

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART



УДК 78.082.2+787.3

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_48

О. Н. ГУДОЖНИКОВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

В центре внимания автора данной статьи – разнообразные трансформации стилевых и структурных признаков жанра сонаты для виолончели и фортепиано в контексте новаторских художественных исканий первой половины XX века. Достижения экспрессионизма в области лексики оказали существенное влияние на глубинные основы музыкального искусства, определив векторы его развития на долгие годы. Отмечается, что в театральных жанрах данное художественно-эстетическое явление запечатлелось наиболее полно. В камерной музыке отличительные черты экспрессионизма, такие как специфическая образно-эмоциональная атмосфера и ведущая роль додекафонной техники письма, выступали только определенной составляющей концептуальных замыслов вновь создаваемых произведений. Соната для виолончели и фортепиано оказалась вовлеченной в этот процесс, явившись для многих композиторов сферой творческих экспериментов по отношению к используемым средствам выразительности. В виолончельных сонатах А. Веберна, А. Онеггера, П. Хиндемита, Н. Рославца, Ю. Кочурова радикальное обновление музыкального языка предопределяет значительные изменения в области формы и стилевых параметров жанра. Названные опусы характеризуются преобладанием диссонирующих гармоний, акцентированной ритмики, дискретностью фактурных и мелодических линий. Помимо этого, в некоторых сонатах выдерживаются традиционные жанровые установки в области формы, наряду с общей тенденцией к сжатию цикла. Обогащение сочинений новыми образно-содержательными концептами сопровождается переосмыслением традиционных ансамблевых амплуа виолончели и фортепиано в плане фактурного изложения и семантических характеристик. В некоторых сонатах наблюдается подчеркнутая дифференциация инструментальных партий и отказ от тембрового слияния. При этом видимые новации в области музыкального языка сочетаются с неизменным сохранением главного инвариантного признака жанра – художественной равнозначности инструментальных партий.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка первой половины XX века, соната для виолончели и фортепиано, экспрессионизм, додекафония, структурные и стилевые трансформации жанра.

Для цитирования: Гудожникова О.Н. Соната для виолончели и фортепиано в контексте эстетики и художественной практики экспрессионизма первой половины XX столетия: к проблеме трактовки жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 48–56.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_48

O. GUDOZHNIKOVA

M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)

SONATA FOR CELLO AND PIANO IN CONTEXT OF THE EXPRESSIONISM AESTHETICS AND ARTISTIC PRACTICE IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETING THE GENRE

The author of the article focuses on the genre of the sonata for cello and piano, in particular, its stylistic and structural features in the context of the innovative trends in the culture of the first half of the 20th

century. The achievements of expressionism in the field of vocabulary had a significant impact on the fundamental principles of musical art, shaping its development for many years to come. This phenomenon was most evident in theatrical genres. In chamber music, the distinctive elements of the style, such as the unique imagery and emotional expression, as well as the use of the dodecaphonic technique, were merely part of the overall artistic concept of the compositions. The sonata for cello and piano did not remain on the sidelines of this process, becoming for many composers a field for creative experiments in the field of means of expression. In the cello sonatas by A. Webern, A. Honegger, P. Hindemith, N. Roslavets, Yu. Kochurov, the radical renewal of the musical language dictates significant changes in the structural and stylistic parameters of the genre.

The enrichment of compositions with new figurative and meaningful concepts has led to a reinterpretation of the traditional ensemble roles of the cello and piano in terms of texture norms and semantic characteristics. As a result, we can observe a departure from the fusion of timbres and the personalization of instrumental parts in the sonatas. However, some of the sonatas still adhere to the genre's requirements in terms of form, while others exhibit a tendency towards a compressed cycle. Brave innovations in the field of musical language, however, have left unchanged the main invariant feature of the genre: the artistic equivalence of instrumental parts.

Keywords: chamber instrumental music in the first half of the 20th century, sonata for Cello and Piano, expressionism, dodecaphony, structural and style transformations of the genre.

