

УДК 78.21

Ганна Лукацька

**ФРАНЦУЗЬКА ФЛЕЙТОВА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА МУЗИКА  
НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ  
В КОНТЕКСТІ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ**

*Обговорюється соціально-культурний аспект розвитку флейтової камерно-ансамблевої музики у Франції на схилку ХІХ–ХХ ст. в контексті успадкування традицій салонного музикування. Виявляються принципи і форми побутування французького музичного мистецтва, які зумовили втілення в цій жанровій сфері ознаки салонної музики і соціально-культурних ідей салону на різних рівнях і насамперед організаційно-виконавському, жанрово-стильовому.*

**Ключові слова:** камерно-ансамблева музика, флейтова музика, салон, салонна культура, традиція.

У французькій музичній культурі флейта займає особливе місце, з яким пов'язують уявлення про вишуканий і витончений звуковий образ національної культури Франції, часто персоніфікований в тембральному колориті найдавнішого духового інструменту. Дійсно, звучання флейти надихало французьких композиторів різних епох і напрямків, а впродовж ХVІІІ–ХХ століть ними створено дуже об'ємний і різноманітний флейтовий репертуар, що склав класику європейської флейтової музики. І, напевно, не випадковим є той факт, що французька флейтова школа відома в усьому світі і завжди займала провідні позиції у виконавському мистецтві, зокрема на нинішньому етапі його розвитку. Це дозволяє сучасним дослідникам говорити про самобутнє явище флейтової культури у Франції, яке творить цілісну систему взаємодії національних традицій – загальнокультурних, соціальних, мистецьких і музичних (композиторських і виконавських) [4].

Камерно-ансамблеві твори французьких композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ століть за участю флейти являють собою досить великий пласт

музичного матеріалу, який дуже часто звучить у концертних залах і, при цьому, дуже рідко викликає інтерес в плані історичного і теоретичного вивчення. Ці твори складають класику флейтового репертуару, вони активно залучаються сучасними виконавцями, що зумовлює необхідність музикознавчого осмислення їх стильової своєрідності. Останнє неминуче пов'язане з тим культурним контекстом, в якому творився цей репертуар, з тим культурним середовищем, в якому формувалася його стильова специфіка. Французька камерно-ансамблева музика зазначеного періоду стала своєрідним дзеркалом, в якому відображалися найрізноманітніші суперечності бурхливої епохи великих змін в мистецтві. Необхідно враховувати, що ця сфера музично-виконавської практики тісно пов'язана з традиціями спільного музикування в побуті й аристократичного способу життя. Основною ж формою цих традицій стала салонна культура, яка, як відомо, займала виняткове місце у Франції з XVI і до середини XIX століття. Відповідно, виникає питання про культурну самотність флейтової ансамблевої музики того часу, про її зв'язки з культурою салону і стилем салонної музики.

Французька камерно-ансамблева музика для флейти широко представлена в композиторській творчості другої половини XIX – початку XX століття, вона складає виняткову жанрову константу в творчій спадщині композиторів різних стильових напрямків – від романтизму до найяскравіших авангардних проявів «нової музики». До флейти як ансамблевого інструмента зверталися К. Дебюссі, Б. Годар, Ф. Гобер, Р. Батон, А. Руссель, Л. Дюрей, Д. Мійо, Ж. Ібер та ін. Камерно-ансамблевий флейтовий репертуар, створений цими композиторами, викликає інтерес насамперед як специфічна жанрова сфера, в якій визрівав багатий і різноманітний звуковий образ флейти і її виразний потенціал як ансамблевого інструмента.

Активна присутність флейти в камерно-ансамблевій музиці французьких композиторів сприяла включенню цього інструменту в складні процеси розвитку ансамблевої музичної культури на зламі епох. Саме в середовищі камерно-ансамблевого музикування визрівали нові ідеї музичної мови і виразності, нове розуміння жанрових норм і стильової специфіки, що дає право розглядати цю жанрову сферу музичного мистецтва в якості експериментальної лабораторії. Так, І. Польська говорить про «ексклюзивну роль камерно-ансамблевої культури як виразника найважливіших духовних і стилістичних ознак XX століття» [9, 17].

