

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова
кафедра истории зарубежной музыки

На правах рукописи

МНАЦАКАНЯН Георгий Александрович

**Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи
в контексте эволюции скрипичного
исполнительства XX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

д. иск., проф. Щербакова М. Н.

Санкт-Петербург – 2016

Оглавление

Введение	3
Глава I.	
Принципы творческого универсализма Э. Изаи	
1.1. Формирование личности композитора-исполнителя.....	15
1.2. Исполнительство и педагогика как сфера авторского звукотворчества	25
1.3. Композиторское творчество – продолжение исполнительского опыта Изаи: на пути к Шести сонатам	38
Глава II.	
Шесть сонат Изаи как отражение исполнительских стилей XX столетия	
2.1. Общая логика построения цикла Шести сонат	52
2.2. Исполнительские стили Йозефа Сигети и Жака Тибо в Шести сонатах	57
2.3. Джордже Энеску и Фриц Крейслер – композиторы-исполнители в претворении Эжена Изаи	77
2.4. Воспоминания о Матьё Крикбومه и Мануэле Квируге	94
Глава III.	
Современные исполнительские интерпретации Шести сонат Изаи: 1950–2000-е годы	
3.1. Шесть сонат в концертном репертуаре: авторский текст и исполнительское «соавторство»	104
3.2. Сравнительный анализ интерпретаций сонат Изаи (Гидон Кремер, Томас Цеттмайр, Алексей Михлин, Давид Ойстрах, Борис Гутников, Марк Лубоцкий)	113
3.3. Исполнительская интерпретация Шести сонат как единого цикла (Гидон Кремер и Томас Цеттмайр)	125
Заключение	131
Список литературы	137
Нотные примеры	157
Приложения	
1. Условные обозначения, разработанные Изаи для <i>Шести сонат</i> ..	183
2. Текстовые различия в изданиях <i>Шести сонат</i> для скрипки соло Эжена Изаи: Музыка: Москва 1965; и Schott [Freres]: Brussels, 1952	184

Введение

Имя выдающегося музыканта XX века Эжена Изаи (Eugène Ysaÿe, 1850—1931) навсегда вошло в историю мирового музыкального искусства. Однако распространённое представление об Изаи – это представление о блистательном скрипаче-виртуозе, покорявшем слушателей огромным дарованием и темпераментом, и о превосходном ансамблисте, основавшем свой квартет и сотрудничавшем со многими ведущими музыкантами.

В историю исполнительства он вошёл также как выдающийся дирижёр, педагог, профессор Бельгийской консерватории, крупный общественный деятель, создатель симфонического общества «Концерты Изаи».

Мифологизацию личности Изаи-виртуоза в восприятии слушателей и исследователей XX века определили вполне объективные обстоятельства. Прежде всего, следует отметить, что исполнительское творчество скрипача, пришедшееся на завершение XIX и начало XX веков, не было сколько-нибудь полно зафиксировано в звукозаписи, которая в этот период лишь начинала развиваться¹. Бесчисленные восторженные отзывы на выступления музыканта и сегодня продолжают оставаться ценнейшим свидетельством его мастерства. Правда, такого рода источники весьма далеки от научной точности.

Несправедливо скромное место в портрете Изаи-музыканта занимает его композиторское творчество. Между тем наследие Изаи включает свыше пятидесяти сочинений самых разнообразных жанров. Среди них три симфонические поэмы, опера, концерты для скрипки с оркестром, мазурки, вариации, поэмы и другие пьесы для разных инструментов. Огромная

¹ В настоящий момент известны двенадцать весьма небольших по объёму записей, сделанных Э. Изаи (партия фортепиано – Э. Де Крейс) на фирме «Columbia gramophone» в 1912 году. Это – Песня Вальтера из оперы «Мейстерзингеры» Р. Вагнера – Вильгельми, «Листок из альбома» Р. Вагнера, «Венгерский танец» (№ 5) Й. Брамса, «Скерцо-вальс» Шабрие, «Рондино» А. Вьетана, Две мазурки Г. Венявского, финал Скрипичного концерта Ф. Мендельсона, «Венский каприс» Ф. Крейсlera, «Колыбельная» Г. Форе, «Юмореска» А. Дворжака, «Ave Maria» Шуберта и мазурка «Lointain Passe» самого Изаи.

эрудиция и художественный интеллект сделали творчество Изаи-композитора одной из кульминаций в историческом диалоге двух профессий – исполнителя и композитора. Как и его учитель Анри Вьетан, Изаи прошёл трудный путь самосовершенствования, в котором занятия композицией сыграли роль колоссального катализатора его творческих размышлений и поисков. По существу, эволюция скрипичного исполнительства - от инструментальной культуры барокко к романтической виртуозности XIX века и далее к искусству сотворческой интерпретации в начале XX века, - во многом связана именно с мощным универсализмом личности Изаи и размахом его концертной деятельности и композиторского творчества. Центральное место в творческой эволюции музыканта, без сомнения, занимают его *Шесть сонат* для скрипки соло op. 27 (1923).

Масштабный цикл *Шести сонат* выделяется не только в творчестве Изаи, но и в музыке XX века в целом. Квинтэссенция художественных и технических возможностей скрипки соло, это выдающееся сочинение стало одной из кульминаций в длительном процессе взаимодействия исполнительского и композиторского направлений его творчества.