For citation: Gudozhnikova O. Sonata for Cello and Piano in context of the Expressionism aesthetics and artistic practice in the first half of the 20th century: Towards the problem of interpreting the genre. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 48–56.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_48

Жанр сонаты для виолончели и фортепиано принадлежит к числу ярких художественно значимых явлений в музыке XX века. Многочисленные произведения, относящиеся к названному жанру, демонстрируют широкое разнообразие творческих концепций, стилистических, композиционно-драматургических решений. Среди композиторов, во многом определивших магистральные пути развития жанра, в первую очередь следует назвать имена отечественных авторов – С. Рахманинова (1901), Н. Мяковско-го (1912, 1948), Д. Шостаковича (1934), С. Прокофьева (1949), А. Шнитке (1978, 1993), С. Слонимского (1986), Р. Щедрина (1993). В зарубежной музыке среди аналогичных опусов фигурируют сочинения К. Дебюсси (1915), С. Барбера (1932), П. Хиндемита (1919/21, 1948), Ф. Пуленка (1948), Б. Бриттена (1961). Эти произведения завоевали всеобщее признание, до сих пор оставаясь широко востребованными как исполнителями, так и публикой. В целом эволюция жанра сонаты для виолончели и фортепиано неразрывно связана с общими стилистическими процессами музыкального искусства – от позднего романтизма, импрессионизма, неоклассицизма, экспрессионизма начала минувшего века до разнообразных нео- и «постстилей» его второй половины. Подобное разнообразие обуславливается способностью камерных жанров к экспериментам в области музыкальных средств выразительности и воплощению индивидуальных композиторских исканий.

Новаторские преобразования жанрового облика сонат для виолончели и фортепиано, создаваемых на протяжении первой половины прошлого столетия, во многом были обусловлены эстетикой и творческой практикой экспрессионизма¹. Соответствующий термин принадлежит английскому художественному критику Роджеру Элиоту Фраю. Однако в Англии данное течение фактически не вызвало сколько-нибудь заметного отклика. Его родиной стала Австрия, а сферой наивысших достижений – австро-немецкое искусство. Эстетическое и художественное оформление музыкального экспрессионизма связано с творчеством композиторов нововенской школы А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. Расцвет экспрессионизма в европейском искусстве первой половины XX века совпал со временем распространения фрейдистского психоанализа, который провозгласил господствующую роль бессознательного фактора в жизни человека. Современные характеристики данного явления в искусстве, как правило, включают следующие признаки: «экстравагантность и нередко хаотичность, отражающая подвижность композиторской психики, а также открытое выражение дискомфорта и некрасивых эмоций, зачастую с налетом жестокости» [1, с. 53]. Представители этого направления воплощали в своих произведениях трагическое мироощущение человека, отчаяние, болезненные состояния, страх одиночества. Важнейшим фактором, присущим творческой практике экспрессионизма, явилось

стремление к показу иррациональных сторон жизни.

Воплощение образно-содержательного комплекса экспрессионизма потребовало радикальной перестройки художественного мышления, обращенного к дисгармоничным, гротескным, причудливо искаженным формам. Изысканности и завуалированности импрессионистических средств выразительности экспрессионизм противопоставил открытость и непосредственность высказывания. Важной особенностью художественного стиля представителей нововенской школы явилось переосмысление основных параметров музыкальной лексики XVIII–XIX веков, в частности ладотональной системы, традиционных структурных и драматургических принципов. К знаковым явлениям в данной сфере относится формирование додекафонии². Соответствующий метод композиции устраняет любые ладовые тяготения, обуславливая новую парадигму тональности (Ю. Холопов)³. Художественно-эстетические принципы экспрессионизма, базирующиеся на «...радикальном и подчеркнутом разрыве с традицией» [3, с. 158], позволяют смело отнести его к авангардным направлениям или крайне «левым» ответвлениям модернизма⁴ [5, с. 17].

Следует заметить, что экспрессионизм обретает наиболее полное воплощение в музыкально-театральных жанрах, а камерно-инструментальная сфера запечатлевает его характерные черты лишь в определенной степени, исходя из соответствующего диапазона выразительных средств. При этом в сонатах для виолончели и фортепиано А. Веберна (1914), А. Онеггера (1920), П. Хиндемита (1919/1921, 1948), Н. Рославца (1921, 1922), Э. Шюльгофа (1914), Г. Кауэлла (1915), Ю. Кочурова (1930/1931), К. Гуарньери (1931), С. Барбера (1932), В. Добиаша (1939), К. Сантору (№ 1, 1942/1943), И. Мацудайры (1942/1947) особый эмоциональный тонус звуковой речи и обновления в сфере музыкальной лексики обусловили значительные отклонения от нормативных структурных и стилевых параметров данного жанра⁵.

