

О. Н. Гудожникова

ТВОРЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В СОНАТАХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

Композиторами создано огромное количество сонат для виолончели и фортепиано, отличающихся многообразием композиционно-драматургических, стилистических и художественно-образных решений. Формирование довольно объемного фонда произведений невозможно рассматривать вне исполнительского аспекта, который в эволюции жанра сыграл важную роль. Повышенный интерес авторов к камерной сонате совпал с расцветом исполнительской культуры и появлением крупнейших мастеров виолончельного искусства, начиная с XIX в.: Ж.-П. Дюпора, Ф. Серве, Б. Ромберга, К. Давыдова, А. Брандукова, С. Кнушевицкого, П. Казальса, П. Фурнье, Ж. дю Пре, А. Наввара, М. Ростроповича, Д. Шаффрана, Н. Гутман, Н. Шаховской, Йо Йо Ма, В. Тонха, И. Монигетти, А. Рудина. Их творчество повлияло на активизацию художественных исканий композиторов в этом жанре.

Сотрудничество композиторов и исполнителей включало как прямую инициацию создания произведения, так и дальнейшую более детальную работу над текстом сочинения и его интерпретацией. Виолончелисты часто являлись не только первыми исполнителями, но и первыми редакторами виолончельной партии данных произведений. Следует отметить, что исполнительский стиль многих художников влиял на творческую концепцию произведения, его стилистические особенности. В то же время образный строй сочиняемой композиторами музыки также формировал характер виолончельной манеры исполнения.

© О. Н. Гудожникова, 2019

Некоторые сведения, связанные с совместной работой композиторов и исполнителей в этом жанре, мы находим в работе Л. Раабена «Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов» [11], в которой автор кратко упоминает о сотрудничестве С. Рахманинова и А. Брандукова. Также, некоторые данные содержатся в «Истории виолончельного искусства» Л. Гинзбурга [3, 4] и в диссертационном исследовании «Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века» Н. Биджаковой [2]. Особенности творческого сотрудничества М. Ростроповича с выдающимися композиторами XX в. подробно освещены в работах Э. Уилсон «Мстислав Ростропович» [12] и С. Петуховой «Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное» [9].

Необходимость систематизировать разнообразные данные о творческом взаимодействии исполнителей и композиторов в процессе создания сонат для виолончели и фортепиано, охарактеризовать основные формы творчества, а также проанализировать влияние этого вида деятельности на стилистические, об разно-содержательные, композиционно-драматургические параметры произведений, обусловила актуальность и цель обращения к данной проблематике. Объектом исследования в статье выступает творческое сотрудничество исполнителей и композиторов. Предметом изучения являются различные формы и особенности творческого взаимодействия.

В процессе создания произведения важная роль принадлежит исполните-

лям, мастерство и талантливые интерпретации которых зачастую вдохновляли композиторов на новые замыслы. Нередко, композиторы вместе с виолончелистами составляли ансамбль. Совместная игра с прекрасными исполнителями часто служила для композиторов источником вдохновения. Дружеские контакты художников также влияли на появление того или иного произведения.

Л. Бетховен создал виолончельные сонаты для известных исполнителей своего времени. Сочинения, оп. 5 были написаны в результате творческого общения композитора с виолончелистами А. Крафтом и Ж.-П. Дюпором. С последним Л. Бетховен неоднократно их исполнял. *Arpeggione* Ф. Шуберта создана при участии известного в XIX столетии арпеджиониста В. Шустера. История многолетней дружбы Ф. Шопена с О. Франкомом привела к появлению в 1846 г. его Сонаты.

Известно, что И. Брамс услышал свою виолончельную Сонату № 1 e-moll в исполнении Р. Гаусмана и М. Баумейера. По свидетельству известного критика М. Кальбека, виолончелисту удалось представить публике произведение И. Брамса в наиболее выгодном свете (цит. по: [4, с. 77]). Впоследствии композитор задумал сочинить для этого виолончелиста еще одну сонату.

