

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.36871/hon.202601105

ЖАНР СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ АВАНГАРДА 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

В центре внимания автора статьи — жанр сонаты для виолончели и фортепиано. Сочинения зарубежных и отечественных композиторов рассматриваются в контексте художественных направлений авангарда второй половины XX века. В виолончельных сонатах К. Мейера, К. Хачатуряна, Е. Станковича, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Слонимского отмечаются значительные преобразования содержательных, структурных и стилевых параметров. Радикальные изменения в жанровой сфере детерминированы обновлением музыкальной лексики вследствие использования новых композиторских техник. В области формы наблюдаются тенденции сжатия цикла, синтеза жанров, авторского подхода к композиционным решениям. Диалектический принцип, присущий сонате и реализуемый на разных уровнях, демонстрирует глубинные связи с традициями жанра, его нормативными признаками. Индивидуализированный характер партий обусловил переосмысление традиционных ансамблевых амплуа инструментов и редукцию тембрового слияния. В ряде сочинений констатируем конфликтный тип соотношения виолончели и фортепиано, исключающий унифицированное звукоизвлечение и артикуляцию. Вместе с тем в новаторских образцах жанра сохраняется его суть, заключающаяся в художественной равнозначности партий и личностной интонации содержания. Сущностные константы демонстрируют жизнеспособность сонаты и ее готовность к разнообразным новациям музыкального искусства XXI века.

Ключевые слова: соната для виолончели и фортепиано, авангардные направления, современные композиторские техники, нормативные признаки жанра

Для цитирования: Гудожникова О. Н. Жанр сонаты для виолончели и фортепиано в контексте художественных направлений авангарда второй половины XX века // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 105–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202601105>

Original article

SONATAS FOR CELLO AND PIANO
IN THE CONTEXT OF AVANT-GARDE ART MOVEMENTS
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

The author focuses on the genre of sonata for cello and piano. The works by foreign and Russian composers are examined in the context of the avant-garde artistic trends in the second half of the XXth century. Significant changes in content, structure and style are evident in the works by K. Meyer, K. Khachaturian, E. Stankovich, E. Denisov, A. Schnittke and S. Slonimsky. These radical genre transformations are driven by the renewal of musical vocabulary through the use of new compositional techniques. In terms of form, trends include cycle compression, genre synthesis and individual compositional approaches. The sonata's inherent dialectical principle, implemented at various levels, demonstrates its deep connection with the traditions and norms of the genre. The individualised nature of the parts has led to a reinterpretation of the traditional ensemble roles of instruments and a reduction of the timbral fusion. In a number of compositions, there is a conflictual interaction between the cello and the piano, which eliminates the use of uniform sound production and articulation. However, the innovative examples of the genre preserve its essence, which lies in the artistic equality of the parts and the personal intonation of the content. These essential constants demonstrate the sonata's vitality and its readiness for the diverse innovations of XXIst-century music.

Keywords: sonata for cello and piano, avant-garde trends, modern compositional techniques, genre norms

For citation: Gudozhnikova O. N. Sonatas for Cello and Piano in the Context of Avant-Garde Art Movements in the second half of the XXth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 105–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202601105> (In Russian)

Жанр сонаты для виолончели и фортепиано представляет значительное явление в музыкальном искусстве XX столетия. К нему обращались композиторы разной стилистической ориентации и творческой устремленности, в том числе и выдающиеся мастера, определившие художественный облик культуры прошлого века: С. Рахманинов, К. Дебюсси, П. Хиндемит, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Ф. Пуленк, Б. Бриттен, А. Шнитке, С. Слонимский, Р. Шедрин. Пристальное внимание авторов и исполнителей к сонате обусловило появление огромного количества произведений, отличающихся разнообразными трактовками, содержательными, драматургическими и структурными решениями.

В XX веке виолончельная соната оказалась весьма восприимчива к общестилевым эволюционным процессам. Открытость творческим экспериментам в области новых форм выражения определена такими сущностными

признаками жанра, как ограниченное число участников и универсальность содержания. Первый фактор актуализирует гибкость в реализации новаторских идей, а второй, обусловленный, по мнению М. К. Михайлова «обобщенными формальными признаками, допускает значительное многообразие содержательных творческих решений» (цит. по: [15, 20]). Анализ стилистических трансформаций позволил установить, что в процессе стилистической эволюции жанра важную роль сыграл тембр виолончели. Ее исповедальный тон оказался созвучным драматическим событиям столетия, а богатые художественные возможности струнного инструмента позволили воплотить самые смелые идеи творцов.

Доминирующей эстетикой, в русле которой разнообразнее всего представлены сонаты для виолончели и фортепиано композиторов XX века, оказалось романтическое направление во множестве его воплощений. Часть

сочинений ориентирована на импрессионистические и неоклассицистские тенденции, внушительный пласт сонат демонстрирует приверженность неофольклорной линии. Во второй половине века стилиевой облик множества виолончельных опусов представляет синтез художественного опыта предыдущих столетий и идей современности. Некоторые произведения созданы в контексте авангардных стилиевых течений¹. В сонатах А. Веберна, А. Онеггера, П. Хиндемита, Н. Рославца, А. Мосолова, Ю. Кочурова, К. Хачатуряна, Е. Станковича, Э. Денисова, А. Шнитке, К. Мейера, С. Слонимского, М. Смирнова, З. Алмаши, И. Хейфеца, С. Лунева, М. Бабинцева существенно преобразуются структурные критерии жанра, переосмысливаются драматургические принципы, меняется характер взаимодействия ансамблевых партий. Часто сочинения приобретают статус индивидуальных авторских проектов, и связь с типовыми жанровыми моделями барочной, классицистской или романтической сонаты² становится опосредованной и трудно уловимой.