Освещаемые процессы закономерно предполагают необходимость аналитического рассмотрения стабильных и мобильных черт жанра в аспекте диалогических сопряжений традиционного и новаторского. Заявленная проблематика представляется актуальной, поскольку вопросы преемственности как важной составляющей музыкального мышления постоянно находятся в центре внимания музыковедов и композиторов. Востребованность данной темы предопределяется неослабевающим научным интересом к ситуации в мировой культуре на рубеже XIX–XX

веков, а также объективной значимостью постижения музыкального искусства различных стилевых эпох в контексте новейших исследовательских парадигм.

Вместе с тем, обращение к упомянутым проблемам в равной степени инициируется актуальной исполнительской практикой. Целый ряд сочинений, фигурирующих в качестве материала данного исследования, отличается сложностью музыкального языка и многогранностью решаемых технических задач. Соответствующие образно-концептуальные замыслы далеко не всегда воспринимаются исполнителями и слушателями без видимых затруднений, некоторые произведения вплоть до настоящего времени остаются лишь эпизодическими участниками концертных программ. Исходя из этого, для сегодняшних исполнителей представляется крайне важным осмысление художественной обусловленности используемых технических приемов, формы, логики развития музыкального материала, характера взаимодействия инструментальных партий, так как это является предпосылкой художественно верной интерпретации сочинений – главной цели исполнительской деятельности.

В отечественном музыкознании виолончельные сонаты не часто становились предметом специального исследования. Среди авторов, которые обращались к разноплановой проблематике, связанной с упомянутым жанром, фигурируют имена В. Блока, Е. Долинской, Т. Зайцевой, Е. Захаровой, М. Кустова, И. Мартынова, И. Польской, Е. Ручьевской, М. Рыцаревой, Г. Серовой, Т. Синецкой, Я. Сорокера, О. Томпаковой, С. Хентовой, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой. Как правило, виолончельные сонаты в соответствующих работах освещались в контексте индивидуального стиля или камерно-инструментального искусства, без акцента на специфических особенностях эволюции данного жанра.

В фундаментальном труде Л. С. Гинзбурга «История виолончельного искусства» [7] сонаты для виолончели и фортепиано представлены как часть жанровой панорамы зарубежной виолончельной музыки XX столетия⁶. В работе Н. Биджаковой «Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века» [8] стилевой ракурс ограничен рамками неоклассицизма и позднего романтизма, без рассмотрения модернистских тенденций. Иной подход реализуется в новейшем исследовании, посвященном эволюции жанра виолончельной сонаты в отечественной музыке XIX–XX столетий и воссоздающем широкую панораму стилевых исканий, характерных для первой половины минувшего века [6]. В докторской диссертации Р. Шитиковой [3]

объектом рассмотрения выступает жанр инструментальной сонаты как значимая составляющая музыкальной культуры XX столетия. Материалом для изысканий, предпринятых автором, выступают сольные и камерно-ансамблевые (в том числе виолончельные) опусы, анализируемые с различной степенью подробности – более обстоятельно (например, сонаты для виолончели А. Веберна, К. Дебюсси, Д. Шостаковича, Н. Мясковского, С. Слонимского) либо факультативно (произведения С. Рахманинова, Ф. Бриджа, С. Евсеева, А. Дроздова, Н. Рославца, А. Мосолова, Н. Сидельникова, В. Сильвестрова). Таким образом, в комплексной постановке данной проблемы, характеризующей широким охватом теоретических и практических аспектов развития и функционирования жанра в контексте художественных устремлений экспрессионизма первой половины XX века, присутствует необходимая новизна, что позволяет наметить перспективное поле для дальнейших исследований. Вместе с тем, алгоритм изучения и осмысления заявленной проблематики может быть успешно применен и к другим разновидностям камерно-инструментальной дуэтной сонаты с участием фортепиано⁷.

