

RU

Жанр сонаты для виолончели и фортепиано в стиле поле импрессионизма

Гудожникова О. Н.

Аннотация. Цель исследования – выявить особенности трактовки жанровых признаков сонаты для виолончели и фортепиано в контексте художественно-эстетических черт музыкального импрессионизма. В статье постулируется, что в XX веке одним из мощных факторов модернизации жанровой системы явилось стилевое многообразие, которое обусловило появление большого количества сонат для виолончели и фортепиано, отличающихся как фундаментальными традициями, так и значительными новациями в трактовке жанра. В камерных опусах отразились ведущие художественные тенденции музыкального искусства прошлого столетия, в том числе и импрессионизм. Научная новизна заключается в определении особенностей структурных и стилевых параметров виолончельной сонаты с фортепиано с учетом влияния на их характеристики элементов импрессионизма. В результате установлено, что в сонатах К. Дебюсси, З. Кодая, Э. Вилла-Лобоса, Ф. Дилиуса, Б. Кунца, Дж. Энеску, Б. Мартину, А. Эшпая стилистические признаки импрессионизма, такие как тонкая звукопись, недосказанность, гармоническая красочность, обусловили значительные изменения в области образно-содержательных, композиционных и драматургических решений. Для опусов с ярко выраженными признаками утонченного стиля в тематизме, гармонии и фактуре характерны одночастная, двух- или трехчастная формы (К. Дебюсси, З. Кодая, Ф. Дилиус). В некоторых произведениях авторы сохранили общие контуры сонатного цикла, но при минимизации средств выразительности, присущих музыкальному импрессионизму (Дж. Энеску (№ 1) и Б. Мартину). Стилиевые параметры в этих произведениях характеризуются дифференцированной фактурой, рельефностью инструментального рисунка и персонафицированной трактовкой ансамблевых партий.

EN

Genre of the sonatas for cello and piano in the style field of impressionism

O. N. Gudozhnikova

Abstract. The purpose of the study is to identify the features of the interpretation of the genre characteristics of the sonata for cello and piano in the context of the artistic and aesthetic features of musical impressionism. The article postulates that in the 20th century, one of the powerful factors in the modernization of the genre system was stylistic diversity, which led to the emergence of a large number of sonatas for cello and piano that differed both in their fundamental traditions and in their significant innovations in the interpretation of the genre. The chamber opuses reflect the leading artistic trends of the last century in music, including impressionism. The scientific novelty lies in determining the features of the structural and stylistic parameters of the cello sonata with piano, taking into account the influence of impressionism on their characteristics. As a result, it was established that in the sonatas by Claude Debussy, Zoltán Kodály, Ezequiel Villa-Lobos, Franz Dilius, Béla Kunz, George Enescu, Béla Martinu, and András Schiff, the stylistic features of impressionism, such as subtle sound painting, understatement, and harmonic colorfulness, led to significant changes in the field of figurative, content-based, compositional, dramatic, and textural solutions. One-part, two-part, or three-part forms are characteristic of opuses with pronounced signs of a refined style in thematism, harmony, and texture (C. Debussy, Z. Kodály, F. Dilius). In some works, the authors use the sonata cycle, while minimizing the means of expression inherent in musical impressionism (G. Enescu (No. 1) and B. Martinu). The style parameters in these works are characterized by a differentiated texture, a relief instrumental pattern, and a personalized interpretation of ensemble parts.

Введение

Эволюция жанра сонаты для виолончели и фортепиано представляет особый исследовательский интерес, поскольку его освоение композиторами и исполнителями стало ярким художественным явлением в музыкальном

искусстве XX века (Гудожникова, 2017, с. 4). В прошлом столетии было создано большое количество разнообразных сочинений, в которых нашли отражение ведущие стилевые тенденции современности, в том числе и новаторское направление рубежа XIX–XX веков – импрессионизм. В музыкальном искусстве он проявился в изысканности гармоний, тонкой звукописи, особенном характере тематизма, способах его экспонирования и разработки. Данный комплекс выразительных средств оказал значительное влияние на структурные и стилиевые признаки камерной сонаты, что привело к появлению весьма интересных образцов жанра. Актуальность исследования обусловлена устойчивым научным вниманием к историческому процессу становления и развития жанров камерно-инструментальной музыки, необходимостью их изучения в контексте различных художественных тенденций с целью создания целостной панорамы бытования жанра виолончельной сонаты с фортепиано в музыке XX века.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- выявить нормативные жанровые признаки сонаты для виолончели и фортепиано;
- охарактеризовать комплекс выразительных средств музыкального импрессионизма;
- проанализировать образно-содержательные, структурные и стилиевые особенности виолончельных сонат, представляющих материал исследования, с точки зрения традиций и новаторства в жанре;
- определить влияние тенденций импрессионизма на эволюцию жанра в музыке XX века.