Русские композиторы также «нередко сочиняли музыку, имея в виду определенного исполнителя», — писал Л. Гинзбург [3, с. 14]. Виолончельная соната С. Рахманинова (оп. 19) появилась в результате тесного сотрудничества с А. Брандуковым. Пианист и композитор Л. Николаев, выступая с виолончелистом И. Прессом, исполнил цикл виолончельных сонат Л. Бетховена, произведения Э. Грига и С. Рахманинова. Творческое общение двух музыкантов в период подготовки этих концертов, вероятно, обусловило создание собственной Сонаты для виолончели и фортепиано (оп. 18). В. Косенко в течение многих лет играл в одном ансамбле с виолончелистом В. Коломойцевым. Впоследствии композитор посвятил ему

Сонату для виолончели и фортепиано. Инициатором возникновения виолончельной сонаты в творчестве В. Барвинского стал его друг Б. Бережницкий. Единственная соната для виолончели и фортепиано Д. Шостаковича была создана после настойчивых просьб В. Кубацкого: «В Поленове Кубацкий уговаривал его сочинять Виолончельную сонату: приводил многие аргументы, вспоминал Виолончельную сонату С. В. Рахманинова, которую играл вскоре после ее написания, толковал о виолончельной фактуре, специфике инструмента», — отмечала С. Хентова [13, с. 401–402].

Часто произведение посвящается исполнителю, по инициативе которого оно создано. Так, Соната, оп. 69 Л. ван Бетховена посвящена виолончелисту-любителю графу Игнацу фон Глейхенштейну, а произведения, оп. 102 того же автора — графине Марии Эрдёди, которая прилично владела фортепиано. Первые виолончельные сонаты в русской музыке также были написаны для известных музыкантов того времени: произведение А. Лизогуба — А. Гудовичу, Большая соната К. Шуберта — А. Рубинштейну и К. Давыдову, Соната, оп. 13 И. Генисты — А. Берсу, Соната для виолончели и фортепиано № 1 А. Рубинштейна — Ф. Серве, № 2 — А. Флеммингу.

На рубеже веков и в XX столетии эта традиция продолжается: произведение В. Виллуана создано для К. Давыдова; сонаты В. Виссендорфа, Л. Кащперовой, Н. Терещенко посвящены А. Вержболовичу. Сонаты Ф. Акименко, А. Гречанинова и Н. Мясковского написаны для Е. Белоусова.

Советские композиторы также посвящают свои произведения исполнителям: Виолончельная соната А. Гедике и Соната-фантазия Ю. Крейна — С. Кнущевицкому; сонаты Б. Майзеля — А. Штремеру. Свою сонату К. Эйгес адресовал А. Стогорскому. Произведения Б. Арапова посвящены Д. Шафрану; Э. Денисова и И. Худолея — Н. Гутман; А. Агажанова — А. Диеву и С. Судзиловскому; О. Кива — М. Чайковской; В. Брумберга — Т. Прийменко; Соната-

поэма Ю. Крейна – В. Симону; сонаты И. Кефалиди – Т. Габарашвили; Соната № 1 Т. Бакиханова – С. Алиеву, Симфония-соната Н. Сидельникова – Н. Шаховской.

Устойчивость тенденции подтверждается и многочисленными примерами из западно-европейской музыки: М. Регер посвятил Сонату, оп. 116 немецкому виолончелисту Ю. Кленгелю. А. Казелла написал Сонату № 1, оп. 8 для П. Казальса, Г. Форе посвятил Сонату № 1, оп. 109 виолончелисту Л. Хассельмансу. Б. Мартину создал Вторую сонату для виолончели и фортепиано для чешского виолончелиста Ф. Рыбке. Для Г. Пятигорского была написана Соната П. Хиндемита. Для П. Фурнье создали свои произведения Ф. Пулленк и Б. Мартину (№ 1). Э. Картер сочинил Сонату для виолончелиста Б. Грингауза.

Особая роль в виолончельном исполнительском искусстве XX в. принадлежит Пабло Казальсу и Мстиславу Ростроповичу. П. Казальс стремился оказать помощь и начинающим композиторам, и тем, кто, по его мнению, оказался «забыт» или несправедливо не получил признания. Он открывает имена Э. Мора, Д. Тови, Ю. Рентгена, всячески пропагандируя их сочинения.

Во второй половине XX столетия появление большого количества произведений в разных жанрах для виолончели было связано с выдающейся творческой деятельностью Мстислава Ростроповича. Многих известных композиторов маэстро прямо или косвенно вовлекал в процесс создания новых сочинений с участием виолончели. Если говорить о жанре виолончельной сонаты с фортепиано, то с его именем связано появление произведений Н. Мясковского (Соната № 2), С. Прокофьева, Э. Мирзояна, Ю. Левитина, В. Шебалина, Б. Бриттена, В. Богданова-Березовского, К. Хачатуряна, Д. Кабалевского, М. Мильмана, Р. Щедрина.