Триггерами, обусловившими глобальное обновление жанровой системы, стали композиторские техники, связанные с кардинальным изменением основ музыкального языка. Вместе с тем додекафония, серийность, сериальность, алеаторика, минимализм, полистилистика, сонористика, четвертитоновость явились адекватными средствами для передачи атмосферы предчувствия катастрофы, тревожных ожиданий, состояний страха и рефлексии — всего, что характеризует ушедшее столетие, его образно-содержательное поле.

В отечественном музыкознании изучению камерной сонаты в контексте влияния новаторских техник уделено не много внимания. К примеру, технико-стилевым новациям в жанре инструментального концерта посвящено кратно больше работ (И. В. Гребневой, Е. Б. Долинской, А. Н. Павловского,

Е. А. Волчкова, А. Е. Лебедева, Ю. Э. Серова, И. В. Чуприна и др.). Скрипичные сонаты с фортепиано известных новаторов Э. Денисова, А. Шнитке, В. Сильвестрова, Р. Щедрина, Н. Каретникова, Л. Пригожина рассматривает в диссертационном исследовании И. А. Матюшонок [11]. Область применения современных композиторских средств и расширенных исполнительских техник в сонатах для саксофона и фортепиано подробно анализирует А. М. Понькина. Камерные сочинения для альты представителей московского авангарда исследует М. Д. Радзецкая.

Сонаты для виолончели и фортепиано часто упоминаются в монографических исследованиях, посвященных различным аспектам творчества зарубежных и отечественных композиторов-новаторов³. В фундаментальном труде Л. С. Гинзбурга «История виолончельного искусства» [4] сонаты для виолончели и фортепиано А. Онеггера, П. Хиндемита, С. Барбера, Б. Бриттена, Й. Ферстера представлены как часть жанровой панорамы виолончельной музыки⁴.

В потоке научной литературы выделим две работы, которые в той или иной степени связаны с заявленным ракурсом исследования. В кандидатской диссертации автора данной статьи «Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля» (2017) [5] предпринята попытка классифицировать виолончельные сонаты отечественных композиторов по стилиевой принадлежности. Автором выделены несколько сочинений, представляющих «первую» и «вторую» волны советского авангарда. В докторской диссертации Р. Г. Шитиковой «Соната в музыке XX века: типология жанра» (2022) [17] исследуются типологические парадигмы сонатного жанра в музыке XX века. Виолончельные

¹ Отметим, что нельзя однозначно отнести сочинение к той или иной группе, так как композиторское творчество, особенно во второй половине XX века, глубоко полистилистично, а усложнение языковой сферы затронуло творчество практически всех композиторов, и приверженцев традиционного письма в том числе.

² Определение эстетико-стилевых моделей барочной, классицистской и романтической сонат дано в трудах У. С. Ньюмана, О. А. Клаувеля, Б. В. Асафьева, А. Н. Должанского, В. Б. Вальковой, статьях Х. Римана, О. Томпсона, в энциклопедии Кольера, словарях Ю. Д. Энгеля, Ларусса, Дж. Гроува.

³ Работы Н. А. Гавриловой, Г. В. Григорьевой, М. Л. Зайцевой, Е. Г. Захаровой, Л. Г. Ковнацкой, Л. М. Корчинской, М. Ю. Кустова, Р. Э. Лейтес, И. В. Нестьева, Е. А. Ручьевской, М. Г. Рыцаревой, Г. А. Серовой, О. В. Синельниковой, И. С. Стогний, С. М. Хентовой, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова, Т. В. Цареградской, В. С. Ценовой.

⁴ В работе Л. Гинзбурга «История виолончельного искусства в 4 книгах. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков» также упоминаются сонаты Ж. Ропартца, Ш. Видора, Г. Форе, К. Дебюсси, 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 [4].

опусы А. Веберна, К. Дебюсси, Д. Шостаковича, Н. Мясковского, С. Слонимского анализируются более подробно. Сочинения С. Рахманинова, Ф. Бриджа, С. Евсеева, А. Дроздова, Н. Рославца, А. Мосолова, Н. Сидельникова, В. Сильвестрова встречаются в работе только в виде упоминаний. Автор ставит задачу выявить преемственные связи и новации в области содержания и форм его реализации, не акцентируя внимания на стилевых особенностях жанра в части ансамблевого письма [17, 515].

Ознакомление с некоторыми новаторскими образцами жанра является сопутствующей задачей данной статьи. В центре исследования — интерпретация структурных и стилевых параметров сонаты в контексте художественных направлений авангарда второй половины XX века, главным инструментом которых выступили новые композиторские техники. Сонаты для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна, Е. Станковича, Э. Денисова, А. Шнитке, К. Мейера, С. Слонимского рассматриваются детально как наиболее показательные примеры с точки зрения тенденций обновления жанра. Другие сочинения упоминаются в статье факультативно для иллюстрации тех или иных явлений.

Для сравнительного анализа жанровых проявлений обозначим типовые параметры сонаты для виолончели и фортепиано⁵. Нормативность ее признаков в области формы на рубеже XIX–XX веков закрепились в трехчастности сонатного цикла. Выбор структурного параметра является ключевым⁶, так как «для жанров чистой музыки, к которым относится камерная соната, определяющим является их структура (...). Для сонаты это циклическая форма и сами сонатные принципы», — пишет И. Матюшонок [11, 128]. Стилиевые константы дуэтной сонаты заключаются в детализированности письма, повышенной информативно-содержательной плотности материала, тембровом слиянии виолончели и фортепиано, диалогичности как типе инструментального общения, ху-

дожественном равноправии партнеров при организующей роли фортепиано и формирующей интонационный строй в ансамбле функции виолончели. Семантика жанра связана с субъективностью, погружением во внутренний мир человека, эмоциональностью и интеллектуальностью. Типизированное содержание сонатного цикла заключается в контрастности и художественном единстве частей. Тембровые возможности струнного инструмента допускают воплощение лирического, чувственного содержания, а также драматических, философских концепций. Тембр фортепиано олицетворяет идею музыкально-образного универсализма [5, 39].