Соната для виолончели и фортепиано (1914) А. Веберна является одним из ранних сочинений, отразивших новаторские тенденции музыкального мышления XX века. Композитор фиксирует мгновенность прихотливых смен музыкальных эмоций и мыслей. Тем самым произведение как бы запечатлевает последовательность различных фаз причудливой «игры воображения» художника. Соната характеризуется предельной лаконичностью авторского высказывания (протяженность опуса – 41 такт) и состоит из двух разделов, объединяемых по типу сонатной экспозиции (*Sehr bewegt* и *Zart bewegt*). Драматургия сочинения характеризуется контрастным сопряжением основных образных сфер – действенной и лирико-созерцательной. При этом чередование серийных рядов представляется аналогом тональных сопоставлений. По мнению отечественного исследователя, «...их последовательность образует план, который играет значительную роль в формообразовании – очерчивает грани разделов, выявляет интонационные контрасты, определяет общую направленность развития» [3, с. 95]. Фактура сочинения отличается разреженностью, отказом от развернутых кантиленных построений, значительной ролью пауз. Именно у А. Веберна формируется музыкальный пуантилизм – «точечная» инструментовка, охватывающая удаленные регистры или тембры. Композитор использует различные приемы звукоизвлечения, создавая разнообразные сонорные эффекты и

как бы воссоздавая таинственную «музыку ночи» (игра на грифе, *col legno* у подставки, тремоло, глиссандо, внезапные акценты, *sf* и т. д.).

П. Хиндемит выступал с резкой критикой композиторов нововенской школы и авангардных тенденций как таковых. В них он усматривал «варварскую пестроту стилей и тотальное отсутствие какого-либо канона красоты» (цит. по: [9, с. 39]). Однако в Сонате op. 11 № 3 (1919, 2-я ред. 1921) линейность и графичность фактуры, лаконизм и приоритет ритмического начала по-экспрессионистски ярко отражают обостренное мироощущение начала века. Гротескно-искаженное мировосприятие концентрируется в экспрессивно-драматической I части сонаты. Во вступлении (*Mäßig schnelle Viertel. Mit Kraft*) использованы элементы *quasi*-импровизационного прелюдирования. Драматизм главной партии обусловливается нисходящей тритоновой интонацией, которая затем появляется и в остальных частях цикла. Резкое *spiccato* в низком регистре у фортепиано ассоциируется с барабанной дробью, перерастающей в трагическое торжество рока на протяжении заключительного раздела. II и III части, пронизанные театральностью, оттеняют насыщенную полярно противоположными эмоциями I-ю. При этом демонстрируются разные оттенки жанровости – от картинной сдержанности в средней части (особый гипнотически-завораживающий характер придают ей элементы марша и болеро) до inferнального буйства в финале. Подобная гротескно-заостренная образность, сочетаемая с жанровыми «искажениями», приобретает трагический оттенок. Новаторский подход П. Хиндемита к ансамблевому письму реализуется также посредством графической фиксации оркестровых инструментальных приемов в партии фортепиано (*detache*, *spiccato* и др.).

Индивидуальность А. Онеггера обусловливается влиянием двух культур – австро-немецкой и французской. С воздействием первой принято связывать глубокую содержательность, философский подтекст его музыки; от второй проистекают стремление к ясности, чувство пропорций, ускоренный темп драматургического развертывания. Соната для виолончели и фортепиано (1920) является небольшим по объему трехчастным сочинением (*Allegro non troppo – Andante – Presto*). Структура цикла соответствует традиционным нормам: сонатная форма *Allegro* и рондо-сонатная – Финала контрастируют с репризной трехчастностью *Andante sostenuto*. Однако А. Онеггер привносит в классические формы целый ряд изменений, чаще всего связанных с «усеченной» разработкой и трансформированной репризой. Сумрачный колорит I и II частей

меняется в Финале яростными, экспрессивными всплесками. Жанровый финал преломляет метроритмические и фактурные особенности неаполитанской тарантеллы, подчеркнута контрастируя предшествующим Allegro и Andante.

Л. Раппопорт указывает на полифонический характер взаимодействия виолончели и фортепиано в данном сочинении: здесь «...инструменты выступают каждый со своей темой, и полифония сохраняется до конца, подчеркивая “индивидуальности” участников дуэта» [10, с. 84]. Для инструментальных партий характерна полиритмическая сопряженность голосов, которой противостоит акцентированная лапидарность ритма. Исключительная сложность гармонического языка (с элементами политональности и битональности), эмоционально-психологическая напряженность, даже некоторая «взвинченность», присущая данному сочинению, позволяют рассматривать Сонату А. Онеггера в ряду типичных проявлений музыкального экспрессионизма первой половины XX века.

