ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2026. Том 19. Выпуск 3 | 2026. Volume 19. Issue 3
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Соната для виолончели и фортепиано в свете неоклассицистических тенденций первой половины XX века: к проблеме трактовки жанровых признаков

Гудожникова О. Н.

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать атрибутивные признаки сонаты для виолончели и фортепиано в свете неоклассицистических тенденций первой половины XX века. В статье говорится о том, что неоклассицизм явился одним из стилеобразующих направлений, определивших магистральные пути развития жанровой сферы в музыкальном искусстве прошлого столетия. Композиторов привлекла, прежде всего, его эстетика, которая постулировала объективизм классического искусства в противодействие открытой эмоциональности романтизма, отстранённости импрессионизма и жёсткой регламентации зарождающегося экспрессионизма. Достижения прошлых эпох органично «монтировались» с содержательными запросами времени и в исторической перспективе оказались открыты современным композиторским техникам и виртуозному потенциалу исполнительского искусства. Концептуальные изменения музыкального мышления, связанные с обращением к эстетическим принципам барокко и классицизма, обусловили обновление комплекса средств художественной выразительности. Научная новизна данного исследования связана с опытом системного осмысления жанровых параметров виолончельной сонаты в соотношении стабильных и мобильных черт с учётом влияния стилевых проявлений неоклассицизма первой половины XX века. Предметом рассмотрения выступили композиционные решения, драматургические и фактурные принципы, тембровые амплуа и характер взаимодействия инструментальных партий. В результате установлено, что обновления образно-содержательной сферы и жанровой формы (стиля) (термин А. Н. Сохора) в сочинениях М. Регера (№ 4 ор. 116, 1910), К. Дебюсси (1915), Д. Шостаковича (1934), П. Хиндемита (1948), Ф. Пуленка (1948), С. Прокофьева (1948) обусловлены синтезом стилевых маркеров разных эпох и авторских индивидуальностей в условиях современной музыкальной лексики. Доминирующей композиционной моделью выступил сюитный принцип, в котором подчёркивается модус игры в противоположность диалектической концепции сонатного цикла. Семантика жанра переосмысливается в направлении объективного высказывания, а типовые амплуа фортепиано и виолончели обогащаются новыми содержательными нюансами. Взаимодействие инструментальных партий характеризуется разнообразием решений – от стилевой нормативности, предполагающей тембровое слияние и диалогичность, до монолитности оркестрового типа и противопоставления, акцентирующего, а не смягчающего характерные особенности звукоизвлечения на фортепиано и виолончели.

EN

Sonata for cello and piano in the light of neoclassical trends of the first half of the 20th century: to the problem of interpreting genre features

O. N. Gudozhnikova

Abstract. The study aims to characterize the defining attributes of the sonata for cello and piano in the light of neoclassical trends of the first half of the 20th century. Neoclassicism was one of the style-forming trends that determined the main paths of development of the genre sphere in the musical art of the last century. Composers were primarily attracted by its aesthetics, which postulated the objectivity of classical art in opposition to the open emotionality of Romanticism, the detachment of Impressionism, and the strict regulation of emerging Expressionism. The achievements of previous eras were organically integrated with the contentious demands of the time, and in the long run, they were open to modern compositional techniques and the virtuosic potential of performing art. Conceptual changes in musical thinking

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20260188

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

associated with the appeal to the aesthetic principles of Baroque and Classicism have led to a significant renewal of the complex of artistic means of expression. The scientific novelty of this study lies in the experience of a systematic understanding of the genre parameters of the cello sonata in relation to stable and mobile features, taking into account the influence of the stylistic manifestations of Neoclassicism in the first half of the 20th century. The subject of consideration was the compositional solutions, dramatic and textural principles, timbral roles, and the nature of the interaction between the instrumental parts. As a result, it is established that the renewal of the figurative-meaningful sphere and genre form (style) (the term of A. N. Sokhor) in the works of M. Reger (No. 4 op. 116, 1910), K. Debussy (1915), D. Shostakovich (1934), P. Hindemith (1948), F. Poulenc (1948), S. Prokofiev (1948) is due to the synthesis of stylistic markers from different eras and authorial personalities in the context of modern musical vocabulary. The dominant compositional model was the suite principle, which emphasized the modus of play as opposed to the dialectical concept of the sonata cycle. The genre's semantics are reinterpreted in the direction of objective expression, and the typical roles of the piano and the cello are enriched with new content nuances. The interaction of the instrumental parts is characterized by a variety of solutions, ranging from stylistic normativity, which involves timbral fusion and dialogue, to the monolithic nature of the orchestral type and the contrasting emphasis on the distinctive features of piano and cello playing.

Введение

Соната для виолончели и фортепиано является одним из самых репрезентативных жанров камерной инструментальной музыки, на протяжении нескольких столетий удерживающих свои лидирующие позиции. В XX веке её востребованность зафиксирована в многочисленных образцах жанра в творчестве зарубежных и отечественных композиторов. Устойчивый интерес показателен и для современной художественной практики: виолончельные опусы звучат в концертах, на конкурсах, в учебных классах, являясь для инструменталистов показателем наивысшего исполнительского мастерства.

Камерные произведения представляют как традиционные образцы, так и смелые новаторские версии, обусловленные богатым коммуникативным потенциалом виолончельной сонаты к воплощению актуальных идей и тенденций современности. В этой связи жанр демонстрирует отклик практически на все стилистические течения музыкального искусства XX столетия: от авангарда до постмодернизма.

Значимым художественным направлением музыкального искусства прошлого века представляется неоклассицизм, в русле которого создано большое количество виолончельных сонат. Среди них произведения К. Сен-Санса (№ 2 op. 123, 1904/1905), Дж. Малипьеро (1907/1908, 1942), М. Регера (№ 4 op. 116, 1910), К. Дебюсси (1915), Г. Форе (№ 1 op. 109, 1917), А. Онеггера (1920), А. Казеллы (1926), А. Тансмана (1930), Г. Фрумери (1930), Л. Лайта (1932), С. Барбера (1932), Д. Шостаковича (1934), П. Тренера (1935), Б. Мартину (№ 1, 1939), Б. Филипса (1946), Э. Картера (1948), В. Фортнера (1948), Ф. Пуленка (1948), С. Прокофьева (1948), П. Хиндемита (1948).

