

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202603069

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Б. БРИТТЕНА Поэтика жанра в контексте необарочных тенденций второй половины XX века

Ольга Николаевна Гудожникова

Магнитогорская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Челябинская область, Магнитогорск,
улица Грязнова, 22
gudozolga@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-4567-0556

Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* Б. Бриттена (1961) является одним из самых известных произведений камерно-ансамблевого репертуара для данного инструментального состава, но при этом редко становится объектом исследовательского интереса. В статье выявляются особенности композиции сочинения, музыкальной лексики, определяется роль Сонаты в эволюции жанра. Особое внимание уделяется своеобразию фактуры и тембровой драматургии. Результаты исследования позволили определить, что стилевой облик виолончельной сонаты Б. Бриттена обусловлен необарочными проявлениями. Ее композиция коррелируется с моделью барочной сюиты. Однако автор не воспроизводит аутентичную структуру, а использует жанровые прототипы разных эпох. Интегрирующий стилевой вектор неоклассицизма второй половины XX века проявился в камерном произведении в особом игровом тоне, использовании монтажного принципа сопряжения разнохарактерного музыкального тематизма, в переосмыслении жанровой семантики отдельных частей цикла в направлении гротескной и инфернальной образных сфер. Вместе с тем принадлежность сочинения к жанру сонатно-симфонического генезиса подчеркивается атрибутивными признаками: наличием сонатной формы в первой части, скрытой четырехчастностью цикла, интонационным единством композиции и диалектическим принципом, реализующимся как в противопоставлении разножанровых частей-образов, так и на уровне тембровой драматургии. Статья адресована прежде всего исполнителям с целью формирования художественно верных интерпретационных подходов.

Ключевые слова: соната для виолончели и фортепиано, Б. Бриттен, необарокко, жанровые признаки

Для цитирования: Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано Б. Бриттена. Поэтика жанра в контексте необарочных тенденций второй половины XX века // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 69–78. <https://doi.org/10.36871/hon.202603069>

© Гудожникова О. Н., 2026

Original article

BENJAMIN BRITTEN'S SONATA FOR CELLO AND PIANO

The Poetics of the Genre in the context of Neo-Baroque Tendencies in the second half of the XXth century

Olga N. Gudozhnikova

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation
gudozolga@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-4567-0556

Benjamin Britten's Sonata for Cello and Piano, Op. 65 in C (1961) is one of the most famous pieces in the chamber ensemble repertoire for this instrumental combination, yet it is rarely the subject of research. This article explores the composition and musical vocabulary of the sonata, as well as its role in the evolution of the genre. Particular attention is paid to its unique texture and timbral dramaturgy. The results of the study suggest that the style of B. Britten's Cello Sonata is influenced by Neo-Baroque elements, its composition correlates with the model of a Baroque suite. However, rather than reproducing the authentic structure, the author uses genre prototypes from different eras. The integrating stylistic vector of Neoclassicism in the second half of the XXth century manifested itself in the chamber work through a special playful tone, the montage principle of combining diverse musical themes, and the reinterpretation of the genre semantics of individual parts of the cycle leaning towards grotesque and infernal imagery. At the same time, the work's affiliation with the sonata-symphonic genre is emphasized by the following defining features: the presence of a sonata form in the first part; the hidden four-part structure of the cycle; the intonational unity of the composition; and the dialectical principle manifested both in the juxtaposition of images from different genres and at the level of timbral dramaturgy. This article is primarily intended for performers in order to foster accurate artistic interpretations.

Keywords: Sonata for Cello and Piano, B. Britten, Neo-Baroque, genre features

For citation: Gudozhnikova O. N. Benjamin Britten's Sonata for Cello and Piano. The Poetics of the Genre in the context of Neo-Baroque Tendencies in the second half of the XXth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2026, no. 3 (48). P. 69–78. <https://doi.org/10.36871/hon.202603069> (In Russian)

Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* Б. Бриттена (1961) по праву занимает центральное место в концертном репертуаре для данного инструментального состава. Самообытный музыкальный язык, разнообразно представленные выразительные возможности виолончели и оригинальность ансамблевых задач ставят произведение английского композитора в один ряд с камерными опусами К. Дебюсси, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, А. Шнитке, Р. Щедрина. Соната звучала и звучит в исполнении известных музыкантов второй половины XX начала XXI веков¹,

прежде всего Маэстро Ростроповича, который инициировал ее создание и неоднократно исполнял сочинение с автором. Соната также является основой базового учебного репертуара.