Особое место в формировании самобытного отечественного модернизма занимают поиски «новой гармонии» в творчестве А. Скрябина. Так, центральным элементом композиции в симфонической поэме «Прометей. Поэма огня» (1910) становится шестизвучный аккорд, из которого произрастают и мелодика, и гармоническое развитие. К числу знаковых сочинений в данном аспекте принадлежат также «Весна священная» И. Стравинского и некоторыеopus раннего, крайне «левого» С. Прокофьева⁸. Среди авторов виолончельных сонат, воспринявших и в разной степени претворивших новаторские идеи отечественного музыкального искусства, следует упомянуть Н. Рославца, А. Дроздова, Ю. Кочурова, А. Мосолова, С. Евсеева, А. Крейна, М. Гнесина, Н. Мяковского. В настоящей работе будут рассмотрены произведения Н. Рославца и Ю. Кочурова.

Идейно-образная направленность творчества Н. Рославца близка позднеромантическим и ранним экспрессионистским тенденциям. Так, по мнению Т. Левой, «...декларируемый антиромантизм Н. Рославца весьма относителен <...>. Собственная же музыка композитора не всегда укладывается в жесткие тиски рации и канон “новой вещественности”». Как утверждает цитируемый исследователь, Н. Рославца отличал некий «симбиоз романтизма и авангарда», присущий поздним сочинениям Скрябина [11, с. 118, 117].

Творческие искания привели Н. Рославца к обновлению музыкальных средств выразительности. С 1912 года он разрабатывал собственную систему композиции. Указанная система получила название «синтетаккорда», представляю-

щего собой универсальный звукоряд, на основе которого строятся и вертикаль, и горизонталь произведения. Поскольку сущностные характеристики «синтетаккорда» полностью совпадают с определением серии, то метод композиции Н. Рославца можно рассматривать в качестве особого вида серийной техники. Новая звуковысотная система, возникшая независимо от западноевропейских теорий, сопоставима с додекафонией А. Шенберга, ладами ограниченной транспозиции О. Мессиана, гармонической концепцией П. Хиндемита, экспериментами А. Хабы и Й. Хауэра. Подобная синхронность указывает на определенные тенденции и закономерности в развитии музыкального искусства на рубеже XIX–XX веков⁹.

В композиторском наследии Н. Рославца – виолончельные сонаты № 1 (1921) и № 2 (1922), созданные в период активных творческих поисков. В этих произведениях запечатлен мир субъективных переживаний с характерными перепадами настроений – от бурной экспрессии и возбужденного пафоса до состояния душевной опустошенности. Повышенная экзальтация различного содержания проявляется в сложных тематических сплетениях и ритмике. Образы смятения и тревоги главной партии подчеркиваются диссонирующими созвучиями, пунктирным ритмом, резкой звучностью и плотной инструментальной фактурой. В побочной партии одночастной Сонаты № 1 в одновременном звучании соединены начальный элемент главной партии и вопросительные восходящие интонации. Драматическая кульминация побочной партии отмечена мощным звучанием «обрушивающихся» аккордов в партии фортепиано. На протяжении разработки получают развитие преимущественно тревожные интонации главной партии. Реприза сокращена, все тематические проведения сжаты. Побочная партия, лишенная изначальной распеваемости, сближается с главной в процессе воплощения образов смятения и тревоги.

Несмотря на сложное звуковое воплощение, одночастная Соната № 1 отличается видимой классичностью трактовки сонатного allegro. По мнению Б. Асафьева, «именно конструктивная строгая форма дает композитору максимум экспрессии в силу максимума организованности» (цит. по: [12, с. 122]). В Сонате четко прослеживаются основные разделы указанной формы: экспозиция, представленная главной, связующей, побочной и заключительной темами, лаконичная разработка и реприза, в которой все темы проводятся с некоторыми изменениями.

Динамическое развитие осуществляется посредством полифонизации музыкальной ткани:

многоголосное изложение приобретает ярко выраженную линейность и самостоятельность, не достигая единства даже в кульминационных моментах. Насыщенная многослойная фактура, ладовая заостренность и полиритмические сочетания ставят перед исполнителями непростые ансамблевые задачи. Нарастание и спад напряжения осуществляются не резко, а сравнительно плавно, волнообразно. Достижение соответствующих эффектов требует мастерского владения приемами инструментального звуковедения и динамическими ресурсами.

