской классич. школы, трактуют Ф. по-новому — в плане программном («Битва» в интродукции «Ромео и Юлии» Берлиоза), жанровом (финал 1-го д. оперы «Кармен» Бизе), изобразительном (метель в финале 4-го д. оперы «Иван Сусанин» Глинки) и фантастически-изобразительном (картина вырастающего леса в 3-м д. оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, цифра 253), наполняют Ф. новым образным смыслом, трактуя его как воплощение демонич. начала (часть «Мефистофель» из «Фауст-симфонии» Листа), как выражение раздумья (вступление к опере «Фауст» Гуно; вступление к 3-му д. оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), как реалистич. картину жизни народа (вступление к 1-й картине пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского). Ф. находит многообразное применение у композиторов 20 в. (Р. Штраус, П. Хиндемит, С. В. Рахманинов, Н. Я. Мясковский, Д. Д. Шостакович и др.).

Лит. см. при ст. *Фуга*. *В. П. Фраёнов.*

ФУГЕ́ТТА (итал. fughetta, букв. — маленькая *фуга*; франц., англ. fughetta; нем. Fughetta, Fughette)— относительно простая по художественно-образному содержанию, композиц. приёмам и фактуре фуга (1). Ф. пишутся обычно для органа или фп. (др. исполнит. составы редки: хор «Слаще мёду ласковое слово» из 1-го д. оперы «Царская невеста», орк. интермеццо из 1-й ред. оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова). Как правило, Ф. не содержит сложного развития значительных муз. мыслей, её движение размеренно, характер чаще всего созерцательный (орг. хоральные обработки И. Пахельбеля), лирико-созерцательный (Ф. d-moll Баха, BWV 899), иногда скерцозный (Ф. G-dur Баха, BWV 902). Этим определяется облик тем Ф.— обычно небольших и плавных (характерно использование песенных мелодий: Три Ф. для фп. на рус. темы Римского-Корсакова, фп. Прелюдия и фуга «Летним утром на лужайке» ор. 61 Кабалевского). Во многих случаях сочинение наз. Ф. из-за его небольших размеров, однако понимание терминов «Ф.» и «маленькая фуга» как синонимов не всегда оправдано (в фуге c-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха 28 тактов; в клавирной Ф. № 3 D-dur Генделя 100 тактов). Чёткую границу между Ф., фугой и маленькой фугой провести нельзя (фп. Ф. № 4 ор. 126 Шумана фактически фуга; фп. фуги ор. 43 Мясковского похожи на Ф.).

Строятся Ф. в принципе так же, как «большие» фуги (см., напр., двойную Ф. № 4 C-dur для клавира Генделя, орг. Ф. на хорал Пахельбеля), но они всегда менее масштабны. Наиболее полно и стабильно построение экспозиции; развивающий раздел формы обычно невелик — не более одной группы вступлений (во многих случаях композиторы считают достаточной секвентную или имитац. интермедию: орг. хоральная Ф. «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» Баха, BWV 677); завершающая часть формы нередко ограничивается единств. *проведением* темы (фп. Ф. h-moll ор. 9 № 3 Чюрлёниса). Хотя применение сложных контрапунктич. форм не исключается (бесконечный канон в Ф. № 4 C-dur Генделя, такты 10—15, обращение темы в Ф. из «Полифонич. тетради» для фп. Щедрина, стретта в увеличении в фп. Ф. d-moll Аренского), всё же простые виды имитации для Ф. являются нормой. Ф. встречается как самостоят. произв. (Ф. c-moll Баха, BWV 961), как вариации (№ 10 и 16 в «Гольдберговских вариациях» Баха, № 24, в «Вариациях на тему вальса Диабелли» Бетховена, Ф. на тему BACH Римского-Корсакова в «Парафразах»), как часть цикла («Мини-сюита» для органа ор. 20 Леденёва). Существует мнение, что Ф. может быть разделом более крупного целого (Праут, гл. X), однако в подобных случаях Ф. практически не отличается от *фугато*. Ф. часто предшествует вступит. пьеса — *прелюдия* или *фантазия* (Фантазии и Ф. B-dur, D-dur Баха, BWV 907, 908);

нередко Ф. объединяются в сб-ки или циклы (Прелюдии и фугетты Баха, BWV 899—902, Шесть фуг Генделя для органа или клавесина ор. 3, Четыре фп. Ф. ор. 126 Шумана). В 17 — 1-й пол. 18 вв. орг. Ф. как форма обработки хоральной мелодии (обычно только для мануалов) использовалась часто и многообразно (И. Пахельбель, И. К. Ф. Фишер, И. К. Бах, И. Г. Вальтер). Совершенные образцы принадлежат И. С. Баху (нек-рые орг. Ф. из 3-й части «Клавирных упражнений» представляют собой более простые мануальные варианты больших *хоральных обработок*: напр., «Dies sind die heilgen zehn Gebot», BWV 678 и 679); маленькие прелюдии и фуги для органа (BWV 553—560) и Ф. для клавира Бах предназначал для педагогич. целей. Композиторы 2-й пол. 18—19 вв. (В. Ф. Бах, Л. Бетховен, А. Рейха, Р. Шуман, Н. А. Римский-Корсаков) обращались к Ф. значительно реже; в 20 в. она получила широкое распространение в инструктивно-педагогич. репертуаре (С. М. Майкапар, А. Ф. Гедике и др.).

Лит.: Золотарев В. А., Фуга. Руководство к практическому изучению, М., 1932, [2]1965; Дмитриев А. Н., Полифония как фактор формообразования, Л., 1962; Prout E., Fugue, L., 1894, [4]1900 (рус. пер.— Праут Э., Фуга, М., 1900, [2]1922). См. также лит. к ст. *Фуга*. *В. П. Фраёнов.*

ФУГСТЕ́ДТ (Fougstedt) Нильс Эрик (24 V 1910, Раисио, близ Турку — 12 IV 1961, Хельсинки) — фин. композитор, орк. и хор. дирижёр. Учился дирижированию в Муз. ин-те в Хельсинки (1927—33) и в Зальцбурге (1934), композицию изучал под рук. М. Трапа в Берлине, совершенствовался в Италии, Франции, США. Работал в Хельсинки. В 1933—37 преподавал в консерватории (с 1939 — Академия музыки им. Я. Сибелиуса), с 1938 был дирижёром симф. оркестра Финского радио (с 1951 гл. дирижёр), в 1940—54 руководил основанным им хором. Возглавлял ряд ведущих хор. коллективов в Хельсинки, в т. ч. хор Академич. певч. об-ва (1946—50). Гастролировал в странах Европы. Выступал в печати как муз. критик. Б. ч. сочинений Ф. написана в традиционном, т. н. сев. стиле; в произв. кон. 50-х гг. обратился к додекафонии.

Соч.: радиоопера Огниво (Tulukset, по сказке Х. К. Андерсена, 1950); для орк.— 2 симфонии (1938, 1949), Романтическая сюита (Suite romantique, 1943), 3 лирич. пьесы (1933), фуга и pezzo sinfonico (1933), пассакалья (1941), Вариации на тему фин. солдатской песни (1943), симф. триптих (1958) и др. пьесы, в т. ч. для струн. орк.; концерты орк.— для фп. (1944), скр. (1937), влч. (1942); фп. трио (1933), дивертисмент для духовых (1944); фп. пьесы; кантаты, в т. ч. Aurea dicta для хора с орк.; песни для хора с орк.; хоры a cappella; романсы и песни с фп.

Lит.: Mäkinen T., Nummi S., Musica fennica, Hels., 1965; Ringbom N. E., Musik-livet 1918—60, Särtryk ur «Helsingfors stads historia», nide 2, Hels., 1966; Lindeman O., N. E. Fougstedt, Hels., 1971; Helasvuo V., Musiikin historia, Hels., 1977. *Г. Я. Юдин.*

ФУКС (Fux, Fuchs) Иоганн Йозеф (1660, Хиртенфельд, близ г. Санкт-Марейн, Штирия — 13 II 1741, Вена) — австр. композитор, муз. теоретик, дирижёр и органист. Происходил из крестьян. Вероятно, учился в Италии. В 1696—1702 церк. органист в Вене, в 1705—15 2-й капельмейстер собора св. Стефана, с 1713 придв. вице-капельмейстер, с 1715 первый придв. капельмейстер. Автор множества произв. (издано ок. 500) — св. 70 месс, нескольких реквиемов, 57 вечерен и псалмов, 11 ораторий, 18 опер (в т. ч. «Элиза», 1701), инстр. соч. (симфония, 7 сюит для оркестра, 38 трио-сонат для 2 скрипок и basso continuo, фп. пьесы) и др. Творчество композитора многостороннее. Церк. музыка Ф. примыкает к старой контрапунктич. традиции. В оперном творчестве выступил как один из крупнейших представителей австр. *барокко*, соединяя венскую традицию с достижениями неаполитанской оперной школы. Его инстр. сочинения обнаруживают влияние А. Корелли. Среди учеников Ф.— Г. Муффат, Й. Д. Зеленка, Ф. Тума, Г. К. Вагензейль и И. Хольцбауэр. Написал капитальный теоретич. труд «Ступени на Парнас» («Gradus ad Parnassum, sive manudictio ad compositionem musicae regularem, methode nova»), к-рый издан в Вене на латяз. (1725; нем. пер. Л. Мицлера, 1742). По книге Ф. обучались Л. Моцарт, В. А. Моцарт, Й. и М. Гайдны, Ф. Шуберт, Л. Керубини. На её основе создали руководства по контрапункту Г. Беллерман, Л. Буслер, Х. Рот, К. Эппесен. Об-во Ф. в Граце (осн. в 1955) издаёт с 1959 полное собр. соч. Ф.

Лит.: Köchel L. v., Johann Joseph Fux, W., 1872 (с перечнем соч. и тематич. указателем); Schnabl C., J. J. Fux, der österreichische Palestrina, в кн.: Jahrbuch der Leo-Gesellschaft, W., 1895; Jeppesen K., Johann Joseph Fux und die moderne Kontrapunkt-Lehre, в кн.: Kongreß-Bericht, Lpz., 1925; Liess A., Die Triosonaten von Johann Joseph Fux., B., 1940; его же, Johann Joseph Fux. Ein steierischer Meister des Barock, nebst einem Verzeichnis neuer Werkfunde, W., 1948; Birtner H., Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus, «Deutsche Musikkultur», 1942, Jahrg. 7, № 1; Arnold D., Haydn's Counterpoint and Fux's «Gradus», «Monthly Musical Record», 1957, v. 87, № 980; Federhofer-Königs R., Aufgaben und Ziele der Johann Joseph Fux-Gesellschaft, «Mf», 1959, Jahrg. 12, H. 2; Meer van der J. H., Johann Josef Fux als Opernkomponist, Bd 1—4, Bilthoven, 1961; Riedel F. W., Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition, «Mf», 1961, Jahrg. 14, H. 1; его же, Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und J.S. Bach, в кн.: Festschrift F. Blume zum 70. Geburtstag, Kassel [u. a.], 1963; Federhofer H., Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker, в сб.: H. Albrecht in Memoriam, Kassel—Basel—L.—N. Y., 1962; Hamann H. W., Neue Quellen zur Johann Joseph Fux-Forschung, в сб.: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel [u. a.], 1963; Federhofer H., Riedel Fr. W., Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung, «AfMw», 1964, Jahrg. 21, H. 2; Wollenberg S., The unknown «Gradus», «ML», 1970, v. 51, № 4. *Ю. В. Крейнина.*

ФУКС (Fuchs) Иоганн Леопольд (Иван Иванович, Леопольд Иванович) [2 XI 1785, Дессау — 3 (15) IV 1853, Петербург] — рус. муз. теоретик, педагог, композитор. По национальности немец. В кон. 18 в. или нач. 19 в. приехал в Россию, бо́льшую часть жизни провёл в Петербурге. Был известен гл. обр. как педагог (преподавал гармонию и контрапункт). Среди его учеников — М. И. Глинка (в 1822—23 взял неск. уроков у Ф.), М. Д. Резвой, Ю. К. Арнольд. По нек-рым сведениям, в 30-е гг. Ф. преподавал игру на фп. в моск. Воспитательном доме. Образованный музыкант, он пользовался уважением и авторитетом в кругах рус. муз. интеллигенции. Научно-педагогич. работы Ф. способствовали становлению рус. проф. муз. образования. Наиболее значит. труд — «Практическое руководство к сочинению музыки...» (1830), в к-ром систематически изложены основы «теории аккордов». Это один из первых опубликованных в России учебников гармонии, получивший широкое распространение в рус. муз. практике. Ф. написал «Руководство к обучению первоначальным основаниям на фортепиано...» (издано параллельно на рус., нем. и франц. яз., 1834). Среди его муз. сочинений (не изданы) — оратории «Бог» (на текст оды Г. Р. Державина) и «Пётр Великий» (обе исполнялись в концертах Петерб. филармонич. об-ва, 1831 и 1842), струн. квартеты, квинтеты, романсы.

Соч.: Praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besonderen Anweisung für Komponisten des Russischen Kirchengesanges, verbunden mit zwei Notenheften, von denen das erste Beispiele und Aufgaben, und das zweite die Lösung aller Aufgaben enthält, St. Petersburg, 1830 (рус. пер.— Практическое руководство к сочинению музыки, в пользу самоучащихся и в облегчение учителей, с приложением особых правил для сочинителей русского церковного пения и двух нотных тетрадей, из коих первая заключает в себе примеры и задачи, а вторая — решение задач, пер. М. Д. Резвого, СПБ, 1830), [2]под назв.: Новая метода, содержащая главные правила музыкальной композиции и руководство к практическому применению их..., пер. с нем. Г. К. Арнольда [текст параллельно на рус. и нем. яз.], СПБ, [б. г.]; Руководство к обучению первоначальным основаниям на фортепиано с присовокуплением пьес для упражнения и особых примеров, объясняющих главные правила аппликатуры... (текст параллельно на рус., нем. и франц. яз.), СПБ, 1834, [2]под назв.: Метода обучения на фортепиано и преподавания основных правил музыки. Руководство, составленное для молодых учителей и учительниц (текст параллельно на рус., франц. и нем. яз.), М., 1844; Harmonielehre für Damen, enthaltend alle Vorkenntnisse, die eine gute Clavierspielerin oder Sängerin als Erleuchterungsmittel zum Entziffern, Präludieren und zum richtigen Vortrage bedarf (текст параллельно на нем. и франц. яз.), Lpz., 1843.

Лит.: Трилунный [Струйский Д. Ю.], Практическое руководство к сочинению музыки... изложенное Л. Фуксом, «Литературная газета», 1830, 28 окт.; его же, Traité d'harmonie, mis à la portée des dames, par Léopold Fuchs, «Северная пчела», 1843, 16 дек.; М. Р. [Резвой М. Д.], Историческая оратория: Петр Великий, там же, 1842, 9 марта; его же, «Репертуар и пантеон», 1842, [кн.] 7, с. 49—52; Смесь. Музыка [сообщение об издании «Новой методы» И. Л. Фукса], «Северная пчела», 1844, 10 февр.; Смесь. Методы обучения на фортепиано и преподавания основных правил музыки И. Л. Фукса, «Московские ведомости», 1844, 12 дек.; Одоевский В. Ф., Письмо в редакцию, «Литературная газета», 1845, 15 марта, то же, в его кн.: Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Арнольд Ю., Воспоминания, вып. 2, М., 1892, с. 108—09; Натансон В. А., Прошлое русского пианизма, М., 1960, с. 273—74; Steinpress B., Der Petersburger Musiker Leopold Fuchs, «MI», 1962, Jg. 15, № 1.

Л. Ю. Малинина.

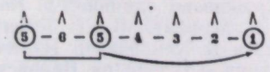
ФУНКЦИИ ЛАДОВЫЕ — значения звуков и созвучий в ладу (высотной системе). Ф. л. представляют собой проявление муз.-смысловых связей, посредством к-рых достигаются логичность, слаженность муз. целого. В традиции рус. терминологии лад обычно трактуется как обобщающая категория по отношению ко всем видам высотных систем (от древних, вост., нар. ладов до многообразных и сложных высотных структур проф. музыки 20 в.). Соответственно понятие Ф. л. также является наиболее общим, соотносимым с самыми разл. типами муз.-смысловых значений звуков и созвучий, хотя и допускающим спецификацию в одном из типов (значения их в модальных системах — особых «ладах» музыки 14—15 вв. в отличие от значений, напр., в гармонич. тональности 18—19 вв. как особом типе ладовой системы). Т. к. формы воплощения лада исторически изменчивы, то и Ф. л. как конкретные звукоотношения исторически эволюционируют, причём переход к более развитым и сложным типам Ф. л. в конечном счёте отражает прогресс муз. мышления.

Систематика Ф. л. зависит от элементов высотной организации, к-рые в её составе получают те или иные значения, и от форм музыкального (звукового) выражения логич. взаимоотношений элементов ладовой (высотной) системы. Системное значение получают все элементы лада, как простые (на элементарном уровне материала), так и составные (на более высоких уровнях сплочения простых элементов в более сложные единства). Простые элементы — отд. звуки («монады»), интервалы, двузвучия («диады»), трезвучия («триады»), прочие аккорды как материал системы. Составные — разл. рода «микролады» в составе лада (напр., тетрахорды, пентахорды, трихорды в рамках более объёмных монодич. ладов; нек-рые аккордовые группы, *субсистемы*, аккорд с прилегающими звуками или созвучиями и т. п. в многогол. ладах). Определённые Ф. л. приобретают, напр., к.-л. крупные ладовые единицы (та или иная тональность, система) по отношению к другим таким же в пределах единого крупного целого (тональность побочной темы как D к тонике главной и т. п.). Муз.-логич. отношения в области лада выражаются в разделении ладовых элементов на основной (центральный) и подчинённые (периферийные), далее в более детализированной смысловой дифференциации последних; отсюда основополагающая роль категории устоя как центральной Ф. л. в разл. его модификациях (см. *Лад*). Правильное адекватное понимание (слышание) музыки предполагает мышление в категориях тех Ф. л., к-рые присущи именно данной муз. системе (напр., неадекватны применение зап.-европ. системы мажора и минора с их Ф. л. для обработок старинных рус. нар. песен, трактовка всех высотных систем с позиций зап.-европ. гармонии 18—19 вв. с её Ф. л. и т. д.).

Принципиально важно для Ф. л. различие 2 осн. типов ладовых (звуковых) систем в зависимости от структуры их материала — одноголосного или многоголосного (в 20 в. также сонорного). Отсюда наиболее общее разделение типов Ф. л. на монодические и аккордово-гармонические.

Ф. л. в разл. древних, ср.-век. и нар. монодич. ладах (т. е. монодические Ф. л.) типологически имеют между собой много общего. К простым монодич. Ф. л. (т. е. к ладовым значениям отд. звуков и созвучий) относятся прежде всего значения гл. опор лада: центр. тон (устой, опорный тон, тоника; его назначение — быть ладовой опорой муз. мысли), конечный тон (финалис; во многих случаях совпадает с центр. тоном, к-рый тогда тоже может наз. финалисом), второй опорный тон (реперкусса, тон повторения, конфиналис, господствующий тон, доминанта; обычно в паре с конечным); также местные опоры (местные центры, переменные центры; если опоры перемещаются с гл. тонов лада на побочные), начальный тон (инициалис, инициал; 1-й звук мелодии; часто совпадает с конечным). К составным монодич. Ф. л. относятся значения определ. мелодич. оборотов, попевок — типовые заключит. формулы, клаузулы (в нек-рых случаях их тоны имеют ещё и свои структурные функции, напр. ультима, пенультима и антепенультима; см. *Каденция*), типовые начальные обороты (initio, инициий), формулы-попевки древнерус. распевов, григорианских мелодий. См., напр., дифференциацию Ф. л. центр. тона (as^1) и конечного тона (es^1) в примере при ст. *Древнегреческие лады* (колонка 306), финалиса и реперкуссы — при ст. *Средневековые лады*; см. смены местных опор (e^1, d^1, e^1) в мелодии «Господи воззвах» при ст. *Звуковая система* (колонка 447), дифференциацию Ф. л. начального и конечного тонов в мелодии «Antarbahis» при ст. *Индийская музыка* (колонка 511). См. также ладовые значения (т. е. Ф. л.) типовых мелодич. оборотов (напр., начальных, заключительных) в ст. *Средневековые лады* (колонка 241), *Мелодия* (колонка 520), *Полная каденция* (колонка 366), *Знаменный распев* (колонки 466—67), *Мелодия* (колонка 519).

Системы Ф. л. в многогол. ладах, синтезируя ладовый материал 2 типов (одноголос. и многогол.), имеют двухмерный (интердименсиональный) характер. В мелодич. голосах, прежде всего в главном (см. *Мелодия*), проявляются монодич. Ф. л.; они вступают в сложное взаимодействие с Ф. л. вертикальных созвучий (см. *Гармония*), порождающее, в частности, значения элементов одного слоя Ф. л. относительно элементов другого (напр., мелодич. тонов относительно аккордов или наоборот; «межслойные», интердименсиональные Ф. л., возникающие при взаимодействии монодич. и аккордово-гармонич. Ф. л.). Отсюда — художеств. богатство Ф. л. в музыке развитого многоголосия. Проецирование аккордово-гармонич. Ф. л. на мелодику сказывается в распространённости ходов по звукам аккорда (скачков), воспринимающихся как однофункциональные (им противопоставляются как функционально контрастные «транзиты» проходящие и вспомогательные звуки), в уменьшении значения первичного фактора линейного напряжения (выше — напряжённее) в пользу гармонико-функционального (рост напряжения при уходе от устоя, спад — при возвращении к устою), в замене мелодичного basso continuo зигзагообразной скачковой линией basse fondamentale и др. Влияние монодических Ф. л. на аккордово-гармонические отражается на самих понятиях осн. тональных функций (центр. тон → центр. аккорд, тоника; реперкусса → аккорд доминанты), а их воздействие на аккордовые последования проявляется в регулировании посредством осн. звукоступеней (их монодич. Ф. л.) выбора и смыслового значения гармонизующих мелодию аккордов (напр., в заключит. кадансе хора «Славься» из оперы «Иван Сусанин» — значение для гармонии костяка опорных звуков мелодии:



ср. *Цифровая система*), в относит. гармонич. автономности ладовых комплексов мелодии в рамках многоголосия (напр., в ощущении гармонич. целостности ладового комплекса одногол. темы внутри многогол. ткани фуги, иногда даже в противоречии с Ф. л. др. голосов). Интердименсиональные функциональные отношения обнаруживаются в случаях отвлечения от нормативных Ф. л. звуков и созвучий данной системы под влиянием взаимодействия разнородных (монодических и аккордово-гармонических) Ф. л. Так, монодич. Ф. л. в мелодии, подчинённой аккордовой Ф. л. D^7, преобразуются вплоть до полного обращения тяготений (напр., звук $\hat{1}$ ступени тяготеет в $\hat{7}$ и т. п.); подчинение аккорда Ф. л. мелодич. звуков образует, напр., функцию дублировки (в *фобурдоне*, раннем *органуме*, в музыке 20 в., см., напр., также фп. прелюдию К. Дебюсси «Затонувший собор»).

Модальная гармония эпохи средневековья и Возрождения (особенно в 15—16 вв.) характеризуется равновесием монодич. и аккордово-гармонич. Ф. л. (типично линейно-полифонич. мышление); показательны правила определения лада и главенствующих Ф. л. «по тенору», т. е. по одному голосу; подобно звукам мелодии созвучия разл. ступеней свободно следуют друг за другом, и определ. аккордам не оказывается явное предпочтение как главным в ладу; вне каденций «тональная связь может совершенно отсутствовать, и за каждым аккордом ... может следовать каждый другой аккорд» (С. И. Танеев, 1909; см., напр., образцы музыки Дж. Палестрины в ст. *Полифония*, колонки 347, 348, Жоскена Депре — в ст. *Канон*, колонка 692).

Тональная гармония (17—19 вв.) отмечена преобладанием аккордово-гармонич. Ф. л. над монодическими (см. *Тональность гармоническая*, *Гармоническая функция*, *Тональность*, *Доминанта*, *Субдоминанта*, *Тоника*, *Мажор*, *Минор*, *Модуляция*, *Отклонение*, *Переменные функции*, *Родство тональностей*). Так же, как двуладовая «гармонич. тональность» зап.-европ. музыки есть синтетич. ладовая система особого рода, свойственная ей разновидность Ф. л. есть особый, специфич. их тип, называемый «тональные функции» (H. Riemann, «Vereinfachte Harmonielehre oder Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde», 1893). Классич. функции (T, D, S) действуют на основе высшего природного родства — квинтовой связи между осн. тонами аккордов на IV—I—V ступенях — практически независимо от той или иной их ладовой характеристики (напр., от того, мажорна тоника или минорна); поэтому здесь точен специфич. термин «тональные функции» (корреляти́вный термину «модальные функции»), а не общий «Ф. л.» (объединяющий те и другие). Гармонич. тональности свойственны интенсивное функциональное тяготение к центр. аккорду (тонике), пронизывающее всю структуру лада, предельно отчётливое выявление гармонич. функции каждого созвучия и отд. звука, интервала. Благодаря силе тональных функций «тональность одного отдела влияет на тональность другого, начало пьесы на ее заключение» (С. И. Танеев, 1909).

Переход к музыке 20 в. характеризуется первоначально обновлением классич. функциональности (служащей осн. моделью для многих новых систем функциональных отношений), созданием новых звуковых структур из традиц. и обновлённого тонального материала. Поэтому распространена техника функциональной инверсии («обращения» и далее перерождения тонального тяготения): направленность движения от центра к периферии (Р. Вагнер, вступление к опере «Тристан и Изольда»), от устоя к неустою (Н. А. Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», конец 3-го д.; А. Н. Скрябин, гармония в произв. ор. 40—50), от консонанса к диссонансу и, далее, тенденция к избеганию консонанса (С. В. Рахманинов, романс «Ау!»), от аккорда к неаккордовому образованию (появление побочных тонов в аккорде в результате закрепления в его структуре задержаний, вспомогательных и др. неаккордовых звуков). При перерождении традиц. старых Ф. л. таким образом возникают, напр., диссонантная тональность (Скрябин, поздние сонаты для фп.; А. Берг, «Воццек», 1-е д., 2-я картина, диссонантный cis-moll, см. нотный пример в ст. *Аккорд*, колонка 82, 1-й аккорд — T), производные лады (С. С. Прокофьев, «Мимолётности», № 2, Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам» — от C-dur; Д. Д. Шостакович, 9-я симфония, 1-я часть, начало побочной партии экспозиции — as-moll как производная T от G-dur), атоникальные структуры (Н. Я. Мясковский, 6-я симфония, 1-я часть, осн. раздел побочной партии; тонич. аккорд Fis-dur появляется только в заключит. партии). На новой основе возрождается многообразие ладов; соответственно возникает многообразие типов Ф. л. (системных функций, значений звуков и созвучий в рамках данной системы).

В новой музыке 20 в. наряду с традиц. типами Ф. л. (монодически-модальных; аккордово-гармонических, в частности тональных) представлены и иные системные функции, обозначающие смысловые значения элементов, в частности в технике центра («развивающейся вариации» как целесообразно направленного видоизменённого повторения избранной звуковой группы, как бы вариации на неё). Важны функции центр. высоты (высотного устоя) в виде отд. звука (центр. тона, по И. Ф. Стравинскому — «полюса»; напр., в фп. пьесе Э. В. Денисова «Знаки на белом», 1974, тон a^2; см. также пример в ст. *Додекафония*, колонка 274, центр. тон es), центр. созвучия (напр., полиаккорд Fis-dur + + C-dur в основе 2-й картины балета Стравинского «Петрушка», см. пример в ст. *Полиаккорд*, колонка 329), центр. позиции серии (напр., серия в позиции g-e-dis-fis-cis-f-d-h-b-c-a-gis в вок. цикле А. Веберна ор. 25, см. пример в ст. *Пуантилизм*). При использовании сонорно-гармонич. техники достижимо ощущение определённости высотного устоя без выявления ясного осн. тона (окончание финала 2-го фп. концерта Р. К. Щедрина). Однако применение термина «Ф. л.» по отношению ко многим явлениям гармонии 20 в. представляется проблематичным (либо даже вовсе невозможным), для их определения необходима выработка более точной терминологии.

Лит. см. при упомянутых статьях.

Ю. Н. Холопов.

ФУРЕ́Р Самуил Исаакович [9 (22) III 1909, Одесса — 20 IV 1979, Сочи, похоронен в Москве] — сов. скрипач. Засл. арт. РСФСР (1969). В 1916—24 обучался игре на скрипке у П. С. Столярского в Одессе. В 1924—30 занимался в Моск. консерватории по классу скрипки у Л. М. Цейтлина. Концертную деятельность начал в 1919. С 1928 солист Моск. филармонии. Лауреат 1-го Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1933, 3-я пр.).

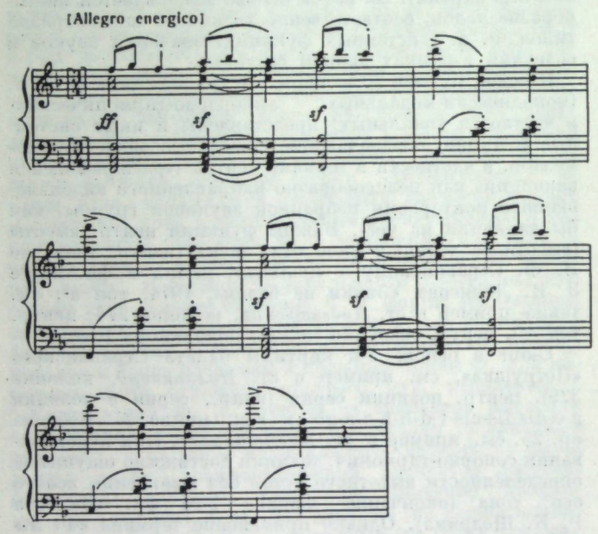
В его репертуаре были произв. старинной, классической музыки, сочинения сов. композиторов. Мастерски интерпретировал скр. миниатюры, а также концерты И. Брамса, П. И. Чайковского, А. С. Аренского, А. К. Глазунова. С особым успехом он исполнял сонаты Брамса, Р. Шумана, Э. Грига, С. Франка, Э. Изаи. Игра Ф. отличалась красивым насыщенным звуком, виртуозностью, романтич. пафосом. Гастролировал за рубежом (Венгрия, ГДР, Польша, Австрия, Финляндия и др.).

Лит.: Волков А., Самуил Фурер, «СМ», 1961, № 7; его же, Самуил Фурер, «МЖ», 1964, № 11; Кнушпер Л., «...Поднять будни до высот Шекспира», «СМ», 1978, № 12; Коган Л., Памяти С. Фурера, там же, 1980, № 1.

В. И. Руденко.

ФУ́РИАНТ (чеш. furiant, букв.— гордец, зазнайка, от лат. furia — ярость, экстаз) — чеш. нар. парный танец юмористич. характера. Сопровождается пением. Размер переменный $^2/_4$—$^3/_4$, причём вначале следуют три 2-дольных, а затем два 3-дольных такта. Танец изобилует острыми ритмич. акцентами. Многие

специалисты считают, что на строение и манеру исполнения Ф. накладывают отпечаток речевые особенности чеш. языка. В танце партнёр, подбоченясь, пародирует гордого, надутого крестьянина, партнёрша танцует то перед ним, то вокруг него, затем они вместе танцуют в размере лендлера Sousedká (чеш. лендлер). В проф. музыке 19 в. Ф. нотируется только в размере $^3/_4$, при этом возникает *гемиола*. Ритм и интонации Ф. использовал Б. Сметана (в опере «Проданная невеста», в «Чешских танцах» для фп.). К Ф. обращались А. Дворжак («Два фуианта» для фп.; секстет ор. 48; фп. квинтет ор. 81; «Славянские танцы» для оркестра, №№ 1,8); Я. Кршичка (Ф. для оркестра), В. Вейнбергер («Чешские танцы») и др. композиторы.



Фуриант из оперы Б. Сметаны «Проданная невеста».

ФУРНЬЕ (Fournier) Пьер Леон Мари (р. 24 VI 1906, Париж) — франц. виолончелист. Игре на виолончели обучался с 9 лет, с 1923 — в Парижской консерватории у П. Базелера и Андре Хеккинга. После успешного дебюта в 1925 с оркестром Э. Колонна начал конц. деятельность, гастролировал во многих странах мира. В 1948 впервые выступил в США, в 1959 и 1961 концертировал в Сов. Союзе. Исполнит. стиль Ф. отличается благородством и выразительной певучестью тона, артистичностью и технич. свободой. Выступает также как ансамблист, играл в ансамблях с А. Корто, Ж. Тибо, А. Шнабелем, Г. Шерингом, В. Бакхаузом, Ж. Сигети и др., в сонатном ансамбле с сыном — пианистом Ж. Фонда (псевд. Жана Пьера Ф.). С Д. Ф. Ойстрахом записал на пластинку двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром Брамса. Обширный репертуар Ф. включает, в частности, произв. сов. композиторов, в т. ч. С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Свои соч. Ф. посвятили Б. Мартину, О. Шёк, Ф. Пуленк, А. Руссель, Ж. Мартинон, Ф. Мартен и др. В 1937—39 преподавал в «Эколь нормаль» (класс виолончели и камерного ансамбля), в 1941—49 — в Парижской консерватории (класс виолончели). С 1956 живёт в Швейцарии. Входил в состав жюри 3-го Междунар. конкурса им. П. И. Чайковского (1966).



