

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ДЛЯ ДУЭТА ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО: ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ СОНАТНОГО И СЮИТНОГО ЦИКЛОВ

XX столетие справедливо считается «золотым веком» виолончельного искусства. Высокий уровень исполнительского мастерства виолончелистов-виртуозов этого столетия вызвал повышенное внимание к этому инструменту многих композиторов, что привело к значительному расширению виолончельного репертуара. Еще в конце XIX века П. И. Чайковский сетовал на то, что «инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым, перестал вызывать творческое вдохновение композиторов» (цит. по [8, 11]). Однако в дальнейшем благодаря целой плеяде выдающихся зарубежных и отечественных виолончелистов (Пабло Казальсу, Гаспару Кассадо, Морису Марешалло, Андре Наварра, Григорию Пятигорскому, Энрико Майнардди, Пьеру Фурнье, Полю Тортелье, Жаклин дю Пре, Святославу Кнушевицкому, Мстиславу Ростроповичу, Даниилу Шафрану, Михаилу Хомицеру, Валентину Фейгину и другим) наступил яркий расцвет виолончельного исполнительства, обусловленный значительным расширением художественных и технических возможностей инструмента.

В сотрудничестве исполнителей и композиторов создавался «золотой фонд» современной виолончельной камерной литературы, словно в геометрической прогрессии увеличивающейся к концу XX века. Подтверждением этому может служить творчество представителей различных национальных композиторских школ, благодаря которым дуэт виолончели и фортепиано занял достойное место в камерно-ансамблевой музыке столетия. Художественная ценность произведений для виолончели и фортепиано ничуть не уступает другим инструментальным ансамблям. Произведения для этого состава можно причислить к области наиболее серьезных «высказываний» в камерной музыке.

Наряду с использованием традиционных для данного ансамбля музыкальных жанров (сонаты, сюиты, вариаций, цикла миниатюр) в начале XX века композиторы обращаются и к более сложным

– синтетическим жанрам, возникшим на основе взаимопроникновения. Сочинения для виолончели и фортепиано, таким образом, находится в русле стилиевой эволюции музыки XX столетия. Здесь обнаруживаются наиболее значимые для этого времени тенденции в плане метаморфоз, происходящих с жанрами. Камерно-инструментальная музыка явилась своего рода «лабораторией экспериментов», где оттачивались принципы сочинения разнообразных жанров камерной музыки:

– трактовка жанров с позиций неоклассицизма в творчестве И. Стравинского, А. Казеллы, П. Хиндемита и других композиторов (культивирование забытых приемов барочной и классической музыки в сочетании с современными «острыми» звучаниями и необычными звуковыми конструкциями);

– сближение сонаты с другими жанрами (полифоническими, вариациями, сюитой);

– создание свободных (предельно индивидуализированных) циклов не только по содержанию, но и по структуре (в частности, по положению в них сонатной части, которая берет на себя самые разные функции);

– выравнивание смыслового значения используемых музыкальных структур (сонаты с трехчастными, полифоническими и другими музыкальными формами, которые выполняют все более важную роль в драматургическом решении цикла);

– использование новых (несонатных) тематических структур, наличие развернутых тематических построений, непрерывно следующих друг за другом, радикальное раскрепощение мелодической линии;

– усиление тематических связей между частями;

– широкое использование звукоподражательных эффектов, обогащение колористической стороны произведений, сближение приемов оркестрового и камерно-инструментального письма.

Под влиянием пристального внимания к музыке успешных эпох и стилей (явление неоклассицизма

ма) воссоздаются в новом облике барочно-классические жанры. Цель данной статьи – рассмотреть одну из наиболее значимых тенденций, наметившуюся в первой половине XX века (взаимопроникновение сонатного и сюитного циклов в камерной музыке, в частности, написанной для виолончели и фортепиано), а также продемонстрировать динамику изменения жанрового содержания от барочной традиции к современным сочинениям.

