

**О СООТНОШЕНИИ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
И СИМФОНИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЬВА АБЕЛИОВИЧА**



Бондаренко Екатерина Сергеевна — доцент кафедры теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка», кандидат искусствоведения

Аннотация. Лев Абелиович – гениальный белорусский композитор-симфонист, столь же плодотворно работавший в области камерно-инструментальных жанров. В статье рассматриваются различные аспекты взаимодействия в его творчестве симфонической и камерно-инструментальной сфер, которые привели к обновлению жанрового состава и музыкального языка белорусской музыки в целом.

Лев Моисеевич Абелиович (1912 – 1985) – один из уникальных белорусских композиторов-симфонистов, чье творчество имеет ярко выраженную драматическую направленность. Его симфонии вывели отечественное композиторское творчество на новые, доселе неведомые художественные рубежи, обогатив белорусское музыкальное искусство трагедийными образами, не уступающими по мастерству и силе воплощения лучшим симфониям мастеров русской советской музыки. Столь же значимые достижения принадлежат композитору и в области камерно-инструментальной музыки, сочинение которой неизменно увлекало его на протяжении всего творческого пути.

Отправной точкой для возникновения замысла данной статьи стало высказывание музыковеда В. Бобровского, раскрывающее суть соотношения симфонической и камерно-инструментальной жанровых сфер: «...развитие камерной ансамблевой музыки шло параллельно развитию непрограммного симфонизма, произведения камерных жанров создавали преимущественно композиторы-симфонисты» [1, с. 8–9]. Таким образом, существует прямая, непосредственная связь между камерными жанрами и симфоническими опусами. Проследить особенности их соотношения в творчестве замечательного белорусского симфониста XX в. – цель этого небольшого исследования.

Необычность творческого облика Л. Абелиовича, композитора «тихого, мудрого, скромного» (В. Осовский¹), говорящего достаточно сложным

музыкальным языком о столь же непростых философских и нравственно-этических проблемах, обусловила возрастание научного интереса к нему в последние десятилетия. Его жизнь, проживаемая с достоинством, но без пафоса, вызвала столь же сдержанное отношение музыковедов-современников, которые исследовали его произведения как бы «по необходимости». Однако в новом тысячелетии этот автор вполне заслуженно возвращается к нам, сумев дождаться времени, когда его музыка становится все более востребованной.

Выявить динамику возрастания научного интереса к личности и наследию Л. Абелиовича возможно при рассмотрении последних публикаций о композиторе в хронологическом порядке. Так, в 2008 г. выходит из печати статья Р. Сергиенко «Лев Абелиович и Анатолий Богатырев: двойной портрет на фоне эпохи», в которой творчество Л. Абелиовича, рассматриваемое сквозь сравнение с идейно-эстетическими и художественными установками А. Богатырева, выступает в трехмерном единстве «традиционного – национального – современного» [15, с. 50]. Вопрос музыкально-стилевых новаций в музыке Абелиовича становится темой публикации А. Пескина «Вторичные формы голосоведения в условиях новотональных и новомодальных систем (на материале симфоний № 2 и № 3 Л. Абелиовича)» [14], появляющейся также в 2008 г. В 2009 г. выходят еще три публикации о композиторе²: статья ис-

¹ Здесь автор статьи позволяет себе процитировать высказывание, относящееся к характеристике личности русского композитора А. Лядова.

² Отметим, что в том же 2009 г. выходит из печати коллективный труд «Белорусская музыка второй половины XX века» [2], в котором произведениям композитора посвящены отдельные очерки – о симфониях № 3 и № 4, о фортепианном цикле «Фрески».