Мстислав Леопольдович сам указывал на решающую роль исполнителей в музыкальном искусстве и активно способствовал появлению новых произ-

ведений для этого инструмента. М. Ростропович настоял на создании виолончельных сонат Д. Кабалевского и Э. Мирзояна. В беседе с М. Ростроповичем, Дмитрий Борисович упомянул, что у него есть наброски для сонаты. Однако забыв об этом разговоре, композитор отвлекся на другие сочинения. Однако маэстро не забыл и уже запланировал концертные выступления с этим произведением. Пришло Д. Кабалевскому в короткие сроки его закончить [11, с. 233].

Одно из своих лучших произведений – Сонату для виолончели и фортепиано Э. Мирзоян написал также под давлением Ростроповича. Композитор поделился воспоминаниями о сотрудничестве с Мстиславом Леопольдовичем на страницах книги «Фрагменты»: «Встречаясь в Армении или в Москве, Ростропович неоднократно напоминал Эдварду Михайловичу о желании получить от него “в подарок” виолончельную сонату и стать ее первым исполнителем. Однажды он буквально заставил своего друга написать расписку с обязательством сочинить произведение. Написав расписку, композитор начал работу над сонатой, которая, по словам Эдварда Михайловича, проходила при участии замечательной виолончелистки Медеи Абрамян» [6].

Р. Щедрину, с которым маэстро жил в одном доме, виолончелист также неоднократно предлагал написать что-нибудь для него. Первым совместным опытом работы стали «Русские наигрыши» для виолончельного конкурса, затем Концерт и Соната для виолончели и фортепиано.

Выдающиеся советские виолончелисты продолжили творческое сотрудничество с композиторами. Н. Гутман плодотворно работала с А. Шнитке, Э. Денисовым, С. Губайдулиной. Удивительный талант Н. Шаховской вдохновил К. Хачатуряна, Н. Сидельникова и С. Губайдулину на создание произведений, предназначенных специально для нее, а виолончельные сонаты Э. Оганесяна, М. Исраеляна и Р. Саркисяна были ини-

циированы исполнительским искусством М. Абрамян. По заказу швейцарского виолончелиста Д. Пиа написана Соната № 2 Т. Чудовой, а идея сочинения А. Изосимова была подсказана композитору Бриджит Хеллмерс.

Мощные магистральные течения, порождаемые яркими исполнительскими фигурами, существенно влияют на преобразование камерно-инструментальных жанров. Многие сонаты были ориентированы на уникальный исполнительский стиль, «исполнительскую интонацию» (термин Е. Б. Долинской [7, с. 214]) художников, как в виртуозном отношении, так и в области образно-содержательных категорий.

Работая над произведением для определенного исполнителя, композитор изучает отличительные черты его игры, особенности характера, создавая своеобразный портрет музыканта. Н. Мясковский, работая над второй редакцией Сонаты, оп. 12, тесно сотрудничал с С. Кнушевицким. Посещая репетиции дуэта С. Кнушевицкого – Л. Оборина, он вносил некоторые исправления в текст. По воспоминаниям Святослава Николаевича, особенно критически композитор отнесся к партии виолончели и предложил ряд существенных изменений [8, с. 248], уже ориентируясь на исполнительский стиль этого дуэта.

Р. Щедрин подчеркивал, что всегда «ставил перед собой цель – в одном сочинении, но максимально показать возможности инструмента и исполнителя-виртуоза» [16, с. 240]. Композитор уверен, что стиль и характер произведения прямо зависит от исполнителя, его художественных возможностей. Родион Константинович писал: «С мыслью о Ростроповиче, первом исполнителе виолончельного Прокофьева, думается, связано введение в нем рельефных, четко очерченных, широких тем. <...> В “Наигрышах...” мне хотелось также полно использовать феномен правой руки Ростроповича, его уникальную способность к совершеннейшему *legato*, тончайшему – “околдовывающему слушателя” – *pianissimo*. Замечательную

технику Ростроповича певчего использования натуральных флажолетов» (цит. по: [15, с. 229]). А. Шнитке также утверждал, что «суть произведения прямо зависит от того, кому оно предназначено» (цит. по: [5]). Композитор признался, что когда он пишет для Натальи Гутман, то рождается один тип виолончельной музыки, а для Мстислава Ростроповича возникает музыка совершенно иного содержания [Там же].