Принимая во внимание востребованность камерного опуса в художественной практике, его непреходящую ценность для музыкального искусства, необходимость обращения к инструментальному творчеству Б. Бриттена очевидна и значима. Тем более что в отечественном музыкознании Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* не часто

¹ К произведению обращались Жаклин Дю Пре (виолончель) и Стивен Ковачевич (фортепиано), Наталья Гутман (виолончель) и Святослав Рихтер (фортепиано), Татьяна Васильева (виолончель)

и Юмико Урабе (фортепиано), Питер Виспелвэй (виолончель) и Деян Лазич (фортепиано), Давид Григорян (виолончель) и Людмила Лисова (фортепиано), Стивен Доан (виолончель) и Барри Снайдер (фортепиано).

становится объектом исследования². Среди работ, в которых упоминается это сочинение, отметим монографии о творчестве композитора на русском языке А. Таурагиса и Л. Г. Ковнацкой [4]. Исследователь Н. Биджакова [1] рассматривает сонату Б. Бриттена в аспекте синтеза жанров и анализирует особенности преломления в ней черт сонатного и сюитного циклов³. В фундаментальном труде Л. С. Гинзбурга [2] произведение представлено в контексте панорамы жанров виолончельной музыки без акцента на ансамблевой специфике⁴. Своеобразие его структуры и драматургии факультативно рассматривается в статье В. Е. Карпенко [4] в свете проблематики инструментальных циклов композитора. Среди зарубежных авторов укажем на статью Т. Борисенко [8], монографию Й. Хироты [11], диссертации Ч. Бэйкера [9] и Ч.-А. Ли [12]. Борисенко уделяет внимание поэтике явления *Moto Perpetuo* и его претворению в сочинениях Б. Бриттена. Диссертация Ч. Бэйкера, написанная в 1965 году, является первым серьезным исследовательским трудом, посвященным сонате. Близость дат создания сочинения и написания работы, а также факт знакомства автора труда с композитором позволяют отнести эту работу к достоверным источникам. Работы Й. Хироты и Ч.-А. Ли посвящены как теоретическим, так и исполнительским проблемам в Сонате. В заметке Дж. Уорекка [14] содержатся сведения о премьере сочинения 7 июля 1961 года на фестивале в Олдебурге и приведены некоторые рецензии на это исполнение.

Таким образом, обзор отечественных музыковедческих источников демонстрирует существенный пробел в изучении жанровых особенностей виолончельного опуса Б. Бриттена. Вместе с тем работы зарубежных авторов требуют профессиональной адаптации информативных данных для введения в на-

учное поле отечественного музыкознания. В этой связи комплексная постановка вопроса, включающая всесторонний анализ произведения Б. Бриттена, представляется актуальной и практически значимой. Прежде всего, статья адресована исполнителям, так как результаты музыковедческого рассмотрения, представленные в работе, являются основой для нахождения верных исполнительских приемов, достижения художественно-точной и осмысленной интерпретации.

Соната для виолончели и фортепиано *op. 65 in C* Б. Бриттена была создана в результате творческого сотрудничества английского композитора и российского виолончелиста М. Ростроповича. Они познакомились 21 сентября 1960 года на концерте в Королевском фестивальном зале в Лондоне, программа которого включала британскую премьеру Первого концерта для виолончели с оркестром Д. Шостаковича, а также «Путеводитель по оркестру» Б. Бриттена. После выступления М. Ростропович, уже зарекомендовавший себя как заказчик новых произведений, попросил Бриттена написать что-нибудь для него. Композитор согласился и создал пять сочинений: Сонату для виолончели и фортепиано *соч. 65 in C*, Симфонию для виолончели и три сюиты для виолончели *solo*. Переписка Бриттена с Ростроповичем свидетельствует о трепетном отношении автора к величайшему исполнительскому гению современности. Композитор признавался, что «возможно, допустил некоторые ошибки», и шутил, что «движение пиццикато вас позабавит; я надеюсь, что это возможно!» [13, 278].