следователя белорусской симфонической музыки Л. Волковой «Интонационно-жанровая природа тематизма симфоний Л. Абелиовича» [4] и две статьи А. Задорожной – «О некоторых тенденциях в развитии концертного жанра в белорусской фортепианной музыке второй половины XX века (на примере концертов Вагнера и Абелиовича)» [9] и «Фортепианные сонаты Л. Абелиовича» [10]. В 2010 г. появляется фундаментальное исследование Л. Волковой «История белорусской музыки XX века. Симфония» [5], в котором автор отводит симфониям Абелиовича одно из самых значительных мест. В 2011 г. публикации о композиторе пополняются статьей И. Двужильной «Л. Абелиович в воспоминаниях современников (в преддверии 100-летия со дня рождения)» [7], которая, возможно, впервые в национальном музыковедении, раскрывает особенности личности композитора, очерчивает его характер, мировоззрение, описывает внешность, приближая к нам Абелиовича-человека.

При сравнении публикаций, вышедших в XX в.³ (20 наименований, включая монографию, ряд статей и разделы из крупных изданий) со статьями, опубликованными в последнее пятилетие (6 наименований), можно констатировать расширение круга вопросов, попавших в поле зрения ученых. Процесс изучения творчества Абелиовича приобретает все более интенсивный характер. Однако сравнение двух важней-

ших областей, в которых работал этот оригинальный художник, еще не становилось предметом научного исследования.

Подробный и обстоятельный анализ всех сочинений, написанных до 1970 г., проведен в монографии Н. Колесниковой «Леў Абеліевіч» [11]. Это исследование, написанное при жизни композитора, не охватывает последних пятнадцати лет творческой деятельности. Вместе с тем, именно в этот период были написаны Концерт для фортепиано с оркестром, Вокализ для голоса с оркестром, Ария для скрипки и камерного оркестра, сделана редакция Симфонии № 4, а в области камерно-инструментальной музыки созданы вторая тетрадь цикла «Фрески», Соната для кларнета и фортепиано, ряд фортепианных пьес и концертные этюды.

Некоторые из названных сочинений были изучены еще в 1980-е гг., другие попали в поле зрения современных исследователей. Так, вторая тетрадь «Фресок» получила аналитическое освещение в публикации Л. Матуковской 1987 г. [12]. Фортепианные сонаты и концерт нашли отражение в упомянутых статьях А. Задорожной 2009 г. Однако еще далек тот день, когда появится полный перечень аналитических очерков обо всех значимых произведениях Абелиовича, что заставляет думать о необходимости новой монографии об этом уникальном художнике.

Вопрос соотношения симфонической и камерно-инструментальной музыки Абелиовича может быть отчасти прояснен при простом сопоставлении дат написания произведений [см. об этом: 10; 15].

³ По данным книги: Мдзівані Т., Сергіенка Р. Кампазітары Беларусі [13].

| Симфонические произведения | Дата | Камерно-инструментальные произведения | Дата |
|--|------|--|-----------|
| | | Вариации для фортепиано | 1939 |
| | | Соната № 1 для скрипки и фортепиано | 1940 |
| | | Юмореска, Интермеццо, Танец для скрипки и фортепиано | 1940–1950 |
| Увертюра № 1 | 1941 | | |
| | | Первая соната для фортепиано | 1944 |
| | | Вторая соната для фортепиано ¹ | 1945 |
| | | Соната № 2 для скрипки и фортепиано | 1946 |
| | | Струнный квартет № 1 | 1947 |
| | | Соната № 3 для скрипки и фортепиано | 1948 |
| | | 20 прелюдий для цимбал и фортепиано | 1949 |
| | | Соната № 4 и 2 танца для скрипки и фортепиано; Соната для гобоя и фортепиано; 2 полифонические пьесы на белорусские народные темы и 10 детских пьес для фортепиано; сюита на темы белорусских народных песен для двух фортепиано | 1950 |
| | | Увертюра для секстета домр | 1952 |
| | | Соната № 1 (3) для фортепиано | 1953 |
| Белорусская рапсодия | 1954 | | |
| Увертюра № 2 «Белорусская» | 1955 | Фортепианное трио | 1955 |
| Героическая поэма | 1957 | Соната № 2 (4) для фортепиано ² | 1957 |
| Симфонические картины (Увертюра, Ноктюрн, Танец) | 1958 | Соната № 4 для скрипки и фортепиано (2-я ред.) | 1958 |
| Увертюра, Интермеццо, Концертный вальс для эстрадного оркестра | 1960 | Соната № 1 для скрипки и фортепиано (2-я ред.) | 1960 |

