
**СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
Н. ПОТОЛОВСКОГО
(К ПРОБЛЕМЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ
РЕДКО ИСПОЛНЯЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)**

Композиторское наследие в области камерной музыки для виолончели и фортепиано представлено многочисленными сочинениями различных стилей и жанров. Всплеск профессионального интереса к камерному инструментализму и, в частности, к возможностям виолончельно-фортепианного дуэта, привел к тому, что в творчестве большинства авторов XX века имеют место произведения для данного состава. В 70-е годы Л. Гинзбург констатировал: «За три четверти нашего столетия для виолончели написано огромное количество произведений, почти равное числу сочинений для скрипки (а в последние десятилетия, вероятно и для фортепиано)» [3, с. 331].

Известно, что в прочно сформировавшийся «золотой фонд» виолончельных сонат первой половины XX века входят произведения русских композиторов — С. Рахманинова, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Гречанинова, С. Прокофьева; украинских — В. Косенко, В. Барвинского; западноевропейских — К. Дебюсси, З. Кодая, А. Казеллы, П. Хиндемита, Г. Форе, Б. Мартину, Ф. Пуленка, С. Барбера. Эти опусы наиболее полно и разнообразно (что касается исполнительских трактовок) отражены

в дискографии XX века, постоянно звучат на концертной эстраде, входят в студенческий репертуар. К сожалению, множество произведений авторов, оказавшихся в тени признанных музыкальных гениев, до сих пор остаются вне исполнительской практики, при том, что на рубеже XX—XXI столетий начинает укрепляться тенденция к расширению репертуара за счет популярности ранее неизвестных широкой публике сочинений.

Здесь мы соприкасаемся с обсуждаемой¹ и осознаваемой в последнее время многими серьезными учеными проблемой² — «узкой» ориентации и музыковедов, и концертных деятелей на «шедевры». Все, что находится за пределами, не изучается, а главное — не звучит. Огромное количество «достойной» музыки композиторов так называемого «второго ряда»³ остается «закрытой» для исполнителей и слушателей. Одной из причин данного обстоятельства, указанной А. Цукером, является то, что «“шедевроцентризм” напрямую связан с преимущественным интересом исследователей к творениям великих художников, гениев, а армия их менее знаменитых современников предается забвению» [6, с. 5]. Вследствие этого «история музыки предстает не в ее многомерности, динамике, противоречивости, не как извилистый, полный драматизма, тернистый путь, а сглаженной, “выпрямленной”, (читай, искаженной), как своего рода поступательное движение от гения к гению, от шедевра к шедевру, демонстрируя нам результаты, закрепленные выдающимися художественными созданиями, а не реальную сложность процессов», — подчеркивает исследователь [6, с. 5–6].

Еще в 60-е годы XX века Л. Гинзбург обращал внимание на ряд малоизвестных образцов, обладающих несомненными музыкальными достоинствами. Например, к числу незаслуженно забытых сонат для виолончели и фортепиано исследователь причислил написанную в самом начале XX века Сонату русского композитора И. Крыжановского *op. 2* [2, с. 545]. К числу таких же сочинений этого периода можно отнести и Сонату Н. Потоловского. До недавнего времени данное произведение невозможно было найти в репертуаре ни отечественных, ни зарубежных виолончелистов, не входило оно и в фондовые записи известных музыкантов.

Следует заметить, что музыковедческий анализ этого произведения крайне скуп. В свое время, стремясь широко охватить целостную панораму виолончельной музыки в творчестве русских композиторов,

¹ Рассмотрению этой проблемы была посвящена международная научная конференция, проведенная Ростовской консерваторией им. С. В. Рахманинова в апреле 2009.

² На эту проблему указывает и Е. Зинькевич в процессе обсуждения вопросов истории русской оперы [4, с. 130], исследователь призывает музыковедов обратиться «не только к шедеврам, но и к среднему уровню», беря пример с научной практики в истории литературы [4, с. 128].

³ Понятие *композиторы «второго ряда»* появилось в музыкознании в конце XX столетия. Этот термин входит и в заглавие сборника статей по материалам научной конференции РГК им. С. В. Рахманинова (2009).

Л. Гинзбург обзорно характеризует свойства основных музыкальных разделов Сонаты [2, с. 550].