Лит.: Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 4— Зарубежное виолончельное искусство XIX—XX веков, М., 1978, с. 227—32; Gavoty B. und Hauert R., Pierre Fournier, Gen., 1955; Appelbaum Samuel and Sada, The way they play, book 2, Neptune City, 1973, p. 285—89; Bächi J., Berühmte Cellisten, Z., 1973, S. 134—36.

Л. С. Гинзбург.

ФУРТВЕНГЛЕР (Furtwängler) Вильгельм Густав Генрих Эрнст Мартин (25 I 1886, Берлин — 30 XI 1954, Эберштейнбург, округ Раштатт) — нем. (ФРГ) дирижёр, композитор и муз. писатель. Муз. образование получил в Мюнхене, брал частные уроки у И. Рейнбергера и М. Шиллингса (муз.-теоретич. предметы и композиция). Значит. влияние на формирование Ф. как дирижёра оказала его работа коррепетитором под рук. Ф. Мотля в Мюнхенской опере (1908—09). Дирижёрскую деятельность начал в Цюрихе (руководил хором в оперном т-ре), затем выступал в Страсбуре, Любеке (1911—15, рук. оркестра Об-ва друзей музыки). В 1915—20 директор Оперного т-ра в Мангейме, в 1920—22 руководил симф. концертами Берлинской гос. оперы (после Р. Штрауса), одновременно в 1919—24 дирижёр венского «Тонкюнстлероркестра». В 1922—45, став преемником А. Никиша, Ф. возглавлял оркестр Берлинской филармонии; после 2-летнего перерыва с 1947 он снова стал во главе оркестра (в 1952 был избран его дирижёром пожизненно). С нач. 20-х гг. дирижировал также оркестром «Гевандхауз» в Лейпциге (до 1928) и Венским филармоническим оркестром (в 1928—30 и 1938—45). В этот период Ф. получил мировую известность, гастролировал в странах Европы и Америки. С 1933 директор Берлинской государственной оперы. В 1934 стал вице-президентом Имперской культурной палаты. В конце 1934 из-за разногласий с нацистским руководством Ф. подал в отставку и на неск. месяцев ушёл со всех постов. Вернувшись в гос. оперу и филармонию, продолжал вести интенсивную конц. деятельность, выступая как симф. и оперный дирижёр во мн. странах мира. В 1931 совм. с А. Тосканини Ф. руководил Байрейтским фестивалем, после 2-й мировой войны 1939—45 неоднократно участвовал в фестивалях в Зальцбурге, Люцерне, Безансоне, Эдинбурге.



Вдохновенный художник, человек большого интеллекта, Ф. обладал чрезвычайно яркой исполнит. индивидуальностью. Его интерпретации отличались гуманистич. направленностью, глубиной и масштабностью замысла, исключит. силой воздействия. Дирижёрская техника Ф. отмечена стремлением преодолеть жёсткую схематичность тактирования, максимально выявив непрерывность мелодич. начала. Основу репертуара Ф. составляли симф. произв. Л. Бетховена, И. Брамса, А. Брукнера, Р. Шумана, оперы Р. Вагнера и В. А. Моцарта, из совр. композиторов — соч. П. Хиндемита, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева (в 1932 в Берлине под рук. Ф. был впервые исполнен его 5-й концерт для фп. с оркестром; сольную партию исполнял автор). Ф. принадлежат муз. произв., в т. ч. 3 симфонии, концерт для фп. с оркестром, 2 сонаты для скрипки с фп. и др. В своих лит. работах выступал поборником передового гуманистич. иск-ва.

Лит. соч. и письма: Der Fall Hindemith, «Deutsche Allgemeine Zeitung», 1934, 25 Nov.; J. Brahms und A. Bruckner, Lpz., 1942, ²1952; Gespräche über Musik, Z., 1948, ²1963; Ton und Wort, Wiesbaden, 1954, ²1958; Der Musiker und sein Publikum, Z.—Freiburg, 1955; Vermächtnis, Wiesbaden, 1956 (рус. пер. фрагментов 4 последних работ — Вильгельм Фуртвенглер. Из литературного наследия, в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 2, М., 1966); О музыкальном модернизме, «СМ», 1958, № 10; Briefe, hrsg. von F. Thiess, Wiesbaden, 1964.

Лит.: Современные дирижёры. Сост. Л. Григорьев и Я. Плантек, М., 1969; Herzfeld F., Wilhelm Furtwängler, Weg und Wesen, Lpz., 1941, ²München., 1950; Winckel Fr., Die Dirigierbewegung Wilhelm Furtwänglers, «Musica», 1955, v. 9, S. 107—111; Kauffmann G., Wilhelm Furtwängler als Interpret, в кн.: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd 10, Stuttg., 1965; Höcker K., Wilhelm Furtwängler. Dokumente, Berichte und Bilder, B., 1968; Schonberg H. C., The great conductors, L., 1968; Gillis D., Furtwängler and America, N. Y., 1970.

Е. Я. Рацер.

ФУРУЙЯ (furulya) — венг. дух. муз. инструмент. Род продольной *флейты*. Обычная Ф. (дл. 300—600 *мм*) имеет 6 боковых игровых отверстий, т. н. длинная Ф. (900—1000 *мм*) — 5 отверстий. Изготовляется из клёна, бузины, иногда из меди. Существует вид поперечной Ф. без мундштука (перемфуруйя); при игре струя воздуха направляется на острую кромку торцевого отверстия инструмента, к-рая иногда делается с V-образным вырезом. Звукоряд Ф. мажорный или миксолидийский (терция и септима нередко имеют величину, среднюю между большим и малым интервалами). Высота осн. тона Ф. с 6 отверстиями колеблется между f^1 и c^2 в зависимости от длины инструмента. Осн. тон длинной Ф. — ок. f, осн. звукоряд — ок. f—g—a—b—h—c^1 (им редко пользуются); путём передувания диапазон расширяется до $2^1/_2$ октав. В старину игроки на Ф. во время исполнения издавали также гортанные звуки, придававшие звучанию Ф. особую окраску и усиливавшие его. Ф. — пастушеский инструмент, ныне встречается редко.



П. Ф. Вейс.

ФУЭНЛЬЯНА (Fuenllana) Мигель де (после 1500, Навалькарнеро, близ Мадрида — ок. 1579, возможно, Вальядолид) — испан. виуэлист и композитор. Слепой. В 1562—69 служил камерным музыкантом у маркизы де Тарифа, затем при дворе Филиппа II, с 1563—придв. музыкант Изабеллы де Валуа. Ф. посвятил принцу Филиппу составленный им сборник произв. для *виуэлы* «Книга музыки для виуэлы, названная „Орфеева лира"...» («Libro de música para vihuela, intitulado „Orphenica Lyra"»; издана в Севилье в 1554, перепечатана в Мадриде в 1564, неоднократно переиздавалась и позднее). Этот сборник свидетельствует о высоком уровне испан. муз. иск-ва 16 в.; состоит из 6 книг (музыка записана в испан. табулатуре). Содержит оригинальные церк. и светские полифонич. произв. Ф. (в т. ч. 2—3-гол. фантазии), а также осуществлённые им обработки романсов и др. произв. нар. жанров для голоса и виуэлы; представляют интерес переложения для виуэлы произв. или фрагментов соч. разных жанров и для разл. состава исполнителей, принадлежащих др. испан. композиторам 16 в. — Х. Васкесу (*вильянсико* для 3—5 голосов), К. Моралесу (части месс, мотеты), П. и Ф. Герреро; включает оригинальные соч. М. Флехи, Х. Г. Готверты, Х. Берналя, Равенеды и др., а также перелож. для виуэлы мотетов и культовых полифонич. соч. выдающихся композиторов нидерл. школы — Я. Аркаделъта, Ч. Феста, Н. Гомберта (десять 4—5-гол. мотетов), А. Вилларта, Жоскена Депре (3 мотета, части месс, 2 дуэта), Ф. Вердело. Виртуоз, крупнейший представитель испан. школы виуэлистов 16 в., Ф. обогатил технич. возможности виуэлы.

Изд. соч.: в сб.: G. Morphy, Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrh., übersetzt von H. Riemann, Lpz., 1902 (13 вок. соч. из «Орфеевой лиры»); Pedrell F., Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputàcio de Barcelona, v. 2, Barselona, 1909, p. 125, 132—53 (2 вильянсико, романс и др.); Die Guitarrekompositionen in Miguel de Fuenllanas «Orphenica Lyra», hrsg. von A. Koczirz, «AfMw», 1922, Bd 4, S. 246, 253—60 (10 инстр. пьес из «Орфеевой лиры», в т. ч. Fantasia de redobles); в сб.: Cancionero musicos popular Español, v. 3, ed. par F. Pedrell, Barselona, [s. a.], ²v. 2, 1936, p. 148—74 (романс и 7 вильянсико в обработке для фп.); в сб.: Les vihuelistes espagnoles, P., 1954, № 1014—16 (3 фантазии Ф. в перелож. для гитары Э. Пухоля).

Лит.: Кузнецов К., Музыкально-исторические портреты, М., 1937, с. 52—54, 160—62 (с нотными примерами); Riemann H., Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana, «Monatshefte für Musikgeschichte», 1895, Bd 27, S. 81—91; Pedrell F., Diccionario histórico y biográfico de músicos y escritores de música española, Madrid, [s. a.]; Apel W., Early Spanish music for lute and keyboard instruments, «MQ», 1934, v. 20, № 3; Ward M., The Vihuela de mano and its music (1536—1576), N. Y., 1956.

И. А. Ахундов.

X

H — обозначение второй высокой ступени муз. звукоряда раннего средневековья, к-рым было заменено прежнее ее обозначение — B durum (лат. твёрдое), в противоположность второй низкой ступени — B molle (лат. мягкое). Впоследствии, когда место осн. тона диатонич. звукоряда заняло C, звук H стал VII ступенью этого звукоряда. Ныне буква H соответствует VII высокой ступени звукоряда с осн. звуком C (в странах англ. языка высокая седьмая ступень обозначается буквой B, а низкая — B flat, т. е. B низкое). В Италии, Франции, России и нек-рых др. странах наряду с буквенным используется слоговое обозначение звука H—si (си). Прописное H обозначает звук большой октавы, строчное — малой; для звуков более высоких и более низких октав применяют дополнит. цифры или чёрточки: так, H_2 или $\underline{H}$ обозначает звук субконтроктавы, h^1 или $\overline{h}$ — первой октавы. Для обозначения хроматич. видоизменений данной ступени звукоряда к букве H присоединяются дополнит. слоги; повышение на полутон обозначается his (англ. B sharp; франц. si dièse, итал. si diesis, рус. си-диез), повышение на 2 полутона — hisis (англ. B double sharp; франц. si double dièse; итал. si doppio diesis; рус. си-дубль-диез), понижение на полутон — B (англ. B flat; франц. si bémol; итал. si bemolle; рус. си-бемоль), понижение на 2 полутона — heses (англ. B double flat; франц. si double bémol; итал. si doppio bemolle; рус. си-дубль-бемоль). При обозначении тональностей к названию звука тоники добавляют слова dur и moll, для мажора к прописному H, для минора к строчному h, т. е. H-dur означает си мажор, h-moll — си минор. В теоретич. работах тональность может обозначаться и одной буквой; в этом случае H означает си мажор, h — си минор. Принято также и буквенное написание трезвучий: H означает си-мажорное трезвучие, h — си-минорное.

В. А. Вахромеев.

ХÁБА (Haba) Алоис (21 VI 1893, Визовице — 18 XI 1973, Прага) — чеш. композитор, теоретик, педагог, муз.-обществ. деятель. Засл. арт. ЧССР (1964). Учился по композиции у В. Новака в Пражской консерватории (1914—15), у Ф. Шрекера в Академии музыки и сценич. иск-в в Вене (1918—20) и у него же в Высшей школе музыки в Берлине (1920—23). Руководил отделением $^1/_4$- и $^1/_6$-тоновой музыки в Пражской консерватории (1923—45) и в Академии изящных иск-в (1946—49); среди учеников — В. Добиаш, Я. Ежек, Й. Пауэр, К. Райнер, М. Ристич, М. Колесса. После 1945 участвовал в строительстве социалистич. культуры ЧССР. В 1945—1948 директор Большого оперного т-ра им. 5 мая (с 1948— Т-р им. Б. Сметаны), в 1945—50 пред. Союза по охране авторских прав; один из основателей Синдиката (1946) и Союза чехосл. композиторов (1949). Создатель *четвертитоновой системы*, принцип к-рой стремился вывести из моравского и словацкого народного исполнительства. Применял и системы композиции в $^1/_3$, $^1/_6$, а также $^1/_{12}$ тона (комбинация $^1/_4$- и $^1/_6$-тоновых систем); X. писал и двенадцатитоновую музыку; его двенадцатитоновая (полутоновая) система отличается от *додекафонии* тем, что имеет звуковой центр и совмещается с использованием элементов натуральных, т. е. *средневековых ладов*, или церковных, по его терминологии. В своих муз. научно-теоретич. трудах X. пытался обосновать применяемые им системы композиции, сформулировать закономерности атональной гармонии, ввёл свои определения тональности, политональности, атональности, звукового центра и др.

Один из ведущих деятелей чеш. муз. авангарда 1920—1930-х гг., X. создал ряд соч. прогрессивной идейной направленности, в т. ч. оперы «Мать» и «Новая земля», цикл муж. хоров «День трудящегося» (к 15-й годовщине победы Окт. революции 1917 в России), массовые антифашистские песни и др. Однако муз. язык мн. его произв., основанный на $^1/_4$-тоновой и др. подобных ей системах, затрудняет восприятие его музыки, что приводит к противоречию с демократич. идеями композитора. Распространение его соч. подобного рода ограничивает и необходимость изготовления спец. инструментов (лишь на струнных любые доли тонов легко извлекаются без изменения их конструкции). Автор статей в чеш. и заруб. печати.

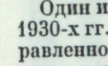
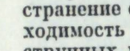
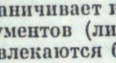
Соч.: оперы — Мать (Matka, $^1/_4$-тоновая, на собств. либр., 1931, Мюнхен), Новая земля (Nová země, $^1/_2$-тоновая, по Ф. В. Гладкову, 1936), Да приидет царствие твое, или Безработные (Přijď království Tvé, Nezaměstnaní, $^1/_6$-тоновая, на собств. либр., 1942); кантата За мир (Za mír, 1949); для орк.— увертюра (1920), симф. фантазия Дорога жизни (Cesta života, $^1/_2$-тоновая, 1933), Валашская сюита (Valašská suita, 1953); для инструмента с орк.— симф. фантазия для фп. (1921), концерты — для скр. (1955), альта (1957); камерно-инстр. ансамбли — 16 струн. квартетов ($^1/_2$-, $^1/_4$-, $^1/_3$-, $^1/_6$-тоновые, 1919—67), 4 нонета (1931—71); хоры — 5 смешанных хоров ($^1/_4$-тоновые, 1932), День трудящегося (Pracující den, 10 муж. хоров, 1932), 3 мужских, в т. ч. Мюнхен (1948), Мир (Mír, на собств. текст, 1948); для фп.— сонаты (1918, 1947), сюита фуг (1918), 6 сюит (1922—59), 11 фантазий ($^1/_4$-тоновые, 1923—59), 6 настроений (1971), 6 пьес (1920); для органа— фантазия, фантазия и фуга (оба соч.— 1951); соната для арфы; пьесы для гитары, для гармониума ($^1/_6$-тоновые), для деревянных и медных духовых; песни (с фп.)— Поэзия жизни (Poesie života, 1943), Возлюбленные (Milenci), 7 песен на сл. Б. Бенешовой (1944), 5 моравских нар. любовных песен (1944) и др.; цикл 12 песен (с $^1/_4$-тоновой гитарой, 1943); детские и массовые песни.

Лит. соч.: Harmonické základy čtvrttónové soustavy, Praha, 1922; O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu, Praha, 1925; Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel- Tonsystems, Lpz., 1927; Vítězslav Novák, Praha, 1940; Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, Düsseldorf, 1971.

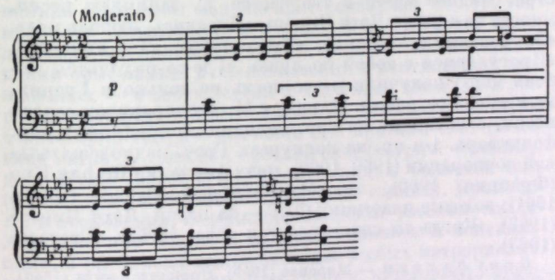
Лит.: Stuckenschmidt H. H., Neue Musik zwischen den beiden Kriegen, Bd 2, B., 1951; Musik der Zeit, hrsg. von H. Lindlar, H. 8, Bonn, 1954; Collaer P., La musique moderne, 1905—1955, P.—Brux., 1955; Risinger K., Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie, Praha, 1963; его же, Intervalový mikrokosmos, Praha, 1971; Kuna M., Torzo vztahu lidského a uměleckého (Korespondence Aloise Háby Václavu Talichovi), «Hudební věda», 1971, roč. 8, № 1; Vysloužil J., Alois Hába. Život a dílo, Praha, 1974; его же, Alois Hába und die Dodekaphonie, «SMz», 1978, № 2.

В. Н. Егорова.

ХАБАНЕ́РА (испан. habanera, от названия города La Habana — Гавана) — кубин. танец и песня, генетически восходящие к европ. *контрдансу*, завезённому на Кубу в кон. 18 в. На протяжении первых десятилетий 19 в. европ. контрданс трансформировался в кубин. контрданс (contradanza cubana) с характерными местными чертами в музыке и хореографии. Эволюция европ. контрданса в X. отразилась в его назв.: сначала contradanza сократилась до danza (букв.—танец), затем danza, к-рая особенно культивировалась в Гаване, получила назв. danza habanera (гаванский танец), позднее первое слово отпало, а второе (прилагательное) субстантивировалось, превратившись в habanera (букв.—«гаванка», «жительница Гаваны»). При этом назв. «X.» прочно укоренилось в Испании, а затем и в остальной Европе; на Кубе и в др. странах Лат. Америки одинаково употребительны назв. «данса» и «X.», хотя первоначально они обозначали несколько отличные друг от друга формы.

X., как и контрданс, представляет собой коллективный парный танец с начальным расположением танцующих в две линии с определённым числом и последовательностью регламентированных фигур. В муз. плане X.— двухчастная композиция из двух 8-тактовых периодов, каждый из к-рых повторяется дважды. Размер двухдольный ($^2/_4$), темп умеренный или умеренно подвижный. Преобладает натуральный мажор с использованием гл. обр. гармоний I, V и IV ступеней; нередко противопоставление гармонич. минора (1-я часть) и одноимённого, реже параллельного мажора (2-я часть). Отличительная деталь — постоянная ритмоформула аккомпанемента $^2/_4$  , выдерживаемая в басу на протяжении всей пьесы. Однако гл. черты, характеризующие музыку X., заключены не в этой ритмоформуле, являющейся общей для мн. лат.-амер. танцев и песен, а в мелодич. линии — «эмоционально открытой, нежной, сладостной и элегантной одновременно» (Grenet E., Música popular cubana, Habana, 1939, с. 24), использующей постоянную ритмич. группировку $^2/_4$  или более острую $^2/_4$,  , что придаёт ей особую гибкость и создаёт биритмич. эффект: пять длительностей в мелодии и четыре в аккомпанементе на каждый такт.

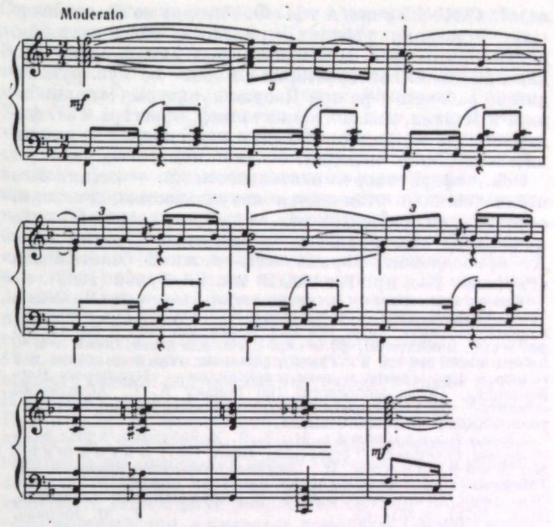
Первые образцы X. встречаются среди фп. контрдансов М. Саумеля Робредо; так, его контрданс «Красивая девочка» («La niña bonita») представляет собой типичную X.:



Позже эталоном для бесчисленных пьес этого жанра стала знаменитая «Голубка» («La paloma») испан. комп. Себастьяна Ирадьера, написанная в 1850-х гг. и завоевавшая популярность во всём мире. Другая его X. «El arreglito» (опубл. 1862, Мадрид) использована Ж. Бизе, ошибочно принявшим её за нар. песню, для X. в опере «Кармен». Классич. X., созданными кубин. композиторами, являются X. «Ты» («Tú») Э. Санчеса де Фуэнтес, также пользующаяся мировой известностью, и «Цветок Юмури» («Flor de Yumurí») Х. Анкермана (см. колонку 1010).

Период наибольшей популярности X. — 2-я пол. 19 в. Как танец X. довольно быстро вышла из употребления, вытесненная дансой и позднее *дансоном*, песенная же форма X. сохраняла своё значение до нач. 20 в. Ещё в 1850—60-х гг. X. распространилась по всей Лат. Америке, будучи особенно популярной в Мексике, странах Карибского бассейна, а также Ла-Плате, где она сыграла определённую роль в формировании креольского танго. В Испании X. оставалась принадлежностью прим. муз. быта нек-рых портовых городов, в первую очередь Кадиса и Бильбао, но не закрепилась в собственно нар. муз. среде. Жанр X. использовали в своём творчестве, помимо Бизе, Э. Шабрие, К. Дебюсси, М. Равель, Л. Обер, Э. Альфтер и др.

П. А. Пичугин.



ХАБЕНЕ́К, Абенек (Habeneck) Франсуа Антуан (22 I 1781, Мезьер, Арденны — 8 II 1849, Париж) — франц. скрипач, дирижёр, композитор. Игре на скрипке учился у своего отца, с 1800 — в Парижской консерватории у П. Байо. Работал скрипачом в оркестрах т-ров «Опера комик» и «Гранд-Опера». В 1806—15 дирижировал ученическим оркестром консерватории. В 1821—24 художеств. директор, в 1824—47 первый капельмейстер «Гранд-Опера». В 1828 X. основал и возглавил оркестр «Общества концертов Парижской консерватории», к-рый под его руководством стал одним из лучших европ. симф. коллективов. Здесь наряду с известными музыкантами выступали и студенты. Концерты проходили в зале на Меню-Плезир, позже в «Т-ре Елисейских полей».

X. был не только ярким исполнителем, но и талантливым, требовательным дирижёром-воспитателем. В своей практике, наряду с использованием дирижёрской палочки, прибегал и к старой манере дирижирования при помощи скр. смычка. Известен как ревностный пропагандист творчества Л. Бетховена (под его управлением впервые в Париже была исполнена 9-я симфония, 1831). В 1825—48 профессор Парижской консерватории по классу скрипки, среди учеников — Д. Алар, Ю. Леонар.

Автор оперы «Аладин, или Волшебная лампа» («Aladin ou La lampe merveilleuse», пост. в Париже, 1822), а также ряда произв. для скрипки, в т. ч. 2 концертов для скрипки с оркестром. Ему принадлежит школа игры на скрипке «Méthode théorique et pratique de violon» (1835).

Лит.: Demuth N., Habeneck and «La société des concerts», «Music Survey», 1948, v. 1; Della Corte A., L'interpretazione musicale e gli interpreti, Torino, 1951; Schonberg H. C., The great conductors, L., 1968.

Е. Я. Рацер.

ХАБИБУ́ЛЛИН Загид Валеевич [р. 20 IX (3 X) 1910, Орск] — сов. композитор и скрипач. Нар. арт. Тат. АССР (1970). В 1932 окончил Казанский муз. техникум по классу скрипки (занимался у А. А. Литвино-

ва). В 1934—35 учился у М. Ф. Гнесина на композиторском отделении рабфака при Моск. консерватории, в 1936—40 — у Г. И. Литинского в Тат. оперной студии при Моск. консерватории. В 1932—34 муз. руководитель рабочего т-ра при Дворце культуры Льнокомбината в Казани, позже скрипач симф. оркестра Тат. филармонии и на Радио. Известен как скрипач — исполнитель тат. нар. мелодий.

Осн. сфера творч. деятельности Х. — песня. Его песни (св. 200) отличаются актуальностью тематики, основаны на элементах тат. муз. фольклора. Музыка лучших из них образна, мелодически выразительна. Х. принадлежит первый тат. детский балет-сказка «Раушан». Гос. пр. Тат. АССР им. Г. Тукая (1968).

Соч.: балеты — Весенние ветры (совм. с Н. И. Пейко, 1958), Раушан (1961, Тат. т-р оперы и балета; 2-я ред. «Заколдованный мальчик», 1974, там же); поэма для скр. и фп. (1940), фп. и скр. миниатюры, фп. и скр. пьесы для детей; песни (в т. ч. циклы песен на сл. Г. Тукая), романсы; обр. нар. песен для голоса и фп.; музыка к драм. спектаклям — «Кушнарат» Насретдинова, «Утро молодости» (по роману А. С. Абсалямова «Орлята»), «Близкий друг» Ишмуратова, «Две мысли» Кулахметова, «Хаджи женится» Камала.

Лит.: Зиганшина М., З. В. Хабибуллин, в кн.: Композиторы советского Татарстана, Каз., 1957; Зиганшина М., Хайруллина З., Песенное творчество композиторов Татарии, в кн.: Музыкальная культура Советской Татарии, [М., 1959]; Нигмедзянов М., Музыкальный Татарстан, [Каз., 1970], с. 61—63. *Г. М. Кантор.*

ХАВА́Л — см. *Дапп.*

ХА́ГЕРУП-ГРИГ (Hagerup-Grieg) Нина (24 XI 1845, Берген — 9 XII 1935, Копенгаген) — норв. певица (меццо-сопрано). Двоюродная сестра и жена (с 1867) Э. Грига. С 1853 жила в Хельсингёре (Дания), затем в Копенгагене. Пению обучалась у К. Хельстеда в Копенгагене. С большим успехом гастролировала вместе с аккомпанировавшим ей на фп. Э. Григом по странам Европы (после 1867); выступала в Осло, Стокгольме, Копенгагене, Лейпциге, Риме, Париже и Лондоне (здесь в 1898 состоялся их последний концерт). Х.-Г. была камерной певицей с небольшим, но красивого тембра голосом, к-рым она владела в совершенстве; её исполнение отличалось выразительностью, артистизмом, тонкостью интерпретаций. Прославилась как первая и непревзойдённая исполнительница романсов Грига (многие его романсы написаны специально для Х.-Г.). Чуткая и очень музыкальная певица, Х.-Г. вдохновляла композитора на создание лучших образцов его вок. лирики. Сам Григ считал, что песни заняли столь большое место в его творчестве благодаря ей. Трактовка Х.-Г. его песен служила эталоном для др. певиц и певцов.

Лит.: Левашова О. Е., Эдвард Григ, М., 1962, ²1975, с. 112—13; Григ Э., Избранные статьи и письма, М., 1966, с. 293—94; Schjelderup G., Niemann W., Edvard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke, Lpz., 1908; Stein R. H., Grieg. Eine Biographie, B., 1922; Torsteinson S., Troldhaugen: Nina og Edvard Griegs hjem, Oslo, 1962. См. также лит. при ст. *Григ Э.* *О. В. Левтонова.*

ХАДЖИ́ЕВ Парашкев Тодоров (р. 14 IV 1912, София) — болг. композитор, педагог и муз. теоретик. Нар. арт. НРБ (1965). Герой Социалистич. Труда (1979). Сын дирижёра Тодора Х. (1881—1956) и оперной певицы Д. Коларовой. Окончил консерваторию в Софии по классам фп. у А. Стоянова и композиции у П. Владигерова, в 1938—40 совершенствовался у Й. Маркса в Вене в Академии музыки и сценич. иск-ва и у Х. Тиссена в Берлине в Высшей школе музыки. С 1940 преподаёт в Софийской гос. консерватории; с 1947 профессор по классам гармонии и композиции. Среди учеников — А. Райчев, К. Илиев, И. Маринов, П. Стоянов, А. Владигеров.

В раннем творчестве преобладают камерно-инстр. соч. и романсы; в зрелом — муз.-сценич. произв. Х. — один из ведущих болг. оперных композиторов (его оперы исполняются в СССР, ЧССР, ГДР, ФРГ и др. странах); пользуются популярностью и его оперетты (с 1935 пост. более 120, среди них — радиооперетты). С равным мастерством создаёт остродрам. и комич. образы. Много внимания уделяет музыке для детей, в т. ч. музыке к детским спектаклям («Кот в сапогах», «Росица и волк», оба — 1958), пишет также фп. пьесы педагогич. репертуара (сб. «Солнечная молодость» — «Слънчева младост», 1950; «Детский альбом» — «Детски албум», 1951, и др.). Истоки творчества Х. лежат в нар. иск-ве. Его соч. отличаются искренностью выражения, мелодич. напевностью, красочностью гармонии, муз.-сценич. изв. — реализмом характеров, умелым использованием возможностей человеческого голоса. Автор учебников по гармонии. Димитровская пр. (1962).

Соч.: оперы — Жили-были (Имало едно време, комич., 1957, София), Сорви-голова (Луд гидия, лирико-комич., 1959, София), Албена (1962, Варна), Июльская ночь (Юлска нощ, 1964, Варна), Пять миллионов с гаком (Пет милиона и нещо от горе, комич., 1965, София), Мастера (Майстори, 1966, София), Рыцарь (Рицарят, 1968, Пловдив), Золотое яблочко (Златната ябълка, детская, 1972), Лето 893 (1973, Русе), У царя Мидаса ослиные уши (Цар Мидас има кози уши, 1976, София), Мария Десислава (1978, София); оперетты — Деляна (1952, София), Айка (1955, София), Мадам Сан-Жен (по В. Сарду, 1958, София); мьюзиклы — Карьеристы (Службогонци, по И. Вазову, 1972, София), Сирано де Бержерак (по Э. Ростану, 1974, София); балеты — Серебряные башмачки (Сребърните пантофки, по детской сказке, 1961, Варна); для орк.— этюды (1940), Молодёжная танц. сюита (Младежка танцова сюита, 1952); для инструмента с орк.— 2 концертино: для скр. (1941) и флейты (1945); камерно-инстр. ансамбли — сонаты (1940, 1946), концертино (1960) и др. пьесы для скр. и фп., струн. квартеты (1948, 1953), 3 пьесы для дух. квинтета (1942); для фп.— циклы пьес для детей: Бабушкина сказка (Бабина приказка, 1946), Мелодические этюды и 15 маленьких прелюдий (1950), произв. педагогич. репертуара (в т. ч. сб. пьес в 2 и в 4 руки); хоры a cappella, в т. ч. массовые хор. песни; хор. песни с фп. (более 500); романсы, песни (циклы на стихи гл. обр. болг. поэтов), школьные и др. детские песни (более 1000); танц., эстр. музыка (ок. 40 пьес); музыка к спектаклям драм. т-ра (в т. ч. детского), к кинофильмам и радиопостановкам; обр. болг. нар. песен для голоса с фп.

Лит. соч.: Кратък практически курс по хармония, София, 1947; Хармония. Учебник за IV и V курс на средните музикални училища, София, 1959, ²под назв.: Учебник по хармония, 1962.

Лит.: Бикс Р., Парашкев Хаджиев, поглед към личността и делото му, по случай неговата 60-годишнина, София, 1974. *И. Везиев.*

ХАДЗИДА́КИС (Χατζιδάκης) Манос (р. 23 X 1925, Коанти, Сев. Греция) — греч. композитор. В 1946 окончил Афинскую консерваторию по классу композиции и начал писать музыку для афинского Художеств. т-ра и кино. С 1950 композитор Нац. драм. т-ра Греции. Выступает как дирижёр собств. произв. Основатель (1963) и дирижёр Афинского экспериментального симф. оркестра. Видное место в творчестве Х. занимают песни, многие из к-рых («Дети Пирея», «Проснись, любовь моя», «За розовыми кустами», «Ты голубь», «Ты кипарис», «Прогуляемся с тобой по луне», «Где-то находится любовь моя») получили известность не только в Греции, но и за её пределами. Наряду с М. Теодоракисом создал песни, основанные на нар. мелодиях и традициях нац. фольклора. 1-я пр. на конкурсах Греч. радиовещательной корпорации (1959, 1960), приз Академии Шарля Кро (Франция, 1960), пр. «Музыкальный Оскар» (США, 1961); золотые пластинки ФРГ — за песни «Дети Пирея» (1962), «Когда ты свистнула три раза» (1962), «Светает» (1963).