У своєму фундаментальному дослідженні камерного ансамблю І. Польська також акцентує увагу на глибших культурних традиціях ансамблевості як форми музикування, а саме – на комунікативних потребах особистості. Дослідниця пише: «онтологічні корені ансамблевості, пов'язані з певним рівнем соціальної (індивідуально-групової) стратифікації суспільства, зокрема з утворенням комунікативної спільності членів деякої групи через зближення ідеалів, настроїв, смаків» [9, 19]. Тому вона розглядає схожість «соціально-психологічної природи ансамблевості в мистецтві і товаришування, родинності в суспільстві через особистісні симпатії, взаємопорозуміння, узгоджену взаємодію, постійну психологічну підтримку і відповідальність, а також виникнення «особливого комунікаційного клімату» (Є. Назайкинський), зумовленого генетичною природою камерності й ансамблевості» [9, 19]. І тому вона підкреслює «щільний зв'язок феномену ансамблю з соціо-

культурним функціонуванням замкнених груп відповідної кількості (від двох до десяти безпосередніх учасників) із значною психологічною сумісністю партнерів, їх емоційно-особистісною взаємодією в процесі спільного музикування та певною близькістю естетичних прагнень і смаків» [9, 19].

Така розгорнута цитата не випадкова, оскільки зміст її багато в чому збігається з основними функціями салону як форми суспільного життя Нового часу.

Салон як феномен способу життя був значним явищем французької культури XIX століття, в якому виявилися найголовніші риси мистецького життя країни. Салон був місцем спілкування освічених представників аристократичного середовища, де поряд з активним зацікавленням насущними проблемами сучасного життя суспільства, організували своє дозвілля в тісному контакті з мистецтвом, літературою, поезією, музикою. О. Андріянова розглядає салон як «прогресивну багаторівневу систему різних форм розваг, комунікації, естетичного виховання та навчання» [1, 7]. З цього можна зробити висновок, що салон був поліфункціональним явищем, в якому, поряд з функцією гедоністичною («створення позитивних емоцій» [2, 24]), були комунікативна й освітня функції. За твердженням О. Антоненць, «музика як невід'ємний атрибут побуту... була покликана реалізувати цей комунікативний акт» [2, 25]. Крім того, саме з музичною складовою французького салону XIX століття пов'язане формування ціннісних орієнтирів французької публіки щодо музичного мистецтва, що відображено в репертуарних перевагах салонного виконавства (найчастіше – це сучасна французька музика композиторів-професіоналів й аматорів).

Зазвичай дослідники виділяють дві основні форми салонного музичного побуту: власне домашнє музикування – для себе чи в колі близьких, і музика, яка лунає на домашніх концертах – «домашня концертна музика» [3, 13]. Виконання останньої (власними силами або силами запрошених на звання вечір гостей і артистів) було розраховане на відповідний антураж і певну підготовку.

Наведені описи салону як особливої форми міжособистісної комунікації за допомогою художньої практики багато в чому відповідають культурному контексту і формам побутування музичного мистецтва у Франції останніх десятиліть XIX століття і початкових XX-го. І до цього безпосередній стосунок мали творці флейтової камерно-ансамблевої музики. Передусім це стосується всіляких творчих співтовариств і товариств, які об'єднували під егідою «спільної справи» або «загальної ідеї» не тільки композиторів і музикантів Парижа, але й поетів, художників, драматургів й інших представників мистецького світу.

Так, національне музичне товариство, засноване в Парижі в 1871 році, мало на меті консолідувати молоді композиторські і виконавські сили в ім'я «галльського мистецтва». На чолі цього товариства стояли найбільші французькі музиканти XIX століття – К. Сен-Санс, С. Франк і Г. Форє, які були переконані у необхідності оновлення й утвердження національних музичних традицій і бачили своєю метою просування талановитих молодих музикантів. В описах діяльності Національного музичного товариства присутні прямі вказівки на принцип соціокультурної замкнутості, заснована на ідеї об'єднання декількох учасників на основі загальних естетичних смаків, ідей і настроїв, про щр писала І. Польська. Безумовно, розглядати національне музичне товариство в якості прикладу салонної культури

не має сенсу, але на початкових етапах свого існування ця організація розвивалася і функціонувала саме за принципом салону – створювання комунікативного простору, який виконував функції *спілкування*, обміну естетичним досвідом, ідеями та думками.