Да и о самом авторе этого сочинения — московском виолончелисте Николае Сергеевиче Потоловском (1878—1927), — известно немного⁴. Отметим, что он является учеником Р. Эрлиха (по классу виолончели) и А. Ильинского (по классу композиции) в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. В дальнейшем Н. Потоловский становится проректором Музыкально-драматического института, деканом музыкально-теоретического факультета ЦЕТЕТИСа (позднее ГИТИС). В сфере педагогической деятельности им разработан курс элементарной теории музыки, а также пособия по гармонии. На композиторском поприще Потоловский работал как в крупных сценических жанрах (опера «Василиса Мелентьевна»), так и в камерно-инструментальных жанрах — струнный квартет, два опуса для виолончели и фортепиано (Соната, «Две пьесы»), а также несколько детских фортепианных пьес.

Совершенно естественно, что, будучи виолончелистом⁵, свое первое обращение к опыту композиции⁶ он связал с «родным» инструментом. И Соната *op. 2, d-moll*, и Цикл из двух пьес *op. 3* для виолончели и фортепиано были созданы в 1905 году, в период начала его творческой

⁴ Статья И. Ямпольского в музыкальной энциклопедии [7, с. 412].

⁵ Творческие потребности виолончелистов-исполнителей нередко выражались в сочинении собственных произведений, например: «Соната в старинном испанском стиле» и Соната *a-moll* Г. Касадо (1925); Соната (1937) и Вариации (1943, 1950) И. Иордан; «Французская сюита» (*op. 114*) и «Итальянская сюита» (*op. 122*) П. Базелера и др.

⁶ Следует отметить, что интерес к камерному ансамблю виолончели и фортепиано в первой половине XX столетия настолько велик, что многие композиторы свою творческую деятельность начинают с написания произведений именно для этого состава. Сонаты русских композиторов — Л. Кашперовой, И. Крыжановского, Н. Потоловского, А. Юрасовского, Ю. Кочурова — относятся к их первым опусам. Первая виолончельная соната Б. Клознера написана им в годы обучения в консерватории (1936). Соната-баллада М. Пнесина *op. 7 (cis-moll, 1909)* явилась его первым сочинением в области камерной музыки. Соната З. Кодая *op. 4 (1909–10)* — одно из лучших ранних произведений композитора, когда его привлекала работа в камерных жанрах. С произведений для этого состава начинали свой творческий путь в 20-е годы немецкий композитор П. Хёффер (Соната, *op. 7, 1920-е*) и австрийский композитор Г. Галь (Сюита, *op. 6, 1920*), а в 30-е представитель шведской композиторской школы — Д. Вирен (Сонатина, *op. 1, 1933*). Американский композитор П. Крестон в начале своего творческого пути создает инструментальный цикл «Три поэмы из Уолта Уитмена», *op. 4 (1934)*. Американский композитор Л. Фосс написал «*Duo*» для виолончели и фортепиано (1941), которое в ряду его произведений тоже находится среди первых профессиональных сочинений.

⁷ Первая публикация осуществлена издательством П. Юргенсона в Москве (1908).

деятельности, в год окончания с отличием филармонического училища. Оба опуса представляются интересными и эффектными произведениями, заслуживающими внимания современных музыкантов.

Рассмотрим Виолончельную сонату Потоловского как потенциально концертный (для исполнительских программ) и методически полезный (в учебном процессе) образец, который может пополнить камерный репертуар. Обосновывая художественную и инструктивную ценность Сонаты, выявим ее традиционные и новаторские черты, а также жанровые основы музыкального материала, драматургическую трактовку, что дает «ключ» к исполнительским подходам, а также выделим интересные приемы виолончельной и фортепианной фактуры, рассмотрим ансамблевые проблемы (тем самым, раскрывая, чему могут научиться на данной сонате молодые исполнители).

Определяя традиционные черты, заметим, что в стилевом плане это произведение находится в русле позднего романтизма. Строение Сонаты в полной мере соответствует классико-романтической модели — быстрые крайние части обрамляют медленную среднюю часть: первая часть сочинения — *Allegro impetuoso*; вторая часть — *Largo con grand' espressione*; третья часть — Финал, *Allegro risoluto*; опора же на национальные стилистические и жанровые истоки продолжает традиции русской школы. В драматургическом плане прослеживается развитие от лирико-драматической первой части, через лирико-пейзажную вторую часть к эпическому размаху финала.