К сочинениям, в которых ярко отразились новаторские тенденции музыкального искусства первой половины XX века, относятся виолончельные сонаты А. Мосолова и Ю. Кочурова. Так, несомненное влияние конструктивистских мотивов прослеживается в моторно-энергичном звучании Сонаты-легенды (1924/1927) А. Мосолова. Современники обнаруживали в его музыке элементы «крайне левого» модернизма. Н. Рославец писал: «Его [первая] соната – настоящая библия модернизма, в которой сконцентрированы все гармонические трюки в духе предрозовых нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов...» (цит. по: [3, с. 393]). Видимое преобладание урбанистических интенций не вполне соответствует авторской жанровой характеристике – Легенда. Тогда как форма Сонаты, образуемая чередующимися разнохарактерными разделами, в полной мере соотносится с эстетикой романтического искусства.

Трехчастная Соната для виолончели и фортепиано Ю. Кочурова (1930/1931) – произведение серьезное и сдержанное по манере высказывания, при этом яркое и темпераментное. Форма и драматургия сочинения традиционны: I часть – сонатная форма, II (медленная) выдержана в стиле И. С. Баха, III – стремительный финал. При этом в рассматриваемом цикле ощущается видимая пространность композиции, ее некоторая перегруженность. В гармоническом языке Сонаты прослеживаются обилие альтераций, ладовая заостренность, которые демонстрируют постепенный переход композитора от традиционной мажоро-минорной системы к «свободной атональности». Инструментальные партии чрезвычайно сложны (как по отдельности, так и в ансамблевом взаимодействии), что обусловлено их виртуозным характером и полиритмическими сопряжениями голосов. В данном случае насыщенная фактура фортепианной партии выдвигает перед исполнителями проблему оптимального динамического баланса.

Таким образом, в ряде виолончельных сонат, созданных в первой половине XX века, прослеживается тенденция к радикальному обновлению

звуковысотных и ладотональных компонентов музыкального языка. В целом наблюдается отход от классических принципов формирования музыкальной ткани, ясно выраженной тональности, четкой структурной организации, дифференцированного подхода к фактуре (например, ограниченности мелодии и сопровождения).

Для композиционных решений характерно переосмысление закономерностей традиционного сонатно-симфонического цикла (Г. Кауэлл, П. Хиндемит, А. Онеггер, Ю. Кочуров). Между тем А. Шенберг полагал, что сонатная форма предоставляет большие возможности «для построения достаточно развернутых додекафонных композиций» (цит. по: [13, с. 66]), чему способствует замещение принципа тонального построения 12-тоновым методом. Однако ни в одном из рассматриваемых выше произведений новаторская техника не выдерживается от начала до конца, а используется в качестве составляющей лексической системы сочинений.

В сочинениях А. Веберна, Э. Шулльга, А. Мосолова наблюдается тенденция к сжатию цикла. Миниатюризм форм при этом влечет за собой дискретность, фрагментарность фактуры (А. Веберн, А. Онеггер). Вместе с тем, эстетика «потока сознания» в сонатах Н. Рославца и Ю. Кочурова обуславливает видимое господство процессуальности и, как следствие, продолжительное звучание указанных произведений. В сонатах С. Барбера и Н. Мясковского (№ 1) элементы экспрессионизма прослеживаются в известной экзальтации и эмоциональной обостренности подвижных частей циклов, в усложнении музыкального языка. При этом С. Барбер оставляет неизменной драматургическую концепцию сонатного цикла, а Н. Мясковский следует традициям эпохи позднего романтизма, с ее тяготением к поэмности (композиция Сонаты представляет собой двухчастный цикл).

Отметим черты, которые сближают названные опусы, – преобладание диссонирующих гармоний, дискретность фактурных и мелодических линий, мотивность вместо тематизма, обилие резких контрастов, акцентированная ритмика. Красочные тембровые «пятна» и смягченные гармонии, присущие импрессионизму, вытесняются своеобразной графикой жестко звучащих линейных построений или «ударной» диссонантной вертикалью. В ряде сочинений виолончель утрачивает традиционную кантиленность звучания, тогда как рояль становится противоборствующей стороной дуэтного ансамбля, неким «оппонентом» или «соперником» струнного инструмента. Изменением характера тематизма (либо его редукцией) и ансамблевой фактуры предопределяется утрата общепринятых