Тенденции, обращённые к эстетике барокко, широко представлены в сочинениях и второй половины XX века: сонатах К. Хачатуряна (1966), П. Курцбаха (1961), Б. Бриттена (1962), М. Мильмана (1966), А. Лемана (1971), А. Агажанова (изд. 1989), Э. Денисова (1971), Л. Бобылёва (1983), А. Шнитке (1978, 1993), сонатине Д. Мийо (1959).

Неоклассицизм характеризуется межстилевым синтезом маркеров прошлых эпох, эстетических принципов современных направлений, национальных элементов и индивидуальных авторских черт на основе новаторской музыкальной лексики. Интегрирующий вектор течения обусловил обновление жанровых параметров виолончельной сонаты в области образного содержания, структуры, фактуры, взаимодействия ансамблевых партий и драматургических особенностей. Вместе с тем стилевые эксперименты позволили раскрыть богатый тембровый потенциал акустического инструментария. Осмысление данного феномена в контексте исторического процесса эволюции жанров актуализирует проблемное поле работы.

Достижение вышеуказанной цели исследования видится в решении следующих задач:

- обозначить типологические признаки сонаты для виолончели и фортепиано;
- охарактеризовать концептуальные черты музыкального неоклассицизма;
- определить стабильные и мобильные черты жанра с учетом влияния неоклассицистических проявлений.

Методологическая основа работы включает историко-стилевой, аналитический и сравнительный методы. Историко-стилевой направлен на рассмотрение эволюции жанра в контексте актуальных тенденций музыкального искусства XX века. С помощью аналитического метода определяются комплекс атрибутивных признаков сонаты, образно-содержательные, композиционные, драматургические, фактурные особенности сочинений, представляющих материал исследования, а также специфика преломления в них стилевых черт прошлых эпох. Сравнительный метод позволяет выявить традиции и новаторство в исследуемых сочинениях и обобщить полученные результаты.

В качестве материала выбраны сонаты для виолончели и фортепиано М. Регера (№ 4 op. 116, 1910), К. Дебюсси (1915), Д. Шостаковича (1934), П. Хиндемита (1948), Ф. Пуленка (1948), С. Прокофьева (1948) как наиболее показательные примеры с точки зрения обновления жанровых черт. Остальные сочинения или их части упоминаются факультативно.

Теоретическая база исследования включает работы Арановского (1987), Асафьева (1971), Биджаковой (2010), Гребневой (2011), Гудожниковой (2017), Дальхауза (2019), Должанского (1973), Коробовой (2007), Михайлова (1981),

Назайкинского (2003), Римана (1901), Сохора (1968), Тюлина и др. (1974), Шитиковой (2022), Хилько (2024), в которых интерес представляют типологические черты различных жанров, их эволюция в контексте художественных тенденций музыкального искусства XX столетия.

Ключевые категории неоклассицизма определяются в исследованиях Асафьева (1977), Варунца (1988), Друскина (1973), Зенкина (2024), Михайлова (1963), Раабена (1977), Савенко (1977). В статьях Шпагиной (2006) и Пыльневой (2018) особенности преломления барочных идей представлены на примере творчества отдельных композиторов. Важным теоретическим источником явились работы по истории отечественной и зарубежной инструментальной музыки Асафьева (1926), Биджаковой (2010), Гинзбурга (1978), Григорьевой (1989), Кустова (1999), Раабена (1986), Шитиковой (2022), а также монографические труды Аджемова (1979), Альшванга (1963), Бакун (2011), Бобровского (1961), Гавриловой (1995), Ковнацкой (1987), Корчинской (2020), Кремлёва (1965; 1970), Медведевой (1969), Павловского (2012), Раппопорта (1967), Розеншильд (1963), Сорокера (1973), Холопова (2012), в которых упоминаются виолончельные сонаты, представляющие материал статьи. Вместе с тем ракурс рассмотрения в данных работах ограничен либо единичными произведениями, либо проблематикой, исключающей заявленный контекст. Так, например, в фундаментальном исследовании Гинзбурга (1978) представлена широкая панорама виолончельных опусов, созданных зарубежными композиторами в первой половине XX века. Но учёный не затрагивает камерно-ансамблевую специфику сочинений, уделяя внимание своеобразию партии виолончели. Стилевой ракурс работы Биджаковой (2010) включает рамки неоклассицизма, однако и здесь автор не ставит задачу комплексного мониторинга жанровых параметров произведений в части взаимодействия ансамблевых партий и тембровой драматургии.

Практическая значимость статьи состоит в том, что аналитические обзоры камерных сонат, представленные в статье, могут быть использованы в вузовских курсах «История зарубежной и отечественной музыки» и «История исполнительского искусства», а также служить дополнительным методическим материалом в классах ансамблевых дисциплин с целью формирования у исполнителей верных интерпретационных подходов.

Обсуждение и результаты

Разнообразие и востребованность сонаты в XX веке обусловлена, по мнению Р. Шитиковой, универсальностью её «жанровой модели, которая достаточно стабильно удерживает исторически сложившиеся традиции и вместе с тем открыта самым смелым поискам, новациям и экспериментам» (2022, с. 174). Комплекс атрибутивных признаков, характеризующий жанр на разных этапах его эволюции и одновременно являющийся инструментом жанровой классификации, у разных исследователей варьируется (Дальхауз, 2019; Должанский, 1973; Коробова, 2007; Назайкинский, 2003; Сохор, 1968; Шитикова, 2022). Однако среди множества теорий просматриваются устойчивые векторы – это константы *функциональности* или *прагматики*, подразумевающие способ исполнения, состав участников, опыт и практику бытования жанра в общественной среде, а также типологические характеристики *содержания и оформления*, включающие такие номинации внутреннего структурирования и средств материального воплощения, как жанровый стиль и типы композиционных структур.

Нормативные черты, закрепившиеся к началу XX века, характеризуют сонату как камерное сочинение в форме сонатно-симфонического цикла, предназначенное для одного или двух исполнителей (Асафьев, 1971; Должанский, 1973; Риман, 1901; Тюлин и др., 1974). Типовая структура воплощает художественное единство и одновременно диалектику драматургии сонатно-симфонического цикла. Смысловым центром является, как правило, первая часть, написанная в сонатной форме, которая основана на контрастном сопоставлении двух тем-образов и разработочном развитии. Вторая часть отражает лирическую сферу, третья – игровую, финал – динамику становления итоговой картины мира (в трёхчастном цикле функции предпоследней части и финала нередко совмещаются). В целом семантика жанра связана с субъективностью, лирикой, с интимностью высказывания, погружением во внутренний мир человека. Инвариантным параметром в настоящее время остаётся и корреляция сонаты с прагматикой концертного бытования в сфере академического искусства и прикладного назначения в процессе обучения музыкантов-профессионалов.