Традиционно отмечается влияние на сонаты Изаи скрипичного наследия И.-С. Баха, однако только в плане следования эстетике музыкального неоклассицизма, по аналогии, например, с Хиндемитом и Регером. При этом универсализм Изаи, чье композиторское творчество всегда являлось прямым продолжением его исполнительской деятельности, остаётся недооцененным. Известно, что на создание сонат Эжена Изаи вдохновил Йозеф Сигети, а именно - его исполнение сонат и партит Баха. Реже можно встретить ссылку на тот факт, что Сигети, кроме того, слышал импровизации Изаи в барочном стиле и посоветовал ему записать их [492, p. 140].

К тому же исторические аналогии с эпохой барокко в отношении композиторского творчества Изаи во многом не получали адекватного освещения ввиду того, что собственные статьи музыканта во многом раскрывающие и проясняющие специфику понимания им симбиоза

«собственно творческого», авторского (композиторского) и исполнительского («исполнительски-сотворческого») в художественном творчестве различных эпох, как правило, не принимались во внимание.

А между тем многое в этом вопросе могут прояснить (и проясняют) именно высказывания автора, например, в статье «Анри Вьетан – мой учитель» [126]. Эпохе барокко в этой работе Изаи отводит стратегически важную роль, ибо именно тогда сформировался тот тип исполнителя-композитора, каковым себя ощущал и сам Изаи. Творчество скрипачей-композиторов Арканджело Корелли, Антонио Вивальди, Джузеппе Тартини, Джованни Баттиста Виотти являло, по его убеждению, неотъемлемую часть всего исторического процесса становления жанров и техники виртуозного инструментализма. С течением времени, по мере усложнения композиционной и исполнительской техники, а также в результате усовершенствования инструментария, традиционный для барокко и Просвещения симбиоз «собственно творческого» и «исполнительски-сотворческого» постепенно исчезал, обозначая, по убеждению Изаи, одну из острейших профессиональных проблем в мире инструментального исполнительства его времени. В беседах с Сигети Изаи также высказывал мнение об ограниченности существующего скрипичного репертуара и о своем желании дополнить его чем-то принципиально новым: «Как должно быть это увлекательно сочинять произведение для скрипки, всегда сохраняя, прежде всего, уникальный стиль одного исключительного скрипача». Он осуществил этот замысел в сонатах.

В этом отношении *Шесть сонат* интересны также и тем, что это прежде всего уникальный свод музыкальных посвящений шести известным скрипачам современности – Йозефу Сигети, Жаку Тибо, Джордже Энеску, Фрицу Крейслеру, Матье Крикбому, Мануэлю Квируге. Очевидно стремление Изаи таким образом акцентировать столь важную для него смысловую доминанту в соотношении «собственно творческого» и «исполнительски-сотворческого». До сих пор это масштабное сочинение

Изаи не рассматривалось как музыкально-эстетический манифест Изаи-композитора и кульминационная точка в эволюции его многогранного творчества.

Другим важнейшим ракурсом рассмотрения *Шести сонат* в данной диссертации является их современная исполнительская интерпретация. Концертное исполнение, равно как и студийная запись, всех сонат по-прежнему остаётся редким событием.

Работы, посвящённые Изаи, появились ещё при жизни музыканта. Поскольку его современников поражал, прежде всего, поразительный исполнительский дар Изаи, первые монографические публикации, посвящённые творчеству скрипача, определяли место Изаи в блистательной череде мировых скрипачей-виртуозов [462, 81–88].

Среди тех, кто писал об Изаи-скрипаче, были и известные русские музыканты, и музыкальные критики начала XX века, ставшие свидетелями блистательных побед Изаи и почитателями его таланта. Это, прежде всего Н. Кашкин и А. Оссовский. Они запечатлели для современников и потомков облик Изаи-виртуоза, открывшего российскому слушателю в 1901-1907 гг. свой особый мир инструментального мышления [150]. С отзывами на гастроли Изаи в России выступали также Ц. Кюи, Н. Кочетов, Г. Конюс и В. Чешихин².

Очевидную ценность в изучении творчества Эжена Изаи представляют немногие документальные материалы, опубликованные после его смерти. Прежде всего, это записная книжка Изаи, а также его письма, в которых сосредоточены важные наблюдения и выводы музыканта. Здесь содержатся свидетельства общения Изаи со своими коллегами и друзьями – К. Сен-Сансом, Э. Шоссоном, С. Франком, Г. Форе, В. д'Энди. Фрагменты этих текстов вошли в монографию

² Кюи Ц. Рецензия об Э. Изаи в газете «Новости и биржевая газета», 1896, № 5;
Кочетов Н. Рецензии в газете «Московский листок», 1906, № 320 и 1907, № 305;
Конюс Г. Рецензии в газете «Утро России», 1912, №№ 9, 13 и 23. См. также В. Чешихин. Отголоски оперы и концерта. Заметки музыкального литератора (1888-1895). СПб., 1896. С.224.

Антуана Изаи [490], а также книгу А. Изаи и Бертрама Ратклиффа [492]. Полные тексты данных источников до сих пор не опубликованы.

В 1958 году вышла в свет книга воспоминаний, в которую вошли мемуары Г. и А. Изаи, а также А. Корто, А. Моозер, Ф. Шмитт, Ж. Сигети [488].

На русском языке опубликованы только некоторые письма Изаи³ и статья Изаи «Анри Вьетан – мой учитель», вышедшая в Бельгии в 1968 году и переведённая на русский язык в 1973 [126].