семантических амплуа обоих участников дуэта, равно как и инвариантного признака жанра – тембрового слияния. Взамен этого утверждается иной принцип взаимодействия, характеризующий динамичными инструментальными «подхватами» в отдаленных регистрах, многочисленными фактурными сдвигами и скачками, контрастами либо конфликтными столкновениями тембров. В силу отказа от классических структур, гармонии, тематизма, сопровожда-

емого переосмыслением традиционного звучания инструментов и их функций в ансамбле, соната утрачивает характер «лирического высказывания», имманентно присущий жанру в связи с наиболее выразительными тембровыми характеристиками виолончели, и становится «экспериментальным пространством», в котором сосредоточиваются и доминируют яркие, сильные, резкие эмоции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В некоторых современных исследованиях период расцвета экспрессионизма обозначен 1908–1914 годами [1]. При этом указывается, что «его признаки можно проследить и позже», в творчестве Б. Бриттена, Д. Шостаковича (цит. по: [2, с. 19]). После 1970 года фиксируется новая фаза экспрессионизма – «гиперэкспрессионистский авангард» [Там же].

² Термин «додекафония» впервые встречается на страницах итальянского журнала «Rivista Musica le Italiana» (1911, автор – композитор и теоретик Д. Алалеон). Хронологически первым в истории музыки опубликованным 12-тоновым сочинением считается пьеса Ф. Х. Кляйна «Машина – внетональная самосатира».

³ Истоки данного явления коренятся в начальном разделе «Фауст-симфонии» Ф. Листа (12-тоновый аккордовый ряд на модальной основе), сцене колокольного звона из «Бориса Годунова» М. Мусоргского (новая тональность), симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса (12-тоновая тема). Творческие эксперименты И. Стравинского в «Жар-птице», А. Скрябина в «Предварительном действии», «Прометее» (техника «основного аккорда» или «центрального созвучия») вплотную соприкасаются с новой музыкой XX века.

⁴ Модернизм – феномен, охватывающий всю совокупность новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX века. К модернистским направлениям первой половины столетия некоторые исследователи причисляют, наряду с экспрессионизмом, также импрессионизм [1; 4].

⁵ К нормативным признакам типовой жанровой модели сонаты для виолончели и фортепиано на рубеже веков могут быть отнесены «...трехчастность сонатного цикла с определенной семантикой и функциями частей, детализированность письма, повышенная информативно-содержательная плотность материала, диалогичность как тип инструментального общения, реализуемая при помощи вопросо-ответных интонаций, характерных артикуляционных приемов, идентичного ансамблевого интонирования, тембрового слияния инструментов, художественного равноправия партнеров при организующей роли фортепиано и формирующей интонационный строй в ансамбле функции виолончели» [6, с. 39]. Отметим, что указанные признаки в целом характерны для различных инструментальных разновидностей камерной дуэтной сонаты с фортепиано. Однако стилиевые особенности в каждом случае определяются тембровым своеобразием и семантикой конкретного инструмента – партнера фортепиано.

⁶ Помимо этого, в данном исследовании Л. Гинзбурга представлены или упомянуты сонаты Г. Ропарца, Ш. Видора, Г. Форте, К. Дебюсси, Ф. Казадезюса, Ф. Пуленка, М. Регера, З. Кодая, Б. Мартину, А. Казеллы, П. Курцбаха, Й. Кокконена, А. Тансмана, С. Франка, Э. Вила Лобоса.

⁷ Эволюционные процессы, наблюдаемые в жанрах сонатно-симфонического генезиса (симфонии, концерте, трио, квартете, квинтете, сольной и ансамблевой сонате для разных инструментальных составов) во многом сходны. Однако характер их влияния на типовые признаки жанра обусловлен количественным и тембровым критериями ансамбля, а также стилиевыми особенностями письма.

⁸ Молодой С. Прокофьев удостоился звания «музыкального футуриста». На рубеже веков в России любую антиромантическую музыку, динамичную и насыщенную ритмическими акцентами и диссонантными гармониями, называли «футуристической». Ранее творчество С. Прокофьева современники оценивали именно так.