Одним из критериев внутрижанровой дифференциации является инструментальный состав. Объёмный корпус сочинений составляют ансамблевые сонаты для струнного или духового инструмента с фортепиано. Типологически устойчивым признаком представляются стабильность состава и его стилевая ориентация на определённый тембровый конгломерат.

Константы камерного письма заключаются в детализированности изложения и повышенной информативно-содержательной плотности материала, а также паритетности партий при организующей роли фортепиано и «формирующей интонационный строй» в ансамбле функции инструмента-партнёра (Чайкин, 2008, с. 10). В качестве инвариантного знака устанавливается тип взаимодействия инструментальных партий, основанный на их предельной согласованности на уровне фактуры, ритмики, динамической сбалансированности, артикуляции, при которой аналогичный тематический материал может быть озвучен одинаково качественно. Данный тип ансамблевой инструментовки А. Готлиб обозначил «каждый – по-своему»: «Одна и та же тема, переходя из одной партии в другую, должна излагаться по-разному, в зависимости от индивидуальных особенностей инструмента, в манере, наиболее для него естественной» (1976, с. 122). Атрибутивные критерии дуэтной сонаты включают и коммуникативный уровень, утверждающий диалогичность как тип инструментального общения и специфическую форму межличностного взаимодействия.

Отметим, что данные характеристики присущи любой инструментальной разновидности камерной сонаты с фортепиано. Однако специфика каждого вида обусловлена закрепившимися тембровыми амплуа инструментов, характеризующимися воплощением того или иного типа содержания, определённого круга образов и состояний, «в которых наиболее полно и убедительно выявляется природа этих инструментов» (Чайкин, 2008, с. 10). Это понятие также включает синестетический подход, акцентирующий визуальный эффект от инструментов (форма, размеры, материал корпуса), звуковые характеристики (диапазон, специфика звучания регистров, динамические возможности) и особенности звукоизвлечения (духовой или ударный, струнный смычковый или струнный щипковый инструменты, их штриховая палитра). Принимаются во внимание и традиции использования инструментов в разных жанрах, стилях или конкретных произведениях. Узнаваемые фактурные элементы, характерные для того или иного инструмента, объединяются в типовые тематические и интонационные клише, общие формы звучания. При этом своеобразие ансамблевой инструментовки обуславливается степенью «совместимости» инструмента-партнёра с фортепиано и проявляется в особом комплексе выразительных средств и исполнительских приёмов, характерных для каждой разновидности ансамблевой сонаты.

Демонстрируя стабильные черты в области формы, содержания, фактуры, соната для виолончели и фортепиано имеет ряд отличительных черт. Типологические константы в области инструментовки предполагают вокальную «ориентацию» виолончельной партии. В контексте синестетического подхода струнный инструмент ассоциируется с объёмным предметом, являющимся источником мягкого, бархатного и в то же время насыщенного звука, задушевность и сила которого допускают воплощение как лирического, чувственного содержания, так и драматических, философских концепций.

Фортепиано обладает богатыми красочными и динамическими возможностями. Его тембр олицетворяет идею музыкально-образного универсализма, который обуславливает широкую содержательную сферу применения. Традиции фортепианного изложения в дуэте с виолончелью характеризуются разнообразными инструментальными формулами, рассредоточенными в различных видах фактуры в том виде, в котором смягчается ударная особенность звукоизвлечения на фортепиано и учитывается гаснущая природа звука. В совместном звучании предполагается регистровая автономность партий либо, при совпадении тесситуры, значительная прозрачность фактуры клавишного инструмента.

В XX веке в атмосфере художественных исканий эпохи комплекс атрибутивных признаков виолончельной сонаты значительно обновляется, демонстрируя открытость стилевым экспериментам и ведущим тенденциям современности. Неоклассицизм, определивший магистральные пути развития музыкального искусства столетия, в лице его лидеров П. Хиндемита, А. Казеллы и И. Стравинского, транслировал принципиально новые художественные установки, обращённые к стилевым категориям доромантической музыки, к её жанрам, принципам формообразования, методам работы с материалом, темам, интонациям, семантике или идейной доминанте эпохи в целом.

Интерес к традициям барокко и классицизма детерминирован неисчерпаемым потенциалом исторически апробированных жанровых архетипов. В ситуации серьёзных общественно-политических преобразований эстетические принципы искусства прошлого, транслирующие нетленные духовные идеалы, оказались весьма созвучны содержательным запросам времени и открыты современным новациям в области музыкальной лексики и виртуозному потенциалу исполнительского искусства. Б. Мартину, размышляя об искусстве старых мастеров, видел в нём «удивительное соответствие современной музыкальной речи, образовавшееся не по воле одного или двух композиторов, а коренящееся в несокрушимых устоях той музыкальной эпохи, творения которой ещё сегодня поражают своим величием» (Цит. по: Гаврилова, 1995, с. 31).

Неоклассицизм отличается доминированием рационального начала, эмоциональной нейтральностью и вниманием композиторов к «абсолютной музыке», что на концептуальном уровне проявилось в отказе от сюжетной программности. Эти установки коррелировались с ведущими тенденциями музыкального искусства XX века – рефлексивностью как формой самопознания и объективизацией музыкального мышления. С. Савенко трактует неоклассицизм как особую форму «продолжения традиции в эпоху, когда традиция утратила свою естественную самоочевидность и стала предметом художественной рефлексии, предметом творческого манипулирования и разного рода игры» (1977, с. 184).