Интерес к объекту анализа обусловлен также недостаточным вниманием исполнителей к новаторской группе сочинений. Очевидно, что образно-концептуальный замысел некоторых опусов не всегда раскрывается перед интерпретаторами с первого раза с точки зрения понимания и воплощения еще не апробированных средств музыкальной выразительности. Прежде всего, ансамблисты сталкиваются с проблемой расшифровки некоторых сочинений, нотация которых представляет особый вид новаторства. Для музыкантов также крайне важно ориентироваться в современных техниках, уметь анализировать композиционно-технологические приемы, владеть новыми инструментальными средствами. В конечном итоге понимание формы, логики развития музыкального материала, характера взаимодействия инструментальных партий является основой художественно-точной интерпретации сочинения. Данные навыки, несомненно, обогатят творческое амплу исполнителей и повысят их профессиональный уровень.

Комплексная постановка вопроса, охватывающая как теоретические, так и практические вопросы изучения жанра, актуализирует исследовательское поле статьи и обуславливает ее новизну. Ракурс работы также коррелируется с важнейшей искусствоведческой проблемой осознания сущностных основ современного композиторского и исполнительского мышления, его преемственности с принципами музыкального искусства разных стилевых эпох.

В отечественном музыкознании нет четкой дифференциации понятий «авангард» и «авангардизм», более того — они часто синонимизируются. В работе, посвященной судьбам новаторского искусства второй половины XX века, А. Н. Папенина «акцентирует внимание на их различиях: “авангард” ис-

⁵ Данные признаки характерны в целом для любой инструментальной разновидности дуэтной сонаты с фортепиано. Однако содержательные и стилиевые особенности каждого вида определяют тембровая специфика и семантика инструмента-партнера.

⁶ Тип формы, воплощаемый симфонией, струнным квартетом и сонатой XVIII и XIX веков, К. Дальхауз считает жанрово-определяющим фактором [6, 31].

следователь рассматривает как «эпоху в искусстве» [12, 14], обращая внимание не на стилевые критерии, а на его внемузыкальные, социокультурные признаки. «Авангардизм» она характеризует как «совокупность направлений, понятие эстетически-мировоззренческого порядка» [там же, 14–15]. В настоящее время в отечественном музыковедении оба этих термина подразумевают совокупность различных музыкально-творческих течений XX века, связанных с серьезными преобразованиями канонов музыкального языка с характерным отказом от традиций искусства прошлого [10, 13].

Временные границы «волн авангарда» определяются примерно с 1905 по 1930 год (первый авангард), и с 1946 по 1968 год (второй авангард). Появление «второй волны» было обусловлено рядом обстоятельств: социальным переустройством общества после Второй мировой войны, развитием науки и техники, включением в орбиту классической музыки восточных культур и джаза. «Города стерты с лица земли, и можно начать с начала, без оглядки на руины... отбросив ненужную рефлексию, следует заняться строительством нового здания музыки — от самого фундамента», — писал К. Штокхаузен (цит. по: [14, 12–13]).

Авангард был ориентирован на культ новизны, острую полемичность, радикализм, полное творческое раскрепощение и свободу эксперимента относительно содержания и формы произведений. Творческим импульсом явления, по мнению Л. Акопяна, «послужила “разрешенная” серийная техника, прежде всего, в ее веберновском варианте» [2]. Авангард наполнил музыку особыми художественными смыслами и выразительными средствами. В искусстве такой подход порождает в сознании слушателей и исполнителей самые разные смысловые идеи, ассоциации, фантазии — как предметные, так и абстрактные.

Авторы сонат для виолончели и фортепиано не остались в стороне от постижения открывшихся новых подходов к музыкальному пространству и времени. Вместе с тем классики послевоенного европейского авангарда Л. Берио, П. Булез, Я. Ксенакис, Б. Мадерна, О. Мессиан, Л. Ноно, В. Рим, К. Штокхаузен, Д. Лигети, М. Кагель, Ж.-А. Барраке, Р. Герхард, Дж. Шельси, В. Лютославский, А. Нурхейм, П. Нергор, Х. Бертуисл, К. Пендерекский не проявили интерес к данному жанру. К академическому дуэту обратились

лишь Я. Ксенакис («*Paille in the Wind*», 1992) и Б. А. Циммерман («*Intercomunicazione*», 1967). Жанр сонаты привлек Ж.-А. Барраке («*Sonata for Piano*, 1950/52), М. Кагеля («*Sonant* для гитары, арфы, контрабаса и смычковых инструментов, 1960), Дж. Кейджа (Соната для двух голосов для двух или более инструментов с определенным диапазоном, 1933; Соната для кларнета соло, 1933); Сонаты и интерлюдии («*Sonatas and Interludes*) для подготовленного фортепиано, 1946–48), Д. Лигети (Соната для виолончели соло, 1948/1953 и Соната для солирующей виолы, 1991/1994), П. Нергора (Соната для фортепиано, 1957), К. Пендерекского (две для скрипки и фортепиано — 1953 и 2000 — и Соната для виолончели с оркестром, 1964), Б. А. Циммермана (Соната для виолончели соло, 1960), К. Штокхаузена (Сонатина для скрипки и фортепиано, 1951).