Важнейшие для данного исследования детали и штрихи пришлось собирать по крупицам в разнообразной мемуарной литературе и записанных беседах с музыкантами: П. Казальсом [170], Ж. Тибо [484], Дж. Энеску [420], В. д'Энди [453].

Начиная с 1940-х годов и до недавнего времени основным направлением в освоении отечественной и зарубежной музыкальной наукой творчества Эжена Изаи оставалось изучение его исполнительского мастерства. Именно этот ракурс изучения отражен в монографии Л. Гинзбурга [68], в статье К. Флеша [366, с. 117] и в очерке Л. Раабена [286], а из недавних работ – в труде Г. Фельдгуна [358].

Единственной работой на русском языке, специально посвященной жанру сольной скрипичной сонаты, до недавних пор была диссертация В. Сандлера «Западноевропейская соната для скрипки соло первой половины XX века» [317]. Лаконичный аналитический обзор *Шести сонат* Изаи (наряду с сонатами Регера, Хиндемита, Онеггера, Бартока) является здесь лишь одним из эпизодов в обзоре западноевропейской сольной скрипичной сонаты. Материалом для развернутого исполнительского анализа у В. Сандлера являются лишь сонаты ор. 31 № 2 П. Хиндемита, ор. 42 № 4 М. Регера.

В подходе к изучению сольных сонат Изаи в современной зарубежной исследовательской практике, как правило, доминирует прикладная

³ Советская музыка. 1958, № 8.

педагогическая направленность изучения с выдвиганием на первый план технических (исполнительских) аспектов рассмотрения и анализа этого сложнейшего скрипичного материала⁴. В то же время, «кульминационность» и «инновационность» творческого вклада Изаи в развитие скрипичного искусства (определения Karen D. Hoatson) аргументированно связываются с органичностью развития в его творчестве скрипача и композитора исторических традиций европейской камерно-инструментальной культуры, а также с исключительностью его собственной исполнительской манеры и данных [см., например, 479, 466, 485].

А между тем в отечественных исследованиях такая взаимообусловленность (или корреляция) в развитии европейских традиций виртуозного исполнительства и композиторского мышления, бурно эволюционировавшая еще в 19 веке, как феномен «влияния виртуозного романтического исполнительства на композиторское творчество» [356] справедливо связывалась с весьма близким Изаи типом личности «композитора-виртуоза» [см., например, 5, с. 114; 398, с. 261–274; и др.] и т. д. К тому же личность Э. Изаи вполне закономерно предстает сегодня в диссертационной работе Т. Д. Майтесяна [211] и в присущей ей роли одной из ключевых фигур в развитии и межнациональном взаимодействии скрипичных школ Европы.

Существенно меняет положение дел диссертация С. Нестерова «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века» [254]. В этой работе *Шесть сонат* Изаи впервые включены в широкую панораму от барокко до современности. Автор выдвигает собственную версию истории сольной скрипичной сонаты от Баха до конца XX столетия, впервые представленную в отечественной науке как целостный объект изучения.

Однако основной акцент исследователь делает на выявлении «проблем

⁴ Примером прикладного педагогического рассмотрения *Шести сонат* может быть работа Andrey Curty «A pedagogical approach to Eugene Ysaie's six sonatas for solo violin, op. 27» [452]

жанрообразования, художественных стилей, исполнительских тенденций в области скрипичной музыки и с учётом преломления трёх исторических моделей этого жанра, сложившихся в XVIII веке» [254, с. 4].

Целью автора является демонстрация исторически обоснованного, с его точки зрения, движения к изначально акцентированному образу «скрипки как «инструмента XXI века» (А. Шнитке)», а также доказательство выдвинутой исследователем гипотезы о существовании во всемирной скрипичной истории от Баха до наших дней некой жанровой и философской мета-идеи, открывающей логику «концепции метацикла с единым сквозным процессом» [там же, с. 6].

Вследствие такого рода глобальных построений *Шесть сонат* Изаи предстают у С. Нестерова в локальной роли *одного из звеньев* интеллектуально ёмкой модели мирового процесса эволюции композиторского и исполнительского творчества.

Подводя итог, следует отметить, что в существующей на сегодня исследовательской литературе традиционно доминирует тема «Изаи-виртуоз», хотя намечены и пути изучения его композиторского творчества. Однако стилевое и жанровое своеобразие скрипичного наследия Изаи (в частности, *Шести сонат*), а также специфика музыкального языка и средств исполнительской выразительности, – весь этот круг специальных вопросов до настоящего времени остаётся малоизученным и потому актуальным. Исполнительский же анализ и анализ интерпретаций *Шести сонат* до сих пор не являлся предметом пристального внимания исследователей.

Целью данной работы является раскрытие на материале *Шести сонат для скрипки соло* специфики влияния исполнительского стиля Э. Изаи на его композиторское творчество, а также на последующее развитие профессионального скрипичного исполнительства в XX веке.

Поставленная цель определила следующие **задачи исследования**:

- выявить и рассмотреть характерные проявления

творческого универсализма в деятельности Изаи – композитора, исполнителя, педагога;

- раскрыть своеобразие жанровой драматургии, образно-стилевой программности, а также музыкального языка в *Шести сонатах* в контексте отражения исполнительских стилей первой половины XX века;
- проанализировать с точки зрения теоретических и практических задач скрипичного исполнительства весь комплекс средств выразительности *Шести сонат* Изаи;
- осуществить сравнительный анализ современных интерпретационных концепций этого сочинения.