Одним из проявлений нового стиля явилась подчёркнутая простота в выборе средств выражения. Для музыкальной ткани сочинений характерны отказ от гомофонного изложения в пользу полифонического письма, ориентация на линеарность, лаконизм фактуры, культивирование концертного типа изложения, строгость ритмической организации. Неоклассицизм не подразумевает применения серийной техники и додекафонии – музыкальная лексика сочинений отличается ясным мелодизмом, обрамлённым современной гармонией с обилием хроматизмов и альтерированных ступеней. Однако идея додекафонистов достичь «высшего порядка» в музыке во многом схожа с концептуальными установками неоклассицистов. П. Булез отмечал две формы направления – «диатонический» неоклассицизм Стравинского и «хроматический» Шёнберга. Объединяющим фактором, по мнению французского композитора, выступала их одержимость «старыми формами» (Цит. по: Whittall, 2001, p. 754). Решающим признаком стиля являются отказ от принципов классического симфонизма и сонатности с её диалектикой тематического развития и их замена доклассическими идиомами. Синтезирующий вектор неоклассицизма первой половины XX века позволяет говорить о нём как о предшественнике, источнике постмодернистических тенденций второй половины столетия.

Истоки французского неоклассицизма наблюдаются в творчестве С. Франка, В. д'Энди, К. Сен-Санса, призывах К. Дебюсси к воскрешению национальных традиций старинной музыки. Неоклассическая линия развивалась параллельно с импрессионистской, что проявилось в тонкой стилизации старинных форм, обновляемых изысканными гармониями и колористическими средствами.

В числе первых образцов, созданных в самом начале XX столетия, обращает на себя внимание Соната для виолончели и фортепиано ор. 123 (1905) К. Сен-Санса. Здесь, по мнению Ю. Кремлёва, композитор «удачнее всего модернизирует прошлое, оживляет ритмическую и фактурную динамику минувших эпох» (1970, с. 237). Синтез стилистических влияний эпохи барокко и классицизма и новаторских тенденций рубежа XIX-XX веков прослеживается в Скерцо с вариациями (вторая часть). Так, например, в вариациях №№ 6-7 лаконизм структуры, ритмическая чёткость и полифоничность фактуры органично сочетаются с красочностью звукоизобразительных опытов импрессионистов и инструментальными традициями французских клавесинистов. Фактура финала изобилует разнообразными приёмами фигуративной «пальцевой» техники, которые характерны для клавирного стиля Й. Гайдна.

В произведениях 1915-1918 годов неоклассические тенденции проявляются всё ярче. К этому времени относится создание виолончельной сонаты К. Дебюсси – знакового сочинения в эволюции камерно-инструментальной музыки в целом. Его стилевые особенности обусловлены синтезом позднеромантических, импрессионистических и неоклассицистских тенденций. Последние в творчестве композитора принято рассматривать с точки зрения опоры на французские национальные традиции, внимание к которым объясняется патриотическими настроениями в связи с ростом национального самосознания.

Структура камерного опуса ориентирована на старинную жанровую модель. На это указывает отказ композитора от традиционного сонатного цикла. Произведение открывается импровизационным по характеру Прологом (*Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto*) в стиле французской увертюры. Вторая часть (*Sérénade: Modérémentanimé*) с её прихотливым инструментальным диалогом речевых интонаций, гитарных наигрышей и карнавальностью выступает образно-жанровым контрастом Первой части. Подвижный финал (*Final: Animé, légeretnerveux*) усиливает данную тенденцию – в качестве противопоставления звучат элементы сдержанного испанского стиля и томного восточного колорита. Таким образом, структура Сонаты представляет три разнохарактерные части, формально объединённые одной тональностью – *d moll*, что косвенно указывают на традиции сюиты. Однако атрибутивный признак жанра, постулирующий внутреннее композиционное единство, отмечается здесь в интонационно скрепляющей функции главного мотива первой части, который появляется в финале, а также в использовании принципа *attacca*, соединяющего вторую и третью части. Диалектика сонатной формы, реализующаяся в контрастности тем и крупных разделов (главная и побочная партии, экспозиция – разработка – реприза), представлена в этом сочинении сопоставлением разнообразных эпизодов, тембров, истоков тематизма, инструментальных приёмов.

Синтезирующий вектор неоклассицизма просматривается в музыкальной лексике сочинения: композитор органично сочетает графичность мелодических линий с «модернизированным "клавесинизмом"» (Кремлев, 1965, с. 683), импрессионистическую изысканность гармоний – с классическими плагальными оборотами и кадансами, чёткую метрическую выверенность – с прихотливостью ритмического рисунка, декламационность фразировки – с томными распевными включениями. В некоторых эпизодах ансамблевые партии наделяются автономным тематизмом, не предусматривающим диалога виолончели и фортепиано. Вместе с тем фактура включает моменты «договаривания» и поочерёдного исполнения идентичного тематического материала.

Камерный опус К. Дебюсси послужил жанрово-стилевым источником произведений А. Казеллы и Ф. Пуленка, структура которых напоминает «созерцательно-игровой» ряд, присущий сюите первой половины XVIII века. Так, последовательность частей в Сонате для *виолончели и фортепиано C-dur ор. 45 (1926) итальянского композитора* соответствует парному контрасту барочных танцев: *Preludio* (*Largo molto e sostenuto*) и *Bouree* (*Allegro molto vivace e scherzando*) – *Largo* (*Lamento*) и *Rondo* (*Quasi Giga*), а в *Preludio* и *Rondo* прослеживаются интонационные связи со знаковым сочинением К. Дебюсси.

В сонате Ф. Пуленка композитор сопоставляет четыре разножанровые части: *Allegro – Tempo di Marcia, Cavatina*, *Ballabile* и Финал. При этом форма произведения демонстрирует свойства «циклической сонаты» (*La sonate cyclique* – термин В. д'Энди), характерной для творчества французских композиторов XX века. Её особенности описывает Н. Хилько: «В организации этого циклического типа сочетаются принципы сонатной и сюитной организации. Сюитность проявляется в преобладании жанрового тематизма, многотемности быстрых частей, в развитых тональных планах; в организации формы на первый план выходят рондальность и вариантность» (2024, с. 23).

Первая часть *Allegro – Tempo di Marcia* включает многообразие тем, сменяющих друг друга по принципу монтажного построения. *Cavatina* представляет лирическое отступление – песенное в своей основе. Её композиция и образное содержание в большей мере соответствуют драматургической роли медленной части классического сонатного цикла. В третьей части танцевальность определяется шутливой *Ballabile*, в основе *Finale* – ритм тарантеллы.

Композитор использует принцип монотематизма, свободно чередует интонации всех частей, а также цитирует другие свои произведения. Так, например, некоторые темы виолончельного опуса напоминают *Les Animaux modèles*, работа над которым велась в одно время с Сонатой. Интонационные связи внутри сочинения скрепляют его архитектонику и сообщают цельность композиции, необходимую для соответствия сонатному жанру.