Методологической основой исследования послужил комплексный подход, включающий историко-стилевым, аналитический методы и метод художественно-сравнительного анализа. Историко-стилевым метод направлен на выявление специфики эволюционных процессов в жанровой сфере; аналитический – позволяет определить стилистические черты, композиционно-драматургические и фактурные особенности произведений, представляющих материал исследования. Применение метода художественно-сравнительного анализа дает возможность сопоставить жанровые характеристики виолончельной сонаты с целью установления константных и новаторских черт.

В качестве материала выбраны сонаты для виолончели и фортепиано К. Дебюсси (1915), З. Кодая (1909/1910), Э. Вила-Лобоса (1913, 1915, 1916, 1920), Ф. Дилиуса (1916), Б. Кунца (1927), Дж. Энеску (1898, 1935), Б. Мартину (1939, 1941, 1957), А. Эшпая (1990) как наиболее показательные примеры с точки зрения влияния черт импрессионизма на жанровые признаки сочинений. Произведение А. Эшпая привлекается в качестве образца, иллюстрирующего тенденции нео-стилей второй половины прошлого века, обращенные к творческим достижениям прошлого. Сочинения Ф. Акименко (1904), Н. Мясковского (1912), К. Бонайтиса (год издания – 1938) упоминаются с меньшей степенью подробности для демонстрации тех или иных проявлений.

Теоретическую базу исследования составили работы в области истории и теории жанров (Должанский, 1973; Михайлов, 1981; Арановский, 1987; Назайкинский, 2003; Долинская, 2005; Коробова, 2007; Биджакова, 2010; Гребнева, 2011; Гудожникова, 2017; Дальхауз, 2019; Шитикова, 2022). В данных трудах особый интерес представляют особенности эволюционных процессов в жанровой сфере в контексте стилиевых направлений музыки XX века, а также дефиниции жанровых признаков. В исследованиях по истории отечественной и зарубежной инструментальной музыки (Асафьев, 1926; Гинзбург, 1978; Раабен, 1986; Григорьева, 1989; Кустов, 1999; Холопова, 2022), монографических трудах (Альшванг, 1963; Розеншильд, 1963; Аджемов, 1979; Ковнацкая, 1987; Холопов, 2012) содержатся краткие сведения о виолончельных сонатах, представляющих материал статьи. В фундаментальной работе Л. С. Гинзбурга «История виолончельного искусства» (1978) сочинения К. Дебюсси, З. Кодая, Б. Мартину, Дж. Энеску рассматриваются в контексте жанровой эволюции сочинений для виолончели, но с акцентом на сольных выразительных возможностях инструмента. Отдельную группу образовали труды, посвященные проблемам изучения импрессионизма и привлеченные к исследованию с целью выявления его характерных стилистических признаков (Дюсапен, 2009; Ровенко, 2013; Перич, 2014).

Практическая значимость статьи заключается в том, что аналитические обзоры произведений, представленные в статье, могут быть использованы в вузовских курсах «Истории зарубежной и отечественной музыки», а также в классах камерного ансамбля учебных заведений искусства и культуры в процессе практического освоения сочинений. На основе изучения формы, фактуры, музыкального языка, особенностей взаимодействия инструментальных партий виолончельных сонат данная статья призвана помочь исполнителям выбрать правильные инструментальные приемы. Известно, что верное понимание авторского замысла, которое должно быть следствием тщательного музыковедческого анализа сочинения, является основой художественной интерпретации – главной задачи исполнительской деятельности.

Обсуждение и результаты

Сонаты для виолончели и фортепиано отечественных и зарубежных композиторов представляют яркое художественное явление в музыке XX века. Среди авторов, которые обратились к жанру, следует назвать имена выдающихся мастеров музыкального искусства: С. Рахманинова (1901), Н. Я. Мясковского (1912, 1948), К. Дебюсси (1915), П. Хиндемита (1919, 1948), Д. Шостаковича (1932), С. Прокофьева (1948), Ф. Пуленка (1948), Б. Бриттена (1961), А. Шнитке (1978, 1993), С. Слонимского (1986), Р. Щедрина (1993). Пристальное внимание европейских композиторов к сонате отмечается в XIX веке и первой половине XX века. В отечественной культуре подлинный расцвет жанра наблюдается во второй половине столетия. Оригинальный пласт сочинений был создан композиторами-представителями национальных школ стран восточной Европы и республик СССР.

Формирование объемного фонда произведений невозможно рассматривать вне исполнительского фактора. Интерес к жанру в значительной степени был связан с деятельностью выдающихся виолончелистов, прежде всего П. Казальса и М. Ростроповича, которые прямо и косвенно способствовали расширению сольного и ансамблевого виолончельного репертуара. Мастера исполнительского искусства привлекли внимание и к инструменту. Исповедальный тон виолончели оказался созвучен драматическим событиям ушедшего века, а темброво-акустический потенциал позволил авторам смело экспериментировать в области нетрадиционных приемов звукоизвлечения.