| Симфонические произведения | Дата | Камерно-инструментальные произведения | Дата |
|--|------|---|-----------|
| | | Соната № 2 для скрипки и фортепиано (2-я ред.) | 1961 |
| Симфония № 1 | 1962 | Соната № 3 (5) для фортепиано ³ ; Интермеццо для кларнета и фортепиано; пьесы для духовых инструментов | 1960–1970 |
| Увертюра | 1963 | | |
| Симфония № 2 | 1964 | Интермеццо, Танец для ксилофона и фортепиано | 1964 |
| | | Цикл фортепианных пьес «Фрески» (1 тетрадь) | 1965 |
| | | Соната для цимбал и фортепиано | 1966 |
| Симфония № 3; Увертюра | 1967 | | |
| Увертюра № 2 «Белорусская» (2-я ред.) | 1968 | | |
| | | Соната № 3 для скрипки и фортепиано (2-я ред.) | 1969 |
| Симфония № 4 «Витебская» | 1970 | | |
| | | Цикл фортепианных пьес «Фрески» (2 тетрадь); Соната для кларнета и фортепиано | 1972 |
| Ария для скрипки и камерного оркестра | 1973 | | |
| Вокализ для голоса с оркестром памяти Д. Шостаковича | 1976 | Цикл фортепианных пьес «В сумерках», «Скоморохи», Интермеццо, «Метель», «Хорал»; Канцона, Экспромт для фортепиано | 1976 |
| Концерт для фортепиано с оркестром | 1977 | | |
| | | Соната № 2 (4) для фортепиано (2-я ред.) | 1979 |
| | | Поэма для голоса с фортепиано | 1979 |
| | | 3 концертных этюда для фортепиано | 1981 |
| Симфония № 4 «Витебская» (2-я ред.) | 1982 | | |

Подобное сопоставление позволяет наблюдать динамику развития симфонической и камерно-инструментальной областей творчества Абелиовича. В результате создается наглядная картина длительной подготовки к работе в жанре симфонии (1939–1954 гг.), во время которой композитор достигает значительных успехов в области камерно-инструментальных жанров. В последующее пятилетие (1955–1960 гг.) Абелиович работает над камерными и симфоническими произведениями параллельно, почти ежегодно создавая значимые опусы в той и другой областях. С 1960 по 1982 гг. он продолжает активную творческую деятельность в обеих жанровых сферах, однако, как правило, чередует создание симфоний и камерных произведений.

Отмеченные особенности динамики развития двух жанровых сфер подтверждают распространенное мнение о камерно-инструментальной музыке как «творческой лаборатории» для симфонических произведений. Композитор, чрезвычайно требовательный к себе (о чем свидетельствует редактирование ранних сочинений, часто приводившее к их радикальному обновлению), настойчиво ищет свой стиль в области крупных циклических форм. С самого начала творческой деятельности его привлекает жанр сонаты (скрипичной и фортепианной), и именно в этом жанре он достигает первых успехов. Так, среди «лучших студенческих работ» годов учебы в Белорусской государственной консерватории Н. Колесникова отмечает скрипичную сонату и увертюру для симфоническо-

¹ Сведения о двух сонатах для фортепиано, принадлежащих к раннему периоду творчества композитора и обозначенных как «первая» и «вторая», приводятся в книге Т. Мдивани и Р. Сергиенко «Композиторы Беларуси» [13, с. 19]. Там же приведены сведения о последующих сочинениях композитора в этом жанре, обозначенных по-иному: Сонаты № 1 (1953), № 2 (1957, 2-я ред. 1979), № 3 (1960 – 1970). Из этого следует, что композитором было написано **пять** различных сочинений в жанре фортепианной сонаты. Это обстоятельство позволило автору статьи при дальнейшем появлении в таблице сонат с номерами указать в скобках и их фактический порядковый номер.