Жанровые параметры в Сонате демонстрируют как нормативные черты⁵, так и индивидуализированный подход к структурным и стилевым особенностям сочинения. Среди ведущих тенденций, определивших его художественный облик, композиционное решение, драматургию и характер взаимо-

² Обзор трудов о творчестве Б. Бриттена представлен в статье Н. А. Пановой и Е. Р. Скурко «Проблемы творчества Бенджамина Бриттена в английском и отечественном музыкознании» // Проблемы музыкальной науки / *MusicScholarship*. 2024. № 2. С. 38–51.

³ Материал статьи также включает камерные опусы К. Дебюсси, И. Стравинского, А. Казеллы, П. Хиндемита, К. Хачатуряна и Г. Курцбаха.

⁴ В данной работе упоминаются сонаты Ж. Ропарта, Ш. Видора, Г. Форе, К. Дебюсси, А. Онеггера, П. Хиндемита, С. Барбера, Й. Ферстера Ф. Казадезюса, Ф. Пуленка, М. Регера, Ц. Бреза, З. Кодая, Б. Мартину, А. Казеллы, П. Курцбаха, Й. Кокконена, А. Тансмана, С. Франка, Э. Вила Лобоса [2].

⁵ На рубеже XIX–XX веков нормативность классикоромантической жанровой модели камерной сонаты в области формы закрепились в трех- или четырехчастности сонатного цикла. Стилиевые константы дуэтной сонаты заключаются в детализированности письма, повышенной информативно-содержательной плотности материала и тембровом слиянии, выраженном в предельной согласованности инструментальных партий на уровне интонирования, ритмики, динамической сбалансированности и артикуляции. В целом семантика жанра связана с субъективностью, интимностью высказывания, лирикой, эмоциональностью и интеллектуальностью [3, 39].

действия инструментальных партий, ярко проступают черты неоклассицизма, разнообразно репрезентирующего во второй половине XX века необарочные проявления.

Поэтика Барокко оказалась весьма созвучна запросам времени — периоду серьезных социально-политических, мировоззренческих потрясений, сложных общественных преобразований. Вместе с тем разнообразная палитра приемов, присущая старинной музыке, в исторической перспективе оказалась близка современному композиторскому мышлению и открыта виртуозному потенциалу исполнительского искусства.

Формы взаимодействия с реликтами музыкального искусства XVII–XVIII столетий включают обращение к жанрам, структурам, текстам, темам и интонациям [6, 7]. В современной практике барочные прототипы трактуются весьма вольно — от реальной апелляции к жанровым моделям до намека, аллюзии на стиль или сознательного несоответствия источнику. В качестве стилевых знаков весьма часто используются цитаты барочных тем, музыкально-риторических фигур или монограмм в их прямом или искаженном семантическом значении. Среди видов работы с музыкальным материалом доминирующими являются методы полифонического развития⁶. В партитурах авторов имитационная техника или элементы микрополифонии весьма часто смыкаются с сонористикой, что приводит к красочному или необычному звучанию. Результаты использования таких приемов согласуются с магистральной линией современного композиторского творчества — идеей сочинения самого материала музыки — звука (К. Штокхаузен).

Полифонические жанры (малые полифонические, старосонатные и сюитные циклы, *Concerto grosso*) и формы обладают огромным потенциалом к ассимиляции с современным письмом или элементами национального музыкального языка. Исследователь А. Ю. Шпагина определяет соотношение структур следующим образом: «контрастно-составные формы отражают бесконфликтное сопоставление противоположных аффектов, а вариационно-остинатные — развертывание сквозной идеи в протяженных одночаст-

ных концепциях» [7, 5]. Приемы барочного концертирования в композиторской практике актуализируют стилеобразующие черты культуры XX века — диалог и игру.

Пятичастная структура виолончельной сонаты Б. Бриттена, включающая «*Dialogue*» (*Allegro*), «*Scherzo Pizzicato*» (*Allegretto*), «*Elegia*» (*Lento*), «*March*» (*Energico*) и «*Moto Perpetuo*» (*Presto*), коррелируется с барочной сюитой, связь с которой подчеркивается наличием единой тональности *C-dur*, выдержанной в каждой части. Более того, она присутствует в названии. Принцип чередования разножанровых частей, которому следует композитор, также является важным признаком сюиты. В данном случае Бриттен сопоставляет контрастные аффекты в противоположность диалектике сонатно-симфонического цикла. Не случайно исследователь творчества английского композитора Л. Ковнацкая относит сонату к «традиционным бриттеновским сонатно-сюитным циклам, характерным для индивидуального композиторского стиля» [5, 308–309]. Автор отмечает, что Сюита № 2 *op.* 80 для виолончели соло Бриттена ближе к жанру сонаты, нежели собственно Соната [там же]. Вместе с тем композитор не использует оригинальную жанровую модель эпохи Барокко, а выбирает некоторые ее элементы и создает полигибридную форму. Так, например, названия частей ориентируют слушателя на жанровые прототипы других эпох («*Scherzo Pizzicato*», «*March*», «*Elegia*») и «модусы состояний» («*Dialogue*», «*Moto Perpetuo*»).