Лаконичные композиционные решения сонат для виолончели и фортепиано № 1 (1983) и № 2 (2004) К. Мейера далеки от нормативного сонатного цикла и подчинены единой модели — трехчастной форме, построенной по принципу медленно-быстро-медленно. Цельность композиции придают интонационные тематические арки между первой и третьей частями. Драматургическим центром в сонате № 1 является фугированная вторая часть. В средней части сонаты № 2 главным импульсом развития является паттерн, базирующийся на хроматической последовательности. Стремительная имитационная вторая часть, как и в первом опусе, является кульминационным центром произведения, его динамической вершиной. Обрамляющим построениям присущи в сонате № 1 медитативный характер, в сонате № 2 — сумрачный колорит, напоминающий по звучанию третью часть виолончельной сонаты Д. Шостаковича. Композитор воспроизводит фактуру Мастера — изломанную хроматизмами линию в партии виолончели в сопровождении собранных аккордов у фортепиано. С великим русским композитором К. Мейера сближают лаконичность выразительного тематизма и четкая акцентная ритмика.

Наличие продолжительных сольных эпизодов (вступительные *solo* у фортепиано, каденция виолончели в третьей части), отсутствие в совместном звучании вопросо-ответных интонаций, повторяющегося тематического материала или мотивов указывают на индивидуализированную трактовку инструментальных партий. Для создания особых тембровых эффектов композитор в партии

виолончели использует приемы *sul ponticello*, *glissando na pizzicato*, в партии клавишного инструмента — кластерные звучания и эффект подготовленного фортепиано.

Особая, самобытная ветвь отечественного искусства, так называемый «советский авангард», заявил о себе в первой половине 1960-х годов. Известно, что для русской музыки мера новаторства была иной, чем на Западе⁷. Творчество отечественных нонконформистов было ориентировано на слушателя и считалось не вполне авангардным. Данная особенность объясняет пристальное внимание советских композиторов к академическому составу и появление большого количества разнообразных сонат с использованием новаторских средств выразительности, несмотря на то что период тотального увлечения серийностью и алеаторикой в отечественном музыкальном искусстве оказался непродолжительным.

Склонность большинства композиторов к легко узнаваемому языку, к социалистическому реализму обусловила использование новых техник не в чистом виде, а лишь их элементов. «Я стремлюсь к синтезу, то есть тональность, модальность, алеаторическую технику, наряду с другими средствами выразительности», — писал Э. Денисов, который дольше всех из советских авторов работал в додекафонной технике и свободной технике тотального сериализма (цит. по: [1, 78]). Четвертитоновая микрохроматика встречается в виолончельных сонатах А. Зограбяна (1974) и С. Слонимского (1983). Серийность и алеаторика используются в сочинениях В. Салманова (1963), Е. Станковича (№ 2 — 1968; № 3 — 1971), Г. Ляшенко (1975), Д. Смирнова (1978), А. Костина «Метафора» (1980), А. Дашкевича (2003), С. Лунева (2009) и др. Достижения авангарда, его открытия, язык, фонемы и лексемы, технические приемы и эстетические особенности обогатили творческую палитру композиторов самых разных направлений. Сериальность, алеаторика, сонористика, расширенные исполнительские техники весьма часто встречаются и в совре-

менной композиторской практике наряду с традиционным тематизмом и функциональной гармонией.

Яркая, с точки зрения проявления традиций и тенденций обновления жанра, Соната для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна (1966) прочно вошла в учебный и концертный репертуар. Несмотря на современный музыкальный язык, в ее трактовке прослеживается опора на жанровую модель *sonata da chiesa*. Четыре части сочинения следуют по принципу контрастного сопоставления темпов и образного содержания. Речитатив (*Adagio*), Инвенция (*Allegretto*), Ария (*Andante*), Токката (*Allegro con fuoco*). Музыка воспроизводит характерные особенности барочной сонаты — декламационное прелюдирование в первой части, развитие тематического ядра и приемы имитационной полифонии в Инвенции, выразительное пение в Арии, моторику движения, скрепленную остинатной фигурой по типу *basso continuo*, в Токкате. Вместе с тем современный музыкальный язык сонаты, диссонирующие созвучия, графичность фактурных линий, энергия ритма придают сочинению современное звучание, близкое и понятное человеку XXI века.

Партии инструментов индивидуализированы как на уровне синтаксиса, так и в фактурном отношении. Для фортепиано характерно вертикальное ритмизированное изложение, которое часто дается композитором в виде скупых аккордов или с фрагментарными мелодизированными вставками (кроме фугированной инвенции, где используются приемы имитации). Партия виолончели, напротив, проводится в линейном изложении как вокального, так и декламационного характера. Интересные приемы звукоизвлечения — *col legno*, *sul ponticello*, *pizzicato*, *glissando* на интервалах, удары смычка по подгрифнику — К. Хачатурян использует для создания особой фоносферы сочинения.

В первой и третьей частях партия виолончели трактуется композитором с учетом ее кантиленного "амплуа". Речитатив представляет сольное высказывание струнного инструмента. Страстный монолог дополняется скупыми вставками в партии фортепиано. В Арии виолончель также выступает в качестве лирического солиста, но с более активной поддержкой рояля. Во второй и четвертой частях инструменты-партнеры демонстрируют разнообразное взаимодействие в рамках стилистической нормативности.

⁷ Использование додекафонии в «*Musica stricta*» А. Волконского считалось смелым новаторством, хотя к 1956 году в европейской музыке это была уже хорошо освоенная техника, а об аналогичных опытах Н. Рославца, Е. Гольшпева Н. Обухова, И. Вышнеградского и других русских композиторов советские музыканты того времени, возможно, ничего не знали.