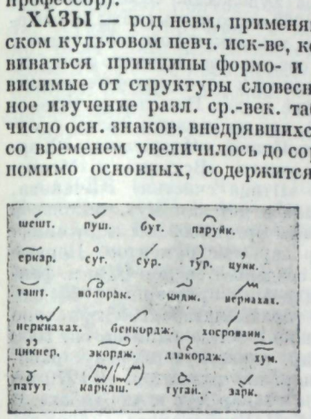
Соч.: балеты — Марсиас (1949), Проклятая змея (1950), Тишина (1957); кантата — Птицы (по Аристофану, 1964); для фп.— Для белой морской ракушки (1947), 6 нар. картинок (1949), цикл С-Н-С (1953); песни, циклы песен, в т. ч. Это случилось в Афинах (1977); музыка к спектаклям драм. т-ров (св. 50), в т. ч. «Кровавая свадьба» Ф. Гарсиа Лорки (1948), «Медея» Еврипида (1956), «Женщины в народном собрании» (1956), «Лисистрата» (1957), «Богатство» (1958), «Женщины на празднике фесмофории» (1958), «Птицы» (1969) Аристофана; музыка к кинофильмам — «Стелла» (1956), «Америка-Америка» (1963), «Топ Капи» (1964) и др.

С. Я. Колмыков.

ХАЗА́НОВ Александр Борисович [р. 28 VIII (10 IX) 1906, Екатеринбург, ныне Свердловск] — сов. хор. дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1966). В 1935 окончил Моск. консерваторию по классу хор. дирижирования у П. Г. Чеснокова. В 1937—78 хормейстер Большого т-ра. Х. — крупный интерпретатор хор. сцен в рус. и зап.-европ. операх, а также в произв. сов. композиторов. Участвовал в пост. опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Сказание о граде Китеже...», «Садко», «Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь», «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Сказка о царе Салтане», «Дон Карлос», «Чио-Чио-сан», «Кармен», «Аида»; «Фальстаф» Верди, «Война и мир», «Семён Котко»; «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Дзержинского, «Декабристы» Шапорина, «Мать» Хренникова, «Никита Вершинин» Кабалевского, «Не только любовь» Щедрина, «Октябрь» Мурадели, «Неизвестный солдат» Молчанова и др. С 1935 преподаёт в Моск. консерватории (с 1962 профессор).

В. И. Зарубин.

ХА́ЗЫ — род невм, применявшихся в ср.-век. армянском культовом певч. иск-ве, когда в монодии стали развиваться принципы формо- и ритмообразования, независимые от структуры словесных текстов. Сравнительное изучение разл. ср.-век. таблиц Х. показывает, что число осн. знаков, внедрявшихся в практику постепенно, со временем увеличилось до сорока. В певч. рукописях, помимо основных, содержится также ок. 30 вспомогательных, изменённых и производных знаков. Хазовые знаки пения возникли в Армении под влиянием традиций палеовизантийского невменного письма; однако в этом общем русле была создана самобытная арм. нац. система записи, о чём свидетельствуют графич. начертания, наименования и взаимоотношения хазовых знаков. Применение хазового письма предполагало овладение системой гласов арм. монодии—традиц. мелодич. моделей, мобильных структур, подлежащих варьированию. Х. обозначали динамику и способы исполнения, членение и ритмич. схему мелодий, а также повышения и понижения голоса, тематич. попевки, начальные и заключит. формулы, мелизмы, юбиляции. Наибольшие трудности при расшифровке представляют динамика и способы исполнения, связанные со ср.-век. приёмами акцентуации и звукоподачи. Членение мелодий осуществлялось гл. обр. с помощью знаков препинания арм. языка: в силлабических и кантиленных песнопениях — в соответствии с членением текста, а в широкораспевных — и независимо от текста. Существуют 4 категории метрич. значений Х.: краткий слог (половина метрич. единицы), средний слог (метрич. единица), долгий слог (равен сумме двух единиц) и большой слог (равен сумме четырёх, иногда и более единиц). Кроме того, в песнопения, содержащие широкие распевы, вводились «ложные слоги» — опорные моменты в вокализациях, к-рые имеют также значение особых метроритмич. структур. Х. разделяются на три осн. категории: 1)экфонетические знаки-акценты, указывающие на своеобразно акцентированные повышения и понижения голоса (тоничность системы); 2) графическое изображение хейрономических жестов (стенографичность системы); 3) своего рода муз. идеограммы, т. е. условные знаки, обозначающие относительно пространные мелодич. фразы (идеографичность). Конкретное ладотонационное значение Х. получают в зависимости от данного гласа (указываемого в начале песнопений), гласового контекста, от жанра песнопения и темпа, в к-ром оно исполняется. Хазовое письмо объединяет письменную систему с устной традицией мелодич. моделей (гласов). Система хазовых знаков пения, возникшая в 8—9 вв. предположительно по инициативе поэта-мелода и учёного Степаноса Сюнеци (второго), в Армении развивалась до 12 в., а с 12 в.— также в Киликийском арм. гос-ве. В Киликии технологию системы Х. и исполнительского истолкования её знаков совершенствовали известные мастера ср.-век. арм. пения Нерсес Шнорали, Григор Хул (12 в.), Геворк Скеврации (13 в.) и др. Там окончательно сложились 3 осн. типа хазового письма, соответствующие речитации, силлабическим и кантиленным, а также богато орнаментированным песнопениям, полностью оформились хазовые певч. книги, главные из к-рых (кроме рукописных Евангелий, содержащих знаки речитации) — Шаракноц (Гимнарий), Манрусум и Гандзаран (сб-ки мелизматич. песнопений). Начиная с 15 в. хазовое письмо не развивалось и по мере разложения культуры феодальной Армении постепенно предано забвению. Отд. знатоки Х. (книписты-каллиграфы, мастера пения) жили в Армении вплоть до кон. 18 в., однако никто из них не пытался теоретически осмыслить знания, полученные чисто практическим путём. В конце 18 — нач. 19 вв. теоретик ср.-век. арм. музыки Г. Ганасакалян безуспешно стремился реформировать систему Х., с тем чтобы ряд её знаков указывал точные интервальные отношения между звуками. Во 2-м десятилетии 19 в., после глубокого кризиса системы хазовых знаков, А. Лимонджян разработал систему новоармянской нотописи (см. *Армянская нотопись*). Специалистам в области Х. до сих пор неизвестно ни одно ср.-век. пособие, посвящённое принципам хазового письма. В кон. 19—20 вв. мн. европ. и арм. учёные исследовали хазовое письмо; среди них особое место принадлежит Комитасу. Во время 1-й мировой войны 1914—18 в числе др. работ Комитаса была утрачена и его монография, в к-рой рассматривались вопросы расшифровки Х. Нек-рые случайно уцелевшие черновые записи и изданные статьи Комитаса, относящиеся к области хазоведения (арм. невмологии), представляют значит. ценность. Большая работа в области хазоведения, проведённая в Армении после установления Сов. власти, продолжается ныне в Матенадаране.



Древнейшая (по типу) из известных таблиц основных хазовых знаков пения (10—11 вв., Армения).

Лит.: Ганасакалян Гр., Трактат о музыке, Константинополь, 1803 (на др.-арм. яз.); Тынтесян Е., Характеристика песнопений св. церкви Армении, Константинополь, 1874, ²Истанбол, 1933 (на арм. яз.); Кюрегян И., Истолкование хазовых знаков пения Шаракана, «Базмавеп», Венеция, 1900, с. 460—62 (на арм. яз.); Комитас, Значение хазов Шаракноца, «Тачар», Константинополь, 1910, № 10 (на арм. яз.); его же, Армянская крестьянская музыка. Знаки просодии армянской церкви, Париж, 1938 (на арм. яз.); Таяян Г., Изучение армянских хазов специалистами, «Базмавеп», Венеция, 1933, с. 5—11 (на арм. яз.); Атаян Р., Армянская хазовая нотопись, Ер., 1959 (на арм. яз.); Тагмизян Н., Совокупность основных хазов, «Вестник Матенадарана», Ер., 1969, № 9 (на арм. яз.); его же, Комитас и проблема расшифровки армянских хазов, «Историко-филологический журнал АН Арм. ССР», 1969, № 4 (на арм. яз.); его же, Из литературного наследия Комитаса, «СМ», 1969, № 10; его же, Размышления Комитаса о взаимоотношении знаков пунктуации и просодии, «Вестник общественных наук АН Арм. ССР», 1970, № 8 (на арм. яз.); его же, Опыт расшифровки простейших хазовых записей, «Историко-филологический журнал АН Арм. ССР», 1971, № 2 (на арм. яз.); его же, Искусство хазового письма в его историческом развитии, «Вестник Матенадарана», 1977, № 12 (на арм. яз.); его же, Теория музыки в древней Армении, Ер., 1977; его же, Материалы для сравнительного изучения армянского и русского духовного музыкального искусства средневековья, «Вестник Матенадарана», 1980, № 13 (на арм. яз.); Schröder J., Thesaurus linguae armenicae, Amstelodami, 1711; Villoteau M., De l'état actuel de l'art musical en Egypte, P., 1826 (Description de l'Egypte, t. 14); Fétis F., Histoire générale de la musique, t. 4, P., 1874; Petermann H., Über die Musik der Armenier, «Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft», 1851, Bd 5; David E., Lussy M., Histoire de la notation musicale depuis ses origines, P., 1882; Fleischer O., Neumen-Studien, Tl 1, Lpz., 1895; Komitas (Keworkian), Die armenische Kirchenmusik, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», 1899, Jahrg. 1, H. 1; Aubry P., Le système musical de l'Eglise arménienne, «Tribune de St. Gervais», 1901—03; Wagner P., Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges, Lpz., 1912; Gastoué A., La musique byzantine et le chant des églises d'Orient, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, pt. 1, [v. 1], P., 1913; Wellesz E., Die armenische Messe und ihre Musik, «Jahrbuch des Musikbibliothek Peters», 1920, Jahrg. 27; его же, Die armenische Kirchen-

musik, в кн.: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, Bd 1, Frankfurt, 1924, ²B., 1930; его же, Arménian music, в изд.: The New Oxford history of music, v. 2, L.—N. Y.—Toronto, 1961; Reese G., Music in the middle ages, N. Y., 1942, p. 75; Tahmizian N., Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement, «Revue des Etudes Arméniennes», Nouvelle Série, 1970, t. 7.
Н. К. Тагмизян.

ХАЙКИН Борис Эммануилович [13 (26) X 1904, Минск — 10 V 1978, Москва] — сов. дирижёр. Нар. арт. СССР (1972). Чл. КПСС с 1940. В 1928 окончил Моск. консерваторию по классу фп. у А. Ф. Гедике и дирижирования у К. С. Сараджева. В 1928—35 дирижёр, с 1933 зав. муз. частью, с 1935 гл. дирижёр Моск. оперного т-ра им. К. С. Станиславского. В 1936—43 худ. рук. и гл. дирижёр Ленингр. Малого оперного т-ра, в 1944—53— Ленингр. т-ра оперы и балета, в 1954—78 дирижёр Большого т-ра (Москва).



Дирижёрское иск-во Х. отличали высокая художеств. культура, артистич. темперамент, тонкая отделка деталей партитуры. Осуществил пост. опер «Поднятая целина» Дзержинского (1937), «Кола Брюньон» (1938), «Семья Тараса» (1951) Кабалевского, «Мятеж» Ходжа-Эйнатова (1939, 1949), «Иоланта» (1943), «Орлеанская дева» (1945); «Дуэнья» Прокофьева (1946), «Декабристы» Шапорина (1953), «Фра-Дьяволо» Обера (1955), «Мать» Хренникова (1957), «Летучий голландец» Вагнера (1963), «Неизвестный солдат» Молчанова (1967) и др. Выступал как симф. дирижёр. С 1935 профессор Ленингр., с 1954— Моск. консерваторий. Среди учеников — Э. О. Тонс, М. Ф. Эрмлер. Гастролировал за рубежом. Ставил спектакли в Италии и ГДР. Гос. пр. СССР (1946 — дважды; 1951).

Лит. соч.: Композиторы и оперный театр, «СМ», 1941, № 3; Заметки о балете, там же, 1962, № 12; Встречи и размышления, там же, 1964, № 9, 1965, № 4, 1966, № 11, 12; Как мы работали, там же, 1975, № 5.

Лит.: Астель А., Борис Эммануилович Хайкин, в сб.: Мастера Большого театра, М., 1976; Покровский Б., Слово о друге, «МЖ», 1978, № 14.

ХАЙТ Юлий (Илья) Абрамович [3 (15) XI 1897, Киев — 6 XII 1966, Москва] — сов. композитор. В 1921 окончил юридич. ф-т Киевского ун-та. Брал уроки композиции у М. И. Пруслина. С 1921 жил в Москве. В 1923—49 сотрудник организаций по охране авторских прав сов. композиторов. Автор популярной песни «Всё выше» (сл. П. Д. Германа, 1921), объявленной в 1933 официальным маршем Военно-Воздушных Сил СССР. Ему принадлежат также марши для дух. оркестра «Красные моряки» (1933), «Праздник Октября» (1937), «Боевые знамёна» (1938), «Краснофлотский марш» (1939), «Советский герой» (1939), «Морская гвардия» (1942), «Гвардейские знамёна» (1942), «Привет победителям» (1945) и др., произв. для малого симф. оркестра, эстр. оркестра, песни.

Лит.: Памяти ушедших, «СМ», 1967, № 3. *Л. Б. Римский.*

ХАКА́ССКАЯ МУ́ЗЫКА. Хакасский муз. фольклор родствен фольклору народов Горного Алтая, Тув. АССР, в меньшей степени — бурят, эвенков, якутов. Нар. песни одноголосны, диатоничны, лишены мелизматики, изменчивы метроритмически. Распространённые их виды — тахпах (короткая песня) и ыр (длинная песня). Тахпах включает трудовые, социального протеста, обрядовые, любовно-лирические песни; им свойственна импровизационность. Ыр имеют более канонические тексты: это игровые (диалоги) и свадебно-обрядовые (гл. обр. женские) песни. К типу ыр относятся и эпич. произв., подразделяющиеся на героические (алыптырымах) и героико-исторические (кипчоох). Сказания («Албычи», «Алтын Арыг», «Хан Мирген», «Алтын Чус») исполняются в особой горловой манере (хай) под аккомпанемент чатхана. Собственно инстр. музыка в Хакасии не была развита, инструменты употреблялись для сопровождения песен и сказаний. Среди нар. инструментов: чатхан, хомыс (струнно-щипковые), ыых (струнно-смычковый), ыргы (духовой), тюр (бубен). В 20 в. вошли в обиход балалайка, гитара, мандолина, баян. Носители хакасского иск-ва в 20 в. — хайджи (сказители и одноврем. исполнители на чатхане), среди них — С. П. Кадышев (ученик хайджи Хары Матпына Балахчина, 19 в.), М. К. Добров, П. В. Курбижеков, И. Ф. Коков. После установления Сов. власти широкое развитие получила муз. самодеятельность (1-я Олимпиада художеств. самодеятельности — в 1931; в 1958, 1959, 1968 состоялись слёты сказителей и нар. певцов). На совр. хакасскую песню оказывают влияние рус. народная и сов. массовая песни, развивается 2—3-гол. пение, появляются новые историч. песни, частушки. В 1931 в Абакане создан Нац. т-р (с 1954 — Хакасский обл. драм. т-р), где поставлены пьесы с музыкой А. А. Кенеля: «Акун» Кокова, «Одураченный Хорхло» Топанова и Зингеровского, «Всходы» и «Медвежий лог» Кильчичакова, «Птица счастья» Кычакова. В 1942 в Абакане открылась детская муз. школа, в 1960 — Муз. уч-ще, при нём организованы хор, симф. и дух. оркестры, оркестр нар. инструментов. Первые нац. инстр. произв. были созданы Кенелем (Драм. фантазия на хакасские темы для фп. с оркестром, 1955; сюита для скрипки и фп. «В горах Алатау», 1958; фп. трио на хакасские темы, 1963, и др.). Он же записал св. 1000 нар. песен, исследовал нар. хакасскую музыку, работал над реконструкцией нар. инструментов. В 1970 им написана первая нац. опера «Чанар Хус и Ах Чибек». В 60-е гг. появились произв. Г. И. Челборакова, Г. Е. Колмакова, Н. В. Катаевой. Произв. на хакасские муз. темы создали А. П. Новиков, В. Н. Крюков, Т. Б. Назарова, Г. В. Киркор. В Х. работают (1980): самодеят. ансамбль песни и танца «Жарки» (1957), муз. уч-ще (Абакан), 19 детских муз. школ.

Лит.: Кенель А. А., О хакасской музыке, «Абакан», 1958, № 10; его же, Семен Кадышев, М., 1962; Асиновская А. А., Опера А. А. Кенеля «Чанар Хус и Ах Чибек», «Учёные записки Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории», 1974, вып. 19, № 5.
А. А. Асиновская.

ХА́ЛАБАЛА (Chalabala) Зденек (18 IV 1899, Угерске-Градиште — 4 III 1962, Прага) — чехосл. дирижёр. Нар. арт. ЧССР (1958). Начальное муз. образование получил под рук. матери, пианистки и дирижёра, затем учился в консерватории в Брно (1919—22) у Ф. Неймана (дирижирование) и Л. Яначека (композиция). Как дирижёр дебютировал в 1924 в Угерске-Градиште. Был 2-м дирижёром Нац. т-ра (1925), гл. дирижёром Словацкой филармонии (1926—36) и Земского т-ра (1929) в Брно, дирижёром, затем рук. Нац. т-ра в Праге (1936—45 и 1953—62), гл. дирижёром оперных т-ров в Остраве (1945—47), Брно (1949—52), Братиславе (1952—53). Осуществил ряд оперных пост. в СССР — в Москве (Большой т-р—«Борис Годунов», 1957; «Проданная невеста»; «Укрощение строптивой» Шебалина, «Её падчерица» Яначека, все — 1958) и Ленинграде («Русалка» Дворжака, 1959; «Святополк» Сухоня, 1960; «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, 1961). Ряд опер, исполненных под упр. Х., записан на пластинки (в ЧССР — «Водоворот» Сухоня, «Шарка» Фибиха, «Чёрт и Кача» Дворжака; в СССР — «Укрощение строптивой»). В репертуаре — гл. обр. орк. произв. совр. чехосл. композиторов, а также чеш. и рус. оперная классика (участвовал в пост. в ЧССР ряда опер Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина). Гастролировал как симф. и оперный дирижёр во мн. странах. Х.— дирижёр романтич. направления, отличался ярким темпераментом, глубоким пониманием специфики муз. и сценич. драматургии оперного спектакля; в своих интерпретациях стремился к точному воспроизведению замысла композитора. Автор муз. соч. и ряда статей в чехосл. периодич. печати.
Г. Я. Юдин.

ХАЛИЛЕ́ЕВА Александра Андреевна [20 III (2 IV) Ленинград] — сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1947). В 1936 окончила Моск. консерваторию по классу пения у Е. Е. Егорова, в 1936 — аспирантуру Ленингр. консерватории (рук. З. П. Лодий и Е. А. Бронская). В 1936—60 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета. Обладала сильным голосом и высокой культурой пения. Партии: Людмила, Антонида, Тамара; Марфа («Царская невеста»), Волхова, Маргарита, Джильда, Виолетта; Луиза («Обручение в монастыре» Прокофьева) и др. Вела конц. деятельность, гастролировала за рубежом. В 1956—60 преподавала пение в Ленингр. консерватории, с 1961 — в Ленингр. дворце иск-в им. К. С. Станиславского.

Лит.: Александра Андреевна Халилеева. К 25-летию творческой деятельности, «Театральный Ленинград», 1961, № 5.
В. И. Зарубин.

ХАЛЛЕ́ (Hallé) Чарлз (Карл) (11 IV 1819, Хаген, Вестфалия — 25 X 1895, Манчестер) — англ. дирижёр и пианист. По национальности немец. Учился игре на фп. у отца — Фридриха Х. (органист) в Хагене, в 1835 — у И. Ринка (фп.) и Г. Вебера (теория музыки) в Дармштадте. Впервые выступил публично в 4-летнем возрасте. В 1828 концертировал в Касселе. В 1836—48 жил в Париже, совершенствовался как пианист под рук. Ф. Калькбреннера. Творч. встречи в Париже с Г. Берлиозом, А. М. Бертоном, Л. Керубини, Ф. Листом и Ф. Шопеном оказали воздействие на формирование эстетич. взглядов Х. В 1843 гастролировал в Англии. В 1846 выступал как ансамблист в составе трио Парижской консерватории со скрипачом Ж. Д. Аларом и виолончелистом О. Франшоммом. С 1848 жил в Манчестере, концертировал и вёл педагогич. деятельность (в 40-х гг. был известен как преподаватель игры на фп.). В 1850-х гг. начал дирижировать; возглавлял «Джентльменские концерты» в Манчестере (с 1850), симф. оркестр муз. об-ва «Цецилия» (с 1852), руководил оперными спектаклями (1854—55). Выступал как дирижёр и пианист в концертах Нового филармонич. об-ва (с 1852) в Лондоне, где организовал в 1852 домашние концерты фп. музыки (с 1861 проводил в «Сент-Джеймс-холле»; исполнил все фп. сонаты Л. Бетховена), в 1857 — абонементные концерты и собств. оркестр «Чарлз-Халле-оркестра» в Манчестере (один из первых англ. проф. симф. коллективов, старейший и наиболее известный симф. оркестр Великобритании; ныне «Халле-оркестра»; его возглавляли крупнейшие дирижёры — Х. Рихтер, Т. Бичем, Дж. Барбиролли). В 1860—61 Х. дирижировал оперными спектаклями в «Хэр маджестис тиэтр» в Лондоне, с 1868 — симф. концертами («Рейд-консерт») в Эдинбурге, в 1873—93 — концертами муз. фестивалей в Бристоле, с 1883 — Филармонич. об-ва в Ливерпуле. Х. был одним из организаторов (1893) и первым директором Корол. муз. колледжа в Манчестере. Гастролировал как пианист в ансамбле с женой — скрипачкой В. Нерудой-Халле в Австралии (1890—91), в Юж. Африке (1895). Автор муз. соч., гл. обр. для фп. (экспромты и другие пьесы), струн. квартета и др. Был редактором и составителем серий нотных изданий «Фортепианная школа» («Pianoforte School», с 1873) и «Музыкальная библиотека» (с 1876).

Лит.: Fetis F. J., Biographie universelle, v. 4, ²P., 1862, p. 208; Engel L., From Haendel to Hallé, L., 1890; Life and letters of Sir Ch. Hallé, ed. by C. E. and M. Hallé, L., 1896; Bierbenberg H., Karl Hallé, Hagen, 1949; Rigby C., Sir Ch. Hallé, Manch., 1952; Rees C. B., 100 years of the Hallé [orchestra], L., 1957; Kennedy M., The Hallé tradition, Manch., 1960.
И. В. Розанов.

ХА́ЛЛИНГ (halling) — норв. сольный мужской нар. танец. С хореографич. стороны представляет род соревнования танцоров в ловкости, силе, изобретательности — их движения не подчинены определ. схеме, импровизационны. Муз. сопровождение к танцу обычно играют на хардингфеле — нар. норв. скрипке. Существуют также Х. с текстом — танц. песни, исполняющиеся хором на деревенских праздниках. Муз. размер 2/4, реже 6/8, ритм богат и разнообразен; часто применяются синкопы. Темп умеренный, нередко ускоряется к концу танца. Преобладают Х. сурового, мужественного характера, распространены и Х. светлые, радостные, многие из них проникнуты юмором, отличаются своеобразной грацией. В своих обработках нар. норв. танцев для фп. в 2 и 4 руки Э. Григ воспроизвёл мелодии ряда нар. Х. Нар. мелодии Х. широко используются в проф. музыке (в произв. У. Булля, Э. Грига, Ю. Хальворсена и др.).

Лит.: Bjørndahl A., Norsk folkemusikk, Bergen, 1952; Sandvik O. M., Folkemusikk i Gudbrandsdalen, Oslo, 1948.

ХАЛМАМЕ́ДОВ Нуры (р. 24 II 1940, с. Мюрча Бахарденского р-на Туркм. ССР) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Туркм. ССР (1979). В 1963 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у А. Н. Александрова. Занимался там же в аспирантуре (рук. А. И. Хачатурян). Наиболее ярко Х. проявил себя в камерно-вок. жанре, киномузыке, фп. сочинениях.

Соч.: для хора, голосов и орк.— Гимн Октябрю (1967, сл. К. Сейтлиева), Песнь о Ленине (1969, сл. Сейтлиева), триптих Памяти героев Великой Отечеств. войны (1971, сл. К. Эзизова); для орк.— симфония (1967), симф. картины Туркмения (1963; 2-я ред. 1968); соната для скр. и фп. (1963); струн. квартет (1976); для фп.— Звуки дутара (1962), Элегическая прелюдия и фуга (1967) и др.; для голоса и фп.— вок. циклы на сл. Молланепеса (1962), Махтумкули (1963), туркм. поэтов 19 в. (1964), Кемине (1972), С. А. Есенина (Персидские мотивы, 1971), Г. Гейне (1974) и др.; музыка к кинофильмам — «Состязание» (1963), «Решающий шаг» (1965), «Махтумкули» (1968) и др.

Лит.: Гуревич В., Расширяя художественные горизонты, «СМ», 1975, № 3; Ларионов В. И., Композитор Н. Халмамедов (нотографический и библиографический справочник), Аш., 1978.
В. А. Гуревич.

ХАЛЬВОРСЕН (Halvorsen) Юхан Август (15 III 1864, Драммен — 4 XII 1935, Осло) — норв. дирижёр, композитор и скрипач. Учился у Г. Бёна в Осло (дирижирование, 1881—83), у Ю. Линдберга (скрипка) и К. Нурквиста (муз.-теоретич. предметы) в Стокгольмской консерватории (1883—84), у А. Бродского в Лейпцигской консерватории (скрипка, 1886—87). В кон. 80-х гг. выступал в городах Германии как скрипач-виртуоз. Преподавал игру на скрипке в консерватории в Хельсинки (1890—93), откуда регулярно ездил в Петербург и брал уроки у Л. С. Ауэра; совершенствовался также у скрипачей А. Беккера и С. Томсона. С нач. 90-х гг. занимался дирижёрской деятельностью, с 1910-х— гл. обр. композиторской. Был дирижёром оркестра т-ра «Национальная сцена» (1892—98), а также симф. оркестра муз. об-ва «Гармония» (1893—98) в Бергене; состоял чл. правления этого об-ва. Руководил организованным им оркестром Нац. т-ра в Осло (1899—1929). Наиболее известен как автор музыки к спектаклям драм. т-ра, а также симф. соч., в к-рых, как и Ю. Свенсен (основоположник норв. симфонизма), следовал традициям венских классиков. В то же время в формообразовании его произв., иногда и в характере гармонии и тематизме ощутимо влияние поздних нем. романтиков и П. И. Чайковского (во 2-й симфонии, к-рую Х. назвал «Фатум»); для Х. характерно также использование норв. муз. фольклора (особенно широко представлен в двух «Норвежских рапсодиях» и в симф. пьесе «Водяной», в партитуру к-рой Х. включил норв. нар. скрипку — *хардингфеле*).

Соч.: оперетта К Северному полюсу (1911, Осло), хор. кантата по случаю коронации короля Хокона VII; для орк.— 3 симфонии (1923; Fatum, 1924, 2-я ред. 1928; Летняя симфония — Sommersymfoni, 1929), 2 Норвежские рапсодии (Norske rapsodier, 1921, 1922), 9 сюит, вариации Бергенсиана (Bergensiana, на тему гор. гимна Бергена); концерт Песня девушки (Veslemøys sang) для скр. с орк.; камерно-инстр. ансамбли — 3 сюиты для скр. и фп., пассакалья и сарабанда с вариациями для скр. и альта и др., слотты (нар. наигрыши) для хардингфеле; хоры; песни, романсы; музыка к спектак-

лям (ок. 40) драм. т-ра («Гурре», по Х. Драхману, 1900; «Торденскьёлль», по У. Буллю, 1901; «Король», по Б. М. Бьёрнсону, 1902; «Царица Тамара», по К. Гамсуну, 1904; «Водяной», по Эллегару, 1905, на основе этой музыки — одноим. орк. миниатюра; Маскарад, по Л. Хольбергу, 1922; музыка к постановкам пьес У. Шекспира, в т. ч.: «Как вам это понравится», 1912; «Много шума из ничего», 1915; «Макбет», 1920).

Лит.: Eriksen J., Johan Halvorsen. En biografi, «Norsk musiktidsskrift», 1970, № 2; его же, Johan Halvorsen og hans symfonier № 1 og 2 — en analyse av verkene, Oslo, 1970; Grinde N., Norsk musikk historie, Oslo—Bergen—Tromsø, 1975, s. 231—34. *Н. Н. Мохов.*

ХАЛЬФИН Моисей Яковлевич [р. 29 VII (11 VIII) 1907, Полтава] — сов. пианист и педагог. Брал уроки игры на фп. у Р. Н. Розенфельда. В 1931 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. у С. И. Савшинского. Лауреат 1-го Всеукраинского конкурса пианистов (1-я пр., 1930, Харьков) и 1-го Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (2-я пр., 1933, Москва). В 1930—1941 солист Харьковской и Ленингр. филармоний; гастролировал в Москве, Одессе, Киеве и во многих др. городах Сов. Союза. Выступал с симф. оркестрами под упр. Е. А. Мравинского, С. А. Самосуда, Г. Фительберга, А. В. Гаука, Ф. Штидри, Х. Унгера и др., как солист и ансамблист — в концертах Ленингр. радио. Концертировал в составе трио Ленингр. консерватории, участниками к-рого были Ю. И. Эйдлин (скрипка) и Э. Г. Фишман (виолончель), а также в дуэтах.

Пропагандист сов. музыки, Х. является первым исполнителем мн. произв. сов. композиторов. С 1934 ведёт класс спец. фп. в Ленингр. консерватории (с 1947 профессор). Среди его учеников — Г. М. Чеботарян, А. И. Ихарев, М. А. Золотарёв, Г. Л. Соколов.

Лит.: Воронина Т. А., М. Я. Хальфин, в сб.: В фортепианных классах Ленинградской консерватории, Л., 1968. *Т. А. Воронина.*

ХАМЕРИК (Hamerik, наст. фам. — Хаммерих, Hammerich) — семья дат. музыкантов. По национальности немцы.

Ангуль Х. (25 XI 1848, Копенгаген — 26 IV 1931, Фридериксберг) — музыковед. Учился игре на виолончели, изучал музыковедение в Копенгагенском ун-те (окончил в 1872). С 1876 публиковал муз.-критич. статьи, позднее и исследоват. работы. В 1892—1922 преподавал историю музыки в ун-те, в 1897 основал Муз.-историч. музей в Копенгагене, к-рым руководил почти до конца жизни. Науч. труды Х., особенно его капитальная «История датской музыки до 1700 года», — крупнейший вклад в сканд. муз. историографию.

Соч.: Musikforeningens historie 1836—1886, Kbh., 1886; Musiken ved Christian den Fjerdes Hof, Kbh., 1892; Kammermusikforeningen 1868—1893, Kbh., 1893; Studier over islandsk musik, в кн.: Aarbøger for Nordisk oldkyndighed og historie, Kbh., 1899; Musikhistorisk museum, Kbh., 1909; Musik-mindesmoerker fra Middelalderen i Danmark, Lpz., 1912; Kammermusikforeningen, 1868—1918, Kbh., 1918; Dansk musikhistorie indtil 1700, Kbh., 1921.

Асгер Х. (8 IV 1843, Фридериксберг, близ Копенгагена — 13 VII 1923, там же) — композитор. Брат Ангуля Х. Учился в 1859—62 у Н. В. Гаде и И. П. Э. Хартмана (композиция), Г. Маттисон-Хансена (теория музыки) в Копенгагене, в 1862 занимался у Х. Бюлова (фп.) в Берлине и в 1864—69 у Г. Берлиоза в Париже (оркестровка; Х. был его единств. учеником, их связывала творч. дружба; неоднократно дирижировал по просьбе Берлиоза его сочинениями). Как композитор дебютировал в 1867 (золотая медаль на Междунар. пром. выставке в Париже за кантату «Гимн мира» — «Fredshymne»). В 1869—72 работал в Италии (в т-ре «Ла Скала» была пост. его опера «Вендетта»). В 1871—98 жил в США, руководил муз. отделением консерватории Пибоди в Балтиморе, где создал и возглавил симф. оркестр. С 1898 — в Копенгагене. Х. тяготел к программности; ведущая роль в его соч. принадлежит лирич. началу. По стилю своей музыки Х. сближается со сканд. романтиками («Северные сюиты» для оркестра), в то же время в ней ощутимы влияния Берлиоза и Р. Вагнера (форма, оркестровка). Мало связанная с муз. жизнью Дании и нар. нац. муз. культурой, творч. деятельность Х. не оказала значит. воздействия на их развитие.

Соч.: оперы — Маленькая Тове (Tovelille, на собств. либр., 1865, Париж), Ярльмар и Ингеборг (1868, не пост.), Вендетта (Vendetta, 1870, Милан), Странник (Den Rejsende, 1871, Вена); кантаты; реквием; для орк.— 7 симфоний (Поэтическая — Poétique, 1881; Трагическая — Tragique, 1883; Лирическая — Lyrique, 1885; Торжественная — Majesteuse, 1889; Серьёзная — Sérieuse, 1891; духовная — Spirituelle, для струнных, 1896; с хором — Chorsymphonie, 1898); 5 Северных сюит («Nordiske suiter, 1872—78); Фантазия для виолончели с орк.; камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. фп. квартет; для хора — 2 Трилогии — Иудейская (Jødisk, 1865) и Христианская (Christliche, 1883) и др. произв.; песни.