В диссертации использованы **научные методы** стилового, сравнительно-исторического, музыкально-теоретического и интертекстуального анализа, а также актуальные в рассмотрении *Шести сонат* интерпретационно-исполнительские аспекты изучения. Немаловажную роль в аналитическом раскрытии музыкального материала этого произведения играет опора на систему *историко-эстетических* взглядов самого Изаи.

С одной стороны, профессиональной **методологической базой** и ориентиром в работе закономерно являются труды по скрипичному исполнительству и педагогике отечественных ученых и педагогов-практиков Л. Гинзбурга, Л. Раабена, И. Ямпольского, В. Григорьева, А. Алексева, В. Рабея, О. Шульпякова, В. Якубовской, Л. Гуревич. С другой же, необходимость научного решения выдвинутых здесь *историко-теоретических, методических и аналитических задач* в значительной мере мотивирована фактическим отсутствием сегодня работ, включающих профиль практического исполнительства и способных удовлетворить возрастающий интеллектуально-творческий интерес к фигуре Э. Изаи и его наследию.

Объектом исследования являются *Шесть сонат* Э. Изаи для скрипки соло, **предметом** исследования — средства музыкальной выразительности, жанрово-стилевые и композиционные особенности данного сочинения, а также отражение в сонатах Изаи исполнительских стилей XX века и их интерпретации выдающимися современными скрипачами.

Научная новизна работы определена тем, что здесь *впервые*:

- обоснован творческий универсализм Э. Изаи – исполнителя, педагога и композитора как *основополагающий принцип* в понимании и изучении его влияния на эволюцию скрипичного исполнительства XX века;
- доказано влияние исполнительского искусства Э. Изаи на его композиторское творчество;
- впервые выявлено отражение в *Шести сонатах для скрипки соло* Э. Изаи различных исполнительских стилей XX века;
- на примере анализа *Шести сонат для скрипки соло* Э. Изаи сформирован и рассмотрен комплекс методико-педагогических и исполнительских критериев для профессиональной оценки искусства скрипичной интерпретации в XX веке;
- на основе аудио-материалов осуществлен сравнительный исполнительский анализ различных интерпретаций цикла *Шести сонат для скрипки соло* Э. Изаи, существенно обновляющий и дополняющий курс «Истории скрипичного искусства».

Основные положения, выносимые на защиту:

- 1) Феномен творческого универсализма Э. Изаи вошел в историю мирового музыкального искусства не только как опыт кардинальной переоценки роли и значения европейской скрипичной исполнительской культуры в мировом музыкально-историческом процессе, но также и как фактор, активно влияющий на развитие и обновление композиторского мышления.

- 2) В *Шести сонатах* Изаи происходит знаменательное «возвращение» после длительного историко-стилевого перерыва в музыкальную реальность начала XX века сольного барочного сонатного жанра в своем традиционном значении сферы творческого – прежде всего композиторского, — эксперимента.
- 3) Цикл из *Шести сонат* - посвящений Изаи открывает новую концепцию музыкальной программности, основанную, в первую очередь, на характерных профессиональных особенностях и самом феномене индивидуальной «узнаваемости» исполнительского облика и манеры интерпретации каждого из шести выдающихся скрипачей XX века.
- 4) В музыкальном материале цикла из *Шести сонат* Изаи заложены условия к осуществлению его идеи *соавторства исполнителя и композитора*, открывающего скрипачам в будущем практические пути и права на *внесение интерпретационных изменений* в изначальную авторскую идею композитора.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что создана научная база для дальнейшего изучения скрипичного творчества Э. Изаи и практической работы современного исполнителя над развитием традиций интерпретации *Шести сонат* Э. Изаи. Теоретическое значение также имеет предложенный в работе спектр интерпретационных концепций, конкретизирующий представления об эволюции стилевых и технических аспектов скрипичного исполнительского искусства.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что полученные результаты могут быть целенаправленно использованы в преподавании исполнительского искусства по специальности «скрипка», а

также в базовых учебных курсах музыкальных вузов – прежде всего, в курсах «истории скрипичного искусства», «истории зарубежной музыки», в учебно-методической и исполнительской практике. Концептуальную значимость имеет введение в учебно-практический обиход новейших материалов по сравнительному анализу традиций и новаторства в сфере исполнительских интерпретаций.

Апробация работы. Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова» и была рекомендована к защите. Результаты работы были апробированы в научных докладах на конференции Санкт-Петербургского центра истории идей (Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук, 2004) и межвузовском научно-практическом семинаре «Методологические проблемы современного художественного образования» (Российский государственный педагогический университет им. А. Герцена, 2007). Основные положения диссертации изложены в шести публикациях автора общим объемом около 3 печатных листов, три из которых в научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, и двух докладах на научных конференциях. Диссертация включает введение, три главы, заключение, список литературы на русском и иностранных языках и приложение, содержит нотные примеры. Общий объем работы – 192 с.

В *первой главе* диссертации («Принципы творческого универсализма Э. Изаи») грани творческой деятельности музыканта рассмотрены во взаимодействии и в связи с музыкально-эстетическими взглядами Изаи.