Возрождение интереса к сюите в XX веке привело не только к ее воссозданию в «чистом» виде, но и к взаимопроникновению жанров сюиты и сонаты. Жанр собственно сюиты представлен многими произведениями: «Маленькая сюита» Э. Вилла-Лобоса (1913), «Сюита» А. Хованеса (1927), «Сюита на украинские народные мотивы» В. Барвинского (1927), «Миниатюрная сюита» Б. Мартину (1930), «Итальянская сюита» И. Стравинского (1932), «Партита» В. Рудзинского (1940). К жанровым «гибридам» относятся виолончельные сонаты К. Дебюсси (1915), А. Казеллы (1927), Ф. Пуленка (1940–1948), П. Хиндемита (1948), Б. Бриттена (1961), Сонатина П. Курцбаха (1961) и другие. Продолжением такого рода трактовки сюиты во второй половине XX века являются образцы, где в сюитном цикле обнаруживаются черты сонатного: «Концертная сюита» Н. Саниной, «Сюита-фантазия» В. Рябова, сюиты Н. Слонимского, Н. Пирковского, Г. Трекслера и т. д.

Первоначально в период своего формирования жанры сонаты и сюиты не обнаруживали существенных специфических признаков. В конце XVII – начале XVIII века различие между сюитой и итальянской сонатой «*da camera*» было сглаженным или вовсе упраздненным [9, 1715]. Немецкий исследователь В. Невман отмечает, что камерные сонаты барочной эпохи могли состоять из последовательности свободных программных пьес, а церковные сонаты были подобны последовательности танцев [9, 1716]. У Т. Витали и А. Корелли еще встречаются образцы подлинно *сюитной камерной сонаты*. Приведем отдельные примеры соотношения частей цикла в камерной сонате сюитного типа для виолончели и фортепиано:

*У. Де Феи (1687–1757). Соната d-moll*

Сицилиана – Аллеманда – Ариэтта – Менуэт

А. Корелли (1653–1713). Соната d-moll

Прелюдия – Аллеманда – Сарабанда – Жига

*И. Биркеништок (1687–1733). Соната e-moll*

Adagio e cantabile – Куранта – Largo – Жига

*Ш. Бланвиль (1711–1769). Соната в старинном стиле*

Каприччио. Maestoso – Пастораль. Andantino grazioso –

Рондо. Allegro giocoso

Специфика сюиты и сонаты как самостоятельных жанров камерно-инструментальной музыки обозначилась только в XVIII веке. В дальнейшем сюита была оттеснена на второй план активно развивающимся и перспективным в плане воплощения драматической поэтики сонатным циклом. Классическая соната многое унаследовала от своей предшественницы – жанровое и тематическое разнообразие в соотношении частей, их замкнутость и отграниченность, что отвечало стилю классической эпохи.

В XIX–XX веках так называемая «новая сюита» отличается значительно изменившимся жанровым содержанием. Во-первых, она включает не только танцы романтической и современной эпох, но и другие жанры – скерцо, элегию, интермеццо, серенаду и иные миниатюры, в том числе программного характера. Во-вторых, принцип внутреннего интонационно-тематического единства, более свойственный сонатному циклу, проникает и в построение сюиты, благодаря чему обогащается ее сюжетная логика.

Широкой публике более известны фортепианные сюиты XIX столетия. Однако в это же время для дуэта виолончели и фортепиано зарубежными и отечественными композиторами были созданы довольно интересные сочинения: «Пять пьес в народном стиле» ор. 102 и «Фантастические пьесы» ор. 73 для кларнета (скрипки или виолончели) и фортепиано Р. Шумана (1849), Сюита ор. 16 для виолончели и фортепиано К. Сен-Санса (1866), две сюиты для виолончели и фортепиано Э. Направника (1878, 1881).

Вновь востребованный в XX веке жанр породил большое количество образцов сюиты: наряду с оркестровыми возникают сюиты для различных солирующих инструментов с оркестром, сюиты для отдельных инструментов соло и в дуэте с фортепиано, а также сюиты для различных камерно-инструментальных составов. Обращение композиторов XX века к старинным жанрам (в частности, к сюите) трудно назвать стилизацией. Композиторы ни на секунду не забывают, что повернуть время вспять невозможно, в использовании «старинного костюма» неизбежна иная манера его демонст-

рации. Организующая сила «памяти жанра» (понятие Е. В. Назайкинского [6, 103]) наиболее очевидна в произведениях, приближающихся к его стилизации: это «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано<sup>1</sup> и «Архаическая сюита» для оркестра А. Онеггера, «Большой концертный дуэт» для скрипки / виолончели и фортепиано и «Итальянская сюита» для виолончели / скрипки и фортепиано И. Стравинского, «Испанская народная сюита» для виолончели и фортепиано М. де Фалья<sup>2</sup>.