Приоритет сонаты в многоликой творческой палитре прошлого века обусловлен спецификой ее жанрового содержания, допускающего в условиях непрограммности воплощение широкого круга образных концептов и духовно-эстетических идей современности. Данную особенность сонаты М. Михайлов объясняет «максимально обобщенными формальными признаками» (1981, с. 100) жанра. Вместе с тем малый количественный состав участников камерной сонаты предполагает определенную гибкость в реализации новаций в области музыкальных средств выразительности, определяя многообразие художественных решений.

Идентификация сонаты для виолончели и фортепиано в музыкальном искусстве XX века находится, по мнению Р. Г. Шитиковой, «на пересечении встречного движения двух векторов (...) один из них охватывает параметры, регламентируемые жанровой традицией, другой – регламентирующие процесс сочинения нового опуса современным художественным контекстом» (2022, с. 32). Традиция распространяется на такие номинации жанровой атрибуции, как название, исполнительский состав, предназначение, тип содержания, форма и стиль (Дальхауз, 2019; Должанский, 1973; Назайкинский, 2003; Коробова, 2007; Шитикова, 2022). Вторая линия заданности включает ведущие тенденции времени, в том числе эстетико-стилевые направления. Жанровый облик любого сочинения характеризуется взаимовлиянием этих явлений, которые в конечном итоге определяют особенности диалога композитора с традицией в контексте многообразия художественной практики.

Атрибутивность структурных признаков ансамблевой сонаты на рубеже XIX–XX веков закрепились в трехчастности сонатного цикла с определенными функциями частей. Его концепция заключается в контрастности и художественном единстве целого. Силевые нормативы характеризуются «детализированностью письма, повышенной информативно-содержательной плотностью материала, тембровым слиянием виолончели и фортепиано, диалогичностью как типа инструментального общения, художественным равноправием партнеров при организующей роли фортепиано и определяющей интонационный облик ансамбля виолончели» (Гудожникова, 2017, с. 39). Семантика жанра в целом связана с субъективностью и погружением во внутренний мир человека.

В XX веке открытость сонаты творческим экспериментам предопределила ее отклик практически на все стилевые тенденции современности. Доминирующим явилось романтическое направление во множестве его проявлений. Часть авторов виолончельных сонат демонстрировали приверженность новаторским течениям музыкального искусства. В этой связи большая часть виолончельных сонат ориентирована, по классификации Г. В. Григорьевой, «на дальнейшее развитие и обогащение норм и принципов классического искусства» (1989, с. 5); другая группа опусов объединена стремлением «к их радикальным преобразованиям в крайних формах» (1989, с. 5). Силевые особенности обуславливают в первой группе умеренные, во второй – значительные преобразования в области содержания, формы, драматургии, музыкальной лексики, ансамблевых амплуа и взаимодействия партий, инструментальных приемов. В первом случае произведения функционируют как продолжение завоеваний предыдущего периода и соотносятся с типовыми жанровыми моделями барочной, классической или романтической сонаты. Во втором – приобретают статус индивидуальных авторских проектов, и связь с заданным жанром становится опосредованной. Таким образом, в центре статьи предстает проблема интерпретации структурных и стилевых параметров виолончельной сонаты с фортепиано в зависимости от художественных установок эпохи и творческих предпочтений авторов, в данном случае акцент сделан на элементах импрессионизма. Выбор жанровых признаков обусловлен их значительным обновлением в свете новаторских направлений.

Тенденции импрессионизма ярче всего проявились во Франции в творчестве К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, отчасти Ж. Масне, Э. Шоссона, В. д'Энди, К. Сен-Санса. В его формировании важную роль сыграла преемственность. Характеризуя особенности французской музыки первой половины XX века, Б. Асафьев отмечал ее консервативность и традиционность: «Отбор и выкристаллизовывание новых образований происходят в ней чрезвычайно медленно...» (1926, с. 29). Первенство Франции было обусловлено качествами, присущими национальной ментальности – уравновешенностью, чувственностью, пантеизмом, открытостью к окружающей среде. Вместе с тем гармонические и тембровые находки импрессионистов оказались созвучны колоритным сочинениям испанских, итальянских, польских, румынских, болгарских, венгерских, российских композиторов. Формирование импрессионизма в русской музыке непосредственно связано с творчеством Н. А. Римского-Корсакова. Влияние стиля отмечено в некоторых произведениях С. Н. Василенко, А. К. Лядова, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, В. И. Ребикова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина и др.