Тут доречно згадати історію створення відомої сюїти К. Сен-Санса «Карнавал тварин» (1887), яка задумана була композитором в якості музичної розваги для свого друга, віолончеліста Шарля Лебука. При цьому «музичний жарт» для 11 інструментів значно розширює межі камерно-ансамблевої музики того часу і може розглядатися як одне з найбільш новаторських опусів французького композитора. Ще більш цікавим є той факт, що сам Сен-Санс забороняв виконувати цей твір за життя: він побоювався, що фривольність, деяка примітивність і неакадемічність цієї музики в найширшому сенсі завдасть шкоди його репутації серйозного композитора. Однак «Карнавал тварин» неодноразово виконувався за життя композитора, але всі без винятку виконання відбувалися в приватних будинках або салонах – у вузькому колі «своїх», в атмосфері «...психологічної сумісності партнерів, їх емоційно-особистісної взаємодії в процесі спільного музикування та певною близькістю естетичних прагнень і смаків» [9, 19]. А серед «своїх» були: перші флейтисти Франції того часу Поль Таффанель і Філіп Гобер, кларнетисти Шарль Тюрбан і Проспер Мімар, контрабасист Еміль де Байї, для яких композитор спеціально написав сольні епізоди сюїти. Партії двох фортепіано в різний час виконували сам Сен-Санс, Луї Дем'єр і Альфредо Казелла. В цьому випадку мова йде про типовий випадок поєднання різних функцій ансамблевого музикування, про які пише І. Польська (ігрової, комунікативної, етико-соціальної), що генетично пов'язані з соціально-культурною ідеєю салону.

Ще один варіант «салонного характеру» пов'язаний з діяльністю знаменитої французької «Шістки», серед яких Ф. Пуленк і Д. Мійо – автори яскравих і оригінальних творів для флейти як ансамблевого інструмента. Народження групи «Шести» як творчого об'єднання відбулося в будинку Д. Мійо: «Після одного з концертів критик Анрі Колле зайшов до Мійо, і застав там шістьох музикантів: господаря будинку, Оріка, Дюрея, Пуленка, Тайфер і Онеггера. На наступний день в газеті “Comœdia” з'явилася його стаття “П'ятірка російських, шістка французів і Ерік Саті”, в якій він проголосив народження нової групи талановитих французьких композиторів» [7, 44]. Згодом в будинку Д. Мійо влаштовувалися зібрання щосуботи, які були живильним середовищем формування «новомодної» французької школи. Далі автор монографії про Ф. Пуленка описує звичайне проведення часу молодими композиторами (до яких приєдналися також і художники, письменники і виконавці), які були згуртовані спільними інтересами і цілями: спільне виконання своїх творів, читання віршів, відвідування ярмарку і цирку з метою зануритися в звуковий світ сучасного міста. «На цих зібраннях, де панували веселощі і безтурботність, зародилося чимало плідних планів співпраці» [7, 45].

Діяльність багатьох композиторів «Шести» пов'язана з приватними будинками, власники яких мали можливість підтримувати музикантів, поетів і письменників, акторів і драматургів, художників, і робили це з великим ентузіазмом. Іноді вони і самі були представниками творчого світу, і як ніхто краще усвідомлювали необхідність творчого простору, який давав можливість спілкування митця з публікою.

Відомими були концертні виступи молодих французьких композиторів в будинку княгині де Поліньяк – знаної музикантки, яка протегувала артистам і багато допомагала І. Стравінському. Ф. Пуленк був частим відвідувачем салону де Поліньяк, там він неодноразово спілкувався з Вандою Ландовською, і результатом цього спілкування стало створення «Сільського концерту» в традиціях французької та італійської клавесинної класики. Також особистим замовленням княгині де Поліньяк був Концерт для 2-х фортепіано та оркестру (1932). Сам Ф. Пуленк брав участь в першій постановці «Свадебки» Ф. Стравінського (він виконував разом з Ж. Оріком дві з чотирьох партій фортепіано), яка відбулася в будинку княгині.