Эббе Х. (5 IX 1898, Копенгаген —11 VIII 1951, утонул в проливе Каттегат) — дирижёр и композитор. Сын Асгера Х. Учился у отца дирижёра Ф. ван дер Стукена, в 1919—22 был ассистентом дирижёра Корол. т-ра, в 1927—30 дирижёром оркестра Муз. объединения в Копенгагене. Позднее работал в Австрии (1930—34). Гастролировал в странах Европы (в Бельгии поставил неск. своих опер, из них «Степан» — 1-я зап.-европ. опера на сов. тематику). Как композитор отличался оригинальностью стиля и склонностью к экспериментированию; обращался к политональности. Наиболее значительны его лирич. оперы.

Соч.: оперы — Степан (1924, Майнц), Леонардо да Винчи (1939, Антверпен), Мария Груббе (по роману И. Якобсена, 1940, Копенгаген), Дорожный товарищ (Rejsekammeraten, по Х. К. Андерсену, 1946, Копенгаген), Мечты (Drømmerne, соч. 1950, не пост.); балет Дионисия (1927, Антверпен); для орк.— 5 симфоний на cantus firmus (1936, 1947, 1948; 4-я и 5-я, 1949), Вариации на старинную дат. мелодию (1934), симф. увертюра (1935); Очень короткий концерт (Concerto molto breve) для гобоя с орк. (1950); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. 2 струн. квартета; сюита для контральто и камерного орк.; хоры; пьесы для фп.; пьесы для органа; песни.

Лит.: Jacobsen E. og Kappel V., Musikkens mestre, bd 2, Kbh., 1947; Hove R., Asger Hamerik, En dansk symphoniker, «Nordisk musikkultur», 1957, № 1. *В. В. Ошис.*

ХАМЗА Хакимзаде Ниязи [22 II (6 III) 1889, Коканд — 18 III 1929, кишлак Шахимардан, ныне кишлак Хамзабад Ферганской обл.] — сов. поэт, драматург и композитор. Нар. поэт Узб. ССР (1926). Чл. КПСС с 1920. Обучался в мектебе, затем в медресе (1899—1908). В дальнейшем занимался самостоятельно, учился игре на нар. инструментах у проф. музыкантов. Организовал бесплатные школы для бедноты, в к-рых преподавал (1910—1914). С 1918 руководитель муз.-драм. агитбригады, к-рая обслуживала части Красной Армии на Туркестанском фронте, преобразованной затем в муз.-этнографич. ансамбль, к-рый стал основой для создания муз. т-ра (позднее — Узб. оперный т-р); работал сотрудником Политотдела Туркфронта, затем — Облполитпросвета. Х. написаны пьесы, повести, большое количество стихотворений. Издавал «Сборники национальных стихотворений для национальных песен» (с 1915 вышло 7 сб-ков). Обличал феодальный гнёт, социальную несправедливость, выступал за равноправие женщин, показывал путь узб. трудящихся к революции, рост их идейного и нравств. самосознания. Х. собирал нар. фольклор в разл. р-нах Узбекистана, исполнял песни на дутаре и танбуре, сочинял оригинальные мелодии к своим стихам. Стремился приобщить узб. муз. иск-во к передовому опыту рус. иск-ва, внедрить в нац. певч. практику общепринятые приёмы совр. вок. школы. В 1928 поступил в Самаркандский муз. ин-т. Убит толпой религ. фанатиков.

Х. — автор первых узб. революц. песен и массовых сов. песен, в т. ч. «Да здравствуют Советы!», «Проснитесь, рабочие», «Свободная эпоха» и др. Мелодии ряда песен Х. записаны Н. Н. Мироновым (нек-рые из его записей вошли в сб. «Песни Ферганы, Бухары и Хивы», 1931); позднее были осуществлены записи песен Х. от известных узб. певцов (вошли в сб. под ред. Е. Е. Романовской, 1941). Под рук. Х. проводилась работа по усовершенствованию нац. муз. инструментов; им были введены в узб. инстр. ансамбль чанг и гиджак. Имя Х. присвоено Узб. гос. акад. театру.

Лит.: Пеккер Я., Певец новой жизни, «СМ», 1949, № 11; Кароматов Ф., Хамза Хаким-заде Ниязи и узбекская жизни и творчества, Таш., 1959; Султанов Ю., Хамза. Очерк жизни и творчества, Таш., 1959, [2]1973. *Ч. Н. Насырова.*

ХАМИДИ Латыф Абдулхаевич [р. 4(17) VII 1906, дер. Бували Казанской губ.] — сов. композитор и педагог. Нар. арт. Казах. ССР (1966). Чл. КПСС с 1967. В 1926 окончил Ташкентский ин-т просвещения тюркских нац. меньшинств, в 1931 — 1-й Моск. муз. техникум, в 1938 — Тат. оперную студию при Моск. консерватории по классу композиции у Г. И. Литинского. С 1933 живёт в Алма-Ате. Организатор и рук. хора Казах. радио (1934—35). В 1938—40 гл. дирижёр и худ. рук. Гос. оркестра нар. инструментов им. Курмангазы, в 1940—42 его дирижёр, одноврем. рук. и гл. дирижёр Казах. гос. хор. капеллы. В 1944—49 преподаватель класса композиции, в 1949—74 — ф-та нар. инструментов Алма-Атинской консерватории (с 1950 доцент). Творчество Х. способствовало становлению и развитию казах. проф. муз. иск-ва. Х. — один из авторов Гос. гимна Казах. ССР (1945). Гос. пр. Казах. ССР им. К. Байсеитовой (1978).

Соч.: оперы — Абай (совм. с А. К. Жубановым, либр. М. О. Ауэзова, 1944, Казах. гос. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1956, там же), Тулеген Тохтаров (совм. с А. К. Жубановым, либр. М. О. Ауэзова, 1947, там же; 2-я ред. 1961, там же), Джамбул и Айкумыс (1946, там же), Джамбул (1952); оперетта Балбулак (Медовый родник, 1948, Семипалатинск); для орк.— танц. сюита на тат. темы (1937), казах. сюиты Алма-Ата и Кобланды (обе совм. с С. И. Шабельским, 1939 и 1952); для орк. рус. нар. инструментов — Караван (1925), Курдай (1926); для орк. казах. нар. инструментов — Марш памяти Амангельды Иманова (1944), концерт для домбры-примы с орк. казах. нар. инструментов (1965); камерно-инстр. ансамбли — экспромт для струн. квартета (1931), струн. квартет (1948); сюита на казах. темы для фп. (1950); для домбры с фп.: юмореска, Песня без слов (обе 1960), полька (1966); романс для кобыза с фп. (1960); хоры a cappella — Кызыл кыран (Красный сокол, сл. И. Джансугурова, 1934), Песня о партии (сл. М. Алимбаева, 1957), Жаркын жаз (Жаркое лето, сл. С. Мауленова, 1970); для голоса с фп.— романсы (более 50), в т. ч. Булбул (Соловей, 1945), Жайлауын-бакша (Моё пастбище — цветущий сад, 1948; оба — на сл. Н. Баймухамедова), песни: Казахский вальс (сл. С. Муканова, рус. текст В. Винникова, 1940), Отан (Родина, сл. Д. Абилова, 1940), Джамбул поёт (сл. Баймухамедова, 1946) и др.; музыка к спектаклям драм. т-ра и кинофильмам, в т. ч. «Песни Абая» (1945).

Лит. соч.: Школа игры на домбре, А.-А., 1950, [2]1964 (совм. с Б. Гизатовым); Инструментоведение казахского народного оркестра, А.-А., 1952 (совм. с Л. Шаргородским); Основы дирижирования, А.-А., 1966 (совм. с Х. Тастановым).

Лит.: Юсфин А., Латыф Хамиди, М., 1964; Гизатов Б., Латыф Хамиди, А.-А., 1966; Ерзакович Б., Латыф Хамиди, А.-А., 1978. *Б. Г. Ерзакович.*

ХАММЕРШМИДТ (Hammerschmidt, Hammerschmied) Андреас (1611 или 1612, Брюкс, Чехия, ныне Мост, Чехословакия — 29 X 1675, Циттау) — нем. композитор и органист. Сын шорника, эмигрировавшего в сер. 20-х гг. 17 в. из Чехии в Саксонию. Дошедшие до нас сведения о муз. образовании Х. противоречивы (возможно, Х. обучался у К. Демантиуса и С. Отто). С 1633 органист на службе у графа фон Бюнау в замке Везенштайн, где в 1634 было исполнено его первое соч. — «Благодарственная пьеса для 8 голосов на победу саксонской армии при Лигнице». С 1635 органист церкви св. Петра во Фрейберге. С 1639 до конца жизни — органист церкви св. Иоанна в Циттау. Службу в церкви и интенсивную творч. деятельность Х. сочетал с обязанностями управляющего (в сельской общине, лесничестве и др.), а также давал уроки музыки. Лишь изредка выезжал из Циттау в Гёрлиц, Дрезден и Лейпциг.

Х. — одна из наиболее значит. фигур в истории лютеранской церк. музыки добаховского периода. Его многочисл. соч. принесли ему известность во всей Сев. Германии. В эпитафии он был назван «честью, славой и украшением Германии», «Орфеем из Циттау». Творчество Х. отмечено влиянием музыки Г. Шюца. Он воспринял также достижения совр. ему муз. культуры др. европ. стран, из к-рых, в частности, перенёс связано упрочение в нем. муз. практике техники *генерал-баса* и функционально-гармоничн. мышления. Элегантный, отточенный стиль Х. — типичное явление музыки эпохи *барокко*. Для творчества Х., как и для мн. композиторов 17 в., характерно «балансирование» между образными сферами духовного и светского иск-ва, между линеарно-имитационным контрапунктич. письмом и аккордово-гомофонным складом. Во мн. соч. Х. обнаруживается своеобразное переплетение этих тенденций. Судя по творч. наследию Х. в его совокупности, он на протяжении мн. лет создавал свои произв. по заранее продуманному плану, как бы сооружая грандиозное здание. Таким капитальным трудом его жизни явились т. н. «Музыкальные благоговения» («Musicalische Andachten»), состоящие из 5 частей (каждая часть содержит неск. десятков пьес): «Духовные концерты» (1638), «Духовные мадригалы» (1641), «Духовные симфонии» (1642) для голосов и basso continuo, «Духовные мотеты и концерты» для голосов с инстр. сопровождением (1646), «Хоровая музыка» a cappella (1652—53). Др. крупные вок.-инстр. циклы Х. (также объединяющие большое количество пьес): «Светские оды или любовные песни» («Weltliche Oden», 1642—43); «Диалоги или беседы между богом и верующей душой» на библейские и др. тексты («Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen», 1645) — одно из наиболее значительных его произв.; «Музыкальные беседы на воскресные и праздничные евангельские чтения» («Musicalische Gespräche über die Evangelia» of A. Hammerschmidt, v. 1—2, Rochester (N. Y.), 1957 (Diss.); Kümmerling H., Über einige unbekannte Stimmbücher der «Paduanen, Galliarden etc.» von A. Hammerschmidt, «Mf», 1961, Jahrg. 14, № 2. *В. А. Ерохин.*

ХАММОНД (Hammond) Джоан Гуд (р. 24 V 1912, Крайстчерч, Нов. Зеландия) — англ. певица (сопрано). Муз. образование получила в консерватории в Сиднее (Австралия), к-рую окончила по классу скрипки. В течение 3 лет работала в симф. оркестре Сиднейской филармонии. Как певица впервые выступила в 1929 в Сиднее, позднее обучалась пению в Вене, затем в Лондоне у Д. Борджоли. В 1938 в Вене приняла участие в исполнении «Мессии» Генделя. Как оперная певица дебютировала в 1939 в партии Недды («Паяцы») на сцене Венской нар. оперы. В 1940 была приглашена в Дублин, где исполнила партию Памины в опере «Волшебная флейта» (спектакль «Ирландского оперного об-ва»). С 1942 выступала в Англии, в 1948 состоялся дебют Х. в лондонском т-ре «Ковент-Гарден» (партия Леоноры в опере «Трубадур»), где она пела до 1951. Выступала и в др. англ. оперных т-рах, в т. ч. в «Сэдлерс-Уэллс» (1951 и 1959). В 1957 гастролировала в СССР (в Москве на сцене Большого т-ра исполнила партию Аиды в опере «Аида»). В 1965 ушла со сцены.

Х. — крупнейшая англ. певица. Обладала голосом мягкого тёплого тембра, широкого диапазона. Её пение отличалось проникновенным лиризмом, яркой экспрессией. Лучшие оперные партии Х.: Памина («Волшебная флейта»), Леонора («Трубадур»), Аида; Недда («Паяцы»), Чио-Чио-сан; Русалка («Русалка» Дворжака) и др. Написала автобиографич. книгу «Голос, жизнь» («A voice, a life», L., 1970). Выпущено много грампластинок с записью исполнения Х. *С. М. Грищенко.*

ХАНА́ЕВ Никандр Сергеевич [27 V (8 VI) 1890, с. Песочня, ныне Рязанской обл. — 23 VII 1974, Москва] — сов. певец (драм. тенор). Нар. арт. СССР (1951). В 1921—24 учился в Моск. консерватории по классу пения у Л. Г. Звягиной. С 1925 работал в Оперной студии Большого т-ра, в 1926—54 солист Большого т-ра. Х. — один из выдающихся сов. певцов, обладатель сильного, редкого по красоте голоса. Создавал глубоко самобытные по художеств. трактовке образы, темпераментные, мужественные и благородные; Х. был выдающимся исполнителем на сов. оперной сцене партий Германа, Садко (Гос. пр. СССР, 1950). Др. партии: Собинин; Михайло Туча («Псковитянка»), Шуйский («Борис Годунов»; Гос. пр. СССР, 1949), Отелло, Радамес, Хозе; Зигмунд («Валькирия»), Григорий Мелехов («Тихий Дон» Дзержинского), Матюшенко («Броненосец „Потёмкин“» Чишко), Абесалом. Выступал в концертах, участвовал в исполнении ораторий «Самсон» Генделя, «На поле Куликовом» Шапорина, 9-й симфонии Бетховена и др. В 1948—50 преподавал в Моск. консерватории. Гос. пр. СССР (1943).



Лит.: Рыбасова Т., Н. С. Ханаев, М.—Л., 1950; Никандр Сергеевич Ханаев, М., 1953 [буклет]; Мастера Большого театра..., М., 1976, с. 198—211. *В. И. Зарубин.*

ХАНДО́ШКИН Иван Евстафьевич [1747, вероятно, Петербург — по уточнённым данным, 18 (30) III 1804, там же] — рус. скрипач, композитор, дирижёр, педагог и собиратель нар. песен. Был сыном музыканта (валторниста, игравшего в оркестре при дворе Петра III). Муз. образование получил под рук. скрипача Т. Порто. В 1762 зачислен скрипачом в Придв. оркестр. Вскоре, как один из лучших исполнителей, произведён в камер-музыканты и назначен капельмейстером. В 1764 преподавал в муз. классах Академии художеств. В 1785 был приглашён в Екатеринославскую муз. академию (официально учреждённая по инициативе Г. А. Потёмкина, она на деле никогда не существовала), с 1788 числился инспектором академии. С кон. 80-х гг. жил в Петербурге. Среди его учеников — И. Ф. Яблочкин.

Х. был первым выдающимся рус. скрипачом. Обладая незаурядным даром импровизации и технич. мастерством, он поражал современников виртуозной игрой на скрипке. Владел также альтом, балалайкой и 7-струн. гитарой. Творчество Х., одного из талантливейших рус. композиторов доглинкинской эпохи, было тесно связано с его исполнит. деятельностью. Им было создано более 50 циклов вариаций на рус. песни, а также сонаты (для скрипки, 2 скрипок, скрипки с басом). Самобытные черты творчества наиболее ярко проявились в вариациях на нар. темы. Х. свободно трактует нар. мелодию, искусная гармонизация к-рой способствует её обогащению, раскрытию образного содержания. Вариации Х. — это развёрнутые конц. пьесы с тонко разработанной виртуозной фактурой. Широко используя сложнейшие технич. приёмы, он передал в них нар. манеру инстр. исполнительства. Нек-рые методы варьирования предвосхищают «Камаринскую» Глинки. Значит. интерес представляют 3 сонаты для скрипки соло (g-moll, Es-dur, D-dur). Обращаясь к этому жанру, уже не встречавшемуся в европ. музыке 2-й пол. 18 в., Х. создаёт произв., отличающиеся от сольной скр. сонаты старых итал. мастеров и И. С. Баха. Его произв. по изложению, характеру тематизма и форме приближаются к классич. сонате гайдновско-моцартовского типа. Композитор расчленяет муз. ткань на гл. и сопровождающие голоса. В основном гомофонная фактура сонат Х. содержит элементы полифонии, свободно применяются двойные ноты, аккорды, развитые виртуозные пассажи. Своеобразие замысла отличает единственную сонату для скрипки и баса, состоящую из 2 частей — спокойного вступления и блестящего каприччо. В ней на первый план выдвигается импровизационность, характерная и для вариаций. По сравнению с сонатами для скрипки соло она примечательна смешением новых стилистич. черт со старыми исполнит. традициями.

Разнообразное по жанрам творчество Х., отличающееся смелостью, виртуозным размахом, обогатило рус. инстр. музыку 2-й пол. 18 в. Опираясь на высокие образцы нар. иск-ва, развивая и совершенствуя скр. технику, Х. создал яркие, художественно совершенные сольно-инстр. произв. (большинство из них осталось в рукописи). Многие его соч., по-видимому, утеряны.

Соч.: для скр. (соло)— Русские песни с вариациями (1781), Новые вариации на русские песни (1785), Шесть сонат (1789), Три сонаты (изд. между 1800 и 1808); для 2 скр.— Шесть старинных русских песен с вариациями (1785); Шесть старинных песен с приложенными к оным вариациями для скрипки и алто-виолы (1786); для скр. и баса — Русские песни с вариациями на скрыпку и бас (1785), соната (изд. в ред. В. Я. Шебалина, 1952); для ф-п.— Вариации на русскую песню «Выйду ль я на реченьку» (1795) и др.

Лит.: Ямпольский И., Русское скрипичное искусство, [т.] 1, М.—Л., 1951, гл. 4; Вольман Б., И. Хандошкин и русская песня, «СМ», 1954, № 3; Цуккерман В., «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке, М., 1957, с. 145—47, 151—56; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965, с. 404—15; Раабен Л., Жизнь замечательных скрипачей, [М.—Л., 1967]; Фесечко Г., Иван Евстафьевич Хандошкин, Л., 1972; Mooser A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 3, Lausanne [s. a.]; Swan A. J., Russian music and its sources in chant and folk-song, N. Y., 1973, p. 58—59. *И. М. Ветлицына.*

ХАНЕНДЕ́, ханандэ — проф. нар. певец в Азерб. ССР, а также Иране и др. странах Востока, исполнитель *мугамов*. Х. — музыкант-творец, художник-импровизатор, всякий раз по-новому воссоздающий классич. мугамные мелодии. Как правило, тенор обладает голосом большого диапазона и виртуозным мастерством, особенно ярко проявляющимся в напряжённом верхнем регистре. Приёмы исполнения Х. чрезвычайно разнообразны и сложны, особенно при пении «зангуле» — «мелких» вибрирующих пассажей, основанных на извлечении звука в глубине гортани; певец тонко владеет техникой исполнения микроинтервалов.

Х. выступает в составе ансамбля сазандари и, как правило, сопровождает пение игрой на бубне (дэфе). Этот инструмент обычно используется им и в качестве естественного резонирующего устройства. Иск-вом Х. особенно славится старинный азерб. город Шуша (Нагорный Карабах). Среди крупнейших азерб. Х. прошлого и современности — Абдул-Баги Зулалов, Абульфат Алиев, Гаджи Гуси, Джаббар Карягды, Зульфи Адыгезалов, Ислам Абдуллаев, Меджид Бейбутов, Мешади Джамиль Амиров, Саттар, Сеид Шушинский, Хан Шушинский. В роли Х. выступают и певицы, популярны исполнительницы мугамов С. Кадымова, Ш. Алекперова, З. Ханларова и др. В ранних азерб. операх ведущие (мугамные) партии исполняли Х.; широкой известностью пользовались оперные певцы Г. К. Сарабский, Г. Гаджибабабеков, А. Агдамский, позднее — А. Рзаева, Р. Мурадова, Г. Гасанова и др. С древних времён иск-во Х. передаётся по традиции от певцов старшего поколения к младшему. В средних спец. муз. учебных заведениях Сов. Азербайджана существуют классы мугамного пения при отделениях азерб. нар. музыки.

Лит.: Шушинский Ф., Народные певцы и музыканты Азербайджана, М., 1979. *Э. Абасова.*

ХА́ННИКАЙНЕН (Hannikainen) Тауно (26 II 1896, Ювяскюля — 12 X 1968, Хельсинки) — фин. дирижёр и виолончелист. Сын известного фин. хор. дирижёра и композитора, ученика Э. Г. Мелартина — Пекка и Юхани Х. (1854—1924). Учился игре на виолончели и дирижированию в Хельсинки (1914—17), совершенствовался как виолончелист под рук. П. Касальса в Париже (1921), продолжал занятия в Вене, Берлине и Милане (1924—30). В 20-е гг. вместе со своими братьями — пианистом Тойво Ильмари Х. и скрипачом Арво Сакари Х. — выступал в составе фп. трио, получившего известность. Был дирижёром оперного т-ра в Хельсинки (1922—27) и гор. симф. оркестра в Турку (1927—39). В 1941—50 дирижировал амер. симф. оркестрами в Дулуте (1942—47), Чикаго (в 1947—50 помощник дирижёра А. Родзинского и с 1948 2-й дирижёр), Уэстшоре (1949—51) и др. Возглавлял гор. симф. оркестр в Хельсинки (1951—63), руководил также организованным им там же молодёжным симф. оркестром и смешанным Акад. хором. С 1955 часто гастролировал в СССР, приезжал в Москву и в качестве члена жюри и гостя неск. междунар. конкурсов им. П. И. Чайковского. После 1963 выступал как дирижёр лишь эпизодически. В 1963—66 директор муз. уч-ща в Турку. Как дирижёр Х. отличался пластичностью жеста, нек-рой эмоциональной сдержанностью при выразительности исполнения, продуманности трактовок. Был выдающимся интерпретатором музыки Я. Сибелиуса, соч. к-рого составляли основу его обширного репертуара. *Г. Я. Юдин.*

ХАНТЫЙСКАЯ И МАНСИЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. Ханты (прежнее назв. остяки) и манси (прежнее назв. вогулы), заселяющие большие пространства по среднему течению и низовьям Оби и Сев. Уралу, близки друг другу по культуре, объединяются общим назв. — обские угры, югра. О древнем происхождении их музыки свидетельствуют изображения музыкантов и муз. инструментов на камнях (со 2-го тыс. до н. э.), сохранившиеся на территориях их расселения, а также традиционные эпич. сказания и сказки. Истоки Х. и м. м. — музыки устной традиции — многообразны. В её основе — традиционная муз. культура древнейших палеолитич. обитателей бассейна средней и нижней Оби и нижнего Иртыша (местных протопалеоазиатов) — лесотундровых кочевых оленеводов и полуоседлых охотников, рыбаков и собирателей. Эта культура была ассимилирована культурами сев. палеоуральских племён таёжных оседлых охотников-рыбаков (иммигрировавших сюда к нач. 2-го тыс. до н. э. из зап. и сев.-зап. Приуралья) и сев. палеотюркских племён кочевых степняков-коневодов (иммигрировавших сюда с 1-го тыс. до н. э. из Приаралья).

Х. и м. м. — преим. монодич. типа (как и музыка устной традиции венгров, образующих с хантами и манси угорскую группу), гл. обр. одноголосная вокальная, но с элементами гетерофонно-бурдонного многоголосия (в вокальных соч. благодаря инструментальному сопровождению). Преобладают диатонические лады (с пентатонич. основой), характерно альтерационно-орнаментальное развитие с использованием интервалов, отличающихся от равномерно темперированных. Темпоритмич. развитие многообразно, используются гл. обр. метры $^4/_4$ и $^3/_4$ (сложные метры встречаются реже). От начала к концу произв. или цикла в целом темп обычно ускоряется, метроритм активизируется, громкость усиливается, происходит постепенное изменение исходной тональности (на секунду — терцию вверх). Все формы Х. и м. м. (с характерной квадратностью её строфопериодов) от простых танц. и бытовых напевов и наигрышей до обрядовых вокально-инструментальных композиций, циклов («Ойкэ Уй ат эргы» — «Пять песен Медведя» манси) основаны на широком использовании разл. приёмов ритмомелодич. развития (гл. обр. импровизационно-вариативного типа).

Осн. формы бытования Х. и м. м. — преим. сольные песни, сольные инстр. наигрыши и пьесы, танцевальная музыка, музыка религиозных ритуалов, а также музыка эпоса (напевно или речитативно исполняемые сказания). Ханты и манси отличаются исключит. музыкальностью. Каждый человек имеет как минимум две собственные личные именные песни (у хантов — ма арэм, у манси — амки эргум): детскую личную именную песню, подаренную ребёнку вскоре после рождения матерью, и взрослую личную именную песню, сочинённую им к совершеннолетию (нек-рые имеют также личный именной инстр. наигрыш). Эти песни-обереги, призванные охранять и приносить счастье, сопровождают их владельца всю жизнь. Реже встречается третья разновидность личных именных песен — песня-автобиография, сочиняемая пожилым человеком в предчувствии смерти. Нар. музыканты, как правило, сами изготовляют традиц. муз. инструменты, среди них: струнные — 3—5-струнная цитра-«лодка» (у хантов — нарс-юх, у манси — сангквалтан), 9—13-струн. угловая арфа-«журавль», или «лебедь» (у хантов —тоорсант-юх, у манси — торысынь-йинв), 1—2-струн. скрипка (у хантов — нерынь, у манси — нэрнэ-йинв) и скрипочка (у хантов — нинг-юх), муз. лук (у манси — ёвт); самозвучащие — деревянный или костяной варган-зубанка (у хантов — тумран, у манси — тумра), деревянная трещотка (у хантов — тори-нёдэль, у манси — тарих-нёле), деревянная жужжалка (у манси — пыгалка), деревянная чуринга-завывалка (у манси — вотвовинэ-тоул-парт — «дощечка, вращением вызывающая ветер»); бубен (у манси — коюп) с бубенцами-колокольчиками (у манси—лонхансян) и с колотушкой (у манси — няли); духовые — свистки, дудки, пищалки и т. п. из дерева, тростника, кости, пера. Особые инструментальные пьесы — пляски кукол-человечков (у манси — акань йикв), связанных нитями с пальцами играющего на «лодке», а ныне балалайке, ассоциируются с инстр.-кукольными играми «козликов-марионеток» у народов Среднего Востока.

Характер древней трудовой деятельности хантов и манси, полуоседлого быта таёжных рыбаков-охотников, их религиозно-мифологич. мировоззрение предопределили самобытную систему образности Х. и м. м., где большую роль играют образы мудрого, мужест-

Народный манси музыкант А. В. Бахтеряров играет на нэрнэйинве, рядом сангквалтан.



венного умелого охотника, рыбака и оленевода, хозяина леса — Медведя (как бы представителя верховного бога Нуми Торума на земле), лебедя, журавля, коня, лося и др. животных, растений, рек, леса, гор и др. образы природы.

Среди жанров песен хантов и манси: трудовые (охотничьи, рыбацкие, оленеводческие), календарные, семейно-бытовые — колыбельные (у хантов — нюхатли ариль, у манси — няврамэ улылы) и лирические (в т. ч. любовные); героич. песни-сказания и историч. песни; личные именные; танцевальные; тотемизмо-религиозные песни — медвежьи (правильнее — песни Медвежьего игрища, у манси — Уй йиквавэ эры), песни о Торуме (у манси — Нумитормась эрги), мухоморные, песни опьянения (у манси — айем эрги), камлания; совр. патриотич. песни о новой жизни, шуточные и сатирич. песни, частушки и др.

Наиболее ранние из дошедших до нас описаний музицирования у хантов и манси фрагментарны, содержатся в рус. летописях 11—14 вв., разрядных книгах 15 в., «Sarmatiae Europae descripto» А. Гваньини (1578) и др. Первые записи (на фонографе) Х. и м. м. сделаны в 1905 А. Каннисто (часть их нотных транскрипций опубликована им в 1931, другие — в 1937 А. Вяйзяненом). Звукозаписи делали В. В. Сенкевич (1934), Л. А. и Н. М. Бачинские (1938), В. Штейниц (1939), С. Н. Кондратьева (1972), И. А. Богданов (1975—77), А. М. Айзенштадт (1976), И. Н. Рюйтель (1977) и др. Первое исследование Х. и м. м. (А. Вяйзянен, по материалам А. Каннисто) издано в 1939 в Финляндии. В СССР ведётся работа по собиранию и описанию, изучению и пропаганде Х. и м. м. Опубликованы статьи и материалы Е. В. Гиппиуса, Н. М. Бачинской, В. В. Сенкевич-Гудковой, Богданова, Рюйтель и др. Изданы сб-ки, включающие ноты и тексты Х. и м. м. (песни): «Северные россыпи» (Салехард, 1962), «Ямальские зори» (Тюмень, 1966), «Избранные песни финноугорских народов» (Таллин, 1970), выпущена первая грампластинка «Хантыйские песни» (М., 1978).

Появляются новые формы музицирования. Начиная с 1920-х гг. Х. и м. м. исполняется на олимпиадах, смотрах и фестивалях нар. иск-ва. С 1960-х гг. дети хантов и манси получают образование в детских муз. школах и муз. уч-щах. С 1975 нар. музыканты выступают на всесоюзных и межреспубликанских муз.-этнографич. концертах в Москве, Тарту, Таллине.

Сюжеты и мелодии Х. и м. м. используются в творчестве сов. композиторов («Семь песен хантыйских детей» Е. К. Голубева и др.).

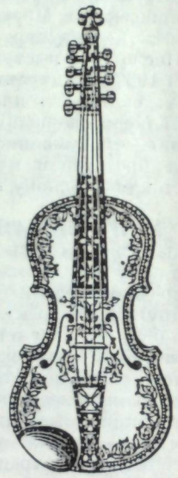
В Ханты-Мансийском авт. округе работают (1980): 20 муз. школ, самодеят. ансамбли песни и танца «Мисна» (осн. в 1973, г. Ханты-Мансийск Тюменской обл.), «Ёшк най» («Казымчанка», осн. в 1976, с. Казым Берёзовского р-на).

Лит.: Гиппиус Е. В., Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у манси, в сб.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки, М., 1974; Бродский И. А., [О ханты-мансийской музыко-этнологической экспедиции 1975 года], «Советская этнография», 1976, № 3, с. 164—65; его же, К изучению этномузыкальных связей финно-угорских народов и народов Сибири — Дальнего Востока (по материалам экспедиций и стационарных записей автора 1959—76 гг.), в сб.: Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами, Тал., 1976; Владыкина-Бачинская Н. М., «Богатырь Кедровое ядрышко (пупыгмойт)»— песня-сказка манси, в сб.: Музыкальное наследие финно-угорских народов, Тал., 1977; Рюйтель И., Пятнадцать хантыйских народных мелодий из наследия В. Штейница, там же; Викар Л., Публикации и исследования музыки финно-угорских народов СССР в Венгерской Народной Республике, там же; Шешкин П. Е., Первые нотные записи мансийских песен, в сб.: Музыкальный фольклор финно-угорских народов: архаика и современность, Тал., 1979; Pallas P. S., Reise durch verschiedene Provinzen des russischen Reichs, Bd 2, Buch 1, St. Petersburg, 1773 (рус. пер.— Паллас П. С., Путешествие по разным местам Российского государства..., ч. 2, кн. 1, СПБ, 1786; Väisänen A. O., Die Leier der Ob-Ugrischen Völker, Hels., 1931 (в серии —«Eurasia septentrionalis antiqua»); его же, Untersuchungen über die Ob-Ugrischen Melodien, Hels., 1939; Collaer P., Chants et airs des peuples de l'Extrême-Nord (Sibérie), P., 1960.
И. А. Богданов.

ХАРАСТИ (Harászti) Эмиль (1 XI 1885, Надьварад, ныне Орадя Маре, Румыния — 27 XII 1958, Париж)— венг. музыковед и муз. критик. Учился в детстве у Э. Фаркаша (муз.-теоретич. предметы) в Клуже, затем изучал историю музыки в Лейпцигском и Парижском ун-тах. С 1907 работал в Будапеште — преподавал в ун-те, сотрудничал в качестве муз. критика в газ. «Pesti Hírlap». В 1918—27 директор Нац. муз. уч-ща, с 1940 профессор ун-та. С 1945 жил в Париже. Х. — автор неск. монографий компилятивного характера (в т. ч. о Е. Хубаи, Б. Бартоке) и ряда статей по отд. вопросам истории венг. музыки (в т. ч. 15—16 вв.), о старинных венг. музыкантах (В. Бакфарке и др.), а также о Ф. Листе, Г. Берлиозе, Р. Вагнере, о цыганской музыке, опубликованных гл. обр. в заруб. муз. журналах, б. ч. парижских.