Известно, что это произведение посвящено русскому хоровому дирижеру и композитору Виктору Калинникову⁸, духовное родство, с творчеством которого можно обнаружить как в образной сфере — преобладание элегических и лирико-эпических образов, — так и в стилистике сочинения — четкая гармоническая основа с опорой на плагальные обороты, секвенционность тематического развития. Музыка Сонаты буквально пронизана русскими интонациями, в ней предельно «поэтизирована» кантилена, как основа мелодики. Состояние элегической печали, широкая распевность первой части также отвечают духу национальной ментальности, связанной с особым предпочтением минорной окраски⁹, выделенной в свое время Т. Гайдамович (в связи

⁸ Виктор Сергеевич Калинников (1870–1927) — русский композитор, дирижер и педагог, один из основателей московской Народной консерватории, брат русского композитора-симфониста Василия Сергеевича Калинникова.

⁹ Среди виолончельных сонат начала века только Соната Ф. Акименко, *op. 37 (D-dur, 1905)* носит мажорную окраску, остальные — минорную, среди них сонаты: И. Крыжановского, *op. 2 (g-moll, 1903)*; С. Рахманинова, *op. 19 (g-moll, 1901)*; «Соната-баллада» М. Гнесина, *op. 7 (cis-moll, 1909)*; «Драматическая соната» А. Юрасовского, *op. 3 (c-moll, 1911)*.

с анализом русских фортепианных трио). «Русские композиторы <...>, смелее, нежели венские классики, обращались к минорному ладу. Быть может, «загадочная славянская душа» именно в нем обретала наиболее приятную для слуха звуковую согласованность, а для сердца — гармоничную печаль», — отмечала исследовательница [1, с. 56].

В своем произведении Потоловский поддерживает тенденцию конца XIX — начала XX века к сближению жанров камерной сонаты и концерта, культивируя принципы концертности согласно романтической традиции. Как известно, концертность привносила в камерные жанры романтической эпохи виртуозность инструментальных партий, моменты некоторой импровизационности (наличие каденционных вкраплений предполагает их более свободную трактовку), эффектное преподнесение музыкального материала (грандиозный размах динамической амплитуды, эмоциональная насыщенность и страстная патетика). В ориентации на концертно-виртуозный жанр выявляются именно характерные свойства инструментов. Из концерта заимствуются приемы, направленные на индивидуализацию функций инструментальных партий дуэта, при сохранении равноправия партнеров в ансамбле. Концертный жанр демонстрирует «единение разных характеров», сопряжение крайне противоположных по своим звуковым качествам возможностей темброво неоднородных инструментов.

Все вышеперечисленные качества Потоловский развивает в своей камерной сонате и демонстрирует вполне индивидуальный подход. Широкое использование красочно-регистровых возможностей инструментов подчинено драматургическому замыслу, движению от сумрачного крайне низкого регистра (*impetuoso*) к пронзительной яркости, благодаря чему раскрывается все богатство виолончельного звучания. Экспонирование главной темы сонатного *Allegro* первой части, порученное тембру виолончели, размещено в очень низком для этого инструмента почти контрабасовом регистре, на первый взгляд — невыгодном, но дающем блестящие перспективы для развития главной темы и ее взлета в крайне высокий регистр четвертой октавы уже в партии фортепиано (далее в процессе развертывания первой части к разработке, мелодическая линия в партии виолончели подымается ко второй октаве).

В побочной теме также интересно композиторское решение по использованию широкой звуковысотной амплитуды. Простой лирический терцовый распев, создающий «благостное» настроение, в результате постепенной интервальной «раскачки» расширяет свои границы, привнося романтическую взволнованность. Средствами дуэта создается эффект «стереофонической» объемности звучания, свойственный оркестру: в то время, когда мелодия проводится в партии виолончели, подымаясь из малой октавы ко второй, ее обрамляют почти все регистры фортепиано;

изложение мелодия октавами в правой руке фортепиано сопровождают низкие басы и арпеджированное фактурное заполнение в партии левой руки в сочетании с подголоском виолончели в среднем регистре.