Во *второй главе* диссертации («Шесть сонат Изаи как отражение исполнительских стилей XX столетия») в ходе подробного анализа рассматриваются:

- посвящения шести выдающимся скрипачам (образ каждого из шести музыкантов, заключённый в сонате);
- соотношение с жанром старинной сонаты;
- тематический материал;
- формообразование;
- скрипичная техника.

В *третьей главе* диссертации («Современные исполнительские интерпретации *Шести сонат* Изаи: 1950–2000-е годы.») детально анализируется интерпретация сонат двумя скрипачами, записавшими полный цикл: это Гидон Кремер и Томас Цетмайр. Дополнительно привлекается анализ исполнения отдельных сонат Д. Ойстрахом, Б. Гутниковым, М. Лубоцким и А. Михлиным.

В *Заключении* подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшего исследования и практического применения результатов, подчёркивается необходимость исполнительского и исследовательского освоения творчества Изаи.

В *Приложении 1* дан перечень авторских условных обозначения в *Шести сонатах*, в *Приложении 2* – сравнительный анализ двух изданий *Шести сонат* Изаи: Schott (1952) и Музыка (1965).

Глава I

Принципы творческого универсализма Э. Изаи

Разносторонний музыкант, чье творческое начало проявилось в многогранной и многоплановой профессиональной деятельности, Изаи открыл новую эпоху в скрипичном исполнительстве, изменяя традиционные представления не только о романтическом исполнителе-виртуозе (или «виртуозе-композиторе»), но демонстрируя творческий универсализм иного исторического типа — *исполнителя-интерпретатора, педагога, дирижера, композитора.*

1.1. Формирование личности композитора-исполнителя

Унаследовав традиции старой франко-бельгийской скрипичной школы (Г. Вьетан, Л. Ж. Массар, Ш. Берио, Ю. Леонар), Изаи органично вписался в общий «алгоритм» музыкальной истории Бельгии. Как известно, знаковым для музыкальной культуры этой страны в целом оказался исторически сложившийся симбиоз романо-фламандских этнокультурных традиций. Франко-бельгийской страницей в европейском музыкально-историческом процессе, к примеру, является столь яркое жанровое и стилевое явление, как нидерландская полифоническая школа XV – XVI веков. Но значительным событием для фламандско-валлонской по своему происхождению музыкальной культуры Бельгии стало и открытие в 1796 году Парижской консерватории, где скрипичная педагогика и исполнительство оказались в исключительных условиях республиканской государственной культуры, а её блестящими представителями стали такие выдающиеся исполнители как Жак Пьер Жозеф Роде, П. Байо, Р. Крейцер. Все это сыграло решающую роль в истории бельгийского музыкального искусства и его скрипичной школы. Ибо именно здесь получил музыкальное образование основоположник бельгийской скрипичной школы, композитор Шарль де Берио (1802-1870), с 1842 года возглавивший скрипичную школу в Брюссельской консерватории, где его

учеником стал композитор, скрипичный виртуоз и педагог Анри Вьетан, возраставший впоследствии и Эжена Изаи. Активный интерес в бельгийском музыкальном мире к «практике игры на струнных инструментах», по мнению ряда исследователей, стал решающим фактором в стремительном развитии в XIX веке национальной скрипичной школы [211, с. 9–11].

Первые уроки профессии Эжен Изаи начал получать в возрасте 4 лет от отца, в своё время учившегося у Франсуа Прюма⁵. От отца юный музыкант перенял и увлечённость работы в оркестре не только в качестве концертмейстера, но и дирижёра. Так, сам скрипач. вспоминал этот период своей биографии: «...Бесспорно, отец был моим истинным учителем. Если в дальнейшем Родольф Массар, Венявский и Вьетан открыли для меня горизонты, касающиеся интерпретации и технических приёмов, то искусству заставлять скрипку *говорить* научил меня отец» [492, р. 27].

Однако, значительный профессиональный опыт Изаи, несомненно, получал и самостоятельно, долгое время (вплоть до 14 лет) играя в отцовском оркестре, изучая Баха, Бетховена. Как оркестровый музыкант и дирижёр салонных любительских оркестров [68, с. 168], отец, без сомнения, сформировал у Изаи и базовые представления о профессии дирижёра, ибо как оркестровый музыкант он долгие годы мог наблюдать именно отцовскую работу за дирижёрским пультом.

В 1865 году юный скрипач был определён в класс Дезире Хейнберга в Льежской консерватории, которую в 1868 году был вынужден бросить в связи со смертью матери. Продолжил он учёбу в Льежской консерватории позже, в 1872 году, оказавшись на этот раз в классе Р. Массара. Получив в 1874 году

⁵ Франсуа Прюм (*Francois-Hubert Prume*, 1816-1849) – бельгийский скрипач и композитор. Уже с трёх лет играл по слуху небольшие песенки, а с пяти начал заниматься серьёзно. Семи лет выступил в концерте. В 1827 г. П. занимался в консерватории в Льеже, а затем поступил в число учеников скрипача Габенка, в парижской консерватории. Окончив консерваторию восемнадцати лет, Прюм был приглашён профессором скрипичной игры в консерваторию в Льеже. В 1839 г. Прюм предпринимал концертные путешествия по Германии, играл во Франкфурте, Лейпциге, Берлине, Праге, Веймаре. Посетил Россию, Швецию, Норвегию, Данию, давая повсюду концерты с огромным успехом. Из сочинений Прюм известны: "La Mélancolie", для скрипки с оркестром, "Concertino" и пр.