Ансамблевое письмо отличается персонифицированной трактовкой партий, которая проявилась в художественной самостоятельности тематизма. Звучание струнного инструмента отличается обилием остинатных фигур, угловатостью мелодического рисунка, использованием широких интервалов, что в целом не соответствует темброво-тематическому амплуа виолончели. Партия рояля содержит типичные для Ф. Пуленка фактурные формулы – повторяющиеся моторные элементы, символично характеризующие процесс неумолимого течения времени. Инструментализм французских клавесинистов проявился здесь в блестящем, виртуозном и темпераментном концертном стиле, в авторских указаниях («легко», «непринужденно», «очень весело»), удельном весе характерных пассажно-арпеджированных «формул». Ясный мелодический рельеф при этом демонстрирует тенденцию неконфликтного взаимоотношения инструментальных партий. В целом они образуют монолитный конгломерат, единый тембровый комплекс, направленный на создание красочного звучания. Несмотря на это, в отдельных эпизодах инструменты взаимодействуют в рамках нормативности, основанной на выразительных диалогах, подголосках, имитациях.

Таким образом, органичное соединение традиций французской музыкальной культуры и современных средств выразительности придает виолончельной Сонате Ф. Пуленка неповторимый индивидуальный характер. Композитор обогащает жанр, семантика которого глубинно связана с субъективностью и погружением во внутренний мир человека, новыми содержательными модусами. Объективизм, характерный для эстетики неоклассицизма, проявился здесь в особом игровом тонусе, в смещении личностного вектора в сторону эмоциональной нейтральности. Типовые структурные нормы, такие как непрерывное тематическое развитие, тональное и образно-тематическое противопоставление, в сочинении заменяются монтажной комбинаторикой разнохарактерного тематизма. При этом цельность композиции достигается разветвленными интонационными связями и выдержанной унификацией инструментальных партий, которая определяется особенностями фортепианного звукоизвлечения.

Истоки немецкого неоклассицизма восходят к творчеству И. Брамса. Так, например, многие его камерно-инструментальные сочинения демонстрируют интерес к жанрам и формам XVIII века, а также барочную традицию обращения к ненормированным ансамблевым составам. Одним из примеров использования полифонических методов развития является финал Сонаты для виолончели и фортепиано *e-moll*, который представляет фугато.

Творчество М. Регера «характеризуется самым последовательным обращением к формообразующим принципам старинной музыки», – отмечает Н. Искендерова (2010, с. 124). При этом в области музыкального языка композитор остался верен эстетическим нормам XIX века. Образное содержание и структура виолончельных сонат ор. 5 (1892), ор. 28 (1898), ор. 78 (1904), ор. 116 (1910) М. Регера обнаруживают весьма явные связи с камерными опусами для этого же состава И. Брамса. Традиции прослеживаются в приверженности полифонии и линеарности с опорой на плотную, сочную, часто хроматизированную гармонию, а также в особом эмоционально-приподнятом пафосе музыки. В первых частях сонатной драматургии присущи «разработочность» в экспозиции и «экспозиционность» в разработке. Однако трактовка третьих частей с дробным импровизационным ритмом, пышной декоративной орнаментикой и патетической декламационностью напоминает, скорее, *Adagio* Г. Генделя или И. С. Баха. В финалах приверженность к динамическим возможностям полифонии проявляется в фугированных разделах. В Сонате № 4 *a-moll op*. 116 (1910) отметим обращение М. Регера к атональности наряду с чертами романтической гармонии.

Небольшая по объёму виолончельная соната (1920) А. Онеггера характеризуется взаимовлиянием двух культур – австро-немецкой и французской. Связь с немецкой традицией можно проследить в глубокой содержательности, философском подтексте его музыки. Французские истоки художественного мышления композитора обусловили театральность драматургии, стремление к ясности, строгости в композиционном оформлении. Романтические черты А. Онеггера отмечал М. Друскин: «В нём живёт этически чистая, отзывчивая на боль и страдание душа романтика» (1973, с. 118).

В камерном сочинении композитора прослеживается синтез классических традиций и смелых экспериментов начала XX века. Структура частей соответствует традиционным нормам: сонатная форма в *Allegro non troppo*, репризная трёхчастность в *Andante sostenuto* и рондо-сонатная в финале *Presto*. Несмотря на видимую композиционную нормативность, автор трактует цикл индивидуально. В первой части главная и побочная партии близки по образному строю, а разработка и реприза трансформированы вследствие интенсивного развития в этих разделах. В целом форма первой части тяготеет к двухфазности: экспозиция-разработка и разработка-реприза. Первые две части контрастны по темповому и структурному решению, однако объединены единым сумрачным колоритом. Драматургическая кульминация в Финале подчёркнута энергичным ритмическим рисунком неаполитанской тарантеллы. Однако семантика танца приобретает негативную окраску. Здесь композитор мастерски включает её узнаваемые жанровые элементы (восьмая с точкой и шестнадцатая, триольная ритмические фигуры) в полифоническое развитие (контрапункт) для создания эмоционально-психологической напряжённости.

Музыкальный язык Сонаты аккумулирует линеарно-полифонические принципы изложения материала, сложность гармонического оформления с элементами политонального и битонального письма, двенадцатитоновой хроматики, полиладовости, джазовой стилистики и наслоений остинатных фигур. В токкатных эпизодах композитор имитирует скорее органную (а не клавесинную) звучность, а в средней части подчёркивает ламентозность, присущую барочной арии. Ансамбль виолончели и фортепиано отмечен полифоничным взаимодействием, которое характеризуется автономностью партий: «…инструменты выступают каждый со своей темой» (Раппопорт, 1967, с. 84).

П. Хиндемит считается основателем и лидером немецкой неоклассицистской школы. Его творчество, отмеченное большим количеством циклических сонатных опусов для различных инструментов, демонстрирует, по мнению С. Варунца, «образец стилистического единства» (1988, с. 23). Характерными для сочинений композитора являются доминирование обобщённых эмоций, преобладание рационального начала над чувственным, принципиальный антиромантизм, хотя и сохранивший многое от немецкой романтической традиции брамсовско-регеровского типа. Вместе с тем музыкальный язык демонстрирует тяготение к многослойной полифонической фактуре и линеарной свободе развитых мелодических голосов, к усложнённой диссонантной гармонии. П. Хиндемит оказал огромное влияние на развитие камерного инструментализма XX века, разработав токкатно-инвенционные виды фактуры и укоренив темы, имеющие в истоках инструментальные арии барокко. Особое значение для композитора представляли полифонические формы, которые в инструментальных циклах наделяются «кульминационным значением» (Корчинская, 2020, с. 59).