Весьма популярна в XX веке «фольклорная» интерпретация сюиты, когда композитор берет за основу народно-песенный материал и принципы его развития<sup>3</sup>. Показательными примерами такого камерно-инструментального ансамбля могут служить Сюита для трио (фортепиано, скрипка, альт / виолончель), «Семь украинских народных песен» Л. Колодуба, Сюита на украинские народные мотивы для виолончели и фортепиано В. Барвинского. В финальной четвертой части последней («Танец») взаимодействуют черты рондо, сонаты и вариаций, а премы мотивного развития, фактура фортепианной партии и виолончельные штрихи подчеркивают народный колорит.

Под влиянием новых устремлений оказываются искусно сплавленными классические и современные средства выразительности: диатоника и полиладовость, свободный ритм и жестко организованные остигатные ритмические формулы. Так, в **«Итальянской сюите» для виолончели и фортепиано И. Стравинский** мастерски ассимилировал джазовые тембры и ритмы, используя их в трансформированном виде. Композитор не только сопоставил два стилевых пласта удаленных эпох: в результате органического синтеза разных стилистик произошло глубокое переосмысление жанра.

Соната начала XX века (пережившая свой расцвет в XIX столетии) также претерпела значительные изменения. Так, композиторы порывают с устоявшимися образными и тональными признаками сонатности: все чаще наблюдается ситуация, когда ни одна из частей сонаты этих признаков не содержит; Обозначение «соната» связывается с содержанием всего цикла в целом (а не одной из его частей) и нередко истолковывается в духе старых

мастеров (культивирование игрового начала в инструментальной музыке в противовес драматической поэтике). Вследствие этого, как и в эпоху барокко, стирается грань между сюитой и сонатой.

Эту тенденцию наглядно демонстрирует **Соната для виолончели и фортепиано К. Дебюсси** (1915), в которой обращение к идеализированному прошлому воспринимается как желание противопоставить традицию жесткости и диссонантности современного музыкального языка, отражающего состояние окружающего мира. Даже оформление титульного листа сонаты первого издания и адрес издательства воспроизведены в стиле XVIII века. Важны, конечно, не только внешние элементы стилизации в духе неоклассицизма: речь идет о глубоко проникновении в иной стиль, хотя музыкальная речь Дебюсси остается узнаваемой. Для этого произведения характерно стремление к простоте, лаконичности музыкальной мысли и миниатюрности формы. Собственно сонатная структура не обнаруживается ни в одной из частей сонаты. «Любая „сонатная“ часть в поздних сочинениях Дебюсси больше похожа на развитую трехчастную форму. Роль разработки сведена к минимуму», – подчеркивает Ю. Крейн [3, 38]. В отличие от сонатного принципа, согласно которому контрастируют в драматическом плане либо темы, либо крупные разделы формы (экспозиция – разработка – реприза), здесь сопоставляются части цикла как различные образно-эмоциональные состояния: Пролог. Lento. – Серенада. Moderemente anime. – Финал. Anime.

На родство виолончельной сонаты К. Дебюсси с сюитой обращает внимание И. Мартынов: «Виолончельная соната Дебюсси (с точки зрения требований жанра) – это скорее сюита из трех частей, очень картинных (в особенности Серенада), живописных, но не несущих в себе той конфликтности, без которой трудно представить себе сонатную форму. Конфликтность заменена контрастностью, сонатная конструкция — свободным развитием, где элементы тематической разработки не имеют большого значения. Если подходить формально, произведение Дебюсси трудно отнести к жанру сонаты» [5, 263–266]. И все же здесь сохранен происходящий от сонаты принцип внутреннего единства, пронизывающий произведение. Реминисценция главного мотива первой части в финале объединяет цикл, при этом вторая и третья части идут без перерыва (attacca).

<sup>1</sup> Существует обработка для виолончели и фортепиано.

<sup>2</sup> Переложение М. Марешала.

<sup>3</sup> В частности, в творчестве Н. Пейко сюиты для оркестра на якутские темы (1941), на русские темы (1949), Молдавская сюита (1950), Сюита на финские темы (концертная фантазия) для скрипки с оркестром (1954).