Интересный пласт сочинений наблюдается в творчестве композиторов — представителей национальных школ. В сонатах для виолончели и фортепиано Е. Мацудайра (1942), А. Тертеряна (1956), К. Санторо (№ 2 — 1947; № 3 — 1951; № 4 — 1963), Э. Мирзояна (1966), И. Худолея (1968), И. Карабицы (1968), Е. Станковича (№ 2 — 1968; № 3 — 1971), Т. Мансуряна (1973), А. Зограбяна (1974), Ш. Темирбулатова (1974), И. Исраэляна (1975), Р. Саркисяна (1977), К. Гуарньери (№ 2 — 1955; № 3 — 1977), прослеживается органичный синтез академических традиций жанра, современных новаций в области музыкального языка и фольклорных источников тематизма. В этом кластере выделяются сочинения композиторов Кавказа и Средней Азии. Данную закономерность К. Зенкин объясняет созвучностью авангардного языка и традиций неевропейского, исламского мировоззрения в области восприятия пространственно-временных категорий: «... дискретность, атомарность времени — одна из существенных черт мусульманской, особенно древней суфийской культуры» [8, 20].

В трехчастном произведении Э. Мирзояна лейттема интонационно напоминает мотив армянской песни «Ераз» (Сон), в сонате И. Карабицы мелодика связана с украинским фольклором, в одночастной сонате Ш. Темирбулатова все темы базируются на татарских народных песнях и танцах. Вместе с тем музыкальный язык этих сочинений обусловлен додекафонной техникой, остро диссонирующими созвучиями и разнообразными формулами современного инструментализма. Отметим, что исполнительские приемы, имитирующие звучание народных инструментов, придают особую тембровую краску и дополнительный элемент новизны сочинениям данной стилистической группы.

Виолончельные сонаты (№ 2 — 1968; № 3 — 1971) Е. Станковича считаются наиболее радикальными образцами жанра как в области формы, так и по стилистическим проявлениям. Композитор использует широкий арсенал авангардных техник: сонористику, пуантилизм и алеаторику. Структура его сочинений далека от нормативности сонатного цикла и демонстрирует формообразующие принципы, близкие поэмности или рапсодичности. Контраст, являющийся по утверждению Р. Г. Шитиковой «жанрообразующим фактором сонаты» [17, 10, 512], проявляется здесь в чередовании разделов напряженной экспрессии и медитативности.

Трактовка ансамблевых партий крайне индивидуализирована и представляет особый тип взаимодействия инструментов, ориентированный на создание фоновой среды сочинения тембровыми красками виолончели и фортепиано. Это прослеживается в строго очерченной линии каждого голоса, в многоплановости фактуры, структурированной резкими регистровыми контрастами. В сонате № 2 лоскутный, дискретный тематизм, фрагментарность звучащей материи, свободные ритмические ускорения и замедления напоминают, по мнению А. В. Луниной, «своеобразную геометрию звуков, произвольную графическую россыпь из звуков-точек, микромотивов-мазков, кратких попевок-линий и пассажей-конструкций» [19, 151]. В сонате № 3 атональность и темброво-регистровая разбросанность попевочно-пуантилистичного тематизма сохраняется, но в более смягченном варианте.

Необычная звучность сочинений и темброво-сонорные эффекты детерминированы экспериментами в сфере инструментальных средств выразительности. Мощной экспрессивной краской наделена последовательность кластеров. Данный фактурный прием в целом характерен для зрелого стиля Е. Станковича. Нетрадиционные приемы игры на фортепиано и виолончели (кластеры, *glissando* по неопределенным звукам, *pizzicato* за подставкой на указанной струне, широкое вибрато в пределах 1/4 тона, удары ладонью и металлическими пластинами по струнам) способствуют разнообразию обертоново-шумовых призывов и сближает поиски новой соносферы Е. Станковича с экспериментами Д. Кейджа.

Соната для виолончели и фортепиано (1971) Э. Денисова привлекает новизной музыкального языка, полярными контрастами, импровизационностью и импульсивностью мелодического развития. Мир образов музыки композитора тяготеет к лирико-драматической сфере, к воплощению напряженных противоречий, состояний внутреннего поиска. Экспрессивные ходы на увеличенные интервалы создают огромное внутреннее напряжение. Несмотря на диссонирующую интервалику, нарушение диатонической основы, широкий звуковой диапазон, включающий в себя почти все звуки хроматического ряда, и свободную метроритмическую организацию мелодии, темы сонаты легко запоминаются.

Структура частей лаконична, архитектурно выверена, что обусловлено конструк-

тивным мышлением композитора и влиянием неоклассических тенденций. В двухчастном цикле произведения прослеживается «усеченная» модель барочной сонаты (Речитатив и Токката). Стремление к концентрированному воплощению замысла проявляется в объединении композиции структурными и интонационными связями. Среди индивидуальных особенностей трактовки формы отметим сокращенную репризу и ее слияние с кодой во второй части.

Взаимодействие инструментов представляет, по мнению композитора, «непрерывный диалог-борьбу между виолончелью и фортепиано» (цит. по: [18, 217–218]). Их противостояние подчеркивается сложной полифонией ритма, настойчивым возвращением к исходному звуку «ре» в партии виолончели (*D-Denisov*), интонационно независимыми репликами фортепиано, которые вторгаются в звучание струнного инструмента и пытаются «увести» его от опорного звука сонаты.