В основе драматургии Сонаты для виолончели и фортепиано (1948) – три части, объединённые по принципу парного контраста: *Pastorale* – *Moderately fast* (*scherzando*) и *Passacaglia* (7 вариаций и объёмная кода-*fugato*). В первой части, написанной в сонатной форме, две темы не разрабатываются, а сопоставляются. Клавесинную звучность фортепианной партии и задушевность виолончельного тона композитор мастерски совмещает с обострённым метроритмическим рисунком и экспрессивными гармониями. Во второй части (*Moderato fast*) скерцозность, обозначенная автором, приобретает гротескный оттенок, который раскрывается в прихотливом рисунке мелодии и механистичности остинатного сопровождения. Инструментальные тембры не смешиваются, так как трепетный голос виолончели равномерно отдалён от партий левой и правой рук пианиста. *Passacaglia* традиционно у Хиндемита становится драматургическим центром музыкального повествования. В её заключении – фугато-кода. В вариациях композитор использует самые разнообразные приёмы, коррелирующиеся с принципами развития, представленными в Пассакалии для органа *c-moll* И. С. Баха. Вместе с тем традиции баховского произведения просматриваются в построении темы (интервал квинты в начале, семитактовое строение), а также в структуре целой композиции (по две вариации, новые смысловые единицы).

Сонаты для виолончели и фортепиано (№ 1 (1939) и № 2 (1941)) были созданы в то время, когда почерк Б. Мартину приобрёл неоклассические черты. Его синкретичная природа подразумевает использование элементов не в чистом виде, а в синтезе с различными стилевыми вкраплениями. Так, например, графическая чёткость и прозрачность фактуры сменяется многослойностью и линеарностью, а также наплывами поимпрессионистски красочных фоновых звучаний. Широкое применение полифонических приёмов вуалируют национальные элементы, а моторные формы, наполненные классицистским тематизмом (финал Сонаты № 1), напротив, органично сочетаются с типично чешской лирической песенностью (Вторая часть Сонаты № 1).

Композиционная драматургия циклов подчинена единой модели: взволнованность сонатных форм первых частей, сосредоточенная сдержанность трёхчастных вторых, виртуозная активность моторных финалов. В сонатных формах часто отсутствуют разработки или некоторые из тем экспозиций в репризах. Лексика в этих частях, как правило, обусловлена неоклассицистическими фабулами, в то время как музыка медленных разделов располагает к использованию импрессионистических приёмов.

Синтез разностилевых элементов проявился в гармонических построениях с обилием неаккордовых звуков, образующих фонические эффекты, в интересных метроритмических решениях с полиритмией и синкопами (вторая часть и финал Сонаты № 1). Многоплановость музыкального языка подразумевает применение и традиционных лексем. Среди разнородного материала вдруг появляются типично баховские задержания к мажорной терции или заключительный *C-dur*, звучащий после «протестующей» ритмической активности в Финале Сонаты № 1. Инструментальные партии демонстрируют самостоятельность тематических проведений. Несмотря на то, что Б. Мартину скрипач, он мастерски использует весь диапазон фортепиано. Пианистическая фактура насыщена акцентами, тонкой динамической нюансировкой и в то же время удобна с точки зрения исполнения.

Соединение неоклассических проявлений и элементов национальной музыки присуще и виолончельной сонате польского композитора А. Тансмана, тесно связанного с французской разновидностью направления. Структура сочинения характеризуется трёхчастностью: *Allegro moderato*, *Largo*, *Scherzo (Allegro grazioso)*, а музыкальный язык отличается сочетанием выразительной колористики, насыщенных лирических качеств и богатой мелодической изобретательности с ясностью и элегантностью структуры. Вместе с тем А. Тансман одним из первых польских композиторов совместил традиционную ориентацию лексики со значительными достижениями современного искусства – элементами атональной музыки и джаза.

В Сонате для виолончели и фортепиано ор. 40 Д. Шостаковича (1934) романтические и неоклассические проявления органично встроены в контекст уникального авторского стиля мастера. Отличительные черты зрелого почерка композитора, такие как линеарность фактуры, ясная логика структурных решений, переосмысление семантики бытовых жанров, напрямую корреспондируют с ключевыми установками неоклассицизма. Обращение к эстетике барочной эпохи в творчестве Д. Шостаковича связано, прежде всего, с широким использованием полифонических методов развития и возрождением жанра пассакалии на новом художественном уровне. По мнению Л. Мазеля, «…одно из свойств стиля Шостаковича как раз и заключается в исключительном многообразии истоков, в огромном количестве соприкосновений с другими художественными явлениями» (1962, с. 6).

В концепции сочинения прослеживается логика барочной сонаты, базирующейся на чередовании разножанровых частей-образов. Данный тип контрастной драматургии, когда каждая следующая часть не продолжает

предыдущую мысль, а переключает с одного состояния на другое, в целом является основной драматургической моделью сонатно-симфонических циклов Д. Шостаковича. В сонатной форме первой части отсутствует её главный инвариантный признак – контраст главной и побочной партий. Темы не контрастируют, а дополняют друг друга, раскрывая различные грани лирической образности. Динамика развития осуществляется за счёт введения в разработке нового тематического элемента, интонационно связанного с побочной партией, но имеющего иную ритмическую организацию, меняющую характер темы. В Скерцо представлена картина яркого праздника. Благодаря трёхдольному метру в музыке выявляется танцевальность, народный характер которой подчёркнут остинатным *quasi*-бурдонным басом в партии фортепиано. Особое место в скерцозном тематизме занимает динамика ритма: упруго-хлесткого в танцевальной и маршевой темах, причудливо-подвижного в вальсовом эпизоде. Третья часть – это скорбное повествование, эмоциональная кульминация цикла. Напряжённость мелодического развёртывания, использование полифонической фактуры и ладовая переменность, исходящая от русской народной песни, воплощают состояние трагической сосредоточенности и раздумья. Рефрену финала противопоставлены три контрастных эпизода: первый основан на ритме *тарантеллы*, второй напоминает кабацкую песню с наигранно «блатными» интонациями, в третьем воплощается моторика токкатного жанра. Эпизоды соединены по принципу монтажной техники – сцены-кадры сменяют друг друга в едином темпе. Заключительный раздел, по мнению М. Ю. Кустова, «…воспринимается как своеобразное резюме от автора, эпилог, приводящий к внутреннему сопряжению и согласию те два жизненных начала (субъективное и объективное), о которых поведала музыка этого произведения» (1996, с. 25).