С середины XX в. в струнно-смычковом исполнительском искусстве наблюдается отчетливая смена исполнительских приоритетов виолончельного музиковедования: наряду с традиционным пением на инструменте его стилистические основы обогащаются новыми звуковыми категориями. Эти перемены хронологически совпали с появлением на концертной эстраде М. Ростроповича. Более того, сам артист, его особенная манера игры, обусловили значительные изменения в исполнительской сфере.

Если говорить об особенностях исполнительского стиля М. Ростроповича, то игру молодого виолончелиста отличали внешняя эффектность, подчеркнутая театральность, яркая плакатная манера подачи материала, взрывной темперамент. Т. А. Гайдамович отмечала: «Экспрессивность игры, напор подавляли у него красоту лирических образов. <...> Различные аспекты душевных переживаний раскрывались им подчас односторонне, угловато. В трактовке лирической музыки Мстислав Леопольдович словно стремился уйти от простых, душевных раздумий в безудержно влекущий поток мгновенных жизненных впечатлений» (цит. по: [14, с. 46]). Благодаря особой хватке правой руки М. Ростроповича, обусловленной травмой (перелом), исполнителю особо удавались резкие, жесткие, тяжелые, размашистые и прыгающие штрихи.

Большинство сочинений, созданных для виолончелиста в 40–50-е гг. XX в., отличались виртуозностью и были рассчитаны на его взрывной темперамент. Мстислав Леопольдович признался, что стал развивать в себе, в своем исполнении

больше лирики. Постепенно виолончелист стал отмечать, что новые сочинения, рассчитанные на его исполнение, обладали уже другими качествами [10, с. 4].

Известно, что С. Прокофьев услышал в исполнении М. Ростроповича и С. Рихтера Вторую виолончельную сонату Н. Мясковского. Вскоре композитор закончил и свою сонату, создав поистине новаторское произведение. Среди концептуальных черт опуса отмечается обращение композитора к ранее «неосвоенному» жанру в творчестве и изменение камерного письма композитора в сторону яркой, плакатной манеры изложения. Обновление камерного стиля отразилось в фактуре произведения – в использовании широко взятых аккордов и стремительных длинных пассажей, в расположении солирующего голоса, не приподнятого над аккомпанементом, а располагающегося внутри плотной фактуры фортепианного сопровождения, в акцентировании «быстрых штрихов» на нижних струнах виолончели. По мнению исследователя С. А. Петуховой, вышеуказанные особенности фактуры не встречались в камерном творчестве композитора и ранее им полностью отвергались [9, с. 85].

Вторая виолончельная соната Н. Мясковского, созданная также для М. Ростроповича, в сфере содержательных концепций и способов их раскрытия оказалась достаточно традиционной. В звуковом облике сочинения композитор предпочел исполнительскому стилю М. Ростроповича манеру С. Кнущевицкого, обладавшего явным тяготением к музыке романтического направления. Это отразилось в опоре на мелодические интонации, близкие народной песенности, на классические масштабно-тематические структуры [Там же]. Настроения ностальгии, светлого настроения поддерживаются отсутствием явно выраженного контраста как в характере тематизма, так и в сфере фактурных приемов.

Участие исполнителей в творческом процессе, в текстологической коррекции сольных партий в целях техничес-

кого удобства является в истории музыки ситуацией типичной. Так, в период исполнения сонаты С. Рахманинова автором с А. Брандуковым, в партии виолончели были проставлены многочисленные исполнительские корректуры, которые свидетельствовали о серьезной переработке текста. Н. Мясковский и А. Гречанинов также доверили редактуру своих сочинений его первому исполнителю – виолончелисту Е. Белоусову.

Известно, что Д. Шостакович также просил В. Кубацкого посмотреть сольную партию на предмет внесения в нее необходимых исполнительских корректив. В середине 1950-х гг. Д. Шостакович создал вторую редакцию сонаты, которая была издана в 1960 г. (Музгиз). В настоящее время большинство исполнителей и исследователей творчества композитора уверены, что этот вариант был инициирован творческим общением с М. Ростроповичем. Две редакции виолончельной партии Сонаты (В. Кубацкого и М. Ростроповича) кардинально отличаются друг от друга при буквальном совпадении нотного текста. Указывая на основные отличия редакций, исполнители обычно упоминают изменение темпа в коде I части (цифра 18). В редакции М. Ростроповича темп меняется благодаря указанию *Largo*, $\text{♩} = 50$.