Соната для виолончели и фортепиано – не единственный случай взаимообогащения сонатности и сюитности в творчестве композитора. В трех последних камерно-инструментальных сочинениях Дебюсси очевидно влияние сюиты: здесь не обнаруживается соната в чистом виде, но отдельные части насыщены активным интонационным развитием:

*Сонаты для флейты, альты и арфы (1915–1916)*

Пастораль. Lento dolce, rubato – Интерлюдия.  
Tempo di minuetto –

Финал. Allegro moderato me risoluto

*Соната для скрипки и фортепиано (1916–1917)*

Allegro vivo – Интермедия. Fantasque et Leger –  
Финал. Animata

Тенденцию к сближению сюитного и сонатного циклов продолжил Ф. Пуленк. Испытывая интерес к старинным национальным танцевальным и песенным жанрам, он использовал интонации французских городских и крестьянских песен, которые никогда не цитировал, а, трансформируя их, преподносил в собственной манере. Первая часть его *виолончельной сонаты* изобилует большим количеством разнообразных тем. По репрезентативности музыкального материала эта часть калейдоскопична, она состоит из небольших тематических разделов, соединенных друг с другом по принципу монтажного построения. Композитор включает в музыку этой части элементы различных жанров и стилей: задорная попевка, меланхоличная популярная песенка, задушевная мелодия, родственная русскому романсу. Создается впечатление фрагментарности, как и в финале виолончельной сонаты Дебюсси, но все-таки музыка Пуленка оставляет ощущение целостности. В первой части «Allegro – Tempo di Marcia» разнохарактерные темы следуют непосредственно друг за другом, излагаемые не только в разных тональностях, но даже в разных метрах:  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ . Чередование сопоставляемых тем характеров и жанровых наклонов создает впечатление тотальной миниатюрной сюитности внутри самой части, в результате черты сонатности едва угадываются.

Что касается всего произведения, то жанровые названия частей дают возможность считать цикл сюитным по замыслу: «Аллегро» в темпе марша сменяют «Ария» лирического характера (Cavatine), затем танцевальная часть под названием «Балет» (Ballabile) и финал с роскошным речитативно-декламационным вступлением и заключением в духе

старых мастеров, главная тема которого близка тарагелле. Интонационное родство тем из разных частей сонаты помогает создать ощущение цельности цикла.

Как видим, Ф. Пуленк продолжил традиции К. Дебюсси и И. Стравинского, что подтверждается и концертным репертуаром того времени. Неслучайно на одном из первых исполнений этой сонаты самим автором и французским виолончелистом Пьером Фурнье в концерте у Гаво (зал Гаво в Париже) в одной программе звучали близкие по жанровому содержанию «Итальянская сюита» И. Стравинского, Соната К. Дебюсси и Соната Ф. Пуленка [7, 185].

**Соната для виолончели и фортепиано П. Хиндемита** (1948) по своему жанровому составу также напоминает сюиту. Три ее части, учитывая развернутую коду финала, объединены по принципу парного контраста:

Pastorale – Moderately fast (scherzando) –

Passacaglia (7 вариаций и кода-fugato).

Хиндемит тяготеет к полифонии и линейной свободе голосов. После серьезного изучения наследия прошлого (григорианского хора, народных песен XV–XVI веков, латыни) композитор как теоретик и практик нового тонального мышления выдвинул тезис об «эволюции к простоте». Включение сюитных жанров в структуру сонатного цикла еще раз подтверждает привязанность Хиндемита к музыке баховской эпохи с ее многослойной полифонической фактурой и самостоятельностью развитых мелодических линий.

Исследователи Т. Левая и О. Леонтьева, оценивая камерно-инструментальную музыку Хиндемита, отмечают присущую его композиторскому письму миниатюрность форм с контрастами,ступающими скорее в рамках всего цикла, нежели в отдельной его части [4, 256]. Немного ранее, в 1943 году, композитором были созданы «Симфонические метаморфозы тем Вебера» (одно из самых популярных его сочинений), которые также называют своеобразной сюитой: в произведении четыре небольшие части, объединенные по принципу сопоставления различных способов изложения и развертывания музыкального материала.

В качестве еще одного примера рассматриваемой тенденции может быть приведена **Соната № 2 ор. 45 для виолончели и фортепиано А. Казеллы** (1927), которая имеет две части, но опирается на парный контраст четырех разделов и танцы барочной сюиты:

Прелюдия и Бурре – Largo (Lamento) и Рондо (Жига).

Наименования частей ориентируют исполнителя и слушателя на жанровый прототип. При этом сохраняется неповторимое своеобразие музыкального языка композитора.