² По сведениям из книги Д. Журавлева эта фортепианная соната была написана не в 1957, а в 1973 г. [8, с. 28]. Возможно, разночтение в датах связано с наличием второй редакции, созданной действительно в 1970-е гг.

³ В книге Журавлева указана другая дата создания последней фортепианной сонаты – 1974 г. [8, с. 28].

го оркестра, что, помимо прочего, свидетельствует о раннем увлечении и камерным, и симфоническим жанрами. Во время пребывания в Москве (с 1944 г.) и учебы у Н. Мясковского наиболее значительные достижения Абелиовича вновь связаны с сонатой. Он пишет две фортепианные, а также Вторую и Третью скрипичные сонаты; Первую фортепианную сонату Мясковский лично рекомендует к исполнению [см. об этом: 11, с. 10].

Своеобразным итогом работы в камерно-инструментальной «творческой лаборатории» становится Фортепианное трио (1955), одновременно закрепляющее стиливую «модуляцию» в область национально окрашенных и при этом остросовременных музыкальных образов (после достаточно долгого пребывания в Москве с 1951 г. композитор жил в Минске). Отметим, что появление трио было подготовлено как скрипичными сонатами, так и работой в жанре струнного квартета (1947), обогатившей Абелиовича опытом организации взаимодействия струнных инструментов в ансамбле. Однако наиболее важным творческим результатом, который принесло трио, стало непосредственное определение главных закономерностей *симфонического стиля* композитора, проявившихся далее в его симфонии № 1 [см. об этом: 11, с. 18]. Во второй половине 1950-х гг. он пишет новую фортепианную и редактирует ранние скрипичные сонаты, параллельно создавая оркестровые произведения: вторую увертюру, имеющую подзаголовок «Белорусская», Героическую поэму, три «Симфонические картины», произведения для эстрадного оркестра. Все более смело проявляя себя в симфонической музыке, Абелиович пока не решается написать крупную симфонию. Этот период плодотворного взаимодействия камерно-инструментальной и симфонической жанровых сфер представляет собой вторую волну творческой активности, когда композитор перемещает «творческую лабораторию» в область произведений для оркестра.

Только третья волна исканий открыла миру Абелиовича-симфониста. В течение одного десятилетия были созданы четыре замечательных симфонии, выразившие дух современности, психологически точное и невероятно правдивое отношение к военным событиям и новый уровень восприятия народности белорусской музыки. Не оставляя без внимания жанр сонаты (к фортепианным и скрипичным сонатам в эти годы прибавляется цимбальная) и продолжая сочинять отдельные пьесы для различных инструментов и ансамблевых составов, композитор впервые обращается к фортепианному циклу. Вероятно, длительное накопление энергии обеих жанровых сфер приводит к тому, что цикл пьес «Фреска № 1» становится признанным шедевром белорусской фортепианной музыки с момента своего появления.

Некоторое снижение творческой активности в 70-х – начале 80-х гг., тем не менее, не может рассматриваться как спад. Напротив, это время подведения итогов, окончательного выявления склонностей, творчески совершенной реализации более

ранних замыслов. Одно за другим появляются произведения, написанные рукой мастера: вторая тетрадь «Фресок», Ария для скрипки и камерного оркестра, в которой Абелиович сознательно осуществляет синтез собственных камерно-инструментальных и симфонических исканий, Концерт для фортепиано с оркестром, ставший отражением юношеской попытки работы в этом жанре (в 1947 г. композитором был написан Фортепианный концерт, который сам автор признал негодным), новая редакция симфонии № 4. Интереснейшей жанрово-стилевой новацией становятся также произведения с участием голоса – Вокализ памяти Д. Шостаковича и Поэма для голоса с фортепиано. В них композитор намечает новые рубежи собственного творчества и выходит на непроторенные пути развития белорусской музыки, до конца пройти которые ему уже не было суждено.