Однако сравнительный анализ редакций позволяет утверждать, что изменение темпа присутствует уже в первом издании произведения в 1935 г. – задолго до знакомства с М. Ростроповичем. Во втором издании, по мнению исследователя М. Якубова, «впервые публикуются варианты штрихов и аппликатура, которые рекомендовал своим студентам в годы работы в Московской консерватории Мстислав Леопольдович Ростропович» [17]. Исследователь считает, что единичные изменения направлены на то, чтобы улучшить пропевание длинных фраз в партии фортепиано и преподнести более выпукло кульмиационные реплики виолончели посредством более частых смен смычка и использования акцентированного штриха *détaché*.

[Там же]. Однако такого рода вмешательства не меняют в корне концепцию произведения и не могут считаться самостоятельной редакцией. В данном случае эти изменения представляют мощную и влиятельную исполнительскую традицию.

Сохранился документ, свидетельствующий о характере совместной работы Н. Мясковского и М. Ростроповича над Сонатой — рукописный автограф сочинения «Соната № 2, ля-минор. Партия виолончели [ред. М. Л. Ростроповича]» (Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры, фонд 71, № 72). Указания М. Ростроповича направлены на темповые изменения, которые затем были добавлены в рукописный клавир и опубликованные ноты. Особо следует отметить изменение М. Ростроповичем виолончельного штриха рефрена в finale произведения. Первоначально партия солиста должна была исполняться *legato*. «Это господство связности, — предполагает С. Петухова, — позволяет предположить, что, приступая к сочинению данной части (после 10 августа 1948 года), автор, скорее всего, еще имел в виду исполнение С. Кнушевицкого» [9, с. 85]. В дальнейшем штрих был заменен автором и М. Ростроповичем на *sempre spiccato*. В процессе работы С. Прокофьева и М. Ростроповича над Виолончельной сонатой исполнительские правки вносились сразу же, поэтому вошли уже в авторский вариант партитуры.

Творческое сотрудничество композиторов и исполнителей в XX в. оказало благотворное влияние на развитие исполнительского искусства, расширяя сферы инструментальных средств выразительности, виртуозных и темброво-акустических возможностей классического инструментария. Открылись новые горизонты виолончельной выразительности — стали использоваться четвертитоновые интонации, серийная техника, алеаторика, предельно высокий регистр и позиции, непривычные тембры и краски звучания, обогатилась штриховая палитра, значительно усложнилась

фактура, возникли оригинальные приемы игры и нетрадиционная аппликатура. Многие композиторы писали музыку, не сверяясь с реальными возможностями современных им виолончелистов.

Если одни композиторы шли на уступки исполнителям и вносили изменения в партитуры своих сочинений, то другие выступали против таких редакторских правок. А. Шнитке отмечал, что «“подгонка” музыки под инструмент или забота об “удобстве” сочиняемой музыки не является положительным явлением» (цит. по: [1, с. 252]). «Глубокие музыкальные идеи, — по мнению композитора, — важнее “удобного” для профессионала, а преодоление новых технологических трудностей только расширяют возможности инstrumentалиста. Музыка не должна быть слишком “удобной”; из преодоления недостатков иногда складываются новые типы виртуозных проблем, тесно связанных с новаторством в музыкальном языке» [Там же].

Таким образом, достижения исполнительского искусства, несомненно, открыли для композиторов новые перспективы в творчестве. Подвижническая деятельность исполнителей, прежде всего П. Казальса и М. Ростроповича, обогатила камерную литературу разнообразными произведениями. Исполнительский стиль художников, сила воздействия их личностей вдохновила многих авторов на написание камерных сонат. Более того образно-содержательные и стилистические особенности многих произведений были обусловлены вышеуказанными факторами. Исполнитель-виолончелист выступает и в качестве соавтора сочинения, выполняя исполнительскую редакцию партии и создавая образец авторизированной интерпретации.