Первая часть, «*Dialogue*», является смысловым центром композиции и интонационным источником развертывания музыкального повествования в следующих частях. Ее содержательная основа, воплощающая различные грани личностной сферы, к концу сочинения эволюционирует в направлении негативной образности. Часть традиционна по структуре — в ее основе сонатная форма с контрастными главной и побочной партиями и ясными контурами разделов. Более того, следуя классической традиции, композитор повторяет экспозицию.

Особенность изложения инструментальных партий обусловлена названием части. Диалогичность высказывания базируется на разных по характеру интонациях в партиях виолончели и фортепиано. Возбужденность коротких секундных реплик струнного инструмента смягчается приглушенными мягкими аккордами у рояля (нотный пример 1).

⁶ Методы полифонического развития корреспондируют с атрибутивными стилевыми признаками камерной сонаты, специфика которых характеризуется полифоничностью в организации ансамблевой фактуры.

Нотный пример 1

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано *op.* 65.
I часть, «*Dialogue*». Тт. 1–6

Оба участника дуэта обретают почти одушевленные характеристики. М. Ростропович писал: «Нежная, но в то же время волнующая, в буквальном смысле слова, человеческая связь между двумя инструментами... разговор, выраженный не словами, а чем-то более тонким и замысловатым, разговор, в котором капризно меняется настроение, разговор, охватывающий не слова, а целый мир переплетенных чувств, связанных с каждой нотой» [цит. по: 12, 18]. Развитие приводит к экспонированию второй главной партии — прерывающие интонации у виолончели на фоне триольных фигураций в партии фортепиано (т. 26, *animato*). Побочная партия (*Tranquillo*) демонстрирует согласие и умиротворение двух собеседников. Разработки как таковой нет. Импульсом развития в динамической репризе выступают элементы второй главной партии, автор поручает виолончели триольную сопровождающую

линию, а фортепиано наделяет прерывистыми интонациями. Побочная партия в репризе звучит без изменений, но приобретает иную тембровую окраску, так как инструментальные партии обмениваются тематическими проведениями. Лаконичная кода построена на начальных интонациях главной партии.

Ни один из циклов Бриттена не обходится без активной моторики. Соната не стала исключением. В гротескном «*Scherzo Pizzicato*», усиленном соответствующим приемом, уже просматривается трагическое окончание сочинения. Ироничный, но колкий характер этой части поддерживается оstinatным ритмом. Инструменты воспроизводят по очереди музыкальный материал, который смог бы сыграть один инструмент. Данный фактурный прием требует от пианиста предельной унификации штриховой палитры с виолончельным *pizzicato* (нотный пример 2).

Нотный пример 2

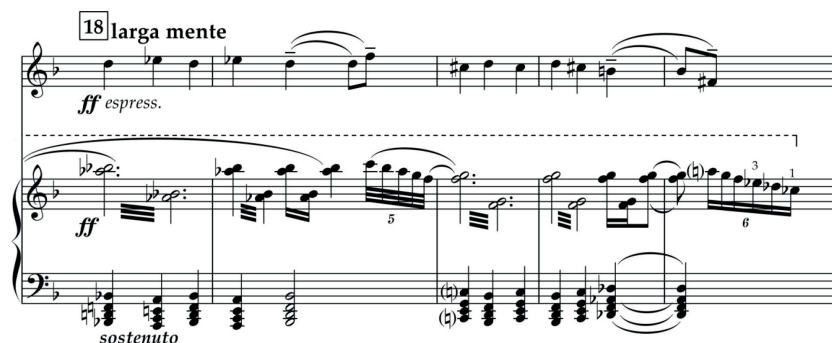
Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано *op.* 65.
II часть, «*Scherzo Pizzicato*». Тт. 1–12