Соната для виолончели и фортепиано № 1 А. Шнитке (1978) представляет яркий пример полистилистики. Здесь вкрапления разных стилевых элементов прошлых эпох органично соединены с новациями музыкального искусства XX столетия — элементами додекафонии, серийного письма, сонористики, полигармонии, не темперированного строя, алеаторики, микрохроматики и др. Неслучайно А. Соколов вслед за П. Булезом справедливо называет полистилистику «техникой техник» или «техникой, поднятой на уровень идеи» [16, 107].

Структура произведения представляет трехчастный цикл (*Largo-Presto-Largo*), демонстрирующий тенденцию к макросонатности, ставшей в XX веке «нормой композиторского мышления» [9, 56]. Ее важнейшим признаком является наличие тематической связи между частями и их функциональное соподчинение. *Largo* играет роль сонатной экспозиции, где в контрастном сопоставлении представлены два образа. *Presto* является двухуровневой разработкой, демонстрирующей их конфликтное столкновение. В *Largo*-репризе наблюдается возвращение основного тематизма.

В сочинении последовательно воплощен принцип персонификации: образы-антагонисты раскрыты разными средствами музыкальной выразительности, каждому присущ свой тематический комплекс и тембровая окраска. Напряженная, драматичная сфера поручена виолончели, а образы объективного

восприятия действительности — фортепиано. А. Шнитке противопоставляет его «ударный» стиль певучему, «вокальному» голосу виолончели. Композитор также воспроизводит тембр клавиесина и активно использует «органный» звучность рояля, которая возникает в третьей части благодаря густой хоральной фактуре. В случае, когда фортепиано имитирует струнный штрих *pizzicato*, характер инструментального диалога приближен к тембровому слиянию.

Контрастность, присущая сонате, представлена здесь в полярности темповых обозначений и крайней индивидуализации образов-партий, которая базируется на противопоставлении тембровых характеристик инструментов-партнеров, акцентировании, а не смягчении их родовых качеств. В новом прочтении атрибутивного признака сонаты прослеживаются глубинные связи автора с традициями жанра, его нормативными характеристиками.

В середине 1980-х к жанру виолончельной сонаты (1986) обратился С. Слонимский. В сочинении слиты воедино фольклор и авангард, традиции и современность. В атональную музыку композитор органично вписал и виолончельно-моноподийную авторскую тему и русско-распевную, почти знаменную мелодику. При этом диатоническая тема, продолжающая «ряд русских старинно-певческих образов», озвучена с помощью современных средств музыкальной выразительности (четвертитоновая хроматика, современная нотация) [13, 220]. Драматургия одночастной формы с элементами сонатности основана на сопоставлении контрастных (хроматической и диатонической), не перерастающих в конфликт, сфер. В области взаимодействия инструментов композитор демонстрирует обновление типовых жанровых признаков, каждый наделен самостоятельным тематическим комплексом и отражает определенную содержательную сферу. В сонате на первый план выдвигается принцип тембровой персонификации. Хроматическая моноподийная тема относится к сфере негативной образности, а диатоническая, пронизанная народной манерой интонирования, является ее антиподом.

Эволюция музыкального мышления во второй половине прошлого столетия обусловила дистанцирование от традиционной системы жанров и форм. М. Г. Арановский справедливо замечал: «Никогда еще композиторы не чувствовали себя столь свободными от обязательств перед жанровыми наимено-

ваниями, как в наше время, и никто сегодня не посмеет упрекнуть иного автора за то, что он назвал кантату симфонией или симфонию оркестровым концертом» [3, 40].

Индивидуализация всех компонентов композиторского творчества привела к переосмыслению структурных и стилевых норм ансамблевой сонаты. Одной из ведущих тенденций, которая была обусловлена изменениями базовых основ музыкальной лексики и прослеживалась еще в сонатах первой половины века, явился отход от классического сонатного цикла и формы. В произведениях Е. Фирсовой (1971), А. Шнитке (1978), К. Мейера (1983, 2004) констатируем изменение драматургической концепции цикла. В сочинениях К. Волкова (1972), Е. Станковича (1968, 1971), Р. Саркисяна (1977), А. Загробяна (1974), М. Израеляна (1975), Р. Габичвадзе (1977), Д. Смирнова (1978), А. Шахбагына (издана в 1984), В. Сильвестрова (1971/83) сонатности присущ внешне конструктивный характер: наблюдается сквозное развитие, уход от репризности в классическом ее понимании, тяготение к формам с неравными пропорциями и вообще всякая нетипизированность. В сфере процессуального развертывания импульсом становится энергия ритма, драматургия тембра. Такие формы, которые воспроизводят лишь некоторые принципы сонатности, называют «функционально-подобными формами» (термин В. Бобровского) (цит. по: [5, 169]) или «новыми образцами структур типа сонатных» (термин Г. Демешко) [там же]. Ю. Холопов, рассуждая о новаторствах авангарда 1950–1970-х годов, отмечает: «Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» (цит. по: [12, 27]), или «индивидуальная форма-проект» (термин Ц. Когоутека) (цит. по: [5, 169]).

Тенденция к минимизации актуализирует использование одночастных построений, которые представляют либо расширенную сонатную форму (И. Карабица), либо трехчастную форму (Ш. Темирбулатов). Соната для виолончели и фортепиано *C-dur* (1968) челябинского композитора М. Смирнова одночастна и ориентирована на тип романтических форм. При этом она современна как по содержанию, так и по совокупности средств выразительности. В двухчастных сонатах И. Манукяна (изданы в 1971) и Ю. Ищенко

(1970) стремление к минимизации реализовано благодаря монотематизму и *attacca* между частями. Замещение темы мотивом и формирование новой техники кратких паттернов приводит к фрагментарности, децентрализации и, в конечном счете, к разрушению сонатной формы. Однако внутреннее единство и целостность композиции, являющиеся главными ее маркерами, в таких сочинениях проявляются на уровне исходного интонационного комплекса, который служит основой вертикальных и горизонтальных структур произведений (Е. Станкович, Э. Денисов). Контраст как жанрообразующий признак сонаты представлен в сочинениях авангардной направленности сопоставлением различных по эмоциональной наполненности частей или состояний, чередованием видов техник, инструментальных приемов, ладовых комплексов, конфликтным столкновением двух тембров.