Черты сходства между камерно-инструментальными и симфоническими произведениями часто наблюдаются на уровне близости замыслов циклических сочинений. Так, поиски собственного стиля, в котором органично сочетались бы фольклорные элементы и черты современного музыкального языка, привели композитора в камерно-инструментальной области к созданию Фортепианного трио, а в симфоническом жанре – к Симфонии № 1. По свидетельству Н. Колесниковой, «трио насыщено симфоническим развитием со “сквозным” проведением тем ... Отдельные приемы ладообразования, гармонизации, усложнения полифонической фактуры и весь интонационный склад Трио непосредственно определяют главные закономерности симфонического стиля Л. Абелиовича» [11, с. 18].

Главной чертой сходства между названными произведениями следует считать появление, как правило, в первой части, нескольких тем, которые «выявляют различные стороны заложенного в них многопланового образа при прохождении всех этапов циклической композиции» [2, с. 36]. В трио такими темами являются главная и связующая партии первой части, которые становятся интонационной основой суровой темы второй части, обеих тем скерцо, а также главной и побочной партий финала. Главными тематическими элементами Симфонии № 1 становятся темы вступления и главной партии первой части. «Их общий мелодический оборот является интонационным “зерном”, тезисом, который вкрапливается в темы остальных частей, придавая единство всему музыкальному развитию» [11, с. 40]. Эти темы имеют в первой части жизнерадостный, светлый характер, хотя в своей хроматически неопределенной интонационно-мелодической основе содержат ту двойственность, амбивалентность, которая в дальнейшем позволит им менять характер и образно-смысловое наполнение. Так, во второй части симфонии (скерцо) решительный мотив главной партии, из которого вырастает главная тема части, приобретает остроту и колкость звучания, предвосхищая появление гротескных, зловещих образов. Импровизационная, близкая народным песням-плачам начальная тема третьей ча-

сти, лирико-драматического центра симфонии, вновь вырастает из темы вступления первой части как интонационного тезиса. Главная партия финала, вновь связанная с главной темой первой части, в усиленном варианте выявляет свойственные последней черты танцевальности. В коде финала трансформированный интонационный тезис, утверждающий свет и счастье, становится выводом всей композиции.

Тип тематического единства циклической композиции, выявленный в симфонии, последовательно формировался именно в камерно-инструментальном творчестве. Подтверждением этому может служить и одно из ранних произведений – Вторая соната для фортепиано (1945), для которой также характерно «сквозное развитие тем на протяжении четырех частей цикла: все ее темы – это измененные главная и побочная партии первой части» [10, с. 52].

Одной из проблем творчества Абелиовича следует считать образно-стилевой перелом первой половины 1960-х гг., после которого композитор сконцентрировался почти исключительно на трагедийных, драматических образах. Черты драматизации заметны уже в Симфонии № 1, однако в ней еще нет столь мощного и глубокого погружения в лирико-трагедийную или скорбно-патетическую сферы, как в последующих произведениях: Симфониях № 2 и № 3, фортепианном цикле «Фрески», Арии для скрипки и камерного оркестра и других. Эта черта эволюции – движение от жанрово-объективных образов, связанных с народно-песенными истоками, к лирико-психологическим, – сближает белорусского композитора с классиком русской музыки П. Чайковским. Вместе с тем, Абелиович избегает окончательного перехода в трагедийную сферу как итога симфонического творчества. Его последняя, Четвертая симфония демонстрирует возврат к народности, возможно, продиктованный идеологическими требованиями к содержательной стороне искусства в то время. При этом композитор остается верен себе, и «лирико-жанровый тип симфонизма, обогащаясь драматическими элементами, обретает в Четвертой симфонии новое звучание» [5, с. 40].

Глубина взаимопроникновения замыслов камерно-инструментальных и симфонических сочинений проявляется на уровне взаимодействия образно-смысловой стороны симфоний № 2 и № 3 и двух тетрадей фортепианного цикла «Фрески». Будучи сконцентрированным в первых трех частях Симфонии № 2 на лирико-драматических и скорбных образах, результатом нагнетания и развития которых, тем не менее, явился в целом оптимистичный, хотя и не бесконфликтный финал, композитор избрал подобное образное решение и во «Фреске № 1». Здесь образы тягот и лишений войны выливаются в венчающую цикл пьесу-эпilog «Свершение», в патетических возгласах которой «слились воедино торжество справедливого возмездия, победное ликование» [6, с. 106].