Эстетика импрессионизма ориентирована на культ изящества и элегантности, тишины и статики, на передачу мимолетных впечатлений и предполагает наличие у художников особого типа мышления, который базируется на оптимистическом отношении человека к окружающему миру. В этой связи творческие эксперименты композиторов были направлены на поиски звуковой красочности, темброво-сонорных эффектов, бесконфликтных драматургических структур. Обновления затронули прежде всего сферу музыкального

языка, пространственно-временные категории, фактурные и гармонические средства, область фонических средств. Французский исследователь П. Дюсапен писал о творчестве импрессионистов: «Их музыка не авторитарна, она не ищет последователей, над ней не властно время, а формы прозрачные и ясные» (2009, с. 158).

Красочная гармония становится стилеобразующим средством выразительности представителей этого направления и характеризуется доминированием неустойчивых аккордов, увеличенных трезвучий, уменьшенных септаккордов, нонаккордов. Мелодическая линия в произведениях импрессионистов приобретает вид коротких музыкальных фраз, растворяясь в многоплановой фактуре. Музыкальный язык обогащается ладами народной музыки, в частности пентатоникой. В области структуры сочинений композиторы-импрессионисты тяготеют к миниатюре как наиболее подходящей форме передачи мимолетного впечатления. Вместе с тем, учитывая краткость периода преобладания эстетики импрессионизма, принципиально новая техника звукового письма сформирована не была.

Стилевые признаки камерной сонаты, такие как гибкость в реализации разнообразных художественных решений и новаторских идей, детализированность письма и внимание к наиболее выразительным возможностям инструментальных тембров, обусловили разнообразные проявления элементов импрессионизма в виолончельных сонатах.

Импрессионистический комплекс средств выразительности, который сформировался в творчестве К. Дебюсси, в полной мере представлен в его Сонате для виолончели и фортепиано и в той или иной степени проявился во многих сочинениях композиторов XX столетия. Источником самобытного почерка К. Дебюсси О. В. Перич называет совокупность новаций в области композиторской техники и глубокой мифологической основы его мироощущения. «Импрессионистская эстетика созерцания – по мнению исследователя – принимает у французского композитора облик *созерцания-вчувствования*, что наиболее органично соответствует мифологическому мышлению, его эмоционально-чувственной, синкретической стихии» (Перич, 2014, с. 160).

В Сонате для виолончели и фортепиано *d-moll* (1915) воплотился широкий круг образов: от тревожных настроений предвоенной эпохи до «поэтических мечтаний Дебюсси-романтика» (Аджемов, 1979, с. 103). Наряду с этим в сочинении прослеживается приверженность композитора к национальным музыкальным традициям. В изящной фразировке, лаконичности формы, изысканности, отточенности деталей очевидна связь со стилистикой клавесинистов XVIII века. К традициям и символам Франции в сонате можно отнести и обращение К. Дебюсси к жанровой природе танца, а именно тонкую стилизацию танцевальных ритмов в Серенаде и Финале. В выборе трехчастной формы К. Дебюсси также следует национальным традициям (Розеншильд, 1963, с. 117). Тип сонаты без сонатной формы часто встречается в камерных опусах именно французских композиторов. К. Розеншильд объясняет это стремлением «не к диалектической логике развития, свойственной сонатной форме, а к вариантам эпизодического плана; не к завершенной композиции периода, предполагающей собранность, энергию и целеустремленность, а к двух- и трехчастным формам» (1963, с. 30).

Соната отличается ясностью и лаконичностью и в то же время емкостью содержания, «высокой “плотностью” на единицу времени» (Шитикова, 2022, с. 344). В структуре произведения просматривается характерная особенность импрессионистического формообразования – тяготение к «мозаичности (...), сложению целого из большого числа относительно замкнутых, структурно самостоятельных единиц» (Холопов, 2012, с. 168), а также близость экспозиционного и развивающего типов изложения материала и избегание квадратности. Тематизм при этом утрачивает функцию импульса, характерного для драматургии сонатной формы. Важную роль в процессе развития музыкального материала играет энергия ритма. Диалектический принцип, являющийся жанрообразующим признаком сонаты, проявляется здесь в сопоставлении различных эмоционально-наполненных частей, а художественное единство цикла реализуется посредством интонационных или тематических связей – мотив первой части в Финале, объединение второй и третьей частей *attacca*.

Темброво-сонорная звучность сочинения с типичной импрессионистской метафоричностью и интригующей недосказанностью подчеркнута элементами музыкальной лексики: пентатоническими гаммами, неразрешенными диссонансами, ленточным движением аккордов с включением параллельных квинт и октав. Ослаблению функциональных связей в гармоническом языке композитора, по мнению Е. В. Ровенко, «в некотором роде соответствует эмансипация элементов живописного языка от предметного смысла» (2013, с. 22). Важную роль в создании особой звучности играют разнообразные инструментальные приемы: *pizzicato*, *flautando*, *arco*, *spiccato*, *glissando*, игра у грифа и др. Необычные тембровые краски создает их чередование. Изысканная атмосфера дополнена утонченной штриховой техникой и предельно выверенной фактурой в партии фортепиано.