Соч.: Hubay Jenő élete és munkái, Bdpst, 1913; Wagner et la Hongrie, Bdpst, 1916; A zenei formák története, Bdpst, 1930; Bartók Béla, Bdpst, 1930; La musique hongroise, P., 1933; A tánc története, Bdpst, 1937; Béla Bartók. His life and works, P., 1938; Berlioz et la Marche hongroise, P., 1946; Les musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon, в сб.: La musique instrumentale de la Renaissance, P., 1955; Franz Liszt, P., 1967.

Лит.: Lesure F., Emile Haraszti, «Acta Musicologica», 1959, v. 31, № 2.
П. Ф. Вейс.



ХАРДИНГФЕ́ЛЕ, хардингфеле (hardingfele), — норв. народная скрипка. Деки Х. значительно более выпуклы, чем у обычной скрипки, гриф шире и короче. Х. имеет 8 струн: 4 основные (игровые; их настройка зависит от исполняемой музыки) и 4 резонирующие (аликвотные; соответствуют I, II, III и V ступеням осн. лада). На Х. играют нар. танц. мелодии — слотты (см. *Норвежская музыка*). Х. богато инкрустируются серебром и перламутром. Старейший сохранившийся экземпляр изготовлен в 1651.

Лит.: Bjørndal A., Nasjonalinstrumentet hardingfela 1651—1951, Bergen, 1951; Bjørndal A., Alver B., Og fela ho lét, Bergen, 1966; Lange K., Østvedt A., Norwegian music, L., 1958 (рус. пер.— Ланге К., Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967, с. 12—14).
Н. А. Лисова.

ХА́РРИС (Harris) Рой Элсуорт (12 II 1898, Линкольн-Каунти, штат Оклахома — 1 X 1979, Санта-Моника) — амер. композитор. Учился в муз. колледже Калифорнийского ун-та (гармония, орган, фп.), брал уроки композиции у М. Альтшулера, А. Блисса, затем у А. Фаруэлла (в 1926 под его руководством написал пьесу для струн. квартета «Впечатления от дождливого дня»). Совершенствовался у Н. Буланже (1926—29) в Париже, где в 1927 исполнено первое крупное соч. Х.— концерт для фп., кларнета и струн. квартета. С 1934 Х. преподавал композицию в Вестминстерской хор. школе в Принстоне, в 1941 —43— в Корнеллском ун-те (Итака),в 1943—48 — в Колорадо-Спрингс, позднее в ряде др. ун-тов и муз. колледжей, с 1961 — в Ун-те Юж. Калифорнии в Лос-Анджелесе. Среди его учеников — У. Шумен, Р. Палмер, Ч. Миллс, Дж. Винсент. Жена Х.— Джоана — концертирующая пианистка, сыновья Шон и Дэн — участники рок-группы «Экспериментальный западный поп-арт бэнд».

В США Х. получил признание после исполнения Бостонским симф. оркестром под упр. С. А. Кусевицкого «Симфонии 1933» (1933), увертюры на тему амер. нар. песни «Когда Джонни возвращается домой» (1934) и особенно 3-й симфонии (1937), к-рая принесла Х. междунар. известность; это произв.— один из луч-

ших образцов амер. нац. музыки, в то же время в ней определились особенности индивидуального стиля Х.— широта и напевность мелодики, интонационно связанной с музыкой амер. Запада, ритмич. острота и импульсивность, импровизац. свобода, сочетающаяся с композиционной стройностью. Своеобразно гармонич. мышление Х., опирающееся на ладоинтонац. обороты, характерные для нар. муз. иск-ва этого региона. Среди др. симфоний выделяются 5-я (с посвящением «Героическому советскому народу», 1942), 7-я (1952; 2-я ред. 1955) и 10-я («Симфония Авраама Линкольна», 1965). Зрелое симф. творчество Х. отличают высокая полифония, техника и блестящая оркестровка. Б. ч. симф. соч. Х. (ведущий жанр в его творчестве) впервые исполнялась оркестрами под его управлением. Мн. произв. Х. отмечены нац. и междунар. премиями. Х. посетил Сов. Союз в 1958 (дирижировал оркестром при исполнении своей 5-й симфонии) и в 1974 (в качестве гостя 5-го съезда СК СССР). Х. высоко ценил рус. и сов. музыку (особенно соч. М. П. Мусоргского и С. С. Прокофьева).



Соч.: балеты — Западный пейзаж (Western landscape, 1940, не пост.), От этой земли (From this Earth, Колорадо-Спрингс, 1941), Что мы с такой гордостью славим (What so proudly we hail, 1942, там же); камерная кантата Авраам Линкольн идёт в ночи (Abraham Linkoln walks at midnight, для сопрано, фп. и орк., 1953); Песнопение солнцу (Canticle to the sun, для колоратурного сопрано и камерного орк., 1961); юбиляция (для хора, медных духовых и фп., 1964); для орк.— 14 симфоний (1933—76; в т. ч.: 4-я, Симфония народных песен — Folk songs symphony, 1939; 6-я, Геттисбергское послание — Gettysburg address, 1944; 8-я, Сан-Францисская, 1961; 14-я, с хором, посв. 200-летию США, 1976), симф. элегия Прощальное слово пионерам (Farewell to pioneers, 1936), пьеса Весна в Кентукки (Kentucky spring, 1949), Кэмберлендский концерт (1951), Ода согласию (Ode to consonance, 1957), пьесы Приветствие юности (Salute to youth, 1963), Рог изобилия (Horn of plenty, 1964); прелюдия и фуга для струн. орк. (1936); для инструмента с орк.—концерты (2 для фп., 1944, 1953; для 2 фп., 1954; для аккордеона, 1946), фантазия для фп. (1954); концерт для фп. и бэнда (1942); концерт для фп. с электроусилителем, медных духовых и ударных (1968); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. с фп. (1941), дуэт для влч. и фп. (1964), фп. трио (1934), пьеса для струн. квартета Впечатления от дождливого дня (Impressions of a rainy day, 1926), струн. квартеты (1930, 1933, 1937), фп. квинтет (1936), струн. квинтет (1939), струн. секстет (1932), фп. секстет (1968), фантазия для фп. и квинтета дух. инструментов (1932); месса для муж. хора и органа (1943); хоры a cappella — Песнь профессий (A song of occupation, 1934), Симфония для голосов (Symphony for voices — на сл. У. Уитмена, 1936), Праздничная нар. фантазия для певцов-исполнителей в нар. стиле; пьесы для фп., в т. ч. соната (1928), Амер. баллады (1942); музыка к кинофильмам.

Лит.: Шнеерсон Г., Портреты американских композиторов, М., 1977; Farewell A., Roy Harris, «MQ», 1932, v. 18, № 1; Cowell H., R. Harris, в кн.: American composers on American music, Stanford (Calif.), 1933, ²N. Y., [1962], p. 64—69; Piston W., Roy Harris, «Modern music», 1934, v. 11, Jan.—Febr.; Mills Ch., Roy Harris, в кн.: The book of modern composers, N. Y., 1942; Evett R., The harmonic idiom of Roy Harris, «Modern music», 1946, v. 23, № 2; Slonimsky N., Roy Harris, «MQ», 1947, v. 33, № 1; Strasburg R., Roy Harris: a catalog of his works, Los Ang., 1974 (с нотографией и дискографией).
Дж. К. Михайлов.

ХАРТ (Hart) Фриц Бенникке (11 II 1874, Лондон — 9 VII 1949, Гонолулу, штат Гавайи) — англ. композитор и дирижёр. В 1893—96 учился в Корол. муз. колледже в Лондоне у Ч. Стэнфорда (композиция), затем работал дирижёром в разл. т-рах. С 1908 жил в Австралии; вместе с А. Хиллом осн. Австрал. оперную лигу (первый спектакль — опера Х. «Пьеретта», 1914). В 1915—35 директор консерватории «Альберт-стрит» (позднее — им. Мелбы) и одноврем. (с 1928) дирижёр симф. оркестра в Мельбурне, в 1932—49 — симф. оркестра в Гонолулу, там же в 1936—42 профессор музыки Гавайского ун-та. Написал 20 опер, гл. обр. на собств. либретто (в т. ч. по произв. классиков и на кельтские сюжеты), среди наиболее значительных — «Мальволио» (по комедии У. Шекспира «Двенадцатая ночь, или Что угодно», 1913; 1-й акт пост. в 1919, Мельбурн), «Дейрдре, дочь печалей» («Deirdre of the sorrows», по Дж. М. Сингу, 1916), «Фантазёры» («The fantastics», по комедии Э. Ростана «Романтики», 1918), «Брак по принуждению» («The forced marriage», по Мольеру, 1928).

Соч.: оперы, в т. ч. 10 одноактных, из к-рых силами студентов консерватории в Мельбурне поставлены: Руфь и Ноэминь (1917), Дейрдре в изгнании (Deirdre in exile, 1926, также на проф. сцене в Мельбурне, 1928), Женщина, которая посмеялась над чарами (The woman who laughed at faery, 1929), Святой Георгий и дракон (St. George and the Dragon, 1931), Вечер в Вифлееме (Even into Bethlehem, 1945); 2 оперетты; для орк.— симфония (1934), 13 сцен из «Синей птицы» М. Метерлинка (1911), фантазия-увертюра Из западной страны (From the West country, 1907), симф. эссе Посвящение (A dedication, 1949); для хора с орк.— К ночи (To Night, сл. П. Б. Шелли, 1905), 3 австралийские баллады (1909), Боги (Gods, 1927), Кредо Жолла (Joll's credo, 1930); камерно-инстр. ансамбли — 3 сонаты (1911, 1920, 1941) и сюита (1911) для скр. и фп., 2 струн. квартета (оба —1937) и др., фп. пьесы, в т. ч. 5 прелюдий (1922); песни (св. 500), обр. нар. песен.

Лит.: Wood E., Australian opera, 1842—1970, v. 1—2, University of Adelaide, 1976 (Diss.).
Б. С. Штейнпресс.

ХА́РТМАН (Hartmann) — семья дат. музыкантов.

Йохани Петер Эмилиус Х. (14 V 1805, Копенгаген — 10 III 1900, там же) — композитор. Учился у отца — Августа Вильгельма Х. (1775—1850), органиста Гарнизонной церкви в Копенгагене (с 1800), к-рого сменил в этой должности в 1824, служил в этой церкви в 1817—43. Изучал право в Копенгагенском ун-те, занимался юридич. практикой (1828—1870). С 1843 до конца жизни — органист собора Богоматери в Копенгагене. Был одним из основателей (1836, совм. с Н. Гаде) Муз. объединения (с 1839 президент), одним из рук. и дирижёром Студенч. хор. союза (1868—1900; участвовал в его организации), Корол. дат. консерватории (с её основания в 1867) в Копенгагене. Х.—один из ведущих дат. композиторов-романтиков; его опера «Маленькая Кирстен» — первая дат. романтич. опера. Утверждал независимое от иностр. влияний (нем., франц., итал.) развитие дат. музыки. Его произв. основаны на старых фольклорных и совр. лит. дат. источниках. Наиболее значительны муз.-сценич. соч. (все пост. в Копенгагене), отличающиеся своеобразным сев. колоритом, чертами, характерными для сканд. муз. культуры в целом,— драматизмом, преобладанием лирич. начала, причудливой фантастикой. Европ. известность получили его балеты в пост. А. Бурнонвиля.

Соч.: оперы — Ворон (Ravnen, либр. Х. К. Андерсена, по К. Гоцци, 1832), Корсары (Korsarerne, 1835), Маленькая Кирстен (Liden Kirsten, либр. Х. К. Андерсена, по дат. нар. легенде, 1846); балеты — Народное предание (Et folkesagn, совм. с Н. Гаде, 1854), Валькирия (Valkyren, 1861), Мучение Трюма (Thrymskvide, 1868), Аркона (1875); для орк.— симфонии (1835, 1848), конц. увертюры, в т. ч. Осенняя охота (En Efteraarsjagt, 1863); 3 характерные пьесы (Tre karakterstykker, для струн. орк., 1884); хоры—кантаты, в т. ч. «по случаю» (среди них — Памяти Вейсе — Weyses Minde, 1843), Свадьба дриады (Dryadens bryllup, 1858), Весенняя песнь (Foraarssang, сл. Х. К. Андерсена, 1871), Пророчание Вёльвы (Vølvens spaadom, 1872), Университетская (1879), Лютер в Вартбурге (Luther paa Wartburg, 1884), псалмы и др. культовые соч.; пьесы для фп., органа; песни; мелодекламации (с орк.)— Золотые рога (по стих. А. Эленшлегера, 1832), Ныряльщик (Der Taucher, по стих. Ф. Шиллера, 1837).

Эмиль Х. (21 II 1836, Копенгаген — 18 VII 1898, там же)— органист и композитор. Сын Йоханна Петера Эмилиуса. Учился у отца и Н. Гаде. С 1861 церк. органист в Копенгагене, в 1871—98 — в Кристиансборге.

Соч.: оперы — Ночь в горах (En nat mellem fjældene, 1863), Девочка-эльф (Elverpigen, 1867), Корсиканец (Korsikaneren, 1873), Свадебный праздник в Хардангере (En brylluppfest i Hardanger, 1897); балеты; для орк.— 7 симфоний, увертюра Вонтели на Гельголанде (Hærmændene paa Helgoland), сюита Северные нар. танцы, фантазия Скандинавская народная музыка (Skandinavisk folkemusik), симф. поэма Ярл Хокон (Håkon Jarl); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. фп. трио.

Лит.: Hammerich A., J. P. E. Hartmann, Kbh., 1916; Behrend W., J. P. E. Hartmann, Kbh.—Kristiania, 1918; Hove R., J. P. E. Hartmann, Kbh., 1934; Bitsch V., J. P. E. Hartmann, Hellerup, 1954; Jensen N. M., Den danske romance..., Kbh., 1964; Sørensen S., «Liden Kirsten». En dansk Guldalder-opera, Festskrift til Gustav Albeck, Kbh.,

1966; Brix L., Die Klaviermusik von J. P. E. Hartmann, Gött., 1971 (Diss.); Thornberg J., J. P. E. Hartmanns ouverturer, «Musik og Forsking», 1975, bd 1. *В. В. Ошис.*

ХАРТМАН (Hartmann) Карл Амадеус (2 VIII 1905, Мюнхен — 5 II 1963, там же) — нем. композитор (ФРГ). Учился в классе композиции у Й. Хаса в Мюнхенской муз. академии (1923—27), позже был учеником Г. Шерхена, в 40-е гг.— А. Веберна. В 1934 написал свою единств. оперу «Юность Симплиция Симплициссимуса» по роману «Симплициссимус» Г. Я. К. Гриммельсхаузена на сюжет из времён Крестьянской войны 1524—26 в Германии. Произв. Х. в фашистской Германии не исполнялись. В 1945 Х. основал в Мюнхене конц. об-во «Musica viva» для пропаганды совр. музыки, сумев привлечь лучшие артистич. силы.

Стилистически творчество Х. неоднородно. В нём заметны влияния музыки И. Ф. Стравинского, раннего творчества С. С. Прокофьева, а в крупных симф. формах он близок Г. Малеру, А. Бергу, Д. Д. Шостаковичу. Нек-рые произв. Х. атональны, в других применяются т. н. варьируемые метры Б. Блахера. В его опере немало страниц, стилизующих старинную музыку, нар. песню и хорал. В «Траурном концерте» для скрипки и оркестра (1939), созданном под впечатлением оккупации Чехословакии, разрабатываются темы гуситского гимна «Кто вы, божьи воины» и рус. революц. песни «Вы жертвою пали». Сб. статей Х. «Kleine Schriften» опубликован посмертно (Mainz, 1965). Чл. Баварской академии иск-в (1952).

Соч.: опера — Юность Симплиция Симплициссимуса (Des Simplicius Simplicissimus Jugend, соч. 1935, пост. 1949, Кёльн; новая ред. под назв. «Симплиций Симплициссимус», 1955); для хора и голосов с орк.— вок. сцена для баритона и орк. на слова из «Содома и Гоморры» Жиродо (не оконч.); для солистов и камерного орк.— Гетто (для совм. композиции «Еврейская хроника» Б. Блахера, П. Дессау, Х. В. Хенце, Р. Вагнера-Регени и К. А. Хартмана, 1966); для орк.— 8 симфоний (для голоса с орк. на текст У. Уитмена, 1937; 1946; симфония для струн. орк., 1947; 1949; концертная симфония — Symphonie concertante, 1950; 1951—53; 1958; 1962); увертюра Китай борется (China kämpft, 1942); концерты для инструментов с орк.— для скр. и струн. орк. (Траурный концерт — Concerto funebre, 1939), для фп., духовых и ударных (1953), для альта, фп., духовых и ударных (1955), Камерный концерт для кларнета, струн. квартета и орк.; камерные ансамбли — 2 струн. квартета (1933; 1946), Маленький концерт для струн. квартета и ударных, Бурлеск (для 6 духовых, ударных и фп.); для фп.— Джазовая токката и фуга (1928), сонатина (1931); для сопрано и фп.— кантата Lamento (1937); для сопрано, хора и фп.— Мир, год 48 (Friede, Anno, 48).

Лит.: Dibelius U., Moderne Musik 1945—1965, Münch.— Stuttg., 1966. *О. Т. Леонтьева.*

ХАРЬКОВ — крупный промышленный и культурный центр УССР (до 1934 — её столица). 1444 тыс. жит. (1979). Осн. ок. 1655—56, с 1765 — губернский город. Первые упоминания о муз. жизни Х. относятся к нач. 18 в. Проф. муз. иск-во представляли цеховые музыканты, а также крепостные оркестры, оперные и драм. труппы богатых помещиков. Известными крепостными бандуристами были А. Белаш, Ф. Губаренков. Большое значение для развития проф. музыки имели ежегодные ярмарки, традиционные вертепные представления. С 1732 пению обучали в т. н. народных школах. С 1773 под руководством комп. М. Концевича начали работать классы вок. и инстр. музыки Харьковского коллегиума (осн. в 1726); преподавателями были известные музыканты — А. Л. Ведель, Г. С. Сковорода, Я. Цих и др. В 1780—96 в Х. существовал гор. т-р. На его сцене с успехом ставились балетные дивертисменты Иваницкого (быв. солиста балета Петерб. т-ра) и оперы — «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Несчастье от кареты» Пашкевича, «Сбитенщик» Булландта, «Говорящая картина» Гретри, «Розана и Любим» И. Керцелли. Пользовались популярностью проходившие в помещении т-ра концерты хора Главного нар. уч-ща (осн. в 1789). Значит. место музыка занимала в драм. спектаклях. В 1805 в Х. открылся университет, оказавший большое влияние на развитие муз. культуры города. В 1805—59 в ун-те функционировали муз. классы; по инициативе учителя музыки И. М. Витковского регулярно проводились симф. концерты, была сделана попытка наладить нотопечатание, начал работать первый в Х. нотный магазин; профессор химии, одарённый музыкант А. Шуман написал первую харьковскую оперу («Увеселительный замок», 1811), композитор, учитель музыки И. Лозинский — Школу скрипичной игры, теоретик и композитор Г. Гесс де Кальве — 2-томный труд «Теория музыки» (1818), сыгравший определённую роль в становлении музыкознания на Украине. Студенческие хоры ун-та пропагандировали лучшие образцы укр. нар. музыки. Значит. внимание уделялось в эти годы муз. образованию в многочисл. пансионах, в Ин-те благородных девиц; появились первые частные муз. школы — А. И. Барсицкого, М. П. Гердлички, И. И. Кона, А. А. Штадлера. Организации конц. жизни города в 1-й пол. 19 в. во многом способствовали виолончелист князь Н. Б. Голицын, его сын — хор. дирижёр Ю. Н. Голицын, пианисты А. А. Юнкельман, Н. Д. Дмитриев, П. Ю. Шлецер, дирижёр С. В. Неметц. В 1841 крепостная труппа курского помещика Дюкова пост. в Х. 1-й акт оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки. В городе в этот период (40-е гг.) существовало 4 фп. фабрики, особой известностью пользовались фабрики Гутоба, Бирмана и Курта.

В 1868 в Х. основан Малый т-р, в к-ром работала рус. оперная труппа антрепренёра Ф. Бергера; дирижёром (до 1874) был известный рус. комп. К. П. Вильбоа (организовал в Х. бесплатную муз. школу «для детей всех сословий», читал лекции по истории и теории музыки в ун-те, был дирижёром симф. оркестра при Коммерческом клубе), осуществивший постановки опер — «Иван Сусанин», «Вольный стрелок», «Бал-маскарад», «Лукреция Борджа» и собств. оперы — «Наташа, или Волжские разбойники». В 1874 было построено спец. театр. здание, на сцене к-рого играли разл. оперные труппы. Здесь были впервые исполнены оперы Н. В. Лысенко «Рождественская ночь» (2-я ред., 1883) и «Утопленница» (1885). На сцене т-ра в 70—80-е гг. выступали Н. И. Забела, Е. П. Кадмина и др. видные певцы.

Муз. жизнь города значительно активизировалась с открытием в 1864 отделения РМО, особенно после 1871, когда его возглавил муз.-обществ. деятель и дирижёр И. И. Слатин, организовавший в том же году при РМО Муз. классы (в 1883 преобразованы в Муз. уч-ще). По инициативе Слатина ученический симф. оркестр ежегодно проводил 10 симф. концертов, квартет педагогов уч-ща (К. К. Горский, С. И. Дочевский-Александрович, Ф. В. Кучера, С. С. Глазер) — 10 камерных концертов. Во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. в Х. гастролировали дирижёры и композиторы П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, А. А. Спендиаров, А. Никиш, Л. С. Ауэр, М. М. Ипполитов-Иванов, пианисты и композиторы А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, С. И. Танеев, пианисты Н. Г. Рубинштейн, Ю. Вениявский, В. В. Тиманова, А. Н. Есипова, А. Б. Гольденвейзер, скрипачи Г. Венявский, П. Сарасате, певцы Ф. И. Шаляпин, М. Баттистини, Титта Руффо и др., симф. оркестр С. А. Кусевицкого, *Великорусский оркестр* под упр. В. В. Андреева. Симф. концерты проходили в залах Дворянского собрания и Муз. уч-ща. Многие камерные концерты проводились в зале обществ. б-ки (ныне Науч. б-ка им. В. Г. Короленко). Как педагоги известностью в Х. пользовались пианист и муз. критик Р. В. Геника, скрипач И. Ю. Ахрон, виолончелисты Е. Я. Белоусов, А. А. Борисяк, А. Э. Глен, композиторы Ф. С. Акименко, К. К. Горский, В. И. Сокальский, А. А. Юрьян, певцы Ф. Бугамелли, С. Ю. Мотте, К. А. Прохорова-Маурелли и др.; в этот период были созданы многие частные муз. школы, в т. ч. А. Ф. Бенша, А. И. Горовца, В. И. Сташевской. В 1896 врач и муз.-общ

ществ. деятель П. И. Кравцов организовал муз. кружок, деятельность к-рого способствовала распространению муз. знаний среди рабочих (существовал св. 15 лет). Большое участие в организации кружка принимал рус. комп. В. И. Ребиков. Спектакли и концерты участников кружка проводились в помещении Нар. дома; здесь была пост. опера Ребикова «Ёлка» (1905), две детские оперы Н. В. Лысенко и др. По инициативе Кравцова были созданы симф. оркестр, оркестры мандолинистов и балалаечников, рабочие хоры, он первым в дореволюц. время систематически организовывал выступления оперных трупп и отд. солистов в сельских районах Харьковской губернии.

После Окт. революции 1917 в муз. жизни Х. произошли глубокие перемены. В первые годы Сов. власти широко развернулась деятельность хор. кружков (в концертах хор. коллективов в качестве концертмейстера принимал участие И. О. Дунаевский, к-рый учился в то время в Харьковской консерватории), особую известность приобрёл смешанный хор (50 чел.) С. И. Кучина. С 1919 в саду Коммерческого клуба проходили бесплатные концерты симф. оркестра Филармонич. об-ва под упр. известного польского дирижёра В. Бердяева. Музыка постоянно звучала на вечерах «Союза иск-в» (1918—19), культ.-просвет. работу проводил рабочий кооператив «Объединение», при к-ром работали школа сценич. иск-ва, оркестр, хор, муз. классы, детские муз. клубы. Были созданы первые постоянные камерные ансамбли — квартет им. Вильома (1920), квартет им. Леонтовича (1926). Активно пропагандировал нар. укр. музыку Ансамбль бандуристов под рук. Г. М. Хоткевича. Большую муз.-просвет. работу вели комп. С. П. Дремцов, Б. К. Яновский, пианисты Л. Ф. Пактовский, Н. А. Хлебников. В 1917 на базе муз. уч-ща была основана консерватория; одноврем. в 1917—1919 в Х. работала Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (создана на базе Филармонич. об-ва), её возглавлял известный пианист и дирижёр М. А. Бихтер. По инициативе П. И. Кравцова были организованы бесплатные оперные классы и детская опера (существовала до сер. 20-х гг.). В 1918 создана первая Народная опера, в 1920 — Рус. гос. опера, на базе к-рой в 1925 «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского открылся укр. т-р оперы и балета (до 1931 — Укр. гос. столичная опера). В 20—30-е гг. на сцене т-ра выступали укр. певцы — З. М. Гайдай, М. С. Гришко, Ю. С. Кипоренко-Даманский, А. З. Левицкая, М. И. Литвиненко-Вольгемут, И. С. Паторжинский и др., гастролировали Л. В. Собинов, А. В. Неждановa и др. В репертуаре наряду с классич. произв. рус. и заруб. композиторов широко представлены оперы и балеты сов. авторов, в первую очередь украинских. Т-р первым на Украине осуществил пост. оперы «Тарас Бульба» Лысенко (1924); были пост. произв. укр. сов. композиторов — «Золотой обруч» Лятошинского, «Разлом» Фемелиди, «Перекоп» Мейтуса, Рыбальченко и Тица, а также опера З. П. Палиашвили «Абесалом и Этери» на укр. языке (см. *Харьковский театр оперы и балета*). В 1929 был открыт Т-р муз. комедии.

В 1928 основана филармония. В её составе: симф. оркестр (с 1929; выступал под упр. дирижёров И. Б. Гусмана, К. Зандерлинга, П. Клецки, А. И. Климова, Н. Г. Рахлина и др.; с 1978 гл. дирижёр — В. Жордания), ансамбль нар. инструментов «Коробейники», эстр. ансамбль, солисты-инструменталисты, певцы, чтецы. До нач. 60-х гг. при филармонии работала хор. капелла, что давало возможность ставить оперы в конц. исполнении. Концерты проходят в основном в зале филармонии, киноконц. зале «Украина», Доме культуры Харьковского электромеханич. завода, во Дворце спорта. Выступления филармонич. коллективов и солистов способствуют интенсивному развитию муз. жизни города. Филармония ведёт большую работу по муз.-



Харьковский институт искусств.

эстетич. воспитанию населения, устраивая лекции-концерты в клубах и школах, на разл. предприятиях города и области. В 30-е гг. значит. роль в конц. жизни Х. сыграл также симф. оркестр Радио. В 1927 в Х. проходила первая Всеукраинская муз. олимпиада.

Центр муз. образования города — консерватория. Основанная в 1917, она в 1924 была преобразована в Муз.-драм. ин-т, в 1963 — в Харьковский ин-т иск-в им. И. П. Котляревского. Здесь преподавали такие известные педагоги, как В. А. Барабашов, П. В. Голубев, А. А. Лещинский, П. К. Луценко, М. В. Микиша, М. Д. Тиц, основатель сов. укр. теоретич. и композиторской школы С. С. Богатырёв (среди его учеников — Д. Л. Клебанов, Н. Т. Коляда, Ю. С. Мейтус, В. Н. Нахабин, Г. А. Тюменева, А. Я. Штогаренко) и др. Оперная студия при консерватории (с 1937; первый руководитель — С. Д. Масловская) осуществила пост. многих произв. композиторов-классиков П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, В. А. Моцарта, Р. Штрауса, Б. Сметаны, а также сов. композиторов Ю. С. Мейтуса, В. С. Губаренко и др. Организатором первых гос. муз. школ и крупным методистом детского муз. воспитания является старейший муз.-обществ. деятель города Е. И. Кандыба. В 1932 создана Харьковская организация Союза композиторов (в 1980 — 45 чл.; с 1949 пред. правления — П. Д. Гайдамака). Получило известность творчество композиторов В. С. Бибика, Ф. Ф. Богданова, В. Т. Борисова, В. С. Губаренко, А. А. Жука, В. М. Золотухина, М. В. Карминского, Д. Л. Клебанова, И. К. Ковача, М. Д. Тица, Г. Н. Цицалюка, Б. Л. Яровинского. Серьёзное внимание в харьковском отделении СК УССР и Ин-те иск-в уделяется собиранию и изучению укр. песенного фольклора (одним из первых его исследователей в Х. был А. И. Стеблянко). Большую роль в пропаганде сов. музыки играет харьковская организация Муз. об-ва УССР (осн. в 1959; до 1975 — хоровое). В 1928—32 в Х. издавался журн. «Музика масам» (с 1931 под названием «Музика мас»), в 1933—34 и 1936—41 — «Радянська музика». Редакторами были Ф. Е. Козицкий, Я. Я. Полферов и др. В 1956 открылась гос. муз.-театр. библиотека им. К. С. Станиславского.

В Х. работают (1980): Т-р оперы и балета, Т-р муз. комедии, филармония, Ин-т иск-в, Муз. уч-ще им. Б. Н. Лятошинского, средняя спец. муз. школа, св. 50 муз. школ (включая областные), в т. ч. вечерняя муз. школа, многочисл. муз. студии, балетная школа. В Ин-те культуры и Педагогич. уч-ще существуют спец. муз. ф-ты. Высокого уровня достигла художеств. самодеятельность. Ещё с 30—40-х гг. приобрели известность хор. коллективы Канатного завода, завода «Металлист», университетские хоры, позднее популярностью стали пользоваться также нар. хор Харьковского тракторного завода (ХТЗ) «Візерунок» («Узор»), муж. хор. капелла Юридич. ин-та, Рус. нар. хор и Ансамбль революц. песни завода «Серп и молот» (среди

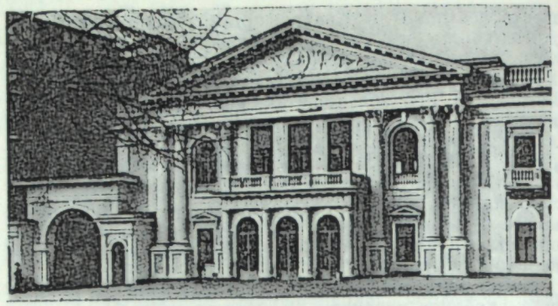
руководителей — известные музыканты А. Д. Лебединец, А. М. Птиц, З. Д. Заграничный, В. С. Палкин). Лучшие самодеят. коллективы и солисты принимают участие в декадах и днях укр. лит-ры и иск-ва в Москве, а также в разл. союзных республиках. При Доме нар. творчества более 20 лет работает Объединение самодеят. композиторов (в 1979 — св. 60 чл.).

Лит.: Миклашевський Й. М., Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII —першої половини XIX ст., Київ, 1967; Богатырев С. С., Исследования, статьи, воспоминания, [ред.-сост. Г. А. Тюменева и Ю. Н. Холопов], М., 1972, с. 248—85. *Ю. Л. Щербинин.*

ХА́РЬКОВСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Харьковский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. Н. В. Лысенко) — один из старейших и ведущих укр. оперных т-ров. Открыт в 1925 оперой «Сорочинская ярмарка» Мусоргского. Постоянная оперная антреприза существовала в Харькове с 1880; были впервые пост. оперы Н. В. Лысенко «Рождественская ночь» (1883) и «Утопленница» (1885). В сезоне 1885/86 муз. руководство осуществлял В. И. Сук. В кон. 19 — нач. 20 вв. здесь выступали певцы — Н. А. Большаков, А. П. Боначич, И. В. Ершов, Н. И. Забела, М. А. Михайлова и др. С кон. 1918 в Харькове работала Народная опера, спектакли к-рой («Царская невеста», «Демон», «Кармен») шли нерегулярно. В 1920 создана Русская гос. опера. Здесь работали: дирижёры — А. М. Пазовский, И. О. Палицын, Л. П. Штейнберг, режиссёры — Н. Н. Боголюбов, В. Д. Манзий; художники — А. Г. Петрицкий, А. В. Хвостенко-Хвостов; певцы — М. Э. Донец-Тессейр, М. И. Донец, И. С. Козловский, М. И. Литвиненко-Вольгемут, М. О. Рейзен, П. И. Цесевич и др. Ставилась рус. и заруб. оперная классика; среди лучших спектаклей — «Борис Годунов» (1922), «Аида» (1923). В 1924 состоялась первая пост. оперы «Тарас Бульба» Лысенко (на укр. яз.).