В то же время, созданные сонаты для виолончели и фортепиано открыли дальнейшие перспективы жанра и способствовали развитию инструментального исполнительства, необычайно расширяя выразительные возможности классического инструментария.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. – М.: Классика – XXI, 2005. – 320 с.
2. Биджакова Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2010. – 206 с.
3. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: В 4 кн. Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). – М.: Музыка, 1965. – 634 с.
4. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: В 4 кн. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. – М.: Музыка, 1978. – 407 с.
5. Головатая Г. Ф. XX век – посвящение виолончели // Играем с начала. – 2010. – № 1 (январь). – URL: <http://gazetaigraem.ru/a3201001> (дата обращения: 21.10.2015).
6. Гомцян Н. След Ростроповича в Армении. – URL: <http://golosarmenii.am/article/17251/sled-rostropovicha-v-armenii> (дата обращения: 12.08.2014).
7. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследование. — М.: Композитор, 2005. – 560 с.
8. Кнушевицкий С. Н. Встречи с Мясковским // Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 1. – М.: Музыка, 1969. – С. 272–275.
9. Петухова С. А. Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное // Искусство музыки: Теория и история. – 2013. – № 8. – С. 71–113.
10. Платек Я. М. Надо любить музыку: К 80-летию Мстислава Ростроповича // Муз. жизнь. – 2007. – № 3. – С. 2–6.
11. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. – Л.: Музыка, 1969. – 261 с.
12. Уилсон Э. Мстислав Ростропович. Композитор. Учитель. Легенда. – М.: Эксмо, 2011. – 512 с.
13. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. – Л: Сов. композитор, 1985. – 543 с.
14. Хентова С. М. Ростропович. – СПб., 1993. – 303 с.
15. Холопова В. Н. Путь к центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
16. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. – М.: ACT, 2008. – 288 с.
17. Якубов М. А. Предисловие // Шостакович Д. Соната для виолончели и фортепиано, оп. 40. – М., 1996. – С. 3.

REFERENCES

1. *Besedy s Alfredom Shnitke* [Talk with Alfred Shnitke]. Moscow, 2005. 320 p.
2. *Bidzhakova N. L. Kamerno-instrumentalnye zhanry v muzyke dlya violoncheli i fortepiano pervoj poloviny XX veka: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Chamber Instrumental genres in the music for cello and piano in the first half of XX century. Candidates thesis]. Rostov-on-Don, 2010. 206 p.
3. *Ginzburg L. S. Istorya violonchelnogo iskusstva: V 4 kn. Kn. 3: Russkaya klassicheskaya violonchelnaya shkola (1860–1917)* [History of the cello art. In 4 books. Book 3: Russian classical cello school (1860–1917)]. Moscow, 1965. 634 p.
4. *Ginzburg L. S. Istorya violonchelnogo iskusstva: V 4 kn. Kn. 4: Zarubezhnoe violonchelnoe iskusstvo XIX–XX vekov* [History of the cello art. In 4 books. Book 4: Foreign cello art in XIX–XX centuries]. Moscow, 1978. 407 p.
5. Golovataya G. F. The XX century – the dedication of the cello. *Igraem s nachala* [Play from the beginning], 2010, (1, January). Available at: <http://gazetaigraem.ru/a3201001> (Accessed 21 October 2015).
6. Gomtsyan N. *Sled Rostropovicha v Armenii* [Footmark of M. Rostropovich in Armenia]. Available at: <http://golosarmenii.am/article/17251/sled-rostropovicha-v-armenii> (Accessed 12 August 2014).
7. Dolinskaya E. B. *Fortepiannyyj kontsert v russkoj muzyke XX stoletiya: Issledovatel'skie ocherki* [Piano concert in Russian music of XX century: research essays]. Moscow, 2005. 560 p.
8. Knushevitskij S. N. Meetings with Myaskovsky. *Statii. Pisma. Vospominaniya* [Articles. Letters. Memoires]. Moscow, 1969, pp. 272–275.
9. Petukhova S. A. Rostropovich, Myaskovsky, Prokofiev, Shostakovich: Cello. *Iskusstvo muzyki: Teoriya i istoriya* [Art of music: theory and history]. 2013, (8): pp. 71–113.
10. Platek Ya. M. Need to love music: to the 80th anniversary of M. Rostropovich. *Muzikalnaya zhizn* [Music live]. 2007, (3): 2–6.