Инструменты наделены индивидуализированным, но не контрастным тематическим материалом. Партиям присущи декламационность фразировки и полиритмические наложения, требующие наивысшей степени ансамблевого мастерства. С метро-ритмической подвижностью каждой партии связаны основные проблемы взаимодействия. Исполнителям необходимо согласовать темповые изменения, отработать переходы и агогические отклонения.

Характеризуя стилевую принадлежность сочинения, М. Ю. Кустов полагал, что музыка «далека от привычных для автора импрессионистических красок» (1999, с. 294). Л. Н. Раабен, напротив, «в утонченной созерцательности и тембральности» (1986, с. 26) находил глубинные связи с импрессионизмом. А. А. Альшванг отмечал в ней признаки конструктивизма: «С точки зрения техники (...) все принимает вид мелодических линий (...) особого рода – они коротки (...) отрывочны. Музыка носит черты причудливости, несвязности. Временами она странна, разорвана (...) и далека от классического идеала» (Альшванг, 1963, с. 77). Р. Г. Шитикова (2022, с. 337) подчеркивала

сочетание классической ясности, строгости, типично романтической ироничности, импрессионистской изысканности и орнаментальной стилистики клавесинистов. Краткость высказывания, намеренное самоограничение в выборе формообразующих средств в целом корреспондируют со стилевыми установками импрессионистов. Вместе с тем драматургия сочинения ориентирована на барочную модель французской сонаты, что указывает на проявление неоклассических тенденций. Таким образом, на пути обновления жанра композитор создал произведение, синтезирующее тонкую импрессионистическую звукопись и элементы барочной драматургии. Новый тип камерной сонаты получил в XX веке весьма интересное и разнообразное воплощение в виолончельных опусах П. Хиндемита, А. Казеллы, Ф. Пуленка, Б. Бриттена, П. Курцбаха, К. Хачатуряна, М. Мильмана, А. Лемана, А. Агажанова, Э. Денисова, Л. Бобылева (Гудожникова, 2025).

Черты музыкального импрессионизма в разной степени наблюдаются в сонатине З. Кодая (1910, ред. 1922), сонатах для виолончели и фортепиано Ф. Акименко (1904), З. Кодая (1909/10), Н. Мясковского (1912), Э. Вилла-Лобоса (1913, 1915, 1916, 1920), Ф. Дилиуса (1916), Б. Кунца (1927), Дж. Энеску (1898, 1935), Б. Мартину (1939, 1941, 1957), А. Эшпая (1990), сонате-рапсодии К. Бонайтиса (год издания – 1938). В этих сочинениях в полной мере отразились открытия К. Дебюсси в области звукотворчества, связанные с новым представлением о музыкальном пространстве, тембре, динамике, с заново осмысленным ценностным отношением к звуку.

Соната для виолончели и фортепиано, ор. 4 З. Кодая воплощает синтез народного искусства и импрессионизма. В произведении две части: первая «Фантазия» – повествовательного характера, вторая – красочная картина народного праздника, заканчивающаяся кратким напоминанием о первой. Аналогичная структура характерна для виолончельной сонаты № 1 Н. Мясковского. Оба произведения написаны почти в одно время и примечательны близостью композиционных решений и специфическим преломлением национальных истоков. Сонаты З. Кодая и Н. Мясковского имеют двухчастное строение и открываются неспешным монологом виолончели. Медленное развертывание повествовательно-эпического характера в первых частях сменяется жанрово-характерными (у З. Кодая) и взволнованно-патетическими (у Н. Мясковского) образами вторых. Коды в конце сочинений воспроизводят наиболее выразительные тематические элементы вступительных разделов сонат.

Особенности формы в сонате З. Кодая продиктованы стилистическим источником музыкального языка. Так, в первой фантазийной части структура приближена к репризной трехчастности, вторая, основанная на народно-жанровом тематизме, написана в рондо-сонатной форме. Импрессионистическая атмосфера первой части просматривается в терпких созвучиях, окрашенных альтерированными включениями, драматургическом значении мотивных структур, мелодике, построенной на пентатонике. В прихотливом метроритмическом рисунке (5/8, 4/8, 9/8), импровизационном изложении звуковых сонорных масс композитор стремился показать венгерскую музыку – свободную от городских наслоений, цыганских влияний и виртуозно-романтических традиций. Вторая часть демонстрирует иную жанровую природу. Калейдоскоп выразительных танцевальных тем создает атмосферу яркого празднества. В партии фортепиано часто используются трезвучия без терцового тона с секундовыми включениями, имитирующие манеру игры на народных инструментах.