Единение различных по своей природе инструментальных голосов демонстрируется в начале разработочного раздела в мажорно-просветленном проведении главной темы поочередно в партиях обоих инструментов (фортепиано, при всей масштабности фактуры, должно соответствовать «пению» и перенять прием непрерывной кантилены струнного инструмента). Противопоставление стабильного и мобильного эмоциональных состояний (разработка построена на прямом сопоставлении главной и побочных тем, основанном на контрасте характеров — порывистом, драматическом и элегически распевном, умиротворенном), постоянная взаимозаменяемость главных и вспомогательных ролей инструментов подается в бесконечном развитии. Композитор часто прибегает к секвенционному движению в интонационном рисунке мелодики, позволяя музыке плавно литься в традициях русского распева. Отметим, что подголосочная и орнаментальная разработка главной и побочной тем создает определенную ансамблевую сложность: от исполнителей требуется предельное взаимопонимание для того, чтобы вспомогательные голоса в партии виолончели и технически довольно сложные пассажи в партии фортепиано естественно «вплетались» и «обогащали» проведение темы.

Такое тесное взаимодействие инструментальных линий в ходе постепенного подъема и «эмоционального взвинчивания» приводит к масштабному яркому концертному изложению главной темы в репризе на «пике» сильнейшей драматизации. Используя силы инструментального ансамбля, композитор достигает «симфонической мощи», соответствующей оркестровому «политембровому унисону» *tutti*. Мелодия проходит в своеобразном «утроении»: у фортепиано в октавном удвоении партии правой руке (первая и вторая октавы), в партии виолончели (малая октава). Последующее использование инструментального приема «бурного» арпеджирования виолончели по четырем струнам, придает необыкновенную насыщенность, силу, объемность звуковому потоку, и ассоциируется с виртуозными элементами концерта с оркестром. Апофеозного утверждения в репризе достигает и связующая тема, которая преподносится с эпическим размахом. В коде, в ходе «накопления» и «выброса» громадного заряда энергии¹⁰, ее патетика (отметим артикуляционно-акцентированную подачу каждого звука) находит выход в предельной концентрации: темповой (*Tempo I, accelerando*), эмоциональной (*con fuoco*) и динамической (*piu ff*).

¹⁰ «Порывистость» (*impetuoso*) — ключевое слово в характеристике первой части.

При кажущейся простоте и распевной «наивности» мелодики контрастной второй части *Largo con grand' espressione* (традиции русского городского романса являются прочной жанровой основой ее тематизма) просматривается концертная направленность на индивидуализацию инструментальных голосов, виртуозно совмещенных в дуэте. Этому способствует необыкновенная метро-ритмическая сложность аккомпанемента, который создает впечатление импровизационного сиюминутного музицирования, поддерживающего мелодический голос. В сопровождении нет традиционной опоры на сильную долю, что придает невесомость и вычурность «кружеву», затейливость фактурному узору. Когда во втором проведении тема поручается виолончели, ритмическая ситуация еще более усложняется. С этим связаны трудности для согласования партий основного голоса и аккомпанемента: вследствие постоянных совмещений квартольности и триольности, наложения пунктирных рисунков наблюдается, как правило, несовпадение метрических вертикалей (между голосами мало точек соприкосновения), что достигает наивысшей степени сложности в репризном проведении, логически вытекающим из драматизированной середины первого эпизода.

После сложного ансамблевого взаимодействия контрастно звучит «освежающая легкость» темы среднего раздела второй части, выполненная композитором с помощью приема параллельного движения инструментальных линий. При всей кажущейся простоте и прозрачности звучания в игровом процессе весьма непросто добиться парной синхронности. От исполнителей требуется штриховая тонкость в воссоздании опоэтизированной картины природы. Следует обратить внимание на красочные вкрапления арпеджированных аккордов фортепиано, неспешное, мягкое звучание кантилены виолончели в сопровождении *portamento* восьмых, создающее ощущение «проплывающей» мелодии, а также прочувствовать тонкую смену мажора-минорной ладовой окраски, подчеркивающей особый колоритный фон. Характерная для рельефа мелодии орнаментика шестнадцатых впоследствии вычленяется и разрабатывается. Имитационные переключки в разных регистрах обоих инструментов способствуют постепенному изменению ее природы: она то «по-богатырски» утяжеляется удвоенными октавами басов фортепиано, то экспрессивно сжимается до акцентированных восьмых, плотно «спрессованных» в дуэтной очередности, подготавливая кульминацию, и, наконец, умиротворенно растворяется в арпеджио на *ppp*, завершая часть.