В драматургическом решении финала Симфонии № 3 победный оптимизм заменен сдержанно-светлой скорбью (звучание темы «Перепёлочка», кото-

рая «символизирует образ многострадальной, выдержавшей все испытания Родины» [11, с. 76]). И точно также вторая тетрадь «Фресок» заканчивается пьесой «Эпilog. Памяти погибших», которая содержит некое просветление, далекое от победного оптимизма (это единственная пьеса цикла, написанная в строго определенной мажорной тональности Des-dur, тогда как в остальных одиннадцати пьесах явно минорного ладового колорита композитор избегает расстановки знаков при ключе). Еще более интересные и четкие взаимосвязи между Симфонией № 3 и второй тетрадью «Фресок» выявляются при констатации факта наличия «сонатно-циклической формы в сюите» (Л. Матуковская) как своеобразного и новаторского в белорусской музыке явления, основанного на композиционном совмещении функций. «Сюита «Фрески» представляет собой трехчастную композицию, образуя *quasi* сонатно-симфонический цикл. Композитор ... мыслит симфонически, но реализует свой замысел чисто фортепианно» [12, с. 44]. Таким образом, в 60–70-е годы происходит смена вектора взаимных жанровых влияний, и музыкально-языковые средства, найденные в симфониях, начинают формировать стиль фортепианных циклов, как, вероятно, и других камерно-инструментальных сочинений.

Мысль о взаимовлиянии симфонической и фортепианной музыки, об их жанрово-стилевом взаимодействии подтверждает одно из последних крупных инструментальных сочинений Льва Абелиовича – Фортепианный концерт. В этом произведении композитор обобщает приемы интонационно-мелодического развития, найденные в симфониях и отточенные в фортепианных циклах (образно-тематическое родство обеих тем первой части концерта, огромная роль полифонии в практически однотемной второй части, преломление приемов ритмической моторности, приводящих к появлению гротескно-скерцозных образов в финале [см. об этом: 9, с. 78–79]), подводя своеобразный итог симфонически-фортепианному сплаву, к которому он приходит в своей творческой эволюции.

Все аспекты глубины и многообразия взаимовлияния камерно-инструментального и симфонического жанров в творчестве Абелиовича, безусловно, не могут быть исчерпаны в одной статье. Это многостороннее взаимодействие – тема для отдельных исследований, результаты которых дополняют новыми штрихами картину развития национальной музыки.

Творчество Льва Моисеевича Абелиовича, полномасштабное изучение которого еще далеко от завершения, содержит множество загадок для исследователей. Одна из таких загадок – стойкий и непреходящий интерес композитора к камерно-вокальному жанру, который так и не вылился в создание крупных композиций: кантат, хоровой музыки, оперы.

Вместе с тем, трактовка вокального голоса как тембра инструментальной ткани, которую можно наблюдать и в камерной Поэме для голоса и фортепиано, и в симфоническом Вокализе для голоса с оркестром, наметила новые пути жанрового синтеза

вокальной и инструментальной музыки, осуществленные позднее в типологической разновидности «вокальной симфонии» (Л. Волкова), в жанровой ветви «камерной кантаты» (Н. Копытько).

Необычность, «нестандартность» личности Абелиовича как человека, не вписывавшегося в рамки своей эпохи и стоявшего как бы над ней, выразилась

в сложности образного мира его музыки. Композитор трех жанровых направлений – симфонической, камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки, он в каждом из них сумел сказать новое слово, создавая интереснейшие взаимодействия и синтезы, оказавшие заметное влияние на дальнейшее развитие всей белорусской музыки.