Ще одним центром музично-культурного життя Парижа перших десятиліть ХХ століття був театр «Старий голубник», який в 1917 припинив своє існування. В його маленькому концертному залі проходили зібнання в Жанни Баторі – відомої співачки і меценатки, яка створила постійний концертний майданчик для регулярного ознайомлення паризької публіки з музикою молодих композиторів. Активну участь в організації концертів брав також і лідер художньо-інтелектуального життя Парижа Жан Кокто. Окремі твори Жанна Баторі нераз виконувала в концертах, ставши першою виконавицею вокальних циклів Онеггера, Таєффера, Оріка, Дюрея, Пуленка.

Саме тут виконувалася «Негритянська рапсодія» Ф. Пуленка (яка раніше виконувалася в будинку графині де Бомон) – твір, в якому флейта представлена вельми оригінально і яскраво. Сам Ф. Пуленк захоплено відгукувався про ці зібнання: «я безконечно захоплювався Жанною Баторі, цією великою співачкою, яка була першою виконавицею всіх романсів Дебюссі і Равеля [...] і тоді, навесні 1917 року, я став регулярно по неділях бувати у неї; там музикували професіонали, артисти. Це було абсолютно дивовижно; саме там я почув до того, як її почула публіка, Сонату для флейти, альту і арфи Дебюссі, яку грали майже по рукопису. Потрібно Вам сказати, що Андре Краплі, чудовий музикант і великий друг Дебюссі, був також близьким другом Жанни Баторі і завдяки йому ми зазвичай отримували твори Дебюссі або Равеля, ще зберігали запах свіжої друкарської фарби, і розбирали їх з пристрасним інтересом» [10, 4].

Ще одним місцем, яке консолідувало молоді композиторські і виконавські сили Франції того часу, було ательє на Монпарнасі, в якому, за ініціативою віолончеліста Фелікса Дельгранжа, виконувалася й обговорювалася музика Л. Дюрея, Д. Мійо, Ф. Пуленка, Ж. Оріка і А. Онеггера (правда, переважно для струнних інструментів).

І врешті знамениті зібнання «Ліри і Палітри», що відбувалися в майстерні швейцарського художника Еміля Льюжена, і які відрізнялися різноманітністю заходів, що там проводилися: «...о другій годині дня, «Ліра і Палітра» відкриває першу експозицію, представляючи п'ятьох художників: Кислінга, Матісса, Модільяні, Ортіса де Сарате, Пікассо, а о третій годині влаштовує маленьку виставу «Музична мить» на музику Еріка Саті. Участь таких визнаних метрів авангарду як Пікассо і Матісс робить виставку настільки престижною, що відгомони створеного нею шуму незабаром долетять до Франкфурта і Стокгольма. Крім вечорів, присвячених поезії, «Ліра і Палітра» організовує сольні концерти, де можна

послухати інтерпретації каталанського піаніста Рікардо Віньеса, що грає в чотири руки з Еріком Саті» [8].

Як бачимо, музична складова посідала важливе місце в творчих спільнотах, де провідні французькі композитори брали активну участь у їх діяльності, витоки яких сягають практики салонної культури. А їх творчість позначена рисами салонного стилю, виразно позначених індивідуальністю композиторського мислення.

Салонну музику часто розуміють як лише твори з полегшеною фактурою, зазвичай невеликих за масштабами, що призначені для виконавців з невисоким рівнем музичної освіти і володіння певним музичним інструментом і розрахованих переважно на слухачів-аматорів. До найістотніших стильових якостей салонної музики відносять переважно простоту, щирість, міцну опору на побутові форми музикування [1, 9]. У цьому сенсі показовими є жанрова орієнтація французької музики на схилку ХІХ ст.: мелодія, поема, шансон [6, 18], які оригінально втілюються у флейтовій камерно-ансамблевій музиці французьких композиторів того часу – як з огляду жанрових переваг, так і композиційно-структурного й інтонаційно-мелодичного. Прикладом можуть служити *Каприччіо* для 10 інструментів і *Le Jardin de Samos* для флейти, кларнета, труби, скрипки, віолончелі та перкусії Ж. Ібера, *Серенада* для флейти, скрипки, альту, віолончелі та арфи А. Русселя, твори Ф. Гобера (*Античні медалі* для флейти, скрипки і фортепіано, *Романтичні n'еси*, *Три акварелі* для флейти, віолончелі та фортепіано).