серебряную медаль и заслужив стипендию на два года обучения в классе Г. Венявского, молодой музыкант направился в брюссельскую консерваторию. Изаи завершил своё музыкальное образование скрипача-солиста под руководством А. Вьетана в Париже.

За четыре года учёбы в Париже и общения с Вьетаном он заметно расширил свои профессиональные связи в музыкальном мире. Так, в 1876 году на одном из вечеров у Вьетана Изаи познакомился с Антоном Рубинштейном, который дал напутствие молодому музыканту: «Не поддавайтесь внешним проявлениям успеха... Всегда имейте перед собой одну цель – трактовать музыку соответственно вашему пониманию, вашему темпераменту, и, особенно, вашему сердцу, а не просто – нравиться. Искусством нравиться вы уже овладели. Истинная роль музыканта-исполнителя заключается не в том, чтобы получать, а в том, чтобы давать...» [492, *p.* 65]. Долгие годы Изаи чтит Рубинштейна как «своего истинного учителя интерпретации» [460, *p.* 250].

С 1879 по 1882 годы Изаи был вынужден зарабатывать на жизнь в качестве концертмейстера в берлинском оркестре В. Бильзе, выступавшем в кафе «Флора». По существу, именно оттуда в 1882 году молодой скрипач отправился в судьбоносные для него гастрольные поездки с А. Рубинштейном по Скандинавии, России и Венгрии. К примеру, Изаи блистательно выступил в Павловском курзале — одном из ведущих концертных залов Санкт-Петербурга XIX века, начав таким образом длительные творческие контакты с российскими музыкальными кругами и публикой. В январе 1883 года музыкант уже гастролировал в Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Харькове.

В результате, вернувшись в Париж лишь осенью 1883 года, Изаи уже имел значительное число выгодных европейских концертных контрактов и предложений. Установились близкие творческие и дружеские отношения с выдающимися музыкантами Франции – композиторами К. Сен-Сансом, С. Франком, Г. Форте, а также с В. д'Энди и Э. Шоссонем. Успех в его карьере концертного виртуоза закрепили и выступления в парижской антрепризе выдающегося музыканта своего времени — дирижёра Эдуарда Колонна.

Признанием авторитета стало приглашение Изаи в 1886 году преподавать в Брюссельскую консерваторию.

Его исполнительская карьера солиста стремительно набирала обороты, охватывая не только область сольного концертного исполнительства, но и сферу камерного музицирования. Как отмечал биограф скрипача М. Стокхем, Изаи стал активным участником вечеров современной камерной музыки в Париже и Брюсселе [479, p. 77–78]. С его именем и ярчайшим исполнительским даром отныне связаны премьеры и посвящения многих выдающихся произведений – например, скрипичной сонаты С. Франка (1886), Концерта (1889-1891) и Поэмы (1896) Шоссона, Первого струнного квартета (1890) д'Энди, Струнного квартета (1893) Дебюсси, скрипичной сонаты (1892) Лекё. В Брюсселе Изаи становится одним из участников художественного сообщества «Клуб двадцати».

Мировую славу Изаи-скрипач завоевал в возрасте тридцати двух лет, после дебюта в Вене в 1890 году. Именно тогда сформировался и утвердился его статус музыканта, который «возвышался над всеми своими скрипачами-современниками, демонстрируя высший класс искусства. Исполнение Изаи сочинений Вьетана было для них идеалом» [364, с. 57–59].

Выступать и музицировать с Изаи почитали за честь многие известные музыканты. Джордже Энеску вспоминал: «В 1905 году в Париже у нас было заведено собираться у одного общего приятеля и заниматься камерной музыкой. Нас было пятеро: Эжен Изаи – первая скрипка, Жак Тибо – вторая скрипка, Фриц Крейслер – альт, Пабло Казальс – виолончель, я – фортепиано. Мы играли только потому, что это нам нравилось. Нас слушало несколько друзей, но играли мы фактически для себя, для собственного удовольствия» [435, с. 38–39]. Об аналогичных встречах в канун Первой мировой войны, вспоминал и П. Казальс. Среди ансамблистов были также Ф. Бузони, А. Корто и Р. Пюньо⁶ [286, с. 171].

⁶ Рауль Стефан Пюньо (*Raoul Stéphane Pugno*, 1852-1914) – французский пианист и композитор итальянского происхождения. Окончил Парижскую консерваторию (1869) у

В 1895 году Изаи вместе с Морисом Куффератом организовал в Брюсселе симфоническое общество «Концерты Изаи» (*Société Symphonique des Concerts Ysaÿe*). С этого же года вплоть до начала Первой мировой войны в 1914 году Изаи как художественный руководитель симфонического оркестра активно занимался дирижированием и всем тем, что сегодня называется музыкальным менеджментом, уделяя значительное внимание в программах, прежде всего, современной музыке. Это во многом определяло и основные тенденции в развитии бельгийской музыкальной культуры этого периода в целом [492, p. 203–208]. Тогда же образовался концертный дуэт Эжена Изаи с Раулем Пюньо, активно выступавший вплоть до смерти Пюньо в 1914 году.