Жанровые связи в Сонате ориентируют на барочные прототипы: траурного шествия (остинатный бас в Коде *Largo* первой части), бурлески (крутящаяся фигура в партии виолончели в Скерцо) и старинной арии в *Largo*. Интонации бытовой музыки трактуются композитором в пародийном ключе, что указывает на игровую логику в показе персонажей-масок. Музыкальный язык произведения существенно отличается от предшествующих сочинений композитора – оперы «Нос», балета «Болт» – и характеризуется ясной диатоничностью строя, чистотой гармонического ряда, прозрачностью линеарной фактуры. Вместе с тем, несмотря на яркость и богатство образных характеристик, в Сонате прослеживается присущий Шостаковичу отстранённо-объективный тон музыкального высказывания, корреспондирующий с концептуальной основой неоклассического искусства.

Соната для виолончели и фортепиано С. Прокофьева (1948) относится к периоду дистанцирования композитора от радикального новаторства и «чистого» классицизма ранних опусов. Я. Сорокер отмечал: «Музыкальному языку сонаты присуща удивительная ясность и величественная простота, та “новая” и высокая простота, которая всегда, а в последнем периоде творчества особенно, отвечала эстетическому идеалу Прокофьева» (1973, с. 86).

Активный диалог композитора со стилевым наследием прошлого проявляется в воспроизведении элементов барочной сонаты (противопоставление контрастных эпизодов) на основе классических закономерностей сонатного цикла. Формообразующее значение приобретают полифонические принципы, введение которых приводит к плотному, динамичному сопряжению разделов формы (Гудожникова, 2017, с. 100).

Жанровые истоки тематизма также ориентированы на стилистику доромантической музыки: хоральность в главной партии первой части и черты классицистической танцевальности (гавот), которые можно обнаружить в связующей партии первой части, в первом элементе главной темы второй части, в связующей и побочных партиях третьей части. Своеобразие танцевальных тем указывает на связи и с русской «дансантной» музыкой глинкинской поры. Наряду с этим в основе тематизма широко представлены жанры бытовой музыки – от неприхотливых детских песенок до высказываний в стиле русских протяжных песен, романсов, серенады и колыбельной (Гудожникова, 2017, с. 101).

Специфическая сюжетная театральность преломляется через игру. В наиболее событийной второй части модусы иронии и юмора переданы посредством разнообразных ритмических сочетаний и средств инструментальной выразительности (хроматический ход на *staccato* у фортепиано, *pizzicato*, *spiccato* и флажолеты виолончели). Свежесть звучания обусловлена неожиданными «поворотами», иронично-пародийными угловатыми мелодическими интонациями, «сдвигами» в ладогармоническом развитии, энергичной ритмикой, стремительными длинными пассажами, клавесинными инструментальными формулами.

Заключение

На рубеже XIX-XX веков комплекс нормативных признаков камерной ансамблевой сонаты в области структуры закрепился в трёхчастности цикла, включающего часть (как правило, первую) в сонатной форме и постулирующего контрастность и художественное единство целого. В сфере инструментального взаимодействия утвердились диалогичность и художественное равноправие партнёров. Константы камерного стиля предполагают детализированность письма и повышенную информативно-содержательную плотность материала.

Устойчивый интерес композиторов к виолончельной сонате был обусловлен, с одной стороны, прочными традициями жанра, с другой – его открытостью к отражению актуальных идей современности и стилевых тенденций музыкального искусства XX века. Доминирующим направлением, в русле которого было создано весьма внушительное число произведений, явился неоклассицизм, выступивший как мощное художественное направление первой половины прошлого столетия. Он интегрировал стилевые акценты разных эпох, новаторские композиторские техники, национальные элементы, яркие черты авторских индивидуальностей и в исторической перспективе явился, по существу, источником интертекстуальной концепции постмодернизма второй половины века.

В сонатах для виолончели и фортепиано отмечается разнообразное преломление эстетических принципов прошлых эпох – на уровне обращения к жанрам, формам и узнаваемым темам барокко и классицизма, методам работы с музыкальным материалом. В некоторых сочинениях неоклассические проявления превалируют и обуславливают серьёзную трансформацию жанровых параметров в области содержания, структуры, взаимодействия ансамблевых партий и драматургических особенностей. В других наблюдаются лишь элементы старинной музыки, которые в сочетании с маркерами других художественных направлений, национальных элементов и индивидуальных авторских черт сохраняют в целом типологические константы сонаты. Вместе с тем любое обращение композиторов к искусству прошлого придаёт камерным опусам, с одной стороны, новизну и свежесть звучания, с другой – указывает на интерес к традициям жанра, его истокам и безграничным возможностям.

Ряд сочинений был ориентирован на слияние позднеромантических и неоклассических проявлений (сонаты Г. Форе, Г. Фрумери, А. Онеггера, С. Барбера, Д. Шостаковича, Соната № 2 Б. Клюзнера, Соната № 4 ор. 116 М. Регера, Соната ор. 101 П. Тренера, Сонатина К. Бека). В других (произведения К. Дебюсси, К. Хеллера, Б. Мартину) неоклассические черты органично соединились с тембровыми находками импрессионизма. В камерных сочинениях С. Прокофьева, Б. Мартину, Э. Картера, А. Тансмана наблюдается крепкая опора на формулы национального музыкального искусства. Знаковым произведением явилась Соната К. Дебюсси, художественные особенности которой послужили основой для возникновения оригинальной стилевой ветви жанра в музыкальном искусстве XX столетия.

Структурные решения характеризуются свободным оперированием композиционными элементами старинной музыки. Прототипы используются, с одной стороны, с сохранением глубинных, родовых свойств, с другой – дают представление о жанре в максимально обобщённой или искажённой форме. Подходы композиторов к заимствованию «чужих» текстов различны – адаптация на грани стилизации и пародирования или привлечение оригинальных тем.