Деякі мініатюри для флейти і фортепіано Ф. Гобера втілюють мелодичну ідею як основного елемента музичної виразності і дивну здатність інструменту співати. Особливо це стосується тих творів, які в своїй образно-смысловій виразності спираються на образ вокального жанру, на ідею інструментального втілення вокалізації – *Романс*, *Мадригал*. Ця ідея відповідає уявленням про майбутнє французької музики найвидатніших її представників, наприклад Жана Кокто, який вважав, що «французька музика – передусім мелодійна» [7, 37].

У цьому ж аспекті варто розглядати і питання про «банальне і тривіальне» у Ф. Пуленка, що також звернене до мелодійного стилю композитора і збігається з ознаками салонної музики – «мелодії красиві і легкі, вони нав'язуються слуху» [7, 59–60]. Фігура Ф. Пуленка є особливо показовою у цьому випадку, тому й дивно, що його часто називають «французьким Шубертом», акцентуючи увагу на мелодичне обдарування та ліричне наповнення його творчої манери (така паралель досить парадоксальна, якщо враховувати культурний контекст авангардного мистецтва, в якому формувався авторський стиль композитора).

Т. Чередниченко висуває цілий ряд характеристик «салонної музики», які співвідносяться з наведеними вище якостями салонної культури: «Характерні якості салонної музики – блискуча, елегантна фактура, зовнішні віртуозні ефекти, чутлива мелодика, солодково-милозвучна гармонія. Лірична програмність, властива салонувій музиці, звернена до “загальних місць” поезії сентиментально-романтичного напрямку» [11, 482]. Ці характеристики багато в чому відповідають стильовому вигляду флейтової сольної музики багатьох композиторів ХІХ століття, яка склала класику європейського флейтового репертуару. У творах Ж.-Л. Тюлу, Ж. Демерсманна, пізніше К. Дебюссі, К. Сен-Санса, Ф. Гобера, Б. Годара, Л. Дюроя, Ж. Ібера та ін. домінує блискуча віртуозність, яка є приводом для прийнятого визначення їх як

салонних п'єс. У флейтовій ансамблевій музиці також присутня віртуозність як стильова ознака, хоча ідея камерного ансамблю не висуває її на перший план, а ґрунтується на принципі гармонійного поєднання різних тембрових барв і рівновагою загального звучання. Проте технічна складність флейтових партій в багатьох ансамблевих творах зазначених вище композиторів зумовлена фактором активного розвитку технічних можливостей інструменту, а також впливом симфонізму, віртуозної концертності та романсової лірики на жанрові ознаки камерно-інструментального ансамблю. В результаті цих впливів дослідники говорять про утворення нових жанрово-стилістичних видів камерного ансамблю (камерний ансамбль симфонічного, концертно-віртуозного і лірико-романсового типу) [9, 13].

Лірична програмність, зазначена Т. Чередниченко як найважливіша властивість салонної музики, також має специфічне відображення в ансамблевій флейтовій музиці, зумовлене стильовими орієнтирами цієї жанрової сфери. Серед творів для флейти і фортепіано композиторів означеного періоду окрему групу складають камерно-ансамблеві мініатюри, в яких своєрідно втілена імпресіоністська естетика французької музики початку ХХ століття. Найяскравіше ця жанрова лінія представлена творчістю Е. Годара – музиканта і композитора, який прекрасно володів інструментом і зумів втілити у своїх творах широке багатство виразових можливостей флейти, співзвучних естетиці французької музичної традиції. Серед таких творів композитора – *Два ескізи, Фантазія, Мадригал, Романс* та ін. Т. Золотова слушно зазначає: «Картинно-образна мальовнича програмність узагальнено-символічного типу, яка утвердилась у французькій музиці з часів клавесиністів – потужна гілка національних традицій, що знайшли своєрідне переломлення у французькій симфонічній музиці ХХ століття – у Дебюссі, Равеля, Шабріє, Русселя» [5, 147].