В 1925 т-р получил наименование — Укр. гос. столичная опера (с 1931— совр. назв., с 1934— академический, с 1944 — имени Н. В. Лысенко). Становлению т-ра способствовали режиссёры Я. И. Гречнев, С. И. Каргальский, И. М. Лапицкий, В. Д. Манзий, С. Д. Масловская, Н. В. Смолич, Н. М. Фореггер, дирижёры М. И. Вериковский, А. Э. Маргулян, А. М. Пазовский, Н. Д. Покровский, В. С. Тольба, О. М. Штейман. В содружестве с укр. композиторами в 20—30-е гг. создавался новый нац. сов. репертуар (были пост. оперы — «Взрыв» Яновского, «Разлом» Фемелиди, «В плену у яблонь» Чишко, «Золотой обруч» Лятошинского, «Перекоп» Мейтуса, Рыбальченко и Тица), т-р работал также над совр. прочтением укр. классики («Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» Лысенко, «Запорожец за Дунаем»), ставил произв. композиторов др. сов. республик («Абесалом и Этери» — впервые на укр. сцене; «Поднятая целина» Дзержинского, «В бурю»). На сцене т-ра была широко представлена оперная классика («Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Снегурочка», «Кармен», «Аида», «Фауст», «Лоэнгрин», «Гугеноты» и др.). В т-ре работали певцы В. Н. Будневич, Е. И. Виноградова, И. Н. Воликовская, З. М. Гайдай, Б. Р. Гмыря, М. С. Гришко, В. Н. Гужова, С. И. Данченко, М. И. Донец, М. Э. Донец-Тессейр, Б. Я. Златогорова, Ю. С. Кипоренко-Даманский, А. А. Колодуб, А. З. Левицкая, М. И. Литвиненко-Вольгемут, М. В. Микиша, И. С. Паторжинский, М. Д. Роменский, А. Д. Ропская, Н. А. Частий и др.

Балетный коллектив возглавляли балетмейстеры Р. Н. Баланотти, Н. А. Болотов, К. Я. Голейзовский, А. М. Мессерер, М. Ф. Моисеев, В. А. Рябцев, а также П. П. Вирский, В. К. Литвиненко, П. К. Йоркин. Среди ведущих артистов балета — В. С. Дуленко, А. М. Соболь, А. В. Ярыгина. Пост.— «Лебединое озеро» (1925), «Красный мак» (1927); «Иосиф Прекрасный»



Здание Харьковского театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко.

(1928), «В солнечных лучах» (1928) и «Цыганы» (1938) Василенко, «Футболист» Оранского (1930), «Ференджи» Яновского (1930), «Пан Каневский» Вериковского (1931), «Эсмеральда» (1933), «Раймонда» (1934), «Пламя Парижа» (1935), «Спящая красавица» (1935), «Бахчисарайский фонтан» (1938); «Песнь Сольвейг» на музыку Грига (1938), «Сердце гор» А.Баланчивадзе (1940), «Светлана» Клебанова (1941). В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 т-р был эвакуирован в Читу, затем в Иркутск, где работал совм. с находившимся там Укр. т-ром оперы и балета. 24 мая 1945 спектаклем «Иван Сусанин» т-р начал первый послевоенный сезон в Харькове. Коллектив возглавили: дирижёр В. Н. Пирадов, режиссёр М. П. Стефанович, балетмейстер А. Р. Томский, художник И. С. Назаров. Среди пост. этих лет: оперы — «Царская невеста» (1945); «Севастопольцы» Коваля (1947), «Единой жизнью» Клебанова и Сандлера (1947), «Князь Игорь» (1949), «Пиковая дама» (1950), «Орлеанская дева» (1951), «Борис Годунов» (1951; Гос. пр. СССР, 1952); «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1953), «Русалка» Дворжака (под назв. «Любовь русалки», впервые в СССР, 1954), «Опричник» Чайковского (1955), «Тарас Бульба» Лысенко (1956). Большое значение в творч. жизни балетного коллектива имели пост.: «Лилея» Данькевича (1946), «Данко» (1948), «Весенняя сказка» (1954) и «Мещанин из Тосканы» (1965) Нахабина, «Красный мак» (1948), «Спящая красавица» (1950); «Юность» Чулаки (1951), «Лауренсия» (1952); «Шуралe» Яруллина (1953), «Лайма» Лепина (1955), «Маска» Боярского (1957), «Каменный цветок» (1962). Т-р успешно работает над созданием совр. репертуара, ставит новые произв. сов. укр. композиторов, в т. ч. оперы — «Буковинцы» (1957) и «Иркутская история» (1978) Карминского, «Павка Корчагин» Юхновской (1962), «Коммунист» Клебанова (1965), «Лейтенант Шмидт» Яровинского (1970), «Один шаг до любви» (1973) и «Волжская баллада» (опера-балет, 1975) Жуковского, «Молодая гвардия» (новая ред. 1975); «Письма любви» Губаренко (1979); балеты — «Таврия» Нахабина (1959), «Песня о дружбе» Щуровского (1961), «Северная сказка» Ковача (1978), «Огонь Элиды» Золотухина (1980). В кон. 60 — нач. 70-х гг. т-р пост. также балеты сов. композиторов др. республик — «Спартак» (1966 и 1979), «Ромео и Джульетта» (1968); «Барышня и хулиган» на музыку Шостаковича (1969), «Кармен-сюита» Бизе—Щедрина (1973).

Среди лучших пост. 70-х гг.: оперы — «В бурю» (1971) и «Безродный зять» (1973) Хренникова, «Тарас Бульба» Лысенко (1971), «Снегурочка» (1972), «Данси» (1972), «Чародейка» (1974), «Кармен» (1976), «Травиата» (1977), «Царская невеста» (1978), «Запорожец за Дунаем» (1978), «Пиковая дама» (1979); балеты— «Легенда о любви» Меликова (1969), «Лесная песня» Скорульского (1970 и 1980), «Дон Жуан» Губаренко (1972), «Сотворение мира» (1975) и «Берег надежды»

(1977) Петрова. В репертуаре т-ра — многочисл. классич. произв. зап.-европ. композиторов, в т. ч. оперы «Бал-маскарад», «Трубадур», «Отелло», «Дон Карлос», «Фра-Дьяволо», «Лакме», «Лючия ди Ламмермур», «Тоска», «Богема».

В т-ре в разное время работали: певцы — И. Л. Бронзов, В. Н. Будневич, Т. Н. Бурцева, Б. В. Бутков, А. З. Левицкая, А. Д. Оголивец, М. М. Суховольская; солисты балета — О. А. Байкова, Е. И. Баранник, Н. В. Васильева, Н. В. Виноградова, В. Т. Гудименко, Г. Г. Гузовская, Я. А. Додин, Л. П. Камышникова, О. А. Ширай-Литвиненко; дирижёры — П. Н. Баленко, Е. В. Дущенко, И. А. Зак, А. В. Калабухин, А. А. Людмилин, Л. Ф. Худолей, И. С. Штейман; режиссёры — М. В. Авах, Ю. И. Иванов, Л. Н. Куколев, Ю. Н. Леков, В. М. Скляренко, Д. Н. Смолич; балетмейстеры — М. В. Арнаудова, В. В. Бойченко, М. М. Газиев, Н. В. Данилова, И. К. Ковтунов, Н. Н. Корягин, В. Н. Никитин, А. И. Пантыкин, М. Л. Сатуновский; художники — И. С. Назаров, Д. П. Овчаренко.

В труппе т-ра (1980): певцы — нар. арт. СССР Н. Ф. Манойло, Е. И. Червонюк, нар. арт. УССР В. Ф. Арканова, Л. В. Попова, засл. арт. УССР А. В. Арцемюк, А. Г. Гроза, А. Д. Дубинин, Я. И. Иванов, В. Г. Ломакин, Л. В. Морозова-Тарасова, А. Э. Резилова и др.; солисты балета — нар. арт. УССР С. И. Колыванова, Т. К. Попеску и др.; гл. дирижёр — Я. А. Скибинский, гл. режиссёр — засл. арт. УССР В. А. Лукашёв, гл. балетмейстер — засл. арт. УССР В. Т. Гудименко, гл. хормейстер — засл. деят. иск-в УССР Е. А. Коноплёва, гл. художник — нар. художник УССР Л. С. Братченко. В 1960 т-р награждён орденом Трудового Красного Знамени. В зрительном зале т-ра 1191 место.

Лит.: Милославський К., Івановський П., Штоль Г., Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка, Київ, 1965; Станішевський Ю., Традиції і новаторство. Харківській опері — 40 років, «Прапор», 1965, № 11; его же, Український радянський музичний театр. 1917—1967, Київ, 1970; его же, Український радянський балетний театр. 1925—1975, Київ, 1975. *Ю. А. Станишевский.*

ХАС (Haas) Йозеф (19 III 1879, Майнинген, Бавария — 30 III 1960, Мюнхен) — нем. композитор и педагог (ФРГ). Род. в семье учителя и сам стал учителем начальной школы. В 1904—07 брал уроки композиции у М. Регера в Мюнхене, затем учился в Лейпцигской консерватории. С 1911 преподавал композицию в Штутгартской консерватории (с 1916 профессор), в 1921—50 профессор Мюнхенской муз. академии, с 1945 её президент. В 20-е гг. был одним из руководителей Донауэшингенских фестивалей новой камерной музыки. Стиль произв. Х. тесно связан с песенной мелодикой и отличается доступностью.

Соч.: оперы — Тобиас Вундерлих (1937, Кассель), Свадьба Иова (Die Hochzeit des Jobs, 1944, Дрезден), мелодрама Totenmesse (1945); для орк.— Вариации и рондо на старинную нем. нар. песню (1917), Сюита вариаций на старинную тему рококо (для малого орк., 1924); церк. произв., в т. ч. оратории, мессы; камерные ансамбли; произв. для фп., для органа; песни.

Лит.: Laux K., J. Haas, Mainz, 1931, ²B.—Düsseldorf, 1954; его же, In memoriam J. Haas, «Musik in der Schule», 1960, Jahrg. 11, № 8; его же, J. Haas, Schüler, Freund und Sachverwalter, «Mitteilungen des M. Reger Instituts», 1959, H. 9. *О. Т. Леонтьева.*

ХА́СКИЛ (Haskil) Клара (7 I 1895, Бухарест — 7 XII 1960, Брюссель) — рум. пианистка. С 5-летнего возраста обучалась игре на фп. у Р. Роберта в Вене, впервые выступила в концерте в 1905. В 1910 окончила Парижскую консерваторию, где занималась у А. Корто (1907—10). В 1914 в связи с болезнью прервала успешную конц. деятельность и возобновила её только в 1921. В 1927—40 жила в Париже, затем в Швейцарии. Гастролировала в Швейцарии, Германии, Испании, Австрии, Великобритании и др. европ. странах, а также в США; неоднократно совершала длительные турне. Выступала с крупнейшими музыкантами — Э. Ансерме, Э. Изаи, П. Касальсом, Г. Караяном, Д. Липатти, П. Хиндемитом, Дж. Энеску и др. Игра Х. была отмечена сдержанностью, высокой простотой и чистотой стиля. В её обширном репертуаре значит. место занимала музыка эпохи классицизма, особенно близки ей как исполнителю были произв. В. А. Моцарта. Трактовки Х. ин. соч. Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса отличались глубиной, отсутствием внешних эффектов. Она была тонким интерпретатором совр. ей франц. фп. музыки, играла с блистательным мастерством соч. Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля. Трижды удостоена премии Академии грампластинки им. Ш. Кро. В 1962 в Швейцарии создано об-во имени Клары Х., к-рое с 1963 каждые 2 года проводит междунар. конкурс им. Клары Х. (проходит в рамках традиц. фестиваля классической музыки в гор. Веве — Монтрё).

Лит.: Wolfensberger R., Clara Haskil, Bern, 1961; Gavoty B. und Hauert R., Clara Haskil, Genf, 1962 (с дискографией); Röntgen J., In memoriam Clara Haskil, «NZfM», 1962, Jahrg. 123, № 3 (включает письма Х.); Bâlan Th., Clara Haskil, «Muzica», 1968, № 6; Bârgăuanu G., Clara Haskil, «Viața românească», 1969, № 1; Spicket J., Clara Haskil, P., 1975. *Г. Фирка.*

ХА́СЛЕР (Haßler, Hasler) Ханс Лео фон (крещён 26 X 1564, Нюрнберг — 8 VI 1612, Франкфурт-на-Майне) — нем. композитор. Сын органиста Исаака Х. Один из первых крупных нем. композиторов, обучавшихся в Италии (вероятно, у А. и Дж. Габриели, Венеция, в 1584—85). С 1585 служил органистом и капельмейстером в Аугсбурге (в 1600, наряду с Я. Бауманом, руководитель городских трубачей); в 1601—08 был главой музыкантов Нюрнберга; с 1605 жил в Ульме (где его приняли в цех купцов); с 1608 придв. музыкант в Дрездене. Будучи органистом и купцом, Х. много путешествовал, часто бывал при дворе в Праге. Х.— выдающийся мастер хорового письма. Выступил продолжателем традиций А. и Дж. Габриели, а также Орландо Лассо. В его творчестве отчётливо прослеживаются формирование мажорного и минорного ладов и типичный для того времени переход от *мензуральной нотации* к современной, включающей деление на такты. Среди произв. Х. особенно значительны «Новые немецкие песни» («Neue Deutsche Gesäng», для 4—8 голосов, сб., 1596, 2-е изд., 1604, 3-е изд., 1609) и «Весёлый сад новых немецких песен и инстр. танцев» («Lustgarten Neuer Deutscher Gesäng, Balleti, Galliarden und Intraden ...», 1601, ²1605, ³1610). Часть этих соч. (вместе с нем. песнями и пьесами Ф. Хаусмана) была издана в сб. «Садик Венеры» («Venusgärtlein», 1613). Предвосхитив бытовую и студенческую песню 17 в., песни Х. стали вехой в истории нем. песни. В этих произв. сложился фундамент нового для того времени гомофонного стиля (см. *Гомофония*), произошло разделение функций главного голоса и аккордового аккомпанемента. Как в полифонич., так и в гомофонных произв. Х. проявил себя самобытным мастером нац. стиля. Среди др. произв.— «Continuatio cantionum sacrarum» (8—12-гол. мотеты, опубл. 1588), Canzonette (сб. 4-гол. канцонетт, 1590), Cantiones sacrae (4—12-гол. мотеты, 1591, ²1597, ³1607), Madrigali (5—8-гол. мадригалы, 1596), Missae 4—8 vocum (1599), Sacri concentus (4—12-гол. мотеты, 1601), обработки основных напевов Лютера (Psalmen und christliche Gesäng..., 1607).

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 2, М., 1959; Eitner R., Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von Hans Leo von Hasler und Orlando de Lassus, B., 1874 (Beilage zur «Monatshefte für Musikgeschichte», 1873—74, Jahrg. 5—6); Schwarz R., Hans Leo Hasler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten, «VfMw», 1893, Jahrg. 9, Vierteljahr 1—2; его же, Zur Haßler-Forschung, «JbP», Jahrg. 13, 1906; Sandberger A., Bemerkungen zur Biographie H. L. Hasslers und seiner Brüder sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg, «DTB», 1904, Jahrg. 5, Lief. 1; Einstein A., Werke Hans Leo Hasslers, «ZIMG», 1911, Jahrg. 12, № 11; Schmid E. Fr., Hans Leo Hassler und seine Brüder, «Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben», 1941, Jahrg. 54; Layer A., Die ersten Augsburger Jahre Hans Leo Haßlers, «Mf», 1955, Jahrg. 8, H. 4; Thomas R. H., Poetry and song in the German baroque, L., 1963. *Ю. В. Крейнина.*

ХА́СЛИНГЕР (Haslinger) Тобиас (1 III 1787, Целль— 18 VI 1842, Вена) — австр. муз. издатель. С 1810 жил

в Вене. Первоначально работал бухгалтером в нотоиздательской фирме С. А. Штейнера, с 1814 был его компаньоном. С 1826 стал единственным владельцем фирмы (с этого времени она существовала под его именем). Х., как и Штейнер, был в дружеских отношениях с Л. Бетховеном (известна юмористич. переписка Х. и Бетховена). Х. опубликовал 2—4-ю, 7-ю и 8-ю симфонии, 1-й, 3—5-й фп. концерты, скрипичный концерт, увертюры «Кориолан» и «Афинские развалины» Бетховена, «Зимний путь» и «Лебединую песню» Ф. Шуберта, вальсы Й. Штрауса-отца и Й. Ланнера и др. соч. Почётный чл. Швед. корол. академии в Стокгольме. После смерти Х. дело продолжал его сын — Карл Х. (11 VI 1816, Вена — 26 XII 1868, там же) — пианист и композитор. Он был учеником К. Черни (фп.) и И. К. Зейфрида (композиция). В 1842—48 фирма называлась «Tobias Haslingers Witwe und Sohn», после 1848 — «Carl Haslinger quondam Tobias». Карл Х. издавал произв. Й. Штрауса-сына и брата Штрауса — Йозефа. В 1875 дело было продано Р. Линау, владельцу «Книжного и нотного издательства Шлезингера» (Берлин).

Лит.: Письма Бетховена. 1812—1816, сост. Н. Л. Фишман, М., 1977; Письма Бетховена. 1817—1818, сост. Н. Л. Фишман, М., 1978; Thayer A. Wh., L. van Beethovens Leben, Bd 5, bearbeitet von H. Deiters und H. Riemann, Lpz., 1908, посл. англ. изд., перераб. Э. Форбсом, под назв. Thayer's life of Beethoven, v. 1—2, L.—Princeton (N. J.), 1967,[2] Princeton, 1970; Unger M., L. van Beethoven und seine Verleger..., B.—W., 1921; Orel A., Beethoven und seine Verleger, в кн.: Ein Wiener Beethoven-Buch, W., 1921; Deutsch O. E., Music publischers' numbers, «The Journal of Documentation», 1945/46, v. 1, № 4, 1946/47, v. 2, № 2, отд. изд., L., 1946, нем. изд., B., 1961; Weinmann A., Wiener Musikverleger, W., 1956 (Veröffentlichungen der Komission für Musikforschung, Bd 230); Zagiba Fr., Chopin und T. Haslinger, в кн.: Chopin-Jahrbuch, Z.—Lpz.—W., 1956.

Ю. В. Крейнина.

ХА́ССЕ, Гассе (Hasse) Иоганн Адольф (крещён 25 III 1699, Бергедорф, близ Гамбурга —16 XII 1783, Венеция) — нем. композитор. С 1718 выступал как оперный певец (тенор) в Гамбурге, затем в Брауншвейге. С 1722 жил в Неаполе, где учился по композиции у Н. Порпоры и А. Скарлатти; изучал также творчество итал. поэта и драматурга-либреттиста П. Метастазио. С 1727 служил капельмейстером в консерватории «Инкурабили» (Венеция). В 1733—63 был капельмейстером итал. оперы в Дрездене (с 1750 старший капельмейстер). Вместе с женой, певицей Ф. Бордони, гастролировал в городах Италии, посетил также Мюнхен (1746), Париж (1750), Варшаву, Берлин. С 1764 жил в Вене, с 1773 — в Венеции.

Х.— один из ведущих мастеров оперы-серия (почти все оперы написал на либретто П. Метастазио). Примыкал к *неаполитанской оперной школе*. Произв. Х. восхищались И. С. Бах, И. А. Хиллер, Дж. Паизиелло, Г. Берлиоз. Но уже при жизни Х. стало очевидно, что его музыка принадлежит прошлому, а не устремлена в будущее. Х.— автор 56 опер и 13 интермедий и др. соч., в их числе оперы — «Артаксеркс» (1730), «Покинутая Дидона» («Didone abbandonata», 1742), «Арминио» (1745), «Демофонт» (1748), «Адриан в Сирии» («Adriano in Siria», 1752), «Олимпиада» (1756), «Зенобия» (1761), «Руджеро» (1771); оратории, мессы, реквиемы, псалмы, гимны, литании, концерты для флейты с оркестром (нек-рые также в обработке для клавесина или органа), концерты для скрипки и валторны с оркестром, сольные сонаты для флейты или скрипки с basso continuo, 17 сонат для чембало, трио-сонаты.

Лит.: Mennicke C., Johann Adolf Hasse, «SIMG», 1903/04, Jahrg. 5; его же, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Lpz., 1906 (с тематич. указателем увертюр к операм и ораториям); Müller W., J. A. Hasse als Kirchenkomponist, «Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft», 1911, Beihefte, Jahrg. 2, H. 9 (с тематич. указателем церк. произв., кроме ораторий); Kamienski L., Die Oratorien von J. A. Hasse, Lpz., 1912; Rolland R., Le voyage musicale au pays du passé, P., 1920 (рус. пер.— Роллан Р., Музыкальное путешествие в страну прошлого, Собр. соч., т. 17, Л., 1935); Gerber R., Der Operntypus J. A. Hasses, «Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft», 1925, Jahrg. 2; Schmidt G. F., Die frühdeutsche Oper, Bd 1, Regensburg, 1933; Hoffmann-Erbrecht L., Deutsche und italienische Klaviermusik..., «Jenaer Beiträge zur Musikwissenschaft», 1954, Jahrg. 1; Hansell S. H., The sole cantatas, motets and antiphons of J. A. Hasse, Ann Arbor, 1967 (Diss.); его же, Sacred music at the «Incurabili» in Venice at the time of J. A. Hasse, «Journal of the American Musicological Society», 1970, v. 23, № 2.

Ю. В. Крейнина.

Жена Х.— Хассе-Бордони (Hasse Bordoni) Фаустина (урожд.— Бордони) (1693, по др. источникам 1695 или 1700, Венеция — 4 XI 1781, там же)— итал. певица (контральто). Происходила из знатного венецианского рода, воспитывалась в аристократич. доме И. Ренье-Ломбриа, где познакомилась с Б. Марчелло и стала его ученицей. Пению обучалась в Венеции в консерватории «Пиета» у Ф. Гаспарини, впоследствии совершенствовалась у А. М. Бернакки. На оперной сцене дебютировала в 1716 в венецианском т-ре «Сан-Джованни Кризостомо» в первой пост. оперы «Ариоданте» Полларолло, затем там же исполнила гл. партии на премьерах опер «Зумене» Альбинони и «Александр Север» Лотти. Уже первым выступлениям Х.-Б. сопутствовал феноменальный успех, она быстро прославилась, став одной из самых известных итал. певиц. (Восторженные венецианцы дали ей прозвище «новая Сирена».) В 1718—23 пела на оперных сценах Венеции, Флоренции, Милана (т-р «Дукале»), Болоньи, Неаполя и других городов Италии. В 1723 гастролировала в Мюнхене, в 1724—25 — в Вене, Венеции и Парме. В 1726 Х.-Б. по приглашению Г. Ф. Генделя выступила в Лондоне на сцене Королевского т-ра («Кингс-тиэтр») в его новой опере «Александр», написанной специально для её дебюта. В Лондоне оставалась в течение 3 лет, принимала участие в первых пост. опер «Адмет, царь Фессалийский» (1727), «Ричард I, король Английский» (1727), «Кир, царь Персидский» (1728), «Птолемей, царь Египетский» (1728) Генделя, «Астианакс» Дж. Б. Бонончини (1727). С 1728 гастролировала в Париже и др. городах Франции. В том же году в Милане участвовала в первой пост. оперы «Стойкость в испытании» Альбинони (т-р «Дукале»), в сезоне 1728/29 пела в Венеции, в 1729 — в Парме и Мюнхене, в 1730 — в Турине (т-р «Реджо»). Возвратившись в Венецию, познакомилась с композитором А. Хассе и вскоре вышла за него замуж. С этого времени Х.-Б. в основном исполняла гл. партии в операх мужа. В 1731 была приглашена вместе с Хассе в Дрезден, где выступила в его новой опере «Клеофида». В 1734—51 ведущая солистка Дрезденской придв. оперы (продолжала выступать также в Италии, Германии, Франции). В 1751 ушла со сцены. С 1763 жила в Вене, с 1775 — в Венеции.

Х.-Б. вошла в историю оперного т-ра как одна из крупнейших представительниц вок. школы *бельканто*. Голос певицы был сильным и гибким, исключительным по лёгкости и подвижности; её пение отличалось чарующей красотой звука, колористич. многообразием тембровой палитры, необычайной выразительностью фразировки и ясностью дикции, драматич. экспрессией в медленной, певучей кантилене и феноменальной виртуозностью в исполнении трелей, фиоритур, мордентов, восходящих и нисходящих пассажей и др., богатством динамич. оттенков (от насыщенного fortissimo до нежнейшего pianissimo). Х.-Б. обладала тонким чувством стиля, ярким артистич. талантом, прекрасными сценич. данными, редким обаянием. Создала самые разнообразные лирич. и драматич. образы; выступала в операх Т. Альбинони, Дж. М. Орландини, М. А. Бонончини, М. Гаспарини, Дж. Порты, Л. Винчи, Г. Ф. Генделя, А. Поллароло, А. Хассе и др., нередко участвовала в первых постановках. Иск-вом Х.-Б. восхищались И. С. Бах, В. А. Моцарт (с к-рыми Х.-Б. связывала дружба), А. Дзено, И. И. Фукс, И. И. Кванц, Дж. Б. Манчини, Ч. Бёрни и др. современники певицы.

Лит.: Quantz J. J., Lebenslauf, в кн.: Marpurg F. W., Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Bd 1, B., 1755, переизд. в кн.: Kahl W., Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts, Köln, 1948; Burney Ch., The present state of music in France and Italy, L., 1771 (рус. пер.— Бёрни Ч., Музыкальные путешествия. Дневник путешествия г. по Франции и Италии, Л., 1961); его же, General history of music, v. 1—4, L., 1776—89; Mancini G. B., Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato, W., 1774, [2]1777, переизд. в кн.: Della Corte A., Canto e bel canto, Torino, 1933; Rochlitz F., Für Freunde der Tonkunst, Bd 4, Lpz., 1832; Scudo P., Hasse et la Faustina, в сб.: L'art ancien et l'art moderne, P., 1854, p. 40—75; Niggli A., F. Bordoni-Hasse, ed «il caro Sassone», Venezia, 1890; Biehle H., Die Stimmkunst, Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland, Königsbrück, 1931; Della Corte A., Satire e grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo, Torino, 1946, p. 363.

С. М. Грищенко.

ХА́УЗЕГГЕР (Hausegger) Зигмунд фон (16 VIII 1872, Грац — 10 X 1948, Мюнхен) — австр. дирижёр и композитор. Обучался у своего отца — Фридриха фон Х. и в муз. школе у Э. В. Дегнера и К. Полига. В 1895—96 дебютировал как дирижёр в оперном т-ре Граца. С 1899 совм. с Ф. Вейнгартнером дирижировал популярными симф. концертами оркестра Р. Кайма («Кайм-концерты») в Мюнхене, в 1903—06 — концертами во Франкфурте-на-Майне, в 1910—20 — симф. концертами Блютнеровского оркестра в Берлине и филармонич. концертами в Гамбурге. С 1920 жил в Мюнхене. В 1920—34 был директором, затем президентом (до 1938) Корол. академии муз. иск-ва (с 1924 — Гос. высшая муз. школа) и одновременно (1920—38) руководил абонементными концертами Муз. (концертного) об-ва. Под рук. Х. в 30-е гг. высокого уровня достиг оркестр «Мюнхенские филармоники» (быв. оркестр Кайма). Х. был видным дирижёром, особенно выделялись его интерпретации произв. Л. Бетховена, А. Брукнера, Ф. Листа. Известен также как муз. критик и педагог. Опубликовал труды и мн. статьи своего отца и его переписку с П. Розеггером. В своём симф. творчестве следовал традициям романтич. программного симфонизма.

Соч.: оперы — Эльфрида (либр. Х., 1890, Грац), Циннобер (либр. Х., по повести-сказке «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Э. Т. А. Гофмана, 1898, Мюнхен); для орк.— Симфония природы (Natursymphonie, с заключит. хором, 1911), симф. поэмы Барбаросса (1900), Кузнец Виланд (Wieland der Schmied, 1904), Дионисийская фантазия (Dionysische Phantasie, 1899), симф. вариации Начало празднества (Aufklänge, на тему детской песни, 1919); песни для голоса и орк. и для голоса и фп., хор. произв.

Лит. соч.: Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters und Schaffens, B., [1907]; R. Wagners Briefe an Frau Julie Ritter, Münch., 1920; Betrachtungen zur Kunst, Lpz., 1921.

Лит.: Seidl A., Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler, Bd 1, Regensburg, 1926; Zentner W., Siegmund von Hausegger (с указателем соч.), в сб.: Jahrbuch der deutschen Musik 1943, Lpz.—B., 1943.

Ю. В. Крейнина.

ХА́УЗЕГГЕР (Hausegger) Фридрих фон (26 IV 1837, Санкт-Андре, Каринтия — 23 II 1899, Грац) — австр. музыковед. Изучал юриспруденцию, служил адвокатом в Граце. Был учеником Зальцмана и О. Дессофа (муз.-теоретич. предметы). С 1872 преподавал историю и теорию музыки в ун-те Граца, выступал как муз. критик в местной газете. Приверженец Р. Вагнера, Х. в своём осн. труде «Музыка как выражение» («Die Musik als Ausdruck») полемизирует с концепцией книги Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном».

Соч.: R. Wagner und Schopenhauer, Lpz., 1878, [2]1892; Die Musik als Ausdruck, W., 1885, [2]1887; Das Jenseits des Künstlers, W., 1893; Die Anfänge der Harmonie, Charlottenburg, 1895; Die künstlerische Persönlichkeit, W., 1897; Unsere deutschen Meister: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Münch., 1901; Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze, hrsg. von seinem Sohn Siegmund von Hausegger, Münch., 1903; Briefwechsel zwischen P. Rosegger und Fr. Hausegger, Lpz., 1924; Gesammelte Schriften, hrsg. von Siegmund von Hausegger, Regensburg, 1939.

Ю. В. Крейнина.

ХА́УЗЕР (Hauser) Миска (1822, Братислава — 8 XII 1887, Вена) — венг. скрипач и композитор. С 8-летнего возраста учился игре на скрипке у Ю. Маталаи в Братиславе, затем у Й. Бёма и И. Майзедера в Венской консерватории (1835—39), брал также уроки у Р. Крейцера и изучал композицию под рук. З. Зехтера в Вене. Выступал публично с детских лет (завоевал известность как вундеркинд во время гастролей в 30-х гг. в Германии и сканд. странах). С 1847 жил в Братиславе, где концертировал, выступал в ансамбле с Н. Г. Рубинштейном, писал музыку. В 1850—59 совершил конц. турне по странам Сев. и Юж. Америки, по городам Австралии, Индии, Египта (1853—58), затем в муз. центрах Зап. Европы. Последний концерт дал в Кёльне в 1874. Х.— скрипач виртуозного направления; романтич. стиль, привлекавший яркими красками, эффектными технич. приёмами, сочетался в его игре с традициями венг. нар. инструментального исполнит. иск-ва. Усвоенные им ритмы и интонации венг. нар. танцев и песен, нар. стихия муз. выражения отразились и на характере его музыки, рассчитанной преим. на широкую публику. Х.— автор многочисл. скрипичных миниатюр. Особенно популярны его «Песни без слов» («Lieder ohne Worte») и «Венгерская рапсодия» («Rhapsodie hongroise») для скрипки и фп. Ему принадлежит также аранжировка для скрипки с фп. неск. песен Ф. Шуберта (используется гл. обр. в домашнем музицировании). Написал оперетту «Слепой шарманщик» («Der blinde Leiermann», не пост.). Изданы путевые заметки Х., отражающие его впечатления, полученные во время конц. поездок по разным странам, и письма (в т. ч. из США, 1853, публиковавшиеся в венской газ. «Ostdeutsche Post»).

Лит. соч.: Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen, Bd 1—2, Lpz., 1858—59; The letters of M. Hauser, 1853, San Francisco, [1939] (History of music in San Francisco, v. 3).

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923.

В. Ю. Григорьев.

ХА́УК (Hauk) Минни (наст. имя и фам.— Хаук Миньон, Hauch Mignon) (16 XI 1851, Нью-Йорк — 6 II 1929, Трибшен, близ Люцерна, Швейцария) — амер. певица (сопрано и меццо-сопрано). В ранней юности училась пению у Курто в Новом Орлеане. Пела старинные нар. баллады. Брала уроки у А. Эранни, затем у М. Стракоша (1867—68) в Нью-Йорке. Как оперная певица дебютировала в 1866 (Амина, «Сомнамбула») в Академии музыки (Нью-Йорк); после выступления там в 1867 в партии Джульетты («Ромео и Джульетта» Гуно) получила известность в США. Гастролировала в крупнейших оперных т-рах городов Европы (пела на итал. яз., позднее также на др. яз.), в т. ч. в Париже и Лондоне (1868), в Амстердаме, Москве и Петербурге (1869—70), Берлине (1870; в 1870—74 была солисткой т-ра «Королевские зрелища», пела партию Сенты, а также Эльзы в «Лоэнгрине» под упр. Х. Рихтера), Вене (солистка Придв. оперы в 1870—73; прославилась исполнением партии Розины), Будапеште (1874; партия Эржебет Силяди в опере «Ласло Хуньяди» Эркеля, на венг. яз.), Брюсселе (1878; партия Кармен, на франц. яз.). Партия Кармен — ведущая в репертуаре Х.; с успехом пела её в Париже, Лондоне, а также в Кёльне и др. городах Германии, в Нью-Йорке (в Академии музыки в 1878 и в «Метрополитен-опера» в 1890—91). Среди др. созданных ею образов — Церлина («Дон Жуан»), Виолетта; Манон («Манон» Массне), Лючия, Маргарита, Керубино; Катарина («Укрощение строптивой» Гёца), Селика («Африканка» Мейербера).