В репризе первоначальная романсовая тема достигает истинно концертного масштаба. Этому способствуют максимально насыщенная «симфоническая» фактура дуэта, грандиозная динамика от *ff* к *fff*, аккордовое уплотнение и дублирование голосов; «пафосная» артикуляция каждой длительности, ритмически усложненные и поданные в разных парных

комбинациях пассажи. Мелодия звучит «туттгийно» роскошно у двух инструментов, превращаясь в концерт для виолончели и фортепиано.

Если в двух первых частях Сонаты ощущается опора на романс, лирический жанровый стиль которого совмещается с концертной яркостью развертывания тематизма, то в финале сочинения явно просматриваются «кучкистские» традиции в развитии эпической линии. Здесь энергично маркированный главный тезис *Allegro risoluto*, поражает своей активностью, «богатырским размахом». Волевой напор проявляется в стремительном движении *con fuoco*, динамике *ff*, ритмической маршеобразности, интонационной насыщенности широкими ходами, штриховой рельефности — комбинировании тяжелых, акцентированных словно «припечатанных», и легких, «подпрыгивающих» стаккатных звучаний, своеобразной метроритмической перебивке (*sf* приходится на третью долю в начале четырехтакта). С концертным блеском главная тема экспонируется сначала у фортепиано соло, затем в партии виолончели, укрепленная мощью фортепианной аккордовой фактуры, подвергается активному развитию в разработочном разделе, а впоследствии торжественно утверждается в коде. Контрастом является лишь побочная тема, имеющая вальсовую жанровую основу.

Необходимо отметить, что обращение композиторов русской школы XIX века к эпическому жанру в большинстве своем связано с симфонической музыкой, в области камерной — назовем Фортепианный квинтет А. Бородина *C-dur* (1862), где расширенный ансамблевый состав близок симфоническому. В музыке для виолончельно-фортепианного дуэта эта жанровая сфера представлена в первой половине XX века творчеством С. Прокофьева («Баллада» *op. 15, c-moll*, 1912; Соната, *op. 119, C-dur*, 1949), в трактовке которой наблюдается уклон в лиричесую созерцательность (тонкая красочность достигается с помощью звуковой филировки, наложения прозрачных фактурных слоев). У Потоловского же в финале Сонаты эпическое начало представлено с размахом, в ярком концертном преломлении, с использованием, выражаясь языком живописи, «широких сочных мазков». Таким образом, в жанре виолончельной сонаты композитор практически впервые приближает возможности дуэта к подлинно симфоническому звучанию.

Определяя стилистический профиль исследуемой Сонаты, необходимо указать на влияние стиля С. Рахманинова и непосредственно ориентацию на его Сонату¹¹, *op. 19* (1901), с которой, как виолончелист,

¹¹ Виолончельная соната С. Рахманинова оказала огромное влияние на последующие произведения лирико-романтического содержания, ее стилистика находит отклик в сочинениях русских и украинских композиторов. Назовем сонаты И. Крыжановского (1903), Ф. Акименко (1905), А. Юрасовского (1911), В. Косенко (1923), в которых отдельные элементы, рахманиновской лексики проникают в индивидуальный авторский стиль.

Потоловский, безусловно, был хорошо знаком.¹² Но это явление следует рассматривать не как непосредственное подражание и копирование, а как сходную реализацию художественных задач, направленных на привнесение принципов концертности в лирико-романтические по своей направленности сочинения, прочно опирающиеся на национальные истоки. В произведении Рахманинова заметна приоритетная роль фортепиано в ансамбле¹³, Потоловский же, владея в полной мере струнным инструментом, стремится к детальной разработке виолончельной партии. Справедливо подчеркивая высокий уровень виолончельного мастерства, отразившийся в данном сочинении, Л. Гинзбург констатирует: «Концертность проявляется и в *tempo rubato* в средней части, и в каденцеобразных, как бы импровизированных, пассажах финала, и вообще в более смелой, по сравнению с некоторыми другими сонатами, виртуозной трактовкой виолончели» [2, с. 550].