Доминирующей жанровой моделью выступил сюитный принцип, в котором диалектичность традиционного сонатного цикла замещена контрастностью частей, образных модусов, тембровых красок, исполнительских приёмов. Так, например, К. Дебюсси, Ф. Пуленк, П. Хиндемит опираются на концепцию барочных моделей с включением элементов сонатности, в то время как М. Регер, А. Онеггер, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Мартину органично встраивают стилевые черты прошлых эпох в классический сонатный цикл. Часто основу драматургии формирует один образ, который служит источником целого и трансформируется посредством вариационно-остинатного развития. Процессуальность разработки базируется на сочетании полифонических и дробномотивных методов развития, а важные разделы иногда заменяются эпизодами полифонического склада.

Формы взаимодействия инструментальных партий демонстрируют разнообразие – от тембровой диалогичности до монохромности, от слияния до контраста, основанных на специфических качествах инструментов-партнёров, в первом случае нивелируемых, во втором – акцентируемых. При этом в любом сочинении сохраняется инвариантный признак жанра, постулирующий функциональную паритетность участников ансамбля.

В ситуации отклонения от типологических норм камерного стиля традиционные темброво-тематические «амплуа» виолончели и фортепиано переосмысливаются и обогащаются новыми содержательными модусами. Так, обращение к клавирной традиции рождает новый звуковой образ фортепиано, связанный с «нонлегатным», беспедальным, «токкатным» стилем. В отдельных разделах сонат А. Онеггера, П. Хиндемита, Ф. Пуленка, Д. Шостаковича, С. Прокофьева партия виолончели утрачивает имманентную певучесть и демонстрирует открытость к воплощению разнообразной образной палитры.

Семантика жанра, обусловленная сокровенностью авторского высказывания, переосмысливается в направлении надличностной, объективной интонации, характерной для периода зарождения сонаты. Отчуждённость мира от человека, детерминированная социально-политическими потрясениями первой половины века, является главным мотивом, основой внутреннего содержания многих произведений, созданных под влиянием эстетики неоклассицизма.

Перспективы исследования заключаются в изучении жанровых признаков ансамблевых сонат с различным инструментальным составом в контексте художественных тенденций XX – начала XXI века.

Материалы исследования | Research materials

1. Риман Х. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд-я Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена и др.; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М. – Leipzig: П. Юргенсон, 1901.
2. Тюлин Ю. А., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартиросян Т., Шнитке А. Музыкальная форма: учебник для муз. училищ / под общей ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1974.

Источники | References

1. Аджемов К. Х. Избранные сочинения Клода Дебюсси в классе камерного и фортепианного ансамбля // Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М.: Музыка, 1979.
2. Альшванг А. А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М.: Музгиз, 1963.

3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6.
4. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1-2.
6. Асафьев Б. В. Французская музыка и её современные представители // Шесть: сборник статей. Л.: Academia, 1926.
7. Бакун М. И. Непреднамеренная автобиография, или Письма Франсиса Пуленка 1910-1963 годов // Музыковедение. 2011. № 6.
8. Биджакова Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дисс. … к. иск. Ростов н/Д., 2010.
9. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1961.
10. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. М.: Музыка, 1988.
11. Гаврилова Н. А. Неоклассицизм в музыке XX века и творчество Богуслава Мартину // Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Концепции: научные труды. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995.
12. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX-XX веков.
13. Готлиб А. Д. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева. М.: Музыка, 1976. Вып. 9.
14. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дисс. … д. иск. М., 2011.
15. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989.
16. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX-XX веков: эволюция и особенности стиля: дисс. … к. иск. Магнитогорск, 2017.
17. Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки / пер. с нем. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019.
18. Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973.
19. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М.: Сов. композитор, 1973.
20. Зенкин К. В. К проблеме неоклассицизма в музыке XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74).
21. Искендерова Н. Н. Музыкальный классицизм XX века и творчество Исмаила Гаджибекова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 3.
22. Ковнацкая Л. Г. Композиторы Англии // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. М.: Музыка, 1987. Ч. 2. 1917-1945. Кн. 5. А.
23. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007.
24. Корчинская Л. М. Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 4.
25. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс. М.: Сов. композитор, 1970.
26. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965.
27. Кустов М. Ю. Виолончельная ансамблевая соната начала XX столетия: концептуально-стилевые тенденции // Музыка на рубеже веков: сборник статей. Ростов на/Д., 1999.
28. Кустов М. Ю. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Саратов: Слово, 1996.
29. Мазель Л. А. О стиле Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник статей / сост. Л. Г. Бергер. М.: Сов. композитор, 1962.
30. Медведева И. А. Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969.
31. Михайлов М. К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки: сборник статей. Л., 1963. Вып. 2.
32. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, 1981.
33. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003.
34. Павловский А. Н. Концертно-виолончельное творчество Богуслава Мартину // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10).
35. Пыльнева Л. Л. Преломление барочных принципов в творчестве композиторов Сибири // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19).
36. Раабен Л. Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века: страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986.
37. Раабен Л. Н. Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977. Вып. 12.
38. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967.
39. Розеншильд К. К. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музгиз, 1963.
40. Савенко С. И. О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века: сборник статей. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977.
41. Сорокер Я. Л. Камерно-инструментальные ансамбли Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973.

42. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.
43. Хилько Н. П. Композиционная специфика французской «циклической сонаты» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. № 4.
44. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси // Музыкальные формы классической традиции: статьи, материалы. М.: Московская консерватория, 2012.
45. Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: автореф. дисс. … к. иск. Новосибирск, 2008.
46. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дисс. … д. иск. СПб., 2022.
47. Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960-1990-х годов: автореф. дисс. … к. иск. СПб., 2006.
48. Whittall A. Neo-classicism // New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Vol. 13.

Информация об авторах | Author information

RU

Гудожникова Ольга Николаевна[1], к. иск., доц.
[1] Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки

EN

Olga Nikolaevna Gudozhnikova[1], PhD
[1] Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka

[1] *gudozolga@yandex.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.06.2026; опубликовано online (published online): 05.08.2026.

Ключевые слова (keywords): соната для виолончели и фортепиано; жанровые признаки; неоклассицизм; sonata for cello and piano; genre features; Neoclassicism.