Сонатина для виолончели и фортепиано З. Кодая является известным и широко используемым в концертной практике произведением. В отличие от сонаты здесь более определенно прослеживаются связи с импрессионистской эстетикой. Форма сочинения далека от сонатности. В одночастной композиции, состоящей из контрастных эпизодов, автор следует традициям К. Дебюсси и наделяет колористической функцией гармонией, использует кварто-квинтовые аккорды и полигармонические образования.

Эволюция стиля Э. Вилла-Лобоса характеризуется постепенным движением от позднего романтизма к неоклассицизму. Значительную роль в формировании творческой индивидуальности бразильского мастера сыграла французская музыкальная культура. Э. Вилла-Лобос, как и многие композиторы XX века, испытал сильное влияние эстетики и темброво-гармонических находок К. Дебюсси. В сонатах для виолончели и фортепиано (1913, 1915, 1916, 1920) черты импрессионизма гармонично соединились с сочным бразильским фольклором. Яркая образность, в которой осязаемо пульсирует ритмика народной музыки, находит воплощение в красочных гармониях, игре тембров. Связи с музыкальным стилем К. Дебюсси обнаруживаются в деталях фортепианной фактуры и элементах гармонического языка. Он индивидуально воспринял черты импрессионизма, и это в большей степени коснулось выразительных средств, принципов формообразования, чем общей эстетической направленности.

Интересным примером влияния элементов импрессионизма на жанровые признаки виолончельной сонаты является сочинение Ф. Дилиуса. Длительное время (почти полвека) композитор жил во Франции, встречался с М. Равелем, Ф. Шмиттом, был знаком с П. Гогеном, восхищался искусством оркестрового письма К. Дебюсси, хотя Ф. Дилиус отрицал влияние последнего (Ковнацкая, 1987, с. 275). Тенденции импрессионистической эстетики к лаконичности проявились в сочинении Ф. Дилиуса в выборе одночастной формы, которая в свою очередь состоит из трех неконтрастных разделов (AA1A). Образное содержание произведения тяготеет к воплощению тончайших оттенков пасторальности. Инструментальные партии полифонически взаимодействуют в сложных метро-ритмических образованиях, составляя красочные гармонии. При этом динамическая шкала сочинения не выходит за рамки приглушенной звучности.

Камерные сочинения хорватского композитора Б. Кунца включают сонату для скрипки и фортепиано, сонату для виолончели и фортепиано, фортепианный квартет, фортепианный квинтет. Импрессионистическая звучность в виолончельной сонате *D-dur* соч. 5 базируется на фольклорной основе, которая проявилась в мелодике. Вместе с тем красочность гармонии в сочетании с резко диссонирующими аккордами демонстрирует

поиски композитора в области расширенной тональности. Выразительное звучание Б. Кунца находит в особой орнаментике и танцевальности некоторых тем сонаты. Приметой утонченного стиля можно считать и трактовку формы сочинения – композитор отходит от сонатного цикла в сторону одночастности.

В сонатах К. Банайтиса и Ф. Акименко черты импрессионизма прослеживаются в образном строе отдельных частей, в тембровой звукописи и использовании мягких, утонченных гармонических красок. Зыбкость и хрупкость совместного звучания инструментальных партий обусловлена желанием авторов добиться интересных тембровых созвучий.

Дж. Энеску дважды обратился к жанру виолончельной сонаты – в 1898 (№ 1) и в 1935 (№ 2) годах. Впоследствии композитор объединил два сочинения в один 26 опус, и сонаты вошли в историю как ор. 26 № 1 (1898) и ор. 26 № 2 (1935). Произведения отличаются, как в образно-содержательном плане, так и в сфере музыкальной лексики, и являются показательными с точки зрения эволюции камерного стиля композитора – от романтизма начального периода творчества до самобытности на пересечении позднеромантических, неоклассических черт и румынского фольклора. Однако четырехчастный цикл отличается идентичной трактовкой: первые и вторые части демонстрируют энергию движения (в Первой сонате Скерцо, во Второй – fuga), третьи – лирические центры композиций, четвертые – стремительные финалы. В Первой сонате, созданной в юные годы, прослеживается опора на романтические традиции Й. Брамса, Р. Штрауса, Ф. Шопена как в трактовке частей, так и в области тематизма и фактуры. Формообразование во Второй сонате коррелируется с элементами лаутэрской музыкальной культуры (Раабен, 1986, с. 140).

Вторая соната представляет образец зрелого стиля румынского мастера. Однако именно в ней, в отличие от первой, которая по времени ближе к эпохе импрессионизма, ярче всего прослеживаются его черты. На это указывают размытость мелодических контуров, линейность фактуры с мозаичным плетением попевок, подвижность ладотональных планов со «скользящими» или скрытыми тониками, приглушенная функциональность многозвучных аккордовых комплексов. Продолжительные тематические проведения проходят часто в гетерофонном изложении. Эстетика импрессионизма в данном случае определила звуковой облик сочинения, который характеризуется красочными фоническими эффектами.