Воплощение концертного стиля в Сонате требует от исполнителей виртуозной оснащённости, владения разнообразными техническими и выразительными приемами. Виолончелист должен продемонстрировать умение передать грации от гибкого, теплого кантиленного пения до монументального, мощного звучания, обладать четкой артикуляцией, пассивной пальцевой беглостью, сложными штриховыми комбинациями. От пианиста требуется яркое преподнесение фортепианной фактуры с ее «оркестровой» насыщенностью (зачастую трех и четырехслойной), рельефной очерченности музыкальных фраз, концертного масштабного мышления.

Суммируя все вышесказанное, следует подчеркнуть, что при опоре на традиции в Сонате Потоловского четко прослеживается новая, для начала XX века, трактовка жанра. Композитор показал широкое использование тембрально-регистровых возможностей ансамбля, единение различных по своей природе инструментальных голосов, усложнение фактуры партии виолончели, динамическую мощь, эмоциональную экспрессивность партии фортепиано. К этому следует добавить сложные как фактурные, так и метроритмические элементы ансамблевого взаимодействия, приводящие к необыкновенной плотности регистрового заполнения, виртуозное концертное преподнесение партии виолончели, оркестральную трактовку фортепианной партии, что выдвигают высокие требования к эмоциональной энергоёмкости и выносливости исполнителей.

Определяя место Сонаты Потоловского в русской камерной музыке, ее можно расположить по стилистике в ряду виолончельных сонат поздне-

¹² «Воздействия Рахманинова» (особенно во второй части) отмечает Л. Гинзбург [2, с. 550]).

¹³ В Московском издании А. Гутхейля (1902) в титульном заголовке произведения С. Рахманинова подчеркнуто решающее значение фортепиано в дуэте «Соната для фортепиано и виолончели, соч. 19».

го романтизма — от С. Рахманинова к Н. Мясковскому, а по разработке эпической линии в камерном жанре — от «кучкистов» к С. Прокофьеву. Несмотря на то, что в других областях творчества автором не выявлено столь значительных достижений, стоит считать его виолончельную Сонату достойной возвращения в звуковой мир современной эпохи.

В заключении хочется подчеркнуть, что в настоящее время большой интерес у музыкантов вызывают малоизвестные или забытые произведения. Тенденция к «ренессансу» ранее никогда неисполнявшихся или редко неисполнявшихся сочинений отражена в современной дискографии. Записи с ремаркой «исполняется впервые», «исполняется по рукописи», «мировые премьеры» все чаще становятся приоритетными среди всемирных звукозаписывающих компаний. Огромный интерес к премьерам «вырывает» из небытия большое число ставших библиографической редкостью или неопубликованных произведений, доступ к нотным партитурам которых с каждым днем расширяют Интернет-ресурсы.

Фондовые записи рассматриваемого нами сочинения немногочисленны. Нами обнаружена только одна — 2011 года, выпущенная в свет в серии «Мировая премьера записи» польскими музыкантами — виолончелистом Ярославом Домжалом и пианисткой Любовью Навроцкой (Соната Н. Потоловского представлена вместе с Сонатой, *op. 2, g-moll* И. Крыжановского¹⁴). Близость двух произведений позволило объединить их в один диск. Созданные почти в один период (1905, 1903), обе сонаты являются ранними сочинениями композиторов (и обозначены как *op. 2*), обе минорные — *d-moll, g-moll*. Сходны они и по строению (обе трехчастные с жанровой опорой на романс во второй части), претворяют черты позднеромантического стиля, тяготеют к оркестральности звучания — симфонические элементы пронизывают ансамблевую фактуру. Разнит их жанровая направленность: у Потоловского — элегическая с эпико-драматическим финалом, продолжающая традиции «Могучей кучки»; у Крыжановского — лирико-драматическая, продолжающая традиции европейского романтизма.