Одной из бесспорно кульминационных точек в исполнительской карьере Изаи-скрипача стали гастролы в Санкт-Петербурге в декабре 1906 года с участием в антрепризе А. Зилоти⁷ и по приглашению российского Общества современной музыки. Весьма знаменательно, что организатора концертных сезонов и блестящего музыканта А. Зилоти, без сомнения, интересовали в первую очередь уникальные виртуозы — солисты и ярчайшие представители камерно-ансамблевого искусства. Выступая как ансамблист в концертах, которые проходили в залах Дворянского собрания, в Большом и Малом залах Петербургской Консерватории, в Мариинском театре, Зилоти представил тогда русской публике уникальную программу ансамблевых дуэтов с «солистами-виртуозами» Европы – Эженом Изаи, Пабло Казальсом, Жаком Тибо,

Жоржа Матиа (фортепиано) и Амбруаза Тома (композиция). В 1872-1878 гг. органист, затем до 1892 г. хормейстер в парижском соборе Сент-Эжен. В 1892-1901 гг. профессор Парижской консерватории. Пюньо концертировал как солист с 1871 г. Особенно заметны были его дуэты с Эженом Изаи и Клодом Дебюсси (два фортепиано). Кроме того, 10 лет сотрудничества связывали Пюньо с Надей Буланже: для Пюньо Буланже написала свою рапсодию для фортепиано с оркестром, вокальный цикл «Ясные часы» (фр. *“Les heures claires”*, 1909, на стихи Эмиля Верхарна) и оперу «Мёртвый город» (фр. *“La ville morte”*; 1914, по мотивам Габриэле д’Аннунцио) Пюньо и Буланже сочинили вдвоём. Опера, однако, так и не была поставлена, потому что Пюньо неожиданно умер во время российских гастролей. Кроме того, Пюньо написал четыре оперы, три оперетты, восемь балетов, ораторию «Воскресение Лазаря» (1879), множество фортепианных пьес. Редактировал издания сочинений Шопена и Массне.

⁷ Более подробно об участии Э. Изаи в антрепризе «баховских» концертов А. Зилоти см.: 127, с. 267, а также сс. 52, 59, 181, 211.

Александром Вержбиловичем [73, с. 164]. Именно здесь за скрипачом закрепился титул одного из когорты «королей концертной эстрады» [363, с. 84]. Тогда же в русских концертах принял участие как органист, композитор и дирижер Макс Регер [119, с. 11–13].

Выступая с выдающимися пианистами своего времени А. Рубинштейном, Ф. Бузони, А. Зилоти, а также собственным братом Теофилом⁸, Изаи ввёл новый эталон концертных программ, полностью состоявших из сонат, что было несвойственно европейской концертной жизни того времени. По свидетельству выдающегося английского дирижёра Генри Вуда⁹, как дирижёр он научился «большему, чем у всех других вместе взятых» [316, с. 89], общаясь, репетируя и выступая в Лондонских Променад-концертах 1899 года с Эженом Изаи.

Репертуар Изаи-скрипача никогда не был предметом специального изучения, однако определённую эволюцию исполнительских предпочтений музыканта вполне возможно проследить. От детского и юношеского интереса к Баху, Бетховену и тому, что называют «обычным репертуаром скрипача», внимание Изаи с годами охватывало все более сложные пласты музыкальной литературы. Значительным ориентиром в этом процессе со временем становилось и собственное композиторское творчество музыканта (речь о котором пойдёт далее).

Важно заметить, что стремление осуществить в собственной камерной концертной практике репертуарные новации (например, создать традиции проведения сонатных концертных вечеров) в сочетании с предпочтительным вниманием в качестве руководителя симфонического оркестра к современной музыке – все это, без сомнения, убеждает в невозможности провести некое разграничение между репертуарными замыслами Изаи скрипача или

⁸ *Изаи Теофил* (2 март 1865, Вербьер; 24 марта 1918, Ницца) – бельгийский композитор, пианист, младший брат Эжена Изаи.

⁹ *Вуд Сэр Генри Джозеф* (англ. *Sir Henry Joseph Wood*, 3 марта 1896, Лондон – 19 августа 1944 Хитчин, Хертфордшир) – выдающийся английский дирижёр и общественный деятель, основатель променадных концертов.

дирижёра¹⁰.

Наиболее рельефно симбиоз этих репертуарных интенций иллюстрируют размышления самого исполнителя о музыкальной истории как пространстве сотрудничества исполнителя и композитора в статье «Анри Вьетан — мой учитель» [126]. По существу, рассматривая здесь историю как своеобразный профессиональный диалог исполнителя и композитора, Изаи вполне определённо излагает свои взгляды на скрипичный репертуар не только как исполнитель (скрипач и дирижер), но также как педагог и композитор.

Принципиально важными для Изаи являются уже первые определения, относящиеся к личности Вьетана — скрипача и композитора: «Подобен Моцарту и другим знаменитым мастерам» [126, с. 213], «был нашим учителем во всем» [*там же*]. Уже здесь намечен масштаб обсуждаемых понятий: Вьетан и Моцарт как равные художественные величины, чья значимость в музыкальном мире несоизмерима с узкими рамками только одной профессии — скрипача или композитора. Два музыканта, по мысли Изаи, были равны в своём неудержимом стремлении раздвигать границы музыкальной материи, рождающейся в композиторском творчестве и воплощающейся в звуках в творчестве исполнительском.