Сонаты для виолончели и фортепиано (№ 1 (1939), № 2 (1941), № 3 (1957)) Б. Мартину относятся к периоду деятельности, когда его стиль приобрел неоклассические черты. Особенностью его лексики является слияние импровизационности и конструктивной ясности. Содержание каждой части пронизано песенными и танцевальными элементами народной чешской музыки, без которых невозможно представить творчество композитора.

В области формообразования композитор следует классико-романтическому сонатному циклу, хоть и в несколько измененном виде – часто отсутствует разработка или некоторые из тем экспозиции в репризе. Драматургия подчинена единой модели: взволнованность первых частей, сосредоточенная сдержанность вторых, виртуозная активность моторных финалов. Музыкальный язык быстрых частей, как правило, обусловлен неоклассицистическими фабулами. В то время как в медленных разделах используется импрессионистическая звучность. Свободное, не скованное метром широкое эпическое повествование включает аккордовые последовательности, соединяющие виолончель и фортепиано в терпкие красочные созвучия.

Во второй половине XX века стилистические признаки импрессионизма интересным образом преломились в виолончельной сонате А. Эшпая (1990), которая посвящена М. Равелю. Причина обращения к личности французского композитора, возможно, скрыта в творческом родстве двух монограмм. В лаконичной одночастной композиции с элементами сонатной формы отразилась приверженность автора к неоклассической конструктивности и уравновешенности равелевского стиля. В необычном звучании произведения композитор, по определению Е. Б. Долинской, «находил своеобразные точки схода между марийским фольклором и французским импрессионизмом, прежде всего, через совпадение ладов и гармонических принципов» (2005, с. 278-279). Вместе с тем тематизм сонаты близок венгеро-цыганским интонациям, в которых также обнаруживаются точки соприкосновения с марийской народной музыкой. Мелодические линии произведения обрамлены оригинальным гармоническим контуром, включающим «мягкодиссонирующие созвучия» (Ю. Холопов).

Заключение

В сонатах для виолончели и фортепиано К. Дебюсси, З. Кодая, Э. Вилла-Лобоса, Б. Кунца, Ф. Дилиуса, Дж. Энеску, Б. Мартину, А. Эшпая, Ф. Акименко, Н. Мяскового, К. Бонайтиса наблюдается разнообразное использование элементов импрессионизма. Примеров не много, что обусловлено, по мнению И. Гребневой, «проблематичностью совмещения метода импрессионизма и крупной циклической формы» (2011, с. 21). Вместе с тем эти сочинения принадлежат к числу интересных образцов, отличающихся индивидуальным подходом к трактовке жанровых признаков. Сонаты входят в репертуар концертирующих исполнителей, а также некоторые из них весьма часто используются в учебном процессе.

Авторы виолончельных сонат были представителями разных поколений и национальных школ. В сонатах З. Кодая, Б. Кунца, Дж. Энеску, Б. Мартину, А. Эшпая наблюдается слияние изысканных средств импрессионизма с ладо-гармоническими элементами венгерского, румынского, чешского, хорватского и марийского фольклора. В этих сочинениях возникает качественно новый тип мелодики, основанной на тонком мозаичном плетении кратких попевок, их контрапунктическом объединении и вариантном развитии. Диатонический звукоряд сменяется изысканной хроматикой, пентатоникой в многообразии ладовых оттенков, параллелизмом

голосоведения. Метод развития, основанный на постепенном формировании темы из фигураций, также близок импрессионистам. Важно отметить, что если в сочинениях, созданных в первой половине XX века, импрессионизм обусловил значительное обновление музыкального языка, то в сонатах более позднего периода его элементы выступили только как часть комплекса выразительных средств сочинений.

Оригинальный камерный стиль импрессионистов, связанный с утонченной звукописью, прихотливой ритмикой, передачей тончайших оттенков чувственного восприятия мира, бесконфликтным отношением человека к окружающему миру, в общем-то противоречит концептуальной драматургии классического сонатного цикла. Обновление ладово-гармонической сферы также создает значительные проблемы для функционирования сонатной формы, которая базируется на определенных принципах тональных взаимодействий. В этой связи композиционные решения сочинений отличает разнообразие: некоторые авторы придерживались структуры сонатного цикла, но за счет минимизации элементов импрессионизма в тематизме и фактуре (Дж. Энеску (№ 1), Б. Мартину). В сочинениях К. Дебюсси, З. Кодая, Ф. Дилиуса, А. Эшпая особенности музыкальной лексики предписывают в качестве структурного решения одночастность, двух- или трехчастность. В сонатах З. Кодая (I часть, сонатина) и Ф. Дилиуса форма обусловлена импрессионистической эстетикой, в то время как трехчастность произведения К. Дебюсси детерминирована неоклассическими задачами, базирующимися на барочном фундаменте и национальных традициях. Композиция сонат З. Кодая, Дж. Энеску (№ 2) и К. Банайтиса демонстрирует признаки привнесенных жанров эпохи романтизма – фантазии и рапсодии. Их формообразующие элементы и метро-ритмические особенности оказались созвучнее эстетике импрессионизма, нежели сонатный цикл. Вместе с тем репризная трехчастность коррелируется с классической сонатной формой в плане композиционной симметрии, а контраст, присущий жанру и являющийся его атрибутивным признаком, реализуется на уровне сопоставления фактур, эмоционально-наполненных разделов, тембровых красок.