Из краткой аннотации к *CD* диску¹⁵ становится понятно, что польских исполнителей в первую очередь подвиг к этой работе патриотический интерес к композиторам с польскими фамилиями, судя из того, что они представлены как «два очень интересных художника польского происхождения, работавшие в России в период так называемого «Серебряно-

¹⁴ Крыжановский, Иван Иванович (Киев, 1867–1924, Ленинград) русский композитор, музыкальный критик, ученик Н. А. Римского-Корсакова, участник «Беляевского кружка», один из первых учителей Н. Я. Мясковского, доктор медицины (1909), проректор Петербургского медицинского института (1901–23), работал в лаборатории И. Павлова.

¹⁵ *Domżał, Jarosław (cello) — Nawrocka, Lubow (piano) // CD «Krizhanovsky / Potolowsky: Sonatas for Cello and Piano», Acte Préalable, 2011 (World Premiere Recording).*

го века» [8]. Музыканты воссоздали произведение по рукописи, хранящейся в библиотеке Сибли Музыка (*Sibley Music Library*) в школе *Eastman School of Music*¹⁶. Благодаря польскому дуэту слушатели получили возможность оценить художественные качества данного произведения.

Надеюсь, что эта публикация привлечет внимание отечественных камерных музыкантов к очень красивому и ансамблево-сложному произведению и подвигнет их к интересным и ярким интерпретациям, тем более, что современные Интернет-ресурсы обеспечивают свободный доступ к нотному тексту. Данная статья окажется полезной для овладения музыкальным материалом Сонаты и в учебном процессе.

Список использованных источников

1. Гайдамович Т. А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации / Т. Гайдамович. — М. : Музыка, 1993. — 262 с.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4-х кн. / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1965. — Кн. 3. — 617 с.
3. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4-х кн. / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1978. — Кн. 4. — 407 с.
4. Зинькевич Е. С. Безымянное пространство русской оперы / Е. С. Зинькевич // *Mundus musicae* : тексты и контексты. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 130–147.
5. Зинькевич Е. С. «Недостоверное прошлое» русской музыки / Е. С. Зинькевич // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей РГК (академия) им. С. В. Рахманинова / [ред. сост. А. М. Цукер]. — М. : Композитор, 2010. — С. 128–144.
6. Цукер А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса / А. М. Цукер // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей РГК (академия) им. С. В. Рахманинова / [ред. сост. А. М. Цукер]. — М. : Композитор, 2010. — С. 5–18.
7. Ямпольский И. М. Потоловский Н. С. / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия; [под ред. Ю. В. Келдыша]. — Т. 4. — М. : Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1978. — С. 412.
8. Nikolay potolovsky (1878–1927): Cello Sonata in G Minor, op. 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.recordsinternational.cpm/cd.php?cd=06M061>.

Біджакова Н. Л. Соната для віолончелі та фортепіано Н. Потоловського (до проблеми відродження маловідомих творів). Автор пригортає увагу сучасних виконавців до маловідомого твору початку ХХ століття. У статті аналізуються як традиційні, так і новаторські підходи до жанру камерної віолончельної сонати, виявляється жанрова сутність тематизму. Публікація може надати допомогу при опануванні музичного матеріалу Сонати.

¹⁶ Самая большая музыкальная библиотека в США, Рочестер, штат Нью-Йорк, Северная Америка.

Ключові слова: Соната *op. 2* Н. Потоловського, камерно-інструментальна творчість, віолончельно-фортепіанний дует, концертний стиль, епічна тематика.

Биджакова Н. Л. Соната для виолончели и фортепиано Н. Потоловского (к проблеме возрождения редко исполняемых произведений). Автор привлекает внимание современных исполнителей к малоизвестному произведению начала XX века. В статье анализируются как традиционные, так и новаторские композиторские подходы в жанре камерной виолончельной сонаты, выявляются жанровые основы тематизма. Публикация может оказать помощь в освоении музыкального материала Сонаты.

Ключевые слова: Соната *op. 2* Н. Потоловского, камерно-инструментальное творчество, виолончельно-фортепианный дует, концертный стиль, эпическая тематика.

Bidzakova N.: Sonata op. 2 by N. Potolowsky for violoncello and piano (seldom played works). The author attracts attention of the modern performers to the not known work of the beginning of XX century. The article examines as traditional as creative composer's manners in the genre of the cello's chamber sonata, genre foundation of thematic are shown. The publication can help in studying of music material.

Key words: Sonata *op. 2* by N. Potolowsky, chamber-instrumental creation, duet for cello and piano, concert style, epical imagination.