Значительность свершений Вьетана измерялась Изаи не только в масштабе скрипичного исполнительства, где учитель «был образцовым во всем», а произведения его «двигали нас вперёд гигантскими шагами, ведя к совершенству, до того времени ещё неведомому» [*там же*]. Изаи вводит ещё одну линию рассуждений о музыкальном опыте — он осуществляет исторический экскурс в музыкальное прошлое Европы.

Восприятие истории Изаи раскрывает весьма специфическую логику: историю музыки, по его мнению, следует разделять на эпоху *до* и *после*

¹⁰ Переход Изаи от собственных сольных программ к выступлениям в качестве оркестрового дирижёра был его собственным волевым решением, вызванным серьёзными проблемами со здоровьем и невозможностью играть на скрипке. Здоровье музыканта стремительно ухудшалось и к началу Первой мировой войны достигло критической точки, когда владение инструментом оказалось ему попросту не под силу (сказывались не только болезни, но и перенесённая в юности травма руки).

Паганини. Причём, по мнению Изаи «большая часть того, что послепаганиниевское искусство создало интересного, принадлежала Вьетану» [*там же*] (заметим, что Изаи здесь имеет в виду не только скрипичную музыкальную литературу).

В констатациях такого рода Изаи отнюдь не стремится преувеличить значение Вьетана и его сочинений. Аргументы в пользу этого разграничения таковы: основной пафос творчества «старых мастеров», «великих виртуозов» Корелли, Виотти, Тартини, Локателли, которым «религиозно поклонялся» [*там же, с. 214*], по его признанию, сам Изаи, и «этого волшебника», «дьявольского Паганини» [*там же*] состоял в усложнении техники игры на инструменте. Они стремились к тому, чтобы «захватить все внимание слушателя проявлениями трудности и новизны, комбинациями созвучий, вызвать у него сильные эмоции» [*там же*].

Творчество Вьетана, считал Изаи, отличалось от творчества его предшественников, хотя также содержало обязательный набор технических трудностей. Однако, у Вьетана все указанные качества обретают подлинный смысл «языка жизни»: «он сочетает с ними чувства, краски; он создаёт с их помощью картины, пробуждая радости и печали» [*там же, с. 215*].

Сколь бы ни было спорным утверждение о том, что музыка предшественников Вьетана не была нацелена на воплощение эмоций и аффектов, в задачу данной работы не входит его критика. Выводы Изаи о реформаторском характере творчества Вьетана можно было бы счесть преувеличением (естественным по отношению к педагогу), если бы не весьма серьёзная аргументация автора, раскрывающая его собственный взгляд на историю музыки.

Выступая в роли исследователя, Изаи осуществлял необычный для исполнителя опыт разработки новой модели европейской музыкальной истории. В её основе — попытка решительным образом изменить сложившиеся к началу XX века стереотипы. Изаи принципиально отвергает превалировавшую академическую версию интерпретации музыкально-

исторического процесса с оценкой композиторского творчества таких выдающихся скрипачей, как Паганини, Вьетан и других, как сугубо прикладного.

Преодолевая инерцию традиционности в репертуарной политике исполнителя и вкуса публики с известной ориентацией преимущественно на «великие имена» и «эпохальные свершения» [там же, с. 214], музыкант выдвигает и аргументирует *другую историческую логику* в оценке композиторского творчества своих предшественников — великих скрипачей прошлого. Эта логика вызвана к жизни практическим сотворчеством и основана на присущем только ей проникновении в музыкальную материю произведения и природу композиторского творчества. Сверхзадача Изаи — кардинальная переоценка роли и значения европейской скрипичной исполнительской культуры как мощной движущей силы мирового музыкально-исторического процесса.

Выделяя три жанра, способствовавших стремительному развитию европейской музыкальной истории — *опера*, *concerto grosso* и *соната с basso continuo*, — Изаи отдает вполне объяснимое предпочтение двум последним. Ибо само их происхождение, как считает автор, в первую очередь предопределено и обеспечено высоким уровнем развития скрипичного (и в целом струнного) исполнительства. *Concerto grosso* Корелли и Вивальди, по мнению Изаи, «является большой симфонией того времени», а «его изобретением мы обязаны мастерам смычка»¹¹.

Таким образом, Изаи предложил по-новому оценить соотношение истории скрипичного искусства и общей истории европейской музыки, положив в основу своего подхода неразрывность исполнительских и композиторских экспериментов для расширения профессиональных границ

¹¹ «Сперва технический, а затем полифонический» прогресс в развитии оркестра, по мнению Изаи, принципиально «основывался на увеличении числа голосов и на сочетании новых инструментов» [см. 126, с. 215–216], развивая с течением времени и понимание тембрального богатства инструментальных красок. Именно поэтому симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена изобилуют эпизодами и деталями, которым именно солисты должны были придать жизнь и рельефность.

музыкального искусства.

«Без труда и технической изобретательности виртуозов, без пассажей, которые несведущие люди оценивают как акробатику, развитие симфонической музыки остановилось бы и застряло в обветшавших формулах. Конечно, эти изобретения часто включались в сочинения незрелые или уже не имеющие ценности, – потому что они давали то, чего от них ждали. Но черта нового остаётся усвоенной; симфонист использует её, вклад становится общим достоянием, источником новых эффектов» [*там же*, с. 216]¹².

И, напротив, в сочинениях композиторов первого ряда отнюдь не все безупречно с точки зрения исполнительской. К примеру, Скрипичный концерт Бетховена, по мнению Изаи, должен быть оценен