Таким образом, в творчестве композиторов первой половины XX века происходит существенное расширение жанровой палитры благодаря использованию жанровых составляющих сюиты как самостоятельных частей сонатного цикла. Виолончельные сонаты, на первый взгляд, не имеющие ничего общего с жанром сюиты, наряду с сонатным аллегро, медленной частью, скерцо или финалом включают части с определенным жанровым наклоном, не характерные для такого рода произведений. Так, в сонатные циклы включаются: Романс – II часть Сонаты ор. 2, g-moll И. Крыжановского (1903), одного из первых учителей Н. Мяскового; Вальс<sup>4</sup> – II часть Сонаты ор. 37, D-dur Ф. Акименко (1905), ученика Н. Римского-Корсакова; Баллада, Литовская идиллия – I и II части Сонаты-рапсодии К. Банайтиса (1938); Поэма – I часть Сонаты ор. 51, c-moll К. Эйгеса (1945), ученика С. Танеева; Ballata – вариации на тему Гийома де Машо – финал Сонаты В. Фортнера (1948); Серенада – II часть Сонаты Э. Каппа (1948) и другие образцы.

Речь идет не о буквальном воспроизведении тех или иных конкретных музыкальных жанров, но об опыте обобщения и отражения этих жанров в композиторской творческой практике. Все чаще в композиторской практике наблюдается следующее явление: «...», переакцентировка“ жанрового содержания: от легкого привкуса искажения до полного уничтожения. Но главная особенность в том, что в результате смещения разрушается одноплановость выражения и восприятия, возникает ощущение „двойного дна“, второго плана, не продолжающего первый, а противоположного ему» [2, 15].

Результат деформации устоявшейся семантики жанра в каждом произведении индивидуален. Общим для всех композиторов становится включение «отображенного жанра» (понятие А. Коробовой) в новый художественный контекст и конкретизация того, что он символизирует для композитора. Взаимодействие традиционного «жанрового

содержания» (термин А. Сохора) и его трактовки автором музыкального произведения, а также отношение между определенным жанром и обобщенным представлением о традиции его воплощения, – ключевые проблемы для исследователей.

Во второй половине XX века, как и в эпоху барокко, различия между виолончельной сюитой и сонатой (если она не одночастна) вновь становятся не столь явными. **Соната для виолончели и фортепиано ор. 65, in C Б. Бриттена** (1961) – еще один примечательный образец взаимодействия сонатного и сюитного циклов, в ней композитор демонстрирует контраст не столько различных модусов движения, сколько жанровых характеристик:

Диалог.	Allegro
Скерцо-пиццикато.	Allegretto
Элегия.	Lento
Марш.	Energico
Перпетуум мобиле.	Presto

Характерность жанровых зарисовок подчеркивается также особенностями исполнительской техники. Так, артикуляция в партии виолончели, используемая композитором в первой части (*ostinato*, «спрятанное» в широких размашистых триолях, исполняемых на двух струнах), аналогична приемам из прелюдии Шестой сюиты для виолончели соло И. С. Баха<sup>5</sup>, – в этом отчасти проявляется замысел «Диалога». Вторая часть исполняется на виолончели без смычка, техникой *pizzicato*. «Элегия» (лирический центр произведения) традиционно требует мастерского владения смычковым *legato*. «Марш» – пример пародийной трактовки жанра, здесь композитор применяет прием *sul ponticello*, глиссандирующие флажолеты, форшлагги, преувеличенную акцентировку. «Вечное движение», выдержанное в размере  $\frac{6}{8}$ , ассоциируется с заключительной частью барочной сюиты – жигой. Типичная для данного танца акцентировка каждой сильной и относительно сильной доли обыгрывается ритмическим смещением акцентов.

Л. Ковнацкая называет эту Сонату для виолончели и фортепиано «традиционным бриттеновским сонатно-сюитным циклом», характерным для индивидуального композиторского стиля [1, 308–309]. Кроме того автор отмечает, что Сюита № 2 ор. 80 для виолончели соло Бриттена ближе к жанру сонаты, нежели собственно Соната, о чем свидетельствуют концепция замысла и драматургия цикла.

<sup>4</sup> В этом произведении вальс впервые применен в качестве отдельной части виолончельной сонаты.

<sup>5</sup> В оригинале написано для пятиструнной виолончели.

В *Сонате для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна* (1966) также обнаруживается переосмысление жанрового содержания сонаты: произведение сохраняет сюитный состав жанров и принцип построения:

Речитатив. Adagio – монолог виолончели (в дуэте!).

Инвенция. Allegretto – своеобразное преломление потенциала полифонического жанра.

Ария. Andante – кантилена виолончели совмещается с «жестким» аккомпанементом фортепиано, имитирующим ударный инструмент.