Многоплановость фактуры и изысканная звукопись импрессионистических партитур обусловили в сочинениях особую трактовку ансамблевых партий. Они характеризуются рельефностью рисунка, как в горизонтальной – от комбинирования инструментальных тембров в мелодике; так и вертикальной проекциях – в красочных аккордовых созвучиях. Партия присущ, как правило, персонифицированный характер, собственный интонационный комплекс, фактурные особенности. Их соединение формирует дифференцированную музыкальную ткань, насыщенную диалогом индивидуализированных ансамблевых партнеров. Отмечается использование тончайших колористических ресурсов виолончели и фортепиано, неспецифических приемов звукоизвлечения. Взаимодействие инструментов представляет разнообразные варианты – от доминирования одного из них до равнозначного диалогического синтаксиса.

В целом в данных сонатах сконцентрирован стилистический комплекс, типичный для камерно-инструментальных жанров первой половины XX века, – сплав позднеромантического, импрессионистического и неоклассицистического стилей с ярко выраженными национальными элементами. Вершинным произведением в этом ряду является сочинение К. Дебюсси, которое по новаторству в области музыкального языка и жанровых преобразований оказалось знаковым в эволюции виолончельной сонаты, продемонстрировав открытость жанра художественным новациям многоликого XX века.

Перспективы исследования заявленной проблематики заключаются в дальнейшем изучении эволюционных процессов в жанре сонаты для виолончели и фортепиано в свете художественных тенденций второй половины XX – начала XXI века.

Источники | References

1. Аджемов К. Х. Избранные сочинения Клода Дебюсси в классе камерного и фортепианного ансамбля // Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М.: Музыка, 1979.
2. Альшванг А. А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963.
3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6.
4. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители // «Шесть»: новая французская музыка: сборник статей. Л.: Academia, 1926.
5. Биджакова Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дисс. ... к. иск. Ростов н/Д., 2010.
6. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусств: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков.
7. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дисс. ... д. иск. М., 2011.
8. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989.
9. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля: дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 2017.
10. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано К. Дебюсси: особенности трактовки жанра и вопросы исполнения // Проблемы музыкальной науки. 2025. № 3.
11. Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки / пер. с нем. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019.

12. Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973.
13. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005.
14. Дюсапен П. Интервью и творческие размышления // Постмодернизм в контексте современной культуры / ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.
15. Ковнацкая Л. Г. Композиторы Англии // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. М.: Музыка, 1987. Ч. 2. 1917-1945. Кн. 5 (А).
16. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007.
17. Кустов М. Ю. Виолончельная ансамблевая соната начала XX столетия: концептуально-стилевые тенденции // Музыка на рубеже веков: сборник статей. Ростов н/Д., 1999.
18. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Текст. Л.: Музыка, 1981.
19. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003.
20. Перич О. В. Французский импрессионизм и Клод Дебюсси: в поисках новых реальностей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 6.
21. Раабен Л. Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986.
22. Ровенко Е. В. Новое мышление рубежа XIX-XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2013.
23. Розеншильд К. К. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музгиз, 1963.
24. Холопова В. Н. Камерные жанры. Инструментальный театр [последней трети XX – начала XXI веков] // Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). 2022. <https://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/xxi-v/kamernye-zhanry-instrumentalnyj-teatr/>
25. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси // Музыкальные формы классической традиции: статьи, материалы. М.: Московская консерватория, 2012.
26. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дисс. ... д. иск. СПб., 2022.

Информация об авторах | Author information



Гудожникова Ольга Николаевна¹, к. иск., доц.

¹ Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки



Olga Nikolaevna Gudozhnikova¹, PhD

¹ Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka

¹ gudozolga@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.12.2025; опубликовано online (published online): 13.01.2026.

Ключевые слова (keywords): соната для виолончели и фортепиано; стилиевые и структурные параметры жанра; трактовка жанровых признаков; модернизация жанровой системы; музыкальный импрессионизм; sonata for cello and piano; stylistic and structural parameters of the genre; interpretation of the genre characteristics; modernization of the genre system; musical impressionism.