Третья часть, «*Elegia*», является лирико-драматическим центром композиции. Здесь главным действующим «лицом» является струнный инструмент. Виолончели поручены эмоциональные высказывания, которые в кульминации достигают высокой степени трагедийности. Значительность содержания находит отражение в разнообразных сред-

ствах инструментальной выразительности — аккордах в широком расположении, двойных нотах, фразировке, включающей длинные восходящие подъемы мелодической линии и затем такие же продолжительные спады. Партия фортепиано трепетно поддерживает солирующую виолончель, чутко следуя за ее высказываниями (нотный пример 3).

Нотный пример 3

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
III часть, «*Elegia*». Тт. 44–48



«*March*» — наиболее часто встречающийся жанр в инструментальных циклах Бриттена. В виолончельной сонате он получает пародийную трактовку при сохранении атрибутивных размера 4/4 и пунктирного ритма. Карикатурность образа подчеркивается комплексом выразительных средств: диссонирующими аккордами у рояля, квадратностью маршевого метра в сочетании с мелким нечетным дроблением в мелодике, тембровыми контрастами (низкий регистр виолончели в сопоставлении с трубным пунктирным возгласом в высокой тесситуре

в партии фортепиано). Особая роль в создании содержательного поля части принадлежит цитате *Dies Irae*, которая корреспондирует с аналогичной темой из «Военного реквиема» (1961) Б. Бриттена. Данная связь не случайна, она лишь подчеркивает драматизм содержания, переданный при помощи «отображенных» признаков марша. В репризе механистичность звучания усиливается за счет использования в партии виолончели неспецифических инструментальных приемов: *sul ponticello*, *glissando* и *flageolet* (нотные примеры 4–5).

Нотный пример 4

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
IV часть, «*March*». Тт. 42–45



Нотный пример 5

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
IV часть, «March». Тт. 59–61



Напряженность музыкального повествования в «*Moto Perpetuo*» не ослабевает. Более того, триольные восьмые из среднего раздела «*March*» становятся ритмической основой темы Финала. Источником композиционного развития в финальной части являются две темы, которые экспонируются одновременно. Первая, изначально звучащая у виолончели, представляет собой триольную ритмическую фигуру с двумя шестнадцатыми. Вторая, с характерной нисходящей малой секундой, проводится в партии фортепиано в аккордовом

изложении. Впоследствии происходит перераспределение тематического материала между инструментами — у рояля звучит триольное движение, а в партии виолончели отчетливо слышны секундовые интонации. В эпизоде *Con eleganza* у струнного инструмента ясно просматривается аккомпанирующая фактура на фоне октавного проведения темы в партии фортепиано (нотный пример 6). Завершает часть мощная динамическая волна от трех *piano* до *tutti fortissimo*, которая не оставляет сомнений в исходе неравной борьбы.

Нотный пример 6

Б. Бриттен. Соната для виолончели и фортепиано op. 65.
V часть, «*Moto Perpetuo*». Тт. 81–85



Композиция камерного опуса Б. Бриттена условно демонстрирует противопоставление двух образных сфер: интимно духовного («*Dialogue*» и «*Elegia*») и враждебного, бездуховного, агрессивного («*Scherzo Pizzicato*», «*March*» и «*Moto Perpetuo*»). «*Dialogue*» решен композитором в рамках нормативности: во-первых, благодаря использованию сонатной формы с репризой экспозиции, во-вторых, за счет подчеркнутого вербально и фактурно инвариантного признака дуэтной сонаты — диалогичности как типа инструментально-

го общения и специфической формы межличностного взаимодействия исполнителей. «*Elegia*» сохраняет имманентные свойства жанра и условно выполняет функцию лирико-драматургического центра в структуре цикла. Подвижные «*Scherzo Pizzicato*», «*March*» и «*Moto Perpetuo*», образующие сферу негативной образности, переосмысливаются в преувеличенно-гротескном направлении и обрамляют медленную часть.