Токката. Allegro con fuoco – внедрение джазовой ритмики в токкату.

В XX столетии тенденция взаимопроникновения жанров охватывает не только сонату и сюиту. Интересны образцы, где вариации, являясь частью произведения, превращаются в мини-сюиту. Например, *Сонатина для виолончели и фортепиано П. Курицбаха* (1961) в целом представляет собой сюитный цикл: Тема с вариациями – Интермеццо – Бурлетта.

Первую часть этого цикла вариационно-вариантное развитие превращает в мини-сюиту, поскольку в силу жанровой трансформации темы каждая вариация воспринимается как часть сюитного цикла:

Тема	изложена в партии фортепиано.
вариация I	виолончельное проведение темы.
вариация II	Zweifacher. Allegretto.
вариация III	минорное проведение темы
вариация IV	Galopp
вариация V	quasi Sarabande
вариация VI	Fughetta

В произведении Г. Трекслера (1957) четвертая часть «Тема с вариациями» также представляет собой мини-сюиту в Сюите. В данном образце каждая вариация имеет конкретное жанровое обозначение:

Диалог – Ноктюрн – Баркарола – Романс

В эпоху барокко попытки прочно связать отдельные танцы друг с другом посредством вариационной техники предпринимались немецкими композиторами – Пезенделем, Пуэрлем и Шайном. В сочинениях XIX–XX веков, наоборот, наблюдается влияние сюиты на вариации.

Во второй половине XX века камерная музыка отходит от типичных для себя жанров (сонаты и сюиты): композиторы экспериментируют в сфере изменения содержательной структуры камерного

цикла. Так возникают разнообразные камерные композиции для виолончели и фортепиано: «Цикл» В. Фортнера (1964); «Диалог» – четырехчастный цикл немецкого композитора Ю. Баура (1962); «Диалог» А. Бычкова (1969); «Volumes inventions» румынского композитора А. Хрисаниде (1963), «Интродукция, тема с вариациями и эпилог» датского композитора Г. Кошеля (1971); «Три пьесы» Э. Денисова (1967); «Семь пьес» В. Лобанова (1978) – цикл, в котором сохраняется сюитное построение и парный контраст; «Шесть лирических мелодий» югославского композитора Л. Скерьянка (1959) и другие.

В заключение попытаемся оценить результаты рассмотренной жанровой эволюции. Сложившиеся как близкие друг другу, но в то же время самостоятельные жанры – сюита и соната, – в камерно-инструментальной музыке XX века в русле неоклассического стиля вновь оказываются взаимодополняющими жанрами. Большинство сонат – сочинения внутренне цельные, прочно связанные со своим историческим прошлым. В то же время в собственном виолончельных сонатах этого периода обнаруживаются отдельные признаки сюиты. Причины подобного взаимодействия, на наш взгляд, скрыты в их содержании. С одной стороны, жанровые модели барочной, классической и романтической сюит обогащают сонату, с другой – конкретизируют и проясняют ее содержание в противовес «перегруженности» и «мукам формы» [5, 263].

Подобная жанровая техника оказалась удивительно плодотворной в плане создания произведений для виолончели и фортепиано. Неслучайно именно в первой половине XX века был создан «золотой фонд» камерной виолончельной музыки. При этом нельзя забывать о влиянии на этот процесс исполнительского искусства, поскольку инициатива композиторов нередко порождается активностью исполнителей и появлением ярких солистов. Знаменитым виолончелистам XX века посвящены многие камерно-инструментальные произведения, многие из которых постоянно исполняются на концертной эстраде и входят в репертуар выдающихся современных исполнителей. Исполнитель как «наместник композитора», по выражению К. Дальхауза, призван не только выполнить его волю, но и найти созвучные эпохе средства воздействия на слушателя, помогая ему раскрывать творческие замыслы, в том числе «игру жанров».

**ЛИТЕРАТУРА**

1. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М., 1974.
2. *Коробова А.* О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Вильнюс, 1987.
3. *Крейн Ю.* Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.
4. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. М., 1974.
5. *Мартынов И.* Клод Дебюсси. М., 1964.
6. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003. – Ч. 2.
7. *Пуленк Ф.* Письма. М., 1970.
8. *Щелканцев А.* Валентин Фейгин и его время. Харьков, 2003.
9. *Kimmerling H.* Die Suite im Barock // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 12. Kassel-Basel, 1962.