Голос Х. отличался большой силой, широким диапазоном, сочностью, богатством красок, гибкостью. Она исполнила ок. 100 оперных партий (многие — на яз. оригинала). Выступала также в оперетте (Галатея в «Прекрасной Галатее» Зуппе). Оставила сцену в 1891. Организовала собств. труппу и в качестве её режиссёра поставила в Чикаго оперу «Сельская честь» Масканьи. Последние годы жизни провела в Швейцарии и Германии. Автор воспоминаний «Мемуары певицы» («Memories of a singer», ed. by E. B. Hitchcock, L., 1925).

Лит.: The American singer, N. Y., 1937, p. 93—118.

С. Ю. Сигида.

HAUPTWERK (хáуптверк, нем.; англ. full или great organ, франц. grande orgue)— совокупность основ-

ных, наиболее характерных, «блестящих» и мощных регистров *органа*. Их трубы установлены на основной виндладе в центре внутр. части инструмента. Органист заставляет их звучать, играя на главном (чаще на самом нижнем) мануале (Hauptmanual). Как правило, Х. состоит из полного набора голосов принципальной группы (16′, 8′, 4′,2′), большой и малой микстур, разл. аликвотов и наиболее ярких язычковых регистров. В разные эпохи и в разных странах состав Х. менялся. Первоначально Х. был единственным ансамблем регистров органа; с 14 в. к нему постепенно присоединялись и др. группы — Rückpositiv, Brustwerk, Oberwerk, Pedalwerk и т. д. В результате орган превратился из одномануального в многомануальный инструмент с ножной клавиатурой (см. *Педаль*).

Лит.: Locher C., Die Orgelregister und ihre Klangfarben, Bern, ²1923; Cellier A., Bachelin H., L'orgue. Ses éléments. Son histoire. Son esthétique, P., 1933. *Л. И. Ройзман.*

ХАУСМАН (Hausmann) Роберт (13 VIII 1852, Ротлебероде — 18 I 1909, Вена) — нем. виолончелист. Учился у Т. Мюллера в Брауншвейге до 1869, в 1869—71 — в Высшей школе музыки в Берлине. Позднее совершенствовался у А. Пиатти в Лондоне. В 1872—1876 участник квартета К. Хохберга в Дрездене. Преподавал в Высшей школе музыки в Берлине (профессор с 1876). В 1879—1907 играл в квартете И. Иоахима.

ХАУЭР (Hauer) Йозеф Маттиас (19 III 1883, Винер-Нёйштадт — 22 IX 1959, Вена) — австр. композитор. Муз. подготовку получил в учительском ин-те. Работал учителем в Крумбахе. С 1914 жил в Вене, продолжал муз. занятия самостоятельно. Оставил педагогич. работу, чтобы посвятить себя композиции. В 1927 получил композиторский приз г. Вена.

В 1911 создал произв. для фп. «Nomos» — первое додекафонное соч. Независимо от А. Шёнберга Х. самостоятельно разработал 12-тоновую систему. В 1921 сформулировал принцип т. н. тропов (групп из двух шестизвучий, к-рые служили основой для построения мелодии и аккордов). Принципы своей 12-тоновой системы изложил в ряде работ, в т. ч. «От мелоса к литавре» (1925) и «Двенадцатитоновая техника. Учение о тропах» (1925), над к-рой он работал совм. со своим учеником Г. Хайсом. При жизни композитора его многочисл. произв. исполнялись редко. Успех имела только его оратория «Превращения» («Wandlungen», 1928). Начиная с 1937 писал только т. н. 12-тоновую музыку. Среди его произв. опера «Саламбо» (1928, по Г. Флоберу, не исп.), зингшпиль «Чёрный паук» («Die schwarze Spinnel», 1966, Вена), песни и кантаты, в т. ч. на сл. Ф. Гёльдерлина, оркестровые (симфониетта, дивертисмент и др.), камерно-инстр. произв. Творчество Х. получило известность лишь в 60—70-е гг. Гос. пр. Австрии (1956).

Лит. соч.: Vom Wesen des Musikalischen, Lpz.—W., 1920, то же, B.—Lichterfelde, 1921, ²1923, расширенное изд., 1966; Deutung des Melos, Lpz.—W.—Z., 1923; Vom Melos zur Pauke, W.—N. Y., 1925 (Theoretische Schriften, Bd 1), перепад., 1967; Zwölftontechnik, W., 1925 (Theoretische Schriften, Bd 2), новое изд., W., 1953.

Лит.: Рубин М., Заметки о современной австрийской музыке, пер. с нем. Р. Глезер, «СМ», 1956, N 11; Heiss H., Der musikalische Kosmos J. M. Hauers, «NZfM», 1960, Jahrg. 121, H. 1; Steinbauer O., J. M. Hauers Zwölftonspiel, «ÖMz», 1963, Jahrg. 18, H. 3; J. M. Hauer, «Das Josefstädter Heimatmuseum», 1963, H. 31/32 (с указателем соч.); Lichtenfeld M., Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei J. M. Hauer, Regensburg, 1964 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd 29); Szmolyan W., J. M. Hauer, W., 1965 («Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts», Bd 6); Zur Hauer-Ausstellung, «Das Josefstädter Heimatmuseum», 1966, H. 45; J. M. Hauer, «ÖMz», 1966, Jahrg. 21, H. 3 (Sonderheft); Kirchmeyer H., Schönberg und Hauer, «NZfM», 1966, Jahrg. 127, H. 7/8; Krejci K. J., Vollkommene Einheit von Wort und Musik, J. M. Hauers Hölderlinlieder, «NZfM», 1970, Jahrg. 131, H. 5; Sengstschmid J., Anatomie eines Zwölftonspiels, «Zeitschrift für Musiktheorie», 1971, Jahrg. 2, № 1. *Ю. В. Крейцина.*

ХАФИЗ (перс., от араб. хафиз — хранитель, блюститель) — человек, знающий коран наизусть; тадж. и узб. певец, исполнитель традиц. музыки (народной и классич. проф. музыки устной традиции, в т. ч. и *шашмакома*). Х. отличают высокий профессионализм, певческое мастерство и глубокое знание поэзии. Крупнейшие Х.— исполнители классич. музыки в 19—20 вв.: Ота Гиёс, Ота Джалол, Борухи Калхот, Ходжа Абдулазиз, Домулло Халим Ибадов, Леви Бобоханов, Содирхон Бобошарифов, Б. Исхакова. Среди нар. Х. известны — М. Баходуров, Ф. Джорубов, Ш. Джураев, Н. Курбанасейнов, Н. Одинаев, Х. Ризо, Ш. Сахибов, Б. Файзуллаев, О. Хашимов, Ф. Шахобов.

Указом Президиума Верх. Совета Тадж. ССР от 5 февр.1947 установлено звание нар. хафиза Тадж. ССР; присуждается за особо значит. заслуги в развитии тадж. традиционной муз. культуры. Первыми этого звания были удостоены: А. Абдуллаев, Н. Аминов, Баходуров, Джураев, Файзуллаев, М. Хамидов, Шахобов; присвоено оно также женщинам — певицам М. Назардодовой и Н. Рауповой.

Лит.: Музыкальная жизнь Советского Таджикистана (1946—1956), вып. 2, Душ., 1975; Садриддин Айни, Собр. соч., т. 12, Душ., 1976, с. 542 (на тадж. яз.). *З. М. Таджикова.*

ХАЧАТУРЯН Арам Ильич [24 V (6 VI) 1903, Коджори, близ Тбилиси — 1 V 1978, Москва, похоронен в пантеоне Еревана] — сов. композитор, дирижёр, педагог, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1954). Герой Социалистич. Труда (1973). Акад. АН Арм. ССР (1963). Доктор искусствоведения (1965). Чл. КПСС с 1943. Деп. Верх. Совета СССР 5-го созыва и Верх. Совета Арм. ССР 2-го созыва.



Учился в коммерческом уч-ще г. Тбилиси. Своеобразная атмосфера иск-ва города, в к-рой скрещивалась вост. и зап. музыка, звучали груз., арм. и азерб. нар. мелодии, проходили состязания ашугов, оказала заметное влияние на формирование муз. вкуса Х., в детстве не получившего спец. муз. образования. С 1921 жил в Москве, в 1922 поступил в Муз. техникум им. Гнесиных, к-рый окончил в 1929 по классу композиции у М. Ф. Гнесина. В 1934 окончил Моск. консерваторию, где занимался по композиции сначала у М. Ф. Гнесина, затем у Н. Я. Мясковского, по инструментовке — у Р. М. Глиэра и С. Н. Василенко. В 1934—36 совершенствовался там же в аспирантуре у Н. Я. Мясковского. В 1926—28 Х. был тесно связан с Моск. домом культуры Армении, где работал зав. муз. частью 2-й арм. драм. студии под рук. Р. Н. Симонова. Здесь окрепли связи Х. с арм. культурой, чему способствовало знакомство с композитором А. А. Спендиаровым, художником М. С. Сарьяном, певцом Ш. М. Тальяном, участниками квартета им. Комитаса и др. В годы Великой Отечеств. войны вёл активную муз.-обществ. деятельность. Работал в Воен. комиссии СК СССР, выступал с концертами перед воинами. С 1950 преподавал композицию в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных и в Моск. консерватории (с 1952 профессор). Среди учеников — А. Я. Эшпай, Э. С. Оганесян, М. Л. Таривердиев, Р. Г. Бойко, Н. К. Габуния, А. Виеру (Румыния).

Выступал в качестве дирижёра своих произв. в городах Сов. Союза и за рубежом (с 1950; с авторскими концертами посетил св. 30 стран).

Зам. председателя Оргкомитета (1939—48), секретарь СК СССР (1957—78). Президент Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества со странами Лат. Америки (с 1958). Чл. Сов. комитета защиты мира (с 1962). Почётный чл. академии «Санта-Чечилия» в Риме (1960), чл.-корр. Академии иск-в ГДР (1961), почётный проф. Мексиканской консерватории (1960). Ленинская пр. (1959), Гос. пр. СССР (1941, 1943, 1946, 1950, 1971), Гос. пр. Арм. ССР (1965). Имя Х. присвоено Большому залу филармонии г. Еревана (1978).

Осн. внимание Х. уделял симф. и камерно-инстр. жанрам. Уже его консерваторские работы — сюита для скрипки и фп., трио для кларнета, скрипки и фп., восстающее характер звучания вост. нар. инстр. ансамблей (все — 1932), «Танцевальная сюита» для оркестра (1933), представляющая собой колоритные жанровые зарисовки, основывающиеся на симф. разработке арм., азерб., узб., груз. танц. и песенных мелодий,— привлекли внимание общественности. В полную силу дарование Х. проявилось в 1-й симфонии, посв. 15-летию Сов. Армении (1934). Эпич. монументальность, картинность музыки, нар.-жанровый колорит сближают это соч. с традициями симфонизма «кучкистов», особенно А. П. Бородина. Вместе с тем романтически взволнованная музыка симфонии говорит об известной связи с лирико-драм. симфонизмом П. И. Чайковского (и отчасти Ф. Листа). Её муз. язык отличают ладогармонич. свобода, использование диссонирующих созвучий и политональных наложений, тонкая дифференцированность оркестрового письма. Характер 1-й симфонии в решающей степени определён традициями арм. ашуго-гусанской и вост. инстр. музыки (нац. своеобразие тематизма и принципы организации муз. материала).

В 1936 мировую известность принёс композитору концерт для фп. с оркестром, посв. Л. Н. Оборину, отмеченный светлым, жизнеутверждающим характером музыки, монументальностью стиля, эпич. величавостью и мощью. Образная сфера концерта овеяна дыханием героич. романтики: мужественная энергия сочетается со светлой, восторженной лирикой, драматизм — со стихией стремительного, вихревого танца. Концерт ознаменовал новую ступень творч. эволюции композитора — пору расцвета. При яркости колорита, пылкости темперамента, эмоциональной непосредственности иск-во Х. стало строже. Связи с ашугским иск-вом в этом соч. выступили более опосредованно. В симф. «Поэме о Сталине» с заключит. песней ашуга, как и в предыдущих соч. композитора, раскрылась нар.-нац. природа его творчества. В отд. эпизоды поэмы введены мелодии не только Армении, но и Грузии, Азербайджана, чем подчёркивается идея нерушимой дружбы народов Сов. Союза. Концерт для скрипки с оркестром (1940, посв. Д. Ф. Ойстраху) стал одним из широко исполняемых муз. произв. Его отличают поэтичность, полнота чувств, виртуозный блеск, всепроникающая народность. При общем праздничном характере музыки в концерте встречаются скорбно-драм. образы, отличающиеся большой выразительностью. В вековых традициях нар.-проф. музыки Востока заложены истоки вдохновенной, бесконечно льющейся мелодики концерта, увлекающей богатством и прихотливостью орнаментального рисунка. В это же время Х. много работал в области музыки для т-ра и кино. Особенно выделяется его бурная, романтически окрашенная музыка к «Маскараду» Лермонтова (1941) и эффектные колоритные муз. номера в «Валенсианской вдове» Лопе де Вега (1940), где использованы испан. мелодии и ритмы. Сюиты из музыки к этим спектаклям вошли в репертуар мн. оркестров мира. Принципиальное значение для развития арм. киномузыки имело участие Х. в создании первых нац. звуковых фильмов — экранизации класич. пьесы «Пэпо» Сундукяна (1935) и историко-ресич. пьесы «Пэпо» Сундукяна (1938). В киномузыке комволюц. фильма «Зангезур» (1938). В киномузыке композитор применил симф. развитие муз. материала, ввёл в неё звучание нар. инструментов, мастерски использовав их тембровые возможности. Написанная в традициях ашугского иск-ва песня Пэпо и «Зангезурский марш» (инструментованный для духового оркестра) обрели большую популярность.

К 1-й Декаде арм. иск-ва в Москве Х. написал балет «Счастье» (1939), ознаменовавший рождение арм. нац. балета. На его материале был создан балет «Гаянэ» (1942), в к-ром идеи сов. патриотизма, нового отношения к труду, дружбы народов нашли яркое художеств. воплощение. Музыка балета — одна из вершин иск-ва Х. До высоких ступеней художеств. обобщения поднята мелодика танцев, то лёгких и проникновенных, то стихийно темпераментных. Важное место в драматургии занимают развёрнутые симф. эпизоды, исполненные широкого драматич. размаха.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 Х. написал ряд произв. на военно-патриотич. темы. Среди них песни: «Капитан Гастелло», «Балтийское море», марш для духового оркестра «Героям Отечественной войны», музыка к фильму «Человек № 217». В летопись крупнейших муз. событий вошла 2-я симфония Х. (1943). В этой «трагической поэме борьбы» муз. образность развивается от тревожного, грозного колокольного набата, возвещающего о великом нар. бедствии, через раскрывающуюся в 1-й части симфонии стихию мужественной борьбы народа, полной ярости и силы,— к торжеств. финалу с ликующими звучаниями фанфар. Как реквием героям воспринимается 3-я часть, в основе к-рой лежат выразительные мелодии нар. песни «Ворскан ахпер» («Братец охотник») и ср.-век. католического песнопения «Dies irae». Как победная симфония в честь ознаменования окончания войны была задумана 3-я симфония Х. (1947). Написанная для большого состава оркестра (тройной,с 15 трубами и органом),она своеобразно воскрешает традиции героико-патетич.симфонизма Г.Берлиоза. Концертом для виолончели с оркестром (1946) Х. завершил триаду своих инстр. концертов.

В кон. 1940-х гг. и в 50-е гг. Х. много внимания уделяет музыке для т-ра и кино, массовым жанрам. Глубиной чувств, гражданств. пафосом отмечена его музыка к документальному фильму «Владимир Ильич Ленин» (1948). На основе музыки к фильму была написана «Ода памяти Ленина». Из музыки к киноэпопее «Сталинградская битва» (1949) была составлена симф. сюита. Гуманистич. направленностью, правдивым воплощением мира больших человеческих страстей отличается «шекспириана» композитора — музыка к спектаклям драм. т-ров «Макбет» (1955), «Король Лир» (1958), фильму «Отелло» (1955). Среди немногих вок. произв. выделяются 3 конц. арии для высокого голоса с оркестром («Поэма», «Легенда», «Дифирамб») на слова О. Туманяна и М. Пешикташляна, массовые песни «Армянская застольная», «Песня о Ереване», «Марш мира», «О чём мечтают дети», гимническая «Ода радости», впервые прозвучавшая в дни 2-й Декады арм. иск-ва в Москве (1956).

Балет «Спартак» (1954) — крупномасштабное, героико-эпич. соч., ознаменовал важный этап в развитии сов. балетного иск-ва. Музыка балета захватывает пламенностью чувств, взрывчатой экспрессией. Борьба народа за свободу и человеческое достоинство раскрывается в контрастном сопоставлении разл. интонационно-образных сфер, лейтмотивных характеристик. На одном полюсе — рабовладельческий Рим, показанный то в облике грозной, жестокой силы, то в картинах веселья и безудержных наслаждений, на другом — мужественная сила, героич. порыв, этич. возвышенность образов Спартака, Фригии, гладиаторов. Обобщённость, приподнятая символичность характерны для образа Спартака и многих сцен, связанных с восстанием рабов. По спектаклю Большого т-ра в пост. Ю. Н. Григоровича сделана экранизация балета (1976).

В 60-е гг. Х. создаёт концерты-рапсодии с оркестром для скрипки (1961), виолончели (1963) и фп. (1968). Их близость нар. истокам обнаруживается прежде всего в свободно-импровизационном развитии муз. материала, обогащённом тонкой вариантно-вариационной симф. техникой, а также в характере тематизма — преим. песенного или танцевального. Особую роль играют развёрнутые сольные каденции, к-рые ассоциируются

с импровизациями нар. исполнителей. Эти же принципы лежат в основе его сонаты для фп. (1961) и последних соч.— сольных сонат для виолончели (1974), скрипки (1975) и альта (1976). В сб. «7 речитативов и фуг» для фп. (1928—66) сочетаются полифонич. и импровизац. формы, используется яркий нац. мелос.

Иск-ву Х. свойственны масштабность и значительность тематики, большая обобщающая сила и поэтичность образов. Творчество композитора вобрало в себя опыт мирового муз. иск-ва, в особенности близкой ему рус. муз. школы, однако уже с первых своих соч. Х. выступал как подлинно нац. художник, крепко связанный с жизнью Сов. Армении. Многое роднит его с Комитасом, А. А. Спендиаровым, Р. О. Меликяном, воздействие арм. нар. музыки обнаруживается почти во всех соч. композитора. Восток в соч. Х. предстал в неведомом ранее облике: пробудившийся, свободный, охваченный могучим созидательным порывом. Именно этим в первую очередь определяется новаторская сущность творчества Х. Оно обогатило арм. музыку новыми образами, формами, средствами муз. выразительности. В особой щедрости, красочности музыки, бьющем через край жизнелюбии композитора было нечто «ренессансное», как отметил Б. В. Асафьев. Достижения Х. в области симфонизма оказали плодотворное влияние на развитие не только арм. музыки, но и муз. культур др. народов.

Исключительным был мелодич. дар Х. Темы композитора рельефны, пластичны, им присуща внутр. динамичность. Светлой окрылённостью, страстностью, безудержным порывом отмечены мн. мелодии Х. даже лирич. склада. Как и многие выдающиеся композиторы 20 в., Х. видел осн. источник обновления совр. муз. языка в нар. творчестве. Истоки мелодич. стиля Х. уходят в нар. творчество. Он широко использовал разл. источники — арм. крестьянский и гор. фольклор, творчество ашугов, нар. инстр. музыку, мугамы. Отношение Х. к нар. иск-ву было глубоко творческим. В своих соч. он редко цитировал нар. мелодии. Пользуясь интонациями и ритмами нар. музыки, Х. подчёркивал их внутр. энергию и красоту. В потоке напряжённого муз. развития нар. интонации и ритмы обретали новую жизнь, новые качества.

Свежесть и оригинальность гармонич. языка Х. также в значит. степени связаны с особенностями арм. фольклора. Совершенно новым оказался достигнутый композитором синтез тональной системы европ. музыки с ладовыми структурами арм. (и шире — вост.) муз.культуры, к-рый открыл широк е возможности для более полного и органичного выявления самобытных черт вост. мелоса.

Огромную роль в иск-ве Х. играет ритм. Разнообразие ритмич. рисунков, сложное сочетание остинатно пульсирующего ритмич. «остова» с резкими перебоями часто меняющихся синкопированных акцентов, использование полиритмич. эффектов создало неповторимую эмоционально накалённую атмосферу музыки Х.

Композиционные структуры соч. Х. в целом близки образцам европ. проф. музыки. Вместе с тем композитор нередко совмещал черты сонатной формы со свободно-импровизационным изложением муз. материала. Нередко муз. ткань его соч., как в нар. инструментальных импровизационных композициях, строится по принципу чередования небольших, обладающих известной замкнутостью структур, эпизодов-«блоков», то контрастных по характеру, то вариационно развивающих исходный тематич. материал (своеобразное «ступенчатое» развитие).

Х.— мастер оркестрового колорита. Его оркестровая палитра многоцветна, ослепительно празднична. По яркости и сочности оркестровых красок её нередко сравнивают с живописью Сарьяна.

Творчество Х. получило широкое обществ. признание. Его произв. часто исполняются как в нашей стране, так и за рубежом, балеты постоянно ставятся на мн. сценах.

Основные даты жизни и деятельности

1903.—24V(6VI). В Коджори (предместье Тбилиси), у владельца переплётной мастерской Егия (Ильи) Воскановича Х. и его жены Куман Сергеевны родился сын Арам.

1911—13.—Учёба в частном пансионе С. В. Аргутинской-Долгоруковой.

1913.—Начало занятий в Коммерческом уч-ще (до 1921).

1921.—VII. Поездка в Армению вместе с группой деятелей арм. культуры на агитпоезде для организации митингов и концертов-лекций.—Переезд в Москву.

1922.—IX. Поступление на биологич. ф-т Моск. ун-та и в Муз. техникум им. Гнесиных, где Х. сначала занимался по классу игры на виолончели у С. Ф. Бычкова, с 1923—у А. А. Борисика.

1925.—Начало занятий по композиции в классе М. Ф. Гнесина. — Прекращение занятий в ун-те.

1926.—XI—XII. Начало работы во 2-й арм. драм. студии (рук. Р. Н. Симонов) при Моск. доме культуры Армении в качестве зав. муз. частью.

1927.— 14 V. Премьера пьесы «Дядя Багдасар» с музыкой Х. во 2-й арм. драм. студии при Моск. доме культуры Армении.

1928.—Премьеры пьес «Хатабала» Сундукяна (1 II) и «Восточный дантист» Пароняна (16 IV) с музыкой Х. во 2-й арм. драм. студии при Моск. доме культуры Армении.— V. Поездка в Армению вместе со 2-й арм. драм. студией при Моск. доме культуры Армении.

1929.—Окончание Муз. техникума им. Гнесиных.— Поступление в Моск. консерваторию в класс композиции М. Ф. Гнесина.— Первая публикация соч. Х.: «Поэма» для фп., «Танец» и «Песня-поэма» (в честь ашугов) для скрипки и фп. (Армгосиздат).

1930.— Переход в класс композиции Н. Я. Мясковского.

1931.—14 IX. Первое исп. струн. квартета (квартет им. Комитаса, Москва).

1933.—Первое исп. трио для кларнета, скрипки и фп. (А. Г. Семёнов — кларнет, Г. К. Богданян — скрипка, Н. М. Мусинян — фп., Малый зал Моск. консерватории).— Встреча с С. С. Прокофьевым.— Исп. в Париже при содействии С. С. Прокофьева трио Х. в концерте об-ва «Тритон».—Женитьба на Н. В. Макаровой, студентке композиторского класса Мясковского.— 22 VI. Первое исп. 3 частей из «Танцевальной сюиты» (дир. Н. П. Аносов, Большой зал Моск. консерватории).

1934.—Окончание с отличием Моск. консерватории. —Поступление в аспирантуру там же (рук. Мясковский; окончил в 1936).

1935.—23 IV. Первое исп. 1-й симфонии в Москве (оркестр Моск. филармонии, дир. Э. Сенкар).— Выпуск на экраны кинофильма «Пэпо» с музыкой Х.— Встреча с М. Горьким и Р. Ролланом на даче у М. Горького.

1936.— 30 V. Первый авторский вечер в зале Моск. дома культуры Армении, исп. 1-й части концерта для фп. с оркестром (в перелож. для 2 фп.).

1937.—12 VII. Первое исп. концерта для фп. с оркестром в Москве (оркестр Моск. филармонии, солист Л. Н. Оборин, дир. Л. П. Штейнберг, Парк культуры и отдыха «Сокольники»).

1938.—23 V. Выпуск на экраны кинофильма «Зангезур» с музыкой Х.— Присвоение звания засл. деят. иск-в Арм. ССР.— 29 XI. Первое исп. «Поэмы о Сталине» для симф. оркестра и хора (Гос. симф. оркестр СССР, дир. А. В. Гаук, Большой зал Моск. консерватории).

1939.— Поездка в Армению в связи с работой над балетом «Счастье».— Встречи с нар. музыкантами.— IX. Первая пост. балета «Счастье» в Арм. т-ре оперы и балета (балетм. И. И. Арбатов).— 24 X. Исп. балета «Счастье» в Большом т-ре во время Декады арм. иск-ва в Москве.

1940.—16 XI. Первое исп. концерта для скрипки с оркестром в Москве (Гос. симф. оркестр СССР, солист Д. Ф. Ойстрах, дир. А. В. Гаук, Конц. зал им. П. И. Чайковского).

1941.—21 VI. Премьера драмы «Маскарад» Лермонтова с музыкой Х. (Москва, Т-р им. Е. Б. Вахтангова).

1942.—9 XII. Премьера балета «Гаянэ» в Перми в пост. Ленингр. т-ра оперы и балета (балетм. Н. А. Анисимова).

1943.—3 X. Первое исп. 1-й сюиты из музыки к балету «Гаянэ» в Москве (Большой симф. оркестр Всес. радиокомитета, дир. Н. С. Голованов, Колонный зал Дома Союзов).—30 XII. Первое исп. 2-й симфонии (Гос. симф. оркестр СССР, дир. Б. Э. Хайкин, Большой зал Моск. консерватории).

1944.—6 III. Исп. в новой ред. 2-й симфонии (Гос. симф. оркестр СССР, дир. А. В. Гаук, Большой зал Моск. консерватории).

1946.—XI. Первое исп. концерта для виолончели с оркестром (Гос. симф. оркестр СССР, солист С. Н. Кнушевицкий, дир. Гаук, Большой зал Моск. консерватории).

1947.—26 VII. Премьера балета «Гаянэ» в Арм. т-ре оперы и балета (балетм. Анисимова).— 13 XII. Первое исп. 3-й симфонии (оркестр Ленингр. филармонии, дир. Е. А. Мравинский, Большой зал Ленингр. филармонии).

1948.—26 XII. Первое исп. «Оды памяти В. И. Ленина» (Большой симф. оркестр Всес. радиокомитета, дир. А. В. Гаук, Большой зал Моск. консерватории).

1949.—9 XII. Выпуск на экраны кинофильма «Сталинградская битва» с музыкой Х.

1950.—VIII. Начало исполнит. деятельности в качестве дирижёра (исполнял только собств. соч.): первое выступление в авторском симф. концерте в Конц. зале сада «Эрмитаж» (Москва).—Начало педагогич. работы в Муз. ин-те им. Гнесиных и Моск. консерватории (класс композиции).— Х. Первые гастроли в качестве дирижёра в Рыбинске и Ярославле (оркестр Ярославской филармонии, солист Д. Ф. Ойстрах).—9 XII. Первое исп. Торжественной поэмы (Большой симф. оркестр Всес. радиокомитета, дир. А. В. Гаук, Большой зал Моск. консерватории).— Поездка в Италию в составе делегации деятелей сов. культуры, выступление в Риме в качестве дирижёра с симф. оркестром Римского радио.

1951.—II. Авторские симф. концерты в Киеве, Одессе, Харькове (оркестры филармоний, солисты Д. Ф. Ойстрах, С. Н. Кнушевицкий).— IV. Поездка в Исландию и авторский симф. концерт в Рейкьявике.— XI. Авторские симф. концерты в Ереване, Баку (оркестры филармоний, солисты Д. Ф. Ойстрах, А. Л. Каплан).

1952.—V. Авторский симф. концерт в Москве в Колонном зале Дома Союзов (Большой симф. оркестр Всес. радиокомитета, солист Л. Б. Коган).— VIII—IX. Поездка в Болгарию и выступления в авторских симф. концертах.

1953.—V. Авторский симф. концерт в Ленинграде.— XII. Гастроли в Риге (оркестр Латвийского радио, солисты Д. Ф. Ойстрах и Л. Н. Оборин).

1954.—VI. Гастроли в Таллине (оркестр Эст. радио, солисты Л. Б. Коган, С. Н. Кнушевицкий).— IX—X. Гастрольное турне по Армении (Гос. симф. оркестр Армении), 18 авторских симф. концертов в городах, колхозах, совхозах.

1955.—IV. Гастроли по городам Финляндии; встреча с Я. Сибелиусом.—XI—XII. Поездка в Англию и авторские симф. концерты в Лондоне, Ливерпуле, Манчестере (солисты М. Лимпани, Д. Ф. Ойстрах); встречи с композиторами А. Блиссом, А. Мальколмом.— Первое исп. «Оды радости» в Большом т-ре в Москве (оркестр Арм. т-ра оперы и балета, дир. М. А. Тавризиан).— 27 XII. Премьера балета «Спартак» в Ленингр. т-ре оперы и балета (балетм. Л. В. Якобсон).

1957.—22 V. Премьера новой ред. балета «Гаянэ» в Большом т-ре в Москве (балетм. В. И. Вайнонен).—VIII—IX—X. Гастрольное турне по странам Лат. Америки.

1958.—11 III. Премьера балета «Спартак» в Большом т-ре в Москве (балетм. И. А. Моисеев).— V—VI. Гастрольная поездка вместе с комп. Д. Б. Кабалевским по Зап. Сибири, Кузбассу и Алтаю.— Избрание деп. Верх. Совета СССР.

1959.—Присуждение Ленинской пр. за музыку к балету «Спартак».

1960.—I—IV. Гастрольное турне по странам Лат. Америки и Европы с авторскими концертами.— Встреча в Гаване с Э. Хемингуэем.— Встречи в Париже с Д. Мийо, О. Мессианом, А. Жоливе, Ф. Пуленком, М. Лонг.—V—VI. Гастроли по Армении (оркестр Арм. филармонии, солисты С. Н. Кнушевицкий, А. А. Вартанян). — XII. Авторские симф. концерты в Бельгии.

1961.—II—III. Гастроли в ГДР и Австрии.—15 IV. Премьера балета «Спартак» в Ереване.—V. Авторские симф. концерты в Египте и Ливане.—Награждение в Египте Нац. орденом науки и иск-ва 1-й степени.—XI. Авторские концерты в Ленинграде (солисты Д. Б. Шафран, Ж. Тер-Мергерян).—Первое исп. сонаты для фп. в Москве (исп.—А. Казаков, зал Центр. дома композиторов).

1962.—4 IV. Новая пост. балета «Спартак» в Большом т-ре в Москве (балетм. Л. В. Якобсон).— IX. Авторские симф. концерты в Польше.—7 X. Первое исп. концерта-рапсодии для скрипки с оркестром в Ярославле (оркестр Ярославской филармонии, дир. И. Б. Гусман, солист Л. Б. Коган).

1963.—II—III. Гастрольное турне по городам Японии (солисты Л. Н. Оборин, Л. Б. Коган); встреча с япон. комп. К. Ямадой.—Гастроли в Италии.—X—XII. Цикл юбилейных концертов (в связи с 60-летием) в Москве; авторские симф. концерты в Ленинграде, Киеве, Харькове, Баку, Ереване, Ленинакане, Кировакане, Тбилиси.

1964.—4 I. Первое исп. концерта-рапсодии для виолончели с оркестром в г. Горьком (оркестр Горьковской филармонии, дир. И. Б. Гусман).—IV—V. Пребывание в Вильнюсе в связи с пост. балета «Спартак».— VIII. Гастроли в Нидерландах.— IX. Поездка в Бухарест для участия в жюри Конкурса пианистов им. Дж. Энеску.—XI. Гастроли в ГДР.

1965.—V. Поездка в Швейцарию для участия в жюри конкурса скрипачей; встреча с Ч. Чаплином.—VIII. Гастроли в городах Греции (солисты Я. В. Флиер, В. А. Пикайзен, Н. Н. Шаховская), в т. ч. концерт в афинском амфитеатре Ирода Аттикуса при шеститысячной аудитории.

1967.—Гастрольная поездка по городам Поволжья.

1968.—Гастрольное турне по городам США (солистка К. А. Георгиан).—9 IV. Премьера балета «Спартак» в Большом т-ре в Москве в новой хореографич. редакции Ю.Н. Григоровича.— 16 XII. Первое исп. концерта-рапсодии для фп. с оркестром (Большой симф. оркестр Всес. радио и центр. телевидения, дир. Г. Н. Рождественский, солист Н. А. Петров, Большой зал Моск. консерватории).

1969.—Поездка в Югославию, встречи с югосл. композиторами.—XI. Авторские симф. концерты в Болгарии (солистка К. А. Георгиан).