Соответствие типизированному жанровому содержанию или его деформация под-

черкуются в основном разнообразными инструментальными приемами. Вторая часть исполняется без участия смычка *pizzicato*. Лирико-драматическая кульминация цикла в «*Elegia*» отмечена песенным характером тематизма и инструментальным *legato*. Особая тембровая краска в «*March*» достигается за счет применения выразительных, в том числе и неспецифических, приемов звукоизвлечения. В финале «*Moto Perpetuo*» Н. Л. Биджакова отмечает характерный для барочной жиги размер 6/8 и типичную для данного танца акцентировку каждой сильной и относительно сильной долей, которая в Сонате Б. Бриттена «обигрывается ритмическим смещением акцентов» [1, 245].

В художественной практике композиторов XX века узнаваемые цитаты, музыкально-риторические фигуры или монограммы являются не только вербальным проявлением барочной эстетики с ее символикой и теорией аффектов, но и в целом универсальным инструментом дешифровки музыкального содержания. При этом весьма часто знаки сохраняют свои семантические свойства и для слушателя, как правило, ассоциируются с конкретным содержанием. Так, например, включение цитаты из *Dies Irae* демонстрирует тенденцию к многозначности содержательных модусов сочинения — превратно-гротескный образ становится носителем негативного содержания, символом зла. Монограмма *DSCH* в «*Moto perpetuo*» интерпретируется как приношение гению, вдохновившему Бриттена на создание Сонаты и напрямую с содержанием сочинения как будто не связана. Однако трансформация жанрового содержания в подвижных частях в сторону пародии или гротеска указывает на стиливые приемы Д. Шостаковича в переосмыслении семантики жанров бытовой музыки.

В качестве художественной цитаты может рассматриваться и особый тип изложения, характерный для знакового сочинения И.-С. Баха. В «*Dialogue*» исследователь Н. Л. Биджакова указывает на «*ostinato*», «спрятанное» в широких размашистых трио-

лях, исполняемых на двух струнах» [1, 245]. Данный прием она сравнивает с бариолажем из Прелюдии Шестой сюиты для виолончели соло И. С. Баха» [там же]. На протяжении виолончельной сонаты композитор весьма часто использует в партии фортепиано октавные басы *ostinato*, которые напоминают знаковый элемент эпохи Барокко *basso continuo*.

Таким образом, в Сонате для виолончели и фортепиано Б. Бриттена отразились как традиции жанра, так и ведущие художественные тенденции музыкального искусства XX века. Новаторство композитора обусловлено не столько усложнением музыкальной лексики, сколько переосмыслением стиливых констант ушедших эпох, их творческим прочтением в контексте оригинального авторского почерка. Пять контрастных разнотембровых частей виолончельной сонаты объединены одной тональностью и с первого взгляда напоминают сюитный игровой ряд. Однако при всей «ненормативности» опуса многие детали указывают на его принадлежность к жанру сонаты. Так, например, первая часть написана в сонатной форме, в композиции усматривается скрытая драматургия сонатно-симфонического цикла и прослеживаются интонационные связи — тема «*Scherzo Pizzicato*» перекликается с основной темой первой части «*Dialogue*», а триольный элемент из среднего раздела «*March*» является ритмической основой темы «*Moto perpetuo*». В сочинении присутствует и главный атрибутивный признак сонатного жанра — контраст, который осуществляется как на уровне концепции цикла, представляющей две образные сферы, так и на уровне тембровой драматургии, подчеркнутой различными инструментальными приемами (*pizzicato* в «*Scherzo Pizzicato*» и *legato* в «*Elegia*»). Инвариантная паритетность инструментальных партий в сочинении Б. Бриттена реализуется в рамках стиливых норм. А игровой модус сюитности не исключает личностной интонации авторского высказывания, наполняющего произведение глубоким смыслом и художественной значимостью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Биджакова Н. Л. Произведения первой половины XX века для дуэта виолончели и фортепиано: взаимопроникновение сонатного и сюитного циклов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 4. С. 241–247.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4 кн. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М. : Музыка, 1978. 407 с.

3. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля : дис. ... кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2017. 227 с.
4. Карпенко В. Е. О жанровом развитии в инструментальных циклах Бенджамина Бриттена (к 105-летию со дня рождения композитора) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 121–125.
5. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М. : Советский композитор, 1974. 392 с.
6. Пыльнева Л. Л. Преломление барочных принципов в творчестве композиторов Сибири // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 157–165.
7. Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2006. 19 с.
8. Борисенко Т. В. Художній образ перпетуум мобіле в сонаті для віолончелі та фортепіано Б. Бріттена // International Journal of Innovative Technologies in Social Science. 2019. № 7 (19). С. 3–6.
9. Baker C. A. An Analytical Study of the Sonata in C for Cello and Piano by Benjamin Britten. D.M.A. diss. Eastman School of Music of the University of Rochester, 1965.
10. Cooke M. (ed.) The Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge, 1999. 250 p.
11. Hirota Yo. Benjamin Britten and Chamber Music: Sonata for Cello and Piano, Op. 65: I. Historical Background and Perspectives II. Analysis of the Sonata in C, Op. 65. Saarbrücken, 2012. 88 p.
12. Lee J.-A. Benjamin Britten's Sonata in C for Cello and Piano, Op. 65 : a practical guide for performance. D.M.A. diss. University of North Texas, 2009. 49 p.
13. Reed Ph., Cooke M. (eds.) Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten. Woodbridge UK, 2010, Vol. 5. 278 p.
14. Warrack J. Aldeburgh: Britten's Cello Sonata // The Musical Times. 1961. Vol. 102. 495 p.

REFERENCES

1. Bidzhakova N. L. Works of the first half of the XXth century for Cello and Piano Duo: Interpenetration of Sonata and Suite Cycles. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2005, no. 4. P. 241–247. (In Russian)
2. Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of Cello Art : in 4 books]. Book 4: Zarubezhnoe violonchel'noe iskusstvo XIX – XX vekov [Foreign Cello Art of the XIXth – XXth centuries]. Moscow, 1978. 407 p. (In Russian)
3. Gudozhnikova O. N. Sonata dlya violoncheli i fortepiano v otechestvennoi muzyke XIX – XX vekov: evolyutsiya i osobennosti stilya [Sonata for Cello and Piano in Russian Music of the XIXth – XXth centuries: Evolution and Style Features]. Candidate dissertation. Magnitogorsk, 2017. 227 p. (In Russian)
4. Karpenko V. E. On Genre Development in Benjamin Britten's Instrumental Cycles (to the 105th Anniversary of the Composer). *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2019, no. 47. P. 121–125. (In Russian)
5. Kovnatskaya L. G. Benjamin Britten. Moscow, 1974. 392 p. (In Russian)
6. Pyl'neva L. L. Refraction of Baroque Principles in the Works of Siberian Composers. *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science]. 2018, no. 1 (19). P. 157–165. (In Russian)
7. Shpagina A. Yu. Neobarochnye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve peterburgskikh kompozitorov 1960–1990-kh godov [Neo-Baroque Tendencies in the Instrumental Works of Saint Petersburg Composers of the 1960s–1990s]. Candidate dissertation abstract. Saint Petersburg, 2006. 19 p. (In Russian)
8. Borisenko T. V. The Artistic Image of Perpetuum Mobile in Britten's Sonata for Cello and Piano. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2019, no. 7 (19). P. 3–6. (In Ukrainian)
9. Baker C. A. An Analytical Study of the Sonata in C for Cello and Piano by Benjamin Britten. D.M.A. dissertation. Eastman School of Music of the University of Rochester. 1965. (In English)
10. Cooke M. (ed.) The Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge, 1999. 250 p. (In English)

11. Hirota Yo. Benjamin Britten and Chamber Music: Sonata for Cello and Piano, Op. 65: I. Historical Background and Perspectives II. Analysis of the Sonata in C, Op. 65. Saarbrücken, 2012. 88 p. (In English)
12. Lee J.-A. Benjamin Britten's Sonata in C for Cello and Piano, Op. 65 : a practical guide for performance. D.M.A. dissertation. University of North Texas, 2009. 49 p. (In English)
13. Reed Ph., Cooke M. (eds.) Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten. Woodbridge UK, 2010, vol. 5. 278 p. (In English)
14. Warrack J. Aldeburgh: Britten's Cello Sonata. *The Musical Times*. 1961, vol. 102. 495 p. (In English)

Информация об авторе:

Гудожникова О. Н. — проректор по воспитательной работе и молодежной политике, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, кандидат искусствоведения, доцент.

Information about the author:

Gudozhnikova O. N. — Vice-Rector, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts, Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 6 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 6 мая 2026 года; принята к публикации 12 мая 2026 года.

The article was submitted April 6, 2026; approved after reviewing May 6, 2026; accepted for publication May 12, 2026.