Узагальнюючи міркування про співвіднесення флейтової камерно-ансамблевої музики французьких композиторів межі ХІХ–ХХ ст. і традицій салонної культури, можна прийти до висновків про їх взаємозв'язок на різних рівнях. Перш за все – на рівні форм побутування, які успадковують традиції салону як комунікативного простору, що виконує найрізноманітніші функції (в тому числі консолідуючі, освітні та розважальні як найбільш істотні для розвитку камерно-ансамблевого мистецтва). Також можна стверджувати, що жанрові і стильові показники флейтових ансамблевих творів цього періоду спираються на характерні ознаки салонної музики – як щодо принципу зумовленості виконавського складу певними виконавськими силами (а іноді – особистостями конкретних виконавців), так і на рівні композиційних норм і музичної виразності. Все це органічно вписує флейтову камерну музику в концепцію «ансамблевості [...] як способу життя, музичного синоніму дружби, спільного служіння мистецтву, відбиття ідеалів духовного спілкування однодумців» [9, 12].

***Hanna Lukatska. French flute chamber and ensemble music at the turn of the twentieth centuries in the context of the salon culture. The article discusses the social and cultural context of flute chamber music ensemble in France at the turn of XIX–XX centuries in terms of inheritance traditions salon culture. French chamber music ensemble that period became a mirror, which reflected a variety of contradictions and complexity of the tumultuous era of***

*great change in art. Note that this area of music and performance practice traditions genetically linked to a joint performance at home and aristocratic lifestyle. The basic form of these traditions was the salon culture that is known, occupied an important place in France since the XVI to the middle of the XIX century. Accordingly, the question of cultural identity flute ensemble music of the time, its ties with the culture and style of salon music. Describes the salon as a special form of interpersonal communication by means of artistic practice largely correspond to the cultural context and forms of existence of music in France last decades of the XIX century and early XX. And in this context were directly involved creators flute chamber music ensemble. In article analyzed the forms of existence, inheriting the tradition of the salon as a communicative space that performs a variety of functions (including consolidating, educational and entertainment as the most significant development for chamber ensemble art). You can also argue that genre and style indexes flute ensemble works of this period are based on the characteristic features of salon music – what about the principle of conditionality performing forces available (and sometimes – individuals specific artists), and the level of compositional rules and musical expression.*

**Keywords:** chamber music ensemble, flute, flute music, salon, salon culture, tradition.

### Література

1. Андріянова О. *Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст.*: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 16 с.
2. Антонец Е. *Еволюція салонної музики в європейській культурі*: Дисс. канд. искусствоведения: 17.00.03/ Сумской государственной педагогический университет им. А. С. Макаренко. Сумы, 2006. 216 с.
3. Долгушина М. *Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: К проблеме связей с европейской культурой*: Автореф. Дисс. докт. искусствоведения: 17.00.02 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2010. 38 с.
4. Захарова В. *Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития* : Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. 246 с.
5. Золозова Т. *Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945-1970)*: Исследование. Київ: Музична Україна, 1989. 216 с.
6. Корниенко Е. *Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX веков*: Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 22 с.
7. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва: Советский композитор, 1969. 240 с.
8. Паризо К. Модильяни. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: <http://www.a-modigliani.ru/library/parizo-modigliani26.html>
9. Польська І. *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти*: Автореф. дис. докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 32 с.
10. Пуленк К. Я и мои друзья [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: [http://classic-music.ru/poulenc\\_friends53.html](http://classic-music.ru/poulenc_friends53.html)
11. Чередниченко Т. Салонная музыка // *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 482.
12. Ямпольский И. Национальное музыкальное общество // *Музыкальная энциклопедия в 6-ти т.* Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1976. С. 914.