⁹ Современные исследователи констатируют, что различные по художественным устремлениям новации А. Лурье, Н. Рославца (синтетаккорд), В. Дешева, А. Мосолова, И. Вышнеградского (четвертитоновое фортепиано с двумя клавиатурами), Н. Обухова (концепция 12-тоновой атональной техники и собственная система музыкальной нотации) далеко опередили музыкально-языковые искания своего времени. Упомянутое новаторство явилось источником многих актуальных тенденций в творчестве Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, А. Тертеряна, Н. Каретникова, В. Кобекина и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Whittall A. Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century // Transformations of Musical Modernism / ed. by E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Pp. 53–73.
2. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Том 10. № 3. С. 8–27.
3. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра иск. (5.10.3). СПб., 2022. 1123 с.
4. Акопян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
5. Зенкин К. В. Авангард как мимолетный опыт в позднесоветской музыке // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1. С. 17–25.
6. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2017. 227 с.
7. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. 408 с.
8. Биджакова Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2010. 206 с.
9. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: СПбГУП, 2008. 148 с.
10. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 304 с.
11. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века. СПб.: Композитор, 2007. 184 с.
12. Жохова А. А. Русская скрипичная соната на рубеже XIX–XX веков // Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов: сб. ст. СПб.: СПбГКим. Н. А. Римского-Корсакова, 1993. С. 108–129.
13. Шитикова Р. Г. Эволюция сонатной идеи в камерном инструментальном творчестве композиторов нововенской школы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия: общественные и гуманитарные науки. 2012. № 153. С. 58–69.

REFERENCES

1. Whittall A. Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century. In: Transformations of Musical Modernism. Ed. by E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Pp. 53–73.
2. Tsaregradskaya T. «Pozdniymodernism» v muzyke kontsa XX– nachala XXI veka: nekotorye nablyudeniya [“Late Modernism” in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries: Some Observations]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2019. Vol. 10. No. 3. Pp. 8–27.
3. Shitikova R. Sonata v muzyke XX veka: tipologiya zhanra [Sonata in the 20th Century Music: Genre Typology]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 1123 p.
4. Akopyan L. Muzyka XX veka [Music of the 20th century]: encyclopedia. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
5. Zenkin K. Avangard kak mimoretnyj opyt v pozdnesovetskoy muzyke [Avant-garde as a fleeting trial in the late Soviet music]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2025. No. 1. Pp. 17–25.
6. Gudozhnikova O. Sonata dlya violoncheli i fortepiano v otechestvennoy muzyke XIX–XX vekov: evolyutsiya i osobennosti stilya [Sonata for Cello and Piano in the Russian Music of the 19th and 20th Centuries: Evolution and Style Features]: Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2017. 227 p.
7. Ginzburg L. Istoriya violonchel’nogo iskusstva [History of Cello Art]: in 4 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 4: Foreign Cello Art of the 19th and 20th Centuries. 408 p.
8. Bidzhakova N. Kamerno-instrumental’nye zhanry v muzyke dlya violoncheli i fortepiano pervoy poloviny XX veka [Chamber instrumental genres in music for cello and piano in the first half of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2010. 206 p.
9. Papenina A. Muzykal’nyj avangard serediny XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya [The Musical Avant-Garde of the Mid-20th Century and the Problems of Artistic Perception]. St. Petersburg: St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 2008. 148 p.
10. Rappoport L. G. Artur Onegger [Arthur Honegger]. Leningrad: Muzyka, 1967. 304 p.

11. *Levaya T.* Skryabin i khudozhestvennyye iskaniya XX veka [A. Scriabin and the artistic strivings in the 20th century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 184 p.
12. *Zhokhova A.* Russkaya skripichnaya sonata na rubezhe XIX–XX vekov [The Russian Violin Sonata at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. In: Kamerno-ansamblevaya muzyka v tvorchestve russkikh kompozitorov [Chamber Ensemble Music in the Works by Russian Composers]: collected research works. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 1993. Pp. 108–129.
13. *Shitikova R.* Evolyutsiya sonatnoy idei v kamernom instrumental'nom tvorchestve kompozitorov novovenskoy shkoly [The evolution of the sonata idea in the chamber instrumental works by the New Vienna School composers]. In: Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena. Seriya: Obshchestvennye i gumanitarnye nauki [Proceedings of A. Herzen Russian State Pedagogical University. Series: Social Sciences and Humanities]. 2012. No. 153. Pp. 58–69.

Гудожникова Ольга Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
Россия, 455036, Магнитогорск
gudozolga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4567-0556

Olga N. Gudozhnikova

Ph.D. (Art), Associate Professor at the Department of Special Piano
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
Russia, 455036, Magnitogorsk
gudozolga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4567-0556