11. Raaben L. N. *Zhizn zamechatelnykh skripachej i violonchelistov* [Life of wonderful violinists and cello players]. Leningrad, 1969. 261 p.
12. Uilson E. *Mstislav Rostropovich. Kompozitor Uchitel. Legenda* [Rostropovich: composer, teacher, legend]. Moscow, 2011. 512 p.
13. Khentova S. M. *Shostakovich. Zhizn i tvorchestvo* [Shostakovich. Live and creativity]. Leningrad, 1985. 543 p.
14. Khentova S. M. *Rostropovich* [Rostropovich]. Saint Petersburg, 1993. 303 p.
15. Kholopova V. N. *Put k tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The way to the middle. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow, 2000. 310 p.
16. Shchedrin R. K. *Avtobiograficheskie zapisi* [Autobiographical notes]. Moscow, 2008. 288 p.
17. Yakubov M. A. Preface. Shostakovich D. *Sonata dlya violoncheli i fortepiano, op. 40* [Shostakovich D. Sonata for violoncello and piano op. 40]. Moscow, 1996, p. 3.

**Творческое сотрудничество
композиторов и исполнителей
в сонатах для виолончели и фортепиано**

В статье рассматривается роль творческого сотрудничества композиторов и исполнителей в эволюции жанра сонаты для виолончели и фортепиано. Акцентируется внимание на том, что появление большого количества многообразных образцов жанра было связано с расцветом и достижениями исполнительского искусства, появлением выдающихся музыкантов своей эпохи, а также с творческой направленностью их деятельности. Проанализированы формы и характер совместной работы в процессе создания произведений. Творческая работа композиторов и исполнителей включала как прямую инициацию создания сочинений в данном жанре, так и дальнейшую работу над текстом с учетом виолончельной специфики. В статье отмечена особая роль Мстислава Ростроповича в истории не только жанра, но и всего виолончельного искусства в XX в. Рассматриваются некоторые моменты его совместной работы с С. Прокофьевым, Д. Кабалевским, Э. Мирзояном в процессе создания виолончельных сонат. Отмечаются особенности произведений, обусловленные влиянием исполнительского стиля М. Ростроповича.

Результаты согласованной работы исполнителей и композиторов проявились в следующих моментах: яркая исполнительская манера выдающихся музыкантов вызывала интерес многих композиторов к творчеству для виолончели, а также оказала влияние на стиль многих сочинений. В то же время, художественные поиски композиторов инициировали раскрытие виртуозных возможностей академического инструментария и дальнейшее развитие жанра сонаты для виолончели и фортепиано в целом.

**Creative collaboration
of composers and performers
in sonatas for violoncello and piano**

The presented article examines the role of the creative collaboration of composers and performers in the evolution of the genre of sonata for the cello and piano. The author points out that appearance of the great quantity of diverse samples of the genre was connected with the golden age and achievements of performing art, appearance of the outstanding musicians of their epoch, as well as with co-creative leaning upon their activities. The forms and character of the collaboration in the process of composing works have been analyzed. The composers' and performers' creative work comprised both direct initiative of making sonatas in this genre and further work at the text taking into consideration the cello specific features. It is stressed that Mstislav Rostropovich played a particular role not only in the history of the genre but the whole cello art in XX century. The author considers some moments of his collaborated work with S. Prokofiyev, D. Kabalevsky, E. Mirzoyan in the process of creating cello sonatas. It is stated that the peculiarities of the works were influenced by M. Rostropovich's style.

The results of the co-ordinate work of performers and composers were displayed in the following: the performing manner of the outstanding violoncello players influenced the style of numerous compositions; at the same time the artistic searches of the composers initiated revealing of the virtuous possibilities of the academic instruments performance and further development of the sonata genre for the cello and piano on the whole.

Ключевые слова: с сотворчество композиторов и исполнителей, соната для виолончели и фортепиано, эволюция жанра, М. Ростропович, исполнительский стиль.

Keywords: collaboration of composers and performers, sonata for the cello and piano, genre evolution, M. Rostropovich, performing style.

Гудожникова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля, декан музыковедческо-исполнительского факультета Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: gudozolga@yandex.ru

Gudozhnikova Olga Nikolaevna, Candidate of Art Criticism, acting associate professor at the Department of Concert Mastership and Chamber Ensemble, Dean of Musicology-Performance Department at the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka

E-mail: gudozolga@yandex.ru

Получено 31.03.2019