На смену мелодизированной фактуре приходят токкатно-моторные виды, условности ансамблевой фактуры, новые приемы ее записи. В произведениях Е. Леончик, Е. Станковича, А. Шнитке, С. Слонимского тематической функцией наделяются сонористические кластеры или отдельные тембры. Новый облик тематизма, гармонии и ритма предопределили «абсолютное господство атематической фактуры» [7, 170]. В качестве основополагающих признаков «новой» фактуры рассматриваются: доминирование оstinатности (ритмическое, мелодико-ритмическое, фактурно-ритмическое, гармоническое), «разорванная» мелодическая линия с включением крайних регистров у фортепиано без заполнения внутри и использование разнообразных флажолетов у струнных.

Отказ от классико-романтических тематически-фактурных комплексов обуславливает переосмысление традиционных функций инструментов и принципов их взаимодействия в ансамбле. Редукция мелодии⁸ и как следствие утрата кантиленного звучания виолончели обогатили семантическое поле данной инструментальной разновидности камерной сонаты с фортепиано, глубинно связанное с областью лирической задушевности, трагическим содержанием и образами фи-

⁸ На потерю мелодической основы тематизма сетует Э. Денисов: «В новой музыке почти полностью исчезла мелодическая кантиленность. И это большая потеря. Декоративная пыль покрыла все» (цит. по: [7, 301]).

лософского осмысления. В новаторских опусах усилились особенности, которые раньше вуалировались и смягчались — например, ударная основа фортепиано или возможности натурального строя виолончели.

Изменения ансамблевых «амплуа» инструментов в части произведений привело к полному отказу от тембрового слияния — атрибутивного признака ансамблевой сонаты. Новый тип взаимодействия инструментов актуализирует в сочинениях авангардной направленности доминанту конфликтной модели, иллюстрируя современную трактовку художественной равнозначности партий.

Индивидуализированный характер партий, детализированное тембровое письмо с рельефным акцентированием каждой линии и штриха обусловили отмену практически всех нормативов камерного стиля: устоявшегося порядка диалогизирования, реализуемого при помощи вопросо-ответных интонаций, характерных артикуляционных приемов и идентичного ансамблевого интонирования, а также других видов взаимодействия: повторов, договаривания, подхватов, возвратов, тематического дробления, интервальных и аккордовых дублировок. Поиски особого интонирования, фразировки, нюансировки детерминируют изменения приемов ансамблевой игры, из которых исключаются унифицированное звукоизвлечение и артикуляция.

Таким образом, в сонатах, созданных при помощи новаторских композиторских техник, наблюдается существенное обновление структурных и стилевых параметров жанра, всех средств музыкальной выразительности, в том числе темброво-акустических возможностей инструментария. Появление во второй половине XX века многочисленных индивидуализированных версий ансамблевой сонаты характеризует дестабилизационные процессы не только в данном жанре, но и в академической жанровой системе в целом. Вместе

с тем очевидно, что если автор терминирует свое сочинение как «соната для виолончели и фортепиано», то определенно придерживается ее канона в той степени, в какой диктуют его творческая индивидуальность и замысел. Однако даже в самых радикальных версиях жанра сохраняется следующий нормативный комплекс — авторская номинация, инструментальный состав «виолончель и фортепиано», диалектический принцип, реализуемый на разных уровнях и демонстрирующий глубинную связь с сонатным циклом и формой, и художественная равнозначность партий, основанная на акцентуации наиболее показательных свойств инструментов. Стилиевая доминанта последнего критерия наравне с диалогичностью и тембровым слиянием в XX столетии узаконила и свой антагонистический вариант. Подчеркнем, что при всех кардинальных преобразованиях в сочинениях сохраняется инвариантная суть жанра, обусловленная сокровенностью авторского высказывания и универсальной способностью сонаты к отражению широкого круга образно-содержательных концептов.

В заключение отметим, что усложнение музыкального языка не способствовало реализации некоторых произведений в исполнительской практике. В свое время многие сонаты так и остались неизвестными широкому кругу любителей музыки и профессионалов, да и в настоящее время редко звучат на концертных площадках. С одной стороны, чрезмерные текстологические трудности ограничивают исполнительский интерес, с другой — сложны они и для слушательского восприятия. Однако, будучи образцами новаторских опытов композиторов XX столетия, эти сочинения составили интересный жанровый пласт, демонстрирующий жизнеспособность и безграничные художественные возможности сонаты для воплощения духовно-эстетических тенденций современности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Аверьянова О. И.* Русская музыка второй половины XX века. М. : РОСМЭН-ПРЕСС, 2004. 139 с.
2. *Акопян Л. О.* Музыка последнего столетия: теория и история. URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/> (дата обращения: 28.07.2025)
3. *Арановский М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сборник статей. М. : Советский композитор, 1987. С. 5–44. Вып. 6.
4. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства : в 4 кн. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М. : Музыка, 1978. 407 с.
5. *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.

6. Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесловие, комм. С. Б. Наумович. СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 423 с.
7. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия : исследовательские очерки. М. : Композитор, 2005. 560 с.
8. Зенкин К. В. Авангард как мимолетный опыт в позднесоветской музыке // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1 (49). С. 17–25.
9. Калашникова О. А. Проблема структурной целостности формы и ее решение в фортепианных сонатах современных воронежских авторов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2015. № 1 (51). Ч. 1. С. 55–58.
10. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е (репр.) изд. М. : Большая российская энциклопедия, 1998. 671 с.
11. Матюшонок И. А. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века : дис. ... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 161 с.
12. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб. : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2008. 148 с.
13. Рыцарева М. Г. Композитор Сергей Слонимский. Л. : Советский композитор, 1991. 256 с.
14. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. М. : Музыка, 1995. С. 11–34. Вып. 1.
15. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке : дис. ... кандидата искусствоведения. Оренбург, 2011. 191 с.
16. Соколов А. С. Ведение в музыкальную композицию XX века. М. : Владос, 2004. 231 с.
17. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра : дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2022. 1123 с.
18. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М. : Композитор, 1998. 465 с.
19. Лунина А. Е. Парадигма стиля Евгения Станковича: метаморфозы в контексте единства (на примере камерной музыки) // Музичнемистецтво : збірник наукових статей. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2013. С. 143–161. Вип. 13.

REFERENCES

1. Averyanova O. I. Russkaya Muzyka vtoroi poloviny XX veka [Russian Music of the second half of the XXth century]. Moscow, 2004. 139 p. (In Russian)
2. Akopyan L. O. Muzyka poslednego stoletiya: teoriya i istoriya [Music of the Last Century: Theory and History]. (In Russian). Available at: <https://hakobian-mlc.sias.ru/> (accessed: 28.07.2025)
3. Aranovsky M. G. The Structure of the Musical Genre and the Current Situation in Music. *Muzykal'nyi sovremennik [Musical Contemporary. Digest of Articles]*. Moscow, 1987, vol. 6. P. 5–44. (In Russian)
4. Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of the Cello Art : in 4 vol.]. Vol. 4: Zarubezhnoe violonchel'noe iskusstvo XIX–XX vekov [Foreign Cello Art of the XIXth and XXth centuries]. Moscow, 1978. 407 p. (In Russian)
5. Gudozhnikova O. N. Sonata dlya violoncheli i fortepiano v otechestvennoi muzyke XIX – XX vekov: evoliutsiya i osobennosti stilya [Sonata for Cello and Piano in Russian Music of the XIXth and XXth centuries: Evolution and Style Features]. Candidate dissertation. Magnitogorsk, 2017. 227 p. (In Russian)
6. Dalhaus K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki [Selected Works on the History and Theory of Music]. Saint Petersburg, 2019. 423 p. (In Russian)
7. Dolinskaya E. B. Fortepiannyi kontsert v russkoi muzyke XX stoletiya: issledovatel'skie ocherki [The Piano Concerto in XXth-century Russian Music: Research Essays]. Moscow, 2005. 560 p. (In Russian)
8. Zenkin K. V. Avant-Garde as a Fleeting Experience in Late Soviet Music. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [The Music Theory Society's Journal]*. 2025, no. 1 (49). P. 17–25. (In Russian)
9. Kalashnikova O. A. The Problem of Structural Integrity of Form and Its Solution in the Piano Sonatas of Contemporary Voronezh Authors. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridich-*

- eskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political, and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]. 2015, no. 1 (51), part 1. P. 55–58. (In Russian)
10. Keldysh G. V. (ed.) *Muzyka. Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar'* [Music. Great Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1998. 671 p. (In Russian)
 11. Matyushonok I. A. *Sonata dlya skripki i fortepiano v otechestvennoi muzyke vtoroi poloviny XX veka* [Sonata for Violin and Piano in Russian Music of the second half of the XXth century]. Candidate dissertation. Nizhny Novgorod, 2011. 161 p. (In Russian)
 12. Papenina A. N. *Muzykal'nyi Avangard serediny XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya* [The Musical Avant-Garde of the mid-XXth century and Challenges of Artistic Perception]. Saint Petersburg, 2008. 148 p. (In Russian)
 13. Rytsareva M. G. *Kompozitor Sergei Slonimsky* [Composer Sergei Slonimsky]. Leningrad, 1991. 256 p. (In Russian)
 14. Savenko S. I. *Karlheinz Stockhausen. XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty* [XXth century. Foreign Music. Essays. Documents]. Moscow, 1995, vol. 1. P. 11–34. (In Russian)
 15. Samoilova N. K. *Fortepianni kvartet v russkoi muzyke* [Piano Quartet in Russian Music]. Candidate dissertation. Orenburg, 2011. 191 p. (In Russian)
 16. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the Musical Composition of the XXth century]. Moscow, 2004. 231 p. (In Russian)
 17. Shitikova R. G. *Sonata v muzyke XX veka: tipologiya zhanra* [The Sonata in XXth-century Music: Genre Typology]. Doctoral dissertation. Saint Petersburg, 2022. 1123 p. (In Russian)
 18. Shul'gin D. I. *Priznanie Edisona Denisova, po materialam besed* [Edison Denisov's Confession, Based on Interviews]. Moscow, 1998. 465 p. (In Russian)
 19. Lunina A. E. *The Paradigm of Evgeny Stankovich's Style: Metamorphoses in the Context of Unity (on the example of chamber music). Музичнємистецтво* [Musical Art]. 2013, vol. 13. P. 143–161. (In Ukraine)

Информация об авторе:

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

Information about the author:

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

Статья поступила в редакцию 19 октября 2025 года; одобрена после рецензирования 17 ноября 2025 года; принята к публикации 20 ноября 2025 года.

The article was submitted October 19, 2025; approved after reviewing November 17, 2025; accepted for publication November 20, 2025.