Список использованных источников

1. Бандарэнка, К. Беларуская камерна-інструментальная музыка XX стагоддзя: жанр струннага квартэта: дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.02 / К. Бандарэнка. – Мінск, 2005. – 118 с.
2. Беларуская музыка другой паловы XX стагоддзя: учеб. пособие / сост. К. И. Степанцевич; под ред. Г. С. Глушенко, К. И. Степанцевич. – Минск : Зорны Верасок, 2009. – 460 с.
3. Бобровский, В. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / В. Бобровский. – М.: Советский композитор, 1961. – 256 с.
4. Волкова, Л. Интонационно-жанровая природа тематизма симфоний Л. Абелиовича / Л. Волкова // Музыкальная культура Беларусі на скрыжаванні еўрапейскіх шляхоў: мат. навук. канф. (Нясвіж, 15 мая 2009 г.) / склад. В. Дадзімава. – Мінск: ААТ «Чырвоная зорка», 2009. – С. 65–82.
5. Волкова, Л. История белорусской музыки XX века. Симфония: учеб. пособие / Л. Волкова. – Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2010. – 159 с.
6. Гарт, Б. «Фрески» Абелиовича / Б. Гарт // Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики: сб. ст.; сост., вст. ст., общ. ред. С. Хентовой. – М.; Л.: Советский композитор, 1973. – С. 104–106.
7. Двужыльная, И. Л. Абелиович в воспоминаниях современников (в преддверии 100-летия со дня рождения) / И. Двужыльная // Музыкальная культура Беларусі на скрыжаванні эпох / склад. Т. Якіменка; Навук. працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 26. Серыя 1, Беларуская музыкальная культура. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2011. – С. 239–250.
8. Журавлёв, Д. Союз композиторов БССР: Краткий библиографический справочник / Д. Журавлёв. – Минск: Беларусь, 1978. – 304 с.
9. Задорожная, А. О некоторых тенденциях в развитии концертного жанра в белорусской фортепианной музыке второй половины XX века (на примере концертов Вагнера и Абелиовича) / А. Задорожная // Музыкальная культура Беларусі ў сусветнай прасторы / склад. В. Дадзімава; Навук. працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 19. Серыя 1, Беларуская музыкальная культура. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2009. – С. 74–83.
10. Задорожная, А. Фортепианные сонаты Л. Абелиовича / А. Задорожная // Композиторское творчество XIX – XX веков: жанры, стили, вопросы интерпретации / сост. и науч. ред. Е. Дулова; Науч. труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 21. Серия 6, Вопросы современного музыковедения в исследованиях молодых ученых. – Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2009. – С. 49–60.
11. Калеснікава, Н. Леў Абелиёвіч / Н. Калеснікава. – Мінск: Беларусь, 1970. – 88 с.
12. Матуковская, Л. «Фрески» Л. Абелиовича (II тетрадь) / Л. Матуковская // Методические рекомендации по изучению произведений белорусских композиторов в классе фортепиано. – Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1987. – С. 39–48.
13. Мдзівані Т. Кампазітары Беларусі / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Мінск: Беларусь, 1997. – 400 с.
14. Пескин, А. Вторичные формы голосоведения в условиях новотональных и новоимпрессионных систем (на материале симфоний № 2 и № 3 Л. Абелиовича) / А. Пескин // Музыкальная культура Беларусі: гісторыя і сучаснасць: мат. навук. канф. (Мір, 31 мая 2008 г.) / склад. В. Дадзімава. – Мір, 2008. – С. 127–136.
15. Сергиенко, Р. Лев Абелиович и Анатолий Богатырев: двойной портрет на фоне эпохи / Р. Сергиенко // Беларуская музыка ў люстэрку навуковых даследаванняў: мат. навук. канф. «Шэсць стагоддзяў беларускай музыкі» (Нясвіж, 16 мая 2008 г.) / склад. В. Дадзімава. – Нясвіж: Нясвіж. узб. друк, 2008. – С. 44–51.

Summary. Lev Abeliovich, Belarusian composer of symphonies, as fruitfully working in the field of chamber and instrumental genres. The article deals with the various forms of interaction in his work of symphonic and chamber music, which led to the renewal of the genre and musical language of composing art of Belarus.

Статья поступила в редакцию 16.02.2012