1970.— Поездка в ГДР и Зап. Берлин и выступления в авторских симф. концертах.

1971.—II. Гастроли в Норвегии.— III. Авторские концерты в Таллине.—X—XI. Гастрольное турне по городам Нидерландов, ФРГ (солисты К. А. Георгиан, В. А. Пикайзен). —XII. Участие в праздновании 100-летия со дня рождения А. А. Спендиарова (Ереван).— Доклад в Большом т-ре на юбилейном вечере А. А. Спендиарова.

1972.—III. Авторские концерты в Ереване (солисты К. А. Георгиан, Н. А. Петров).— IV. Гастроли в Минске. —Поездка в США.— Участие в конгрессе «В защиту греческих патриотов» (Франция).— Поездка в Чехословакию, авторский симф. концерт в Братиславе.

1973.—X. Юбилейные авторские концерты в Москве (в связи с 70-летием со дня рождения).— XII. Авторские концерты в Тбилиси, Баку, Ереване, Ленинакане, Кировакане.

1974.—Концерты в Зап. Берлине.— Чествование в Париже в связи с 70-летием со дня рождения; награждение орденом Франц. Республики.— Х. Науч. сессия Отделения обществ. наук АН Арм. ССР, посв. Х., с участием музыковедов и композиторов Москвы, Ленинграда, Еревана, Ташкента, Тбилиси, Риги, Баку.

1975.— V. Участие в фестивале «Закавказская музыкальная весна» в Тбилиси.—XI. Посещение Венгрии в составе делегации сов. музыкантов в связи с Днями сов. культуры; исп. в Будапеште сонаты для виолончели соло.

1977.—Гастроли в Великобритании.

1978.— 1 V. Смерть Х.— 6 V. Похороны в Ереване.

Соч.: балеты — Счастье (1939, Арм. т-р оперы и балета), Гаянэ (использована музыка балета «Счастье», 1942; Ленингр. т-р оперы и балета, Пермь, Гос. пр. СССР, 1943; 2-я ред. 1952; 3-я ред. 1957), Спартак (1950—54, пост. 1956, Ленингр. т-р оперы и балета, Ленинская пр., 1959, за музыку к балету; 1968, Большой т-р, Ленинская пр., 1970, за спектакль); для солистов, хора и орк.— Поэма о Сталине (сл. ашуга М. Байрамова, 1938), 3 арии — Поэма, Легенда, Дифирамб (сл. нар., О. Т. Туманяна, М. Пешикташляна, 1944—46), Ода радости (сл. С. В. Смирнова, 1956), Баллада о Родине (сл. А. Г. Гарнакерьяна, 1961); музыка Гос. гимна Арм. ССР (1944); для орк.—3 симфонии (1934; 1943, Гос. пр. СССР, 1946; Симфония-поэма, 1947), сюиты — Танцевальная (1933), Валенсианская вдова (из музыки к спектаклю, 1940), Гаянэ (3 сюиты из балета, 1943), Маскарад (из музыки к спектаклю, 1944), Сталинградская битва (из музыки к фильму, 1949), Спартак (3 сюиты из балета, 1955; симф. картины из балета, 1955), Лермонтов (из музыки к спектаклю, 1959), Русская фантазия (1944), Ода памяти В. И. Ленина (1948), Торжественная поэма (1950), Приветственная увертюра (1958); для инструментов с орк.— концерты — для фп. (1936), для скр. (1940, Гос. пр. СССР, 1941), для влч. (1946), концерты-рапсодии — для скр. (1961), влч. (1963, Гос. пр. Арм. ССР, 1965), фп. (1968; Гос. пр. СССР за триаду концертов-рапсодий, 1971); для дух. орк.—2 походных марша (1929—30), Плисовая (1932), марш № 3 (1932), Танец (1932), марш Героям Отечественной войны (1942), марш Московской Краснознамённой милиции (1973), Праздничные фанфары (для труб и барабанов, 1975); камерно-инстр. ансамбли — соната (1932), Танец (1926) и Песня-поэма (1929) для скр. и фп., трио для кларнета, скр. и фп. (1932), двойная фуга для струн. квартета (1931); для фп.— соната (1961), сонатина (1959), Поэма (1926), 7 речитативов и фуг (1928—66), сюита (Токката, Вальс-каприз, Танец, 1932), 3 пьесы (Остинато, Романс, Фантастический вальс, 1945), Детский альбом (1-я тетрадь, 1926—47; 2-я тетрадь, 1965); для скр. соло — соната (1975); для альта соло — соната (1976); для влч. соло — соната (1974); для голоса и фп.— песни: На бульваре Гоголя (сл. С. В. Михалкова, 1935),В бой, комарадос (сл. Л. Смоляна, 1936), Романс Нины (из музыки к спектаклю «Маскарад», 1941), Капитан Гастелло (сл. А. Лугина, 1941), Море Балтийское (сл. Я. Родионова, 1941), Могучий Урал, Уральцы бьются здорово (сл. А. Л. Барто, 1942), Уралочка, Я жду тебя (обе — на сл. Г. Славина, 1943), Слава нашей Отчизне (сл. В. И. Лебедева-Кумача, 1943), Песня о Красной Армии (совм. с Д. Д. Шостаковичем, сл. М. Голодного, 1943), Песня о Ереване, Армянская застольная, Ковёр счастья, Песня о девушке, Песня (все — на сл. А. Граши, 1948—52), Песня сердца (сл. Михалкова, 1949), Моя Родина (сл. И. И. Садофьева, 1950), Присяга миру (сл. Г. Рублёва, 1950), Песня защитниц мира (сл. С. Г. Острового, 1951), Весенний карнавал (сл. П. М. Градова, 1956), Нам сегодня весело (сл. С. А. Васильева, 1963), Вам, арабские друзья (сл. Г. Г. Регистана, 1964); для хора и фп.— Комсомольская-шахтёрская (сл. В. Снитковского, 1931), 3 пионерские песни (для дет. хора, сл. Н. Владимирского, Михалкова, 1933), О чем мечтают дети (для дет. хора, сл. В. В. Винникова, 1949), Вальс дружбы (сл. Г. Рублёва, 1951); для муж. хора a cappella — Походная песня (из фильма «Адмирал Ушаков», сл. А. А. Суркова, 1953), Песня русских матросов (из фильма «Корабли штурмуют бастионы», сл. Суркова, 1953); обр. нар. песен — 5 армянских (1931), туркм. (1931), 2 венг. (сл. А. Гидаша), турецкая Джавуз идим (1931), узб. (сл. Т. С. Сикорской, 1935), 2 таджикские (сл. А. А. Лахути, 1939); музыка к спектаклям драм. т-ров —«Багдасар ахпар» («Дядюшка Багдасар», 1927, 2-я арм. драм. студия при Моск. доме культуры Армении), «Восточный дантист» Пароняна (1928, там же), «Хатабала» Сундукяна (1928, там же), «Долг чести» Микитенко (совм. с Н. Н. Рахмановым, 1931, МХАТ 2-й), «Макбет» Шекспира (1933, Т-р им. Сундукяна, Ереван), «Разорённый очаг» Сундукяна (1935, 2-я арм. драм. студия при Моск. доме культуры Армении), «Большой день» Киршона (1937, Центр. т-р Красной Армии, Москва), «Баку» Никитина (совм. с А. Я. Пейсиным, 1937, Ленингр. театр-студия под рук. С. Э. Радлова), «Валенсианская вдова» Лопе де Вега (1940, Т-р им. Ленинского комсомола, Москва), «Маскарад» Лермонтова (1941, Т-р им. Вахтангова, Москва), «Кремлёвские куранты» Погодина (1942, МХАТ), «Глубокая разведка» Крона (1943, там же), «Последний день» Шкваркина (1945, Т-р им. Вахтангова), «Южный узел» Первенцева (1947, Центр. т-р Советской Армии, Москва), «Сказка о правде» Алигер (1947, там

же), «Илья Головин» Михалкова (1949, МХАТ), «Весенний поток» Чепурина (совм. с Н. В. Макаровой, 1953, Центр. т-р Советской Армии в Москве), «Ангел-хранитель из Небраски» Якобсона (1953, МХАТ), «Лермонтов» Лавренёва (1954, там же), «Макбет» Шекспира (1955, Малый т-р, Москва), «Король Лир» Шекспира (1958, Т-р им. Моссовета, Москва); музыка к кинофильмам — «Пэпо» (1935), «Зангезур» (1938), «Сад» (1939), «Салават Юлаев» (1941), «Человек № 217» (1945), «Русский вопрос» (1948), «В. И. Ленин» (1948), «Сталинградская битва» (1949, Гос. пр. СССР, 1950), «У них есть Родина» (1950), «Секретная миссия» (1950), «Адмирал Ушаков» (1953), «Корабли штурмуют бастионы» (1953), «Салтанат» (1955), «Отелло» (1955), «Костёр бессмертия» (1956), «Поединок» (1957), «Набат мира» (1962).

Лит. соч.: Как я работал над балетом «Счастье», в кн.: Государственный театр оперы и балета Армении, М., 1939; Музыка в киноискусстве и на кинопроизводстве, «Искусство кино», 1947, № 5; В Армении, «СМ», 1949, № 8; Италия в эти дни, там же, 1951, № 3; Как я понимаю народность в музыке, там же, 1952, № 5; Десятая симфония Д. Шостаковича, там же, 1954, № 3; Дмитрий Шостакович, «Советская культура», 1954, 1 июня; Правда о советской музыке и советском композиторе, «СМ», 1954, № 4; Встречи с финскими друзьями, там же, 1955, № 8; Несколько мыслей о Прокофьеве, в сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, М., 1956; Н. Я. Мясковский, «СМ», 1961, № 4; Вдохновенный художник, замечательный человек [о Спендиарове], там же, 1961, № 11; Незабвенный учитель, в сб.: Г. Э. Конюс, М., 1965; Воспоминания, в сб.: Сурен Хачатурян, Ер., 1969; Чародей армянской музыки [о Комитасе], «Коммунист», [Ер.], 1969, 21 ноября; Из воспоминаний, «СМ», 1973, № 6; О музыке наших дней, «Известия» (Московский вечерний выпуск), 1974, 1 апр.; Слово к молодёжи, «СМ», 1977, № 5.

Лит.: Шавердян А., Тематика советской Армении в песнях А. Хачатуряна, «За пролетарскую музыку», 1931, № 20; его же, А. Хачатурян и его балет, «Советское искусство», 1939, 18 окт.; Дельсон В., Исполнение фортепианного концерта А. Хачатуряна, «СМ», 1937, № 9; Хубов Г., Арам Хачатурян. Эскиз характеристики, М., 1939; его же, Арам Хачатурян, М., 1962, [2]1967, на арм. яз.— Ер., 1977; Нестьев И., О скрипичном концерте А. Хачатуряна, «СМ», 1940, № 11; Глебов И. [Асафьев Б. В.], Три имени, в сб.: Советская музыка, вып. 1, М., 1943, то же, в его кн.: Избр. труды, т. 5, М., 1957; Кабалевский Д., А. Хачатурян и его балет «Гаянэ», «Правда», 1943, 5 апр.; его же, Трижды богатый, «СМ», 1973, № 6; Ливанова Т., А. Хачатурян и его критики, там же, 1948, № 5; Шостакович Д., Самобытный художник, «Советское искусство», 1953, 10 июня; его же, Арам Хачатурян, в сб.: Дружба, М., 1957; его же, Яркий талант, «СМ», 1959, № 6; его же, Праздничное искусство, там же, 1973, № 6; Шапорин Ю., Авторский вечер А. Хачатуряна, там же, 1953, № 12; Житомирский Д., «Спартак» А. Хачатуряна, в сб.: Советская музыка, вып. 1, М., 1956; Хохлов Ю., Советский скрипичный концерт, М., 1956, с. 78—104; Мартынов И., Арам Хачатурян, М., 1956; Конен В., Современность, как история, «СМ», 1957, № 5; Шнеерсон Г., Арам Хачатурян, М., 1958; Глезер Р., Арам Хачатурян, М., 1959; Щедрин Р., Пир музыки, «Советская культура», 1959, 23 апр.; Тиграновы Г., Балеты А. Хачатуряна, М., 1960, [2]Л., 1974; его же, А. И. Хачатурян, [Л., 1978]; Андроников И., Вальс Арбенина, «Огонек», 1960, № 1; Карагюлян Э., Симфоническое творчество А. Хачатуряна, Ер., 1961; Корев Ю., Встреча с героем Хачатуряна, «СМ», 1961, № 10; Арутюнян М., Арам Хачатурян, Ер., 1962 (на арм. яз.); Геодакян Г., Арам Хачатурян, «Литературная Армения», 1963, № 6; его же, Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна, в сб.: Музыкальный современник, вып. 3, М., 1979; Шахназарова Н., А. Хачатурян и музыка Советского Востока, в сб.: Музыка и современность, вып. 2, М., 1963; ее же, Арам Хачатурян, в сб.: Музыка республик Закавказья, Тб., 1975; Оганесян Э., С любовью к жизни, «СМ», 1963, № 6; Гинзбург Л., Неисчерпаемая жизненная сила, там же, 1964, № 5; его же, Виолончельный концерт А. Хачатуряна, в его кн.: Исследования. Статьи. Очерки, М., 1971; его же, На уровне глубоких обобщений, «СМ», 1976, № 8; Барутчева Э., Музыка Хачатуряна к трагедиям Шекспира, в сб.: Шекспир и музыка, Л., 1964; ее же, Лермонтов в театральной музыке Хачатуряна, в сб.: Из истории музыки XX века, М., 1971; Арутюнов Д., О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна, в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967; его же, Симфоническая форма в произведениях А. Хачатуряна, в сб.: Вопросы теории музыки, вып. 1, М., 1968; его же, Роль оркестровой драматургии в формообразовании 2-й симфонии А. Хачатуряна, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972; его же, О тонально-гармоническом развитии в музыке А. Хачатуряна, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3, М., 1975; Садовников Е., А. Хачатурян. Нотографический и библиографический справочник, М., 1967; Уланова Г., «Спартак», «Известия» (Московский вечерний выпуск), 1968, 10 апр.; Медведев А., Спартак eroico, «СМ», 1968, № 10; Чеботарян Г., Полифония в творчестве А. Хачатуряна, Ер., 1969; Ханбекян А., О диссонирующих аккордах у А. Хачатуряна, в сб.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, М., 1973; ее же, Народная диатоника и ее роль в политональности А. Хачатуряна, в сб.: Музыка и современность, вып. 8, М., 1974; Арам Хачатурян, [сб., сост., ред. и вступит. ст. Г. Геодакяна], Ер., 1972; Хренников Т., Певец социалистической действительности, «СМ», 1973, № 6; Тигранян И., Лирические образы в творчестве А. Хачатуряна, Ер., 1973; Хараджанян Р., Фортепианное творчество А. Хачатуряна, Ер., 1973; Арам Ильич Хачатурян, Сб. ст., [сост. и ред. С. Рыбакова], М., 1975; Ванслов В., Художественное совершенство. О триаде сонат Арама Хачатуряна, «СМ», 1977, № 7; Кухарский В., Величие и щедрость, там же, 1978, № 8; Демирчян К., Блистательный классик культуры социалистического реализма, там же; Персон Д., А. Хачатурян. Ното-библиографический справочник, М., 1979. *Г. Ш. Геодакян.*

ХАЧАТУРЯН Карен Суренович (р. 19 IX 1920, Москва) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1971). Чл. КПСС с 1952. В 1941—46 работал в Ансамбле песни и пляски НКВД. В 1949 окончил Моск. консерваторию по классу композиции у Н. Я. Мясковского (ранее занимался у В. Я. Шебалина и Д. Д. Шостаковича). В 1949—52 в аспирантуре Моск. консерватории. С 1952 преподаёт там же инструментовку, с 1974 доцент. Автор Гос. гимна Сомали (1972).

Соч.: балет Чиполлино (по сказке Дж.Родари, 1975, Укр. т-р оперы и балета, Гос. пр. СССР, 1976); оперетта Простая девушка (1959, Моск. т-р оперетты); для голосов, хора и орк.— оратория Миг истории (для хора, чтеца и симф. орк. на документальные тексты периода Окт. революции 1917, 1973), кантаты — Цветы и здравствуй, молодость (сл. Янки Купалы, В. И. Лебедева-Кумача и А. Е. Досталя, 1948), У вербы одинокой (сл. М. С. Лисянского, 1950); для орк.—симфонии (1956, 1968), симфониетта (1949), увертюры (1949; Дружба, 1959; Молодёжная, 1960), сюиты (Восточная, 1952; В Монголии, 1952; Новогодняя ёлка, 1953; Спортивная, 1954—все для малого симф. орк.; В цирке, 1968); Ария для камерного орк. (1966); для духового орк.—Концертный марш (1953), Состязание (1965), Марш милиции (1978), Марш ГАИ (1979); для эстрадного орк.—Весёлый марш (1952), танец из оперетты Простая девушка (1962); камерно-инстр. ансамбли — соната для скр. и фп. (1947); соната для влч. и фп. (1966), струн. квартет (1969); Детская музыка для фп. (1977); Песни для голоса и фп. (1970); музыка к спектаклям драм. т-ров (св. 20), в т. ч. «Два веронца» Шекспира (1953, Т-р им. Вахтангова, Москва), «Европейская хроника» Арбузова (1953, Т-р им. Ермоловой, Москва), «Поднятая целина» Шолохова (1957, Центр. т-р Советской Армии, Москва) и др.; музыка к художеств. и документальным кинофильмам, в т. ч. «Братья» (1957), «Дети Памира» (1962), «Большая дорога» (1962), «Семь нянек» (1962), «Выстрел» (1967), «Вий» (1968), «Единственная дорога» (1976); к мультфильмам «Волшебный клад» (1950), «Сердце храбреца» (1951), «Необыкновенный матч» (1954), «Чиполлино» (1961) и др.

Лит.: Успенская М., Карэн Хачатурян, М., 1959; Долинская Е., Карэн Хачатурян, М., 1975. *З. М. Гольдберг.*

ХВОСТЕ́НКО Владимир Вениаминович [12 (24) V 1899, Москва — 12 XII 1979, там же] — сов. муз. теоретик, педагог и библиограф. В 1907—09 учился в Моск. синодальном уч-ще, в 1911—17 — в Моск. нар. консерватории, где его педагогами были М. И. Пальк (фп., гармония), Е. Э. Линёва (хор. пение), Е. В. Богословский (история музыки). В 1917—19 работал в Центр. б-ке при Управлении Моск.-Курско-Нижегородской железной дороги; принимал активное участие в революц. движении железнодорожников. В 1918 учился в Социалистич. академии обществ. наук. В 1928 окончил теоретич., фп. и дирижёрско-хоровой ф-ты Моск. консерватории. С 1921 на педагогич. работе. В 1926—1932 преподавал элементарную теорию музыки, гармонию, слушание музыки в Муз. техникуме им. Стасова, в 1927—60 — муз.-теоретич. предметы в Муз. уч-ще при Моск. консерватории, в 1943—60 — элементарную теорию музыки, сольфеджио, гармонию, полифонию и анализ муз. форм в Моск. консерватории.

Х.— основоположник сов. методики преподавания элементарной теории музыки и сольфеджио. Педагогич. деятельность Х. нашла отражение в созданных им учебниках, пособиях и программах по этим дисциплинам. Среди них наиболее известен «Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки» (М.—Л., 1947, [7]М., 1973), в к-ром изложена методика изучения интервалов, тональностей, аккордов, а также впервые введены вместо прежних недостаточно определённых понятий «количественной» и «качественной» величин интервалов более точные теоретич. определения, характеризующие интервал,— понятия «ступеневой» и «тоновой» величин. Х.— крупный специалист в области сольфеджио. Созданные им учебники являются первым опы-

широкого использования песен народов СССР курсе сольфеджио. В «Сольфеджио (одноголосном) материале мелодий народов СССР» (вып. 1—3, М., 1950—61, [3]1959—65) представлена оригинальная методика чтения с листа и муз. диктанта. Х. опубликованы указатели лит-ры о Р. Вагнере, Ф. Листе, музыке народов СССР, а также подготовлены библиографич. указатели «Музыкальная культура СССР за 15 лет (1917—1932)», «Скрябиниана» и «Пушкин в музыке» (не изданы).

Соч.: «Вагнериана». Материалы к библиографическому указателю литературы на русском языке о Рих. Вагнере, «СМ», 1934, № 11; Лист в России. 1842, там же, 1936, № 11; Лист в России. 1843, там же, 1936, № 12; Музыка народов СССР. Материалы к библиографическому указателю 1917—1936, там же, 1937, № 4; Сольфеджио (двухголосное). Сборник примеров из музыкальной литературы (совм. с В. Рукавишниковым и В. Слетовым), М., [4]1967; Сольфеджио (трехголосное). Сборник примеров из музыкальной литературы (совм. с В. Рукавишниковым и В. Слетовым), М., 1954, [2]1962; Заметки об учебнике «Элементарной теории музыки» И. В. Способина, в сб.: И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Учёный, М., 1967. *Л. Ю. Малинина.*

ХЕ́Г (Høeg) Карстен (15 XI 1896, Ольборг — 3 IV 1961, Копенгаген) — дат. музыковед и филолог. Окончил Копенгагенский ун-т, где в 1925 защитил докторскую диссертацию. С 1926 до конца жизни был проф. классич. филологии этого ун-та. Состоял президентом Междунар. академич. союза (1953—55) и Междунар. совета по философии и гуманитарным наукам (1955—1959). В 1931 совм. с Г. Дж. У. Тильярдом и Э. Веллесом основал серию публикаций «Monumenta musicae Byzantinae» (1-й том издан в 1935). В сотрудничестве с др. византинистами Х. подготовил ряд томов этой серии (Facsimilia, v. 1 — Sticherarium, Kbh., 1935, совм. с Wellesz и Tillyard; v. 2 — Hirmologium Athoum, Kbh., 1938; Lectionaria, v. 1 — Prophetologium, Kbh., 1939—1970, совм. с G. Zuntz; Transcripta, v. 6 — The Hymns of the Hirmologium Athoum, Kbh., 1952, совм. с A. Ayoutantij и M. Stöhr). Крупнейший специалист по визант. муз. культуре, Х. внёс большой вклад в её изучение; благодаря его деятельности Копенгаген стал важнейшим центром мировой византологии. Х. обращался к вопросам др.-слав. музыки, подчёркивая своеобразие преломления визант. традиций в слав. странах. Ему принадлежат также труды о др.-греч. музыке, о старинной нотации и др.

Соч.: La théorie de la musique bysantine, «Revue des études grecques», 1922, v. 35; Les Saracatsans, v. 1—2, P., 1925—26; En græk forretningsmand i 3 aarhundrede før Christi, Kbh., 1927; Introduktion til Plautus, Kbh., 1931; La notation ekphonétique, Cph., 1935; Nutidens Grækenland og Antikken, Kbh., 1936; Græsk musik, Kbh., 1940; The oldest slavonic tradition of byzantine music, «Proceedings of the British academy», 1953, v. 39; Musik og diktning i byzantinsk kristendom, Kbh., 1955.

Лит.: Raasted J., C. Høeg [некролог], «Acta musicologica», 1961, v. 33, № 2/4; Wellesz E., A note on the origins of the «Monumenta musicae Byzantinae», в кн.: Studies in Eastern chants, v. 2, ed. by M. Velimirović, L., 1971. *Н. Н. Мохов.*

ХЕ́ЗИК (Hoesick) Фердинанд (16 X 1867, Варшава — 13 IV 1941, там же) — польский музыковед и муз. писатель. Учился в Гейдельбергском, Краковском и Парижском ун-тах. С 1891 жил в Варшаве, с 1905 — в Кракове, затем вновь работал в Варшаве, где опубликовал монографию о Ю. Словацком. С 1908 редактировал газ. «Kurjer Warszawski», издавал произв. польских композиторов. Вошёл в историю польской муз. культуры как крупнейший шопеновед. Ему принадлежит ряд работ, в т. ч. капитальная монография о Ф. Шопене, осн. на подлинных документах, являющаяся гл. источником биографич. и науч. сведений о композиторе и для совр. специалистов (переиздана в 4 томах с комментариями, относящимися к нек-рым устаревшим и ошибочным суждениям Х.). Х. был также автором романа «Немезида» («Nemesis») и многочисл. лит. очерков о польских поэтах эпохи романтизма.

Соч.: Fryderyk Chopin. Zarys biograficzny, Petersburg, 1899; Z papierów po Elsnerze, przyczynki do dziejów teatru i muzyki w Polsce, Warsz., 1901; Chopin, życie i twórczość, t. 1—3, Warsz., 1904—11, [2]t. 1—4, Kr., 1962—68 (с библ., дополнениями и очерком Я. Ильницкой о жизни и деятельности Х.); Chopiniana, t. 1—Korespondencya Chopina, Warsz., 1912; Warszawa, luźne kartki z przeszłości «Syreniego Grodu», Poznań—Warsz., 1920; Słowacki i Chopin. Z zagadnień twórczości, t. 1—2, Warsz., 1932. *З. Лисса.*

ХЕ́ЙЛЕР (Heiller) Антон (р. 15 IX 1923, Вена) — австр. органист, клавесинист, дирижёр и композитор. Учился в венской Академии музыки и сценич. иск-ва (ныне венская Высшая школа музыки и сценич. иск-ва) по классам органа, клавесина, композиции (окончил в 1942). С 1945 преподаватель игры на органе там же (с 1957 профессор). 1-я пр. на Междунар. конкурсе органистов-импровизаторов в Голландии (Гарлем, 1952), Большая Австрийская гос. пр. по разделу «Музыка» (1969). Концертирует как органист, клавесинист и дирижёр (в Великобритании, ФРГ, Швейцарии и др.).

Х.— один из лучших совр. импровизаторов (орган, клавесин), своеобразный интерпретатор орг. соч. И. С. Баха. Как композитор тяготеет к изысканным полифонич. формам, сочетая характерные черты нидерландской школы 15—16 вв. с элементами баховского ораторильно-декламационного стиля и с совр. линеарно-полифонич. манерой письма.

Соч.: для орк.—Северная симфония (Symphonie nordique, 1946), камерная симфония (1951, первоначально секстет, 1946); концерт для органа с орк. (1963); токката для 2 фп. (1943); для органа — 3 сонаты (1946, 1953, 1953), 2 партиты (1949), In festo corporis Christi (1957); фантазия Salve regina (1966); хоры a cappella — Трагическая история (Tragische Geschichte, 1951), 4 мотета (1960) и др.; духовные сочинения — мессы (1944, 1952, 1953, 1960, 1962, 1965) для хора и органа; Te Deum для хора, органа, духовых инструментов и литавр (1953), кантата псалмов для солистов, хора и орк. (Psalmen-Kantate, 1955), камерная оратория Tentatio Jesu для солистов, хора и 2 фп. (1952), кантата In principio erat verbum для тенора, хора, орк. и органа (1965); Proprium (1967), Adventsmusik (1971).

Лит.: Klein R., Anton Heiller auf dem Wege zur Psalmen-Kantate, «ÖMz», 1955, Jahrg. 10, H. 5; Wieninger H., Anton Heiller — Choralmotette «Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig», «Musikerziehung», 1967/68, Jahrg. 21. *Л. И. Ройзман.*

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОШИБКИ И ОПЕЧАТКИ

Колонка	Строка	Напечатано	Следует читать
		Том 1-й	
100	26 снизу	22 XII	10 XII
132	14—15 сверху	ок. 1535— ок. 1611	ок. 1505 — до 1580
221	14 сверху	с 1938	с 1939
377	1—2 снизу	концерт для виолончели	сонату для виолончели соло
521	9 сверху	в кон. 19 в.	в 20-х гг. 19 в.
557	19 сверху	(осн. в 1940)	(осн. в 1936)
755	33 сверху	5 (17) IX 1862	5 (17) XI 1862
795	36 сверху	Сонат и концертов для В. д. г. не писали.	Известны также сонаты и концерты для В. д. г.
		Том 2-й	
94	22 сверху	**ГУАРНЬЕРИ** (Guarnieri) Камарго	**ГУАРНЬЕРИ, Камарго Гуарньери** (Comargo Guarnieri) Моцарт
148	28 снизу	1924—25	1924
148	29 снизу	1923—26	1923—27
231	10 сверху	т-р), муз. комедии	т-р), Судьба человека (по М. А. Шолохову, 1961, Большой т-р); муз. комедии
382	23—24 сверху	Карл Эдуард (20 V 1833, Крефельд—25 X 1919, Вернигероде)	Эдуард (9 II 1851, Халь—1925, Брюссель)
425	7—8 снизу	«Баядера» и «Голубая мазурка» Кальмана	«Баядера» Кальмана, «Голубая мазурка» Легара
469	37 снизу	Ю. С. Никольский	А. В. Никольский
574	26—27 снизу	(1967, там же), Волны Агидели (1972, там же); балет Зия-Курмыш (1973);	(1967, там же, 2-я ред. под назв. Волны Агидели, 1972, там же);
597	11 снизу	«Орфей» (1580	«Сказание об Орфее» (1480
		Том 3-й	
61	13 снизу	8 мая 1958	28 мая 1958
92	29 снизу	Дневник	«Дневник»
92	24 сверху	Глинкой,	Глинкой.
92	25 сверху	А. С. Пушкиным (к-рый отзывался)	А. С. Пушкин отзывался
92	26 сверху	музыканте).	музыканте.
99	6 сверху	1924—26	1926—29
99	8—9 сверху	с 1928 работал в США (в 1929—32 в Чикаго)	В 1929—32 гл. дирижер оперного т-ра в Чикаго
123	18—17 снизу	(1874, Харьков—8 VIII 1941,	[20 VIII (1 IX) 1872, Харьков—погиб в ночь с 5 на 6 VIII 1941,
190	35 снизу	4 II	3 II
194	4—5 снизу	Пуччини), оперетт («Сказки Гофмана»	Пуччини, «Сказки Гофмана»
318	25 снизу	*И. М. Ямпольский*	*Б. С. Штейнпресс*
351	5 сверху	«Эрнани» (1970; впервые в СССР)	«Эрнани» (1970)
549	33 снизу	на гитаре	на ситаре
561	16 сверху	19444),	1944), 4
676	15—16 снизу	*Музыкально-этнографической комиссии* Этнографич. об-ва любителей естествознания	*Музыкально-этнографической комиссии* при Этнографич. отделе Об-ва любителей естествознания
711	38 снизу	Stackmanns Almanach	Almanach auf das Jahr 1942

Колонка	Строка	Напечатано	Следует читать
773	5—7 снизу	было открыто в 1822 в Буэнос-Айресе по инициативе комп. А. Вильямса, здесь же создана консерватория	было открыто в 1822 в Буэнос-Айресе, по инициативе комп. А. Вильямса здесь же создана консерватория
887	16 снизу	дописьменная) преемственность	дописьменная) традиционность
909	9—10 снизу	пантатонику	пентатонику
990	17—16 снизу	22 VI (4 VII)	10 (22) VI
990	10 снизу	В 1894—1908	В 1894—1918
990	3 снизу	в 1923—31 на муз.-этнографич. вок. курсах	в 1923—29 на муз.-этнографич. и в 1927—31 на вок. курсах
990	1 снизу	. . . с 1935 профессор; хоровое дирижирование и этнография)	(с 1935 профессор кафедры хорового дирижирования)
991	1 сверху		
991	10 сверху	в 1900—1910-е гг.	в 1910—1912
1061	27 сверху	**НЮСТРЕМ**. . . Гёста	**НЮСТРЁМ**. . . Йёста
1090	8 сверху	А. Г. Азрикян	А. Г. Азрикан
		Том 4-й	
112	22 снизу	Ф. Хёльдерлина	И. К. Ф. Гёльдерлина
112	11 снизу	И. Гёльдерлина	И. К. Ф. Гёльдерлина
177	7—8 сверху	VII ступени в тонику	DD в доминанту
204			Портрет, помещённый в ст. ПАСХАЛОВ Виктор Никандрович, относится к статье ПАСХАЛОВ Вячеслав Викторович
211	3 сверху	Нар. арт. СССР	Нар. арт. РСФСР
271	21 сверху	Гибель мелодии	Смерть в воздухе
284	23 снизу	pianissimo	mezzoforte
358	Первый нотный пример, строка 2		Добавить 3 бемоля при ключе
402	3 снизу	Узаконенная Семирамида	Узнанная Семирамида
408	2 сверху	«Безумная любовь»	«Любовь и гибель»
430	24 снизу	1921—22	1921—33
430	22 снизу	РСФСР	Азербайджана
430	20—21 снизу	М. М. Ипполитова—Иванова, одноврем. с 1938	М. М. Ипполитова-Иванова с 1938
628	32 снизу	«Сказка о блудном сыне»	«Легенда о сыне-подкидыше»
630	3 снизу	Старший сын	Сын
653	35 сверху	1940	1936
723	Подпись к иллюстрации		Государственный ансамбль песни и пляски донских казаков
754	30—31 сверху	«Ах, не одна во поле дороженька», «Не белы то снеги во поле...»	«Ах, не одна во поле дороженька».
831	22—23 снизу	Мадемуазель де Бель Исле (1905, Генуя)	Мадемуазель де Бель-Иль (по А. Дюма-отцу, 1905, Генуя)
906	Нотный пример, строки 3—4 сверху		Добавить 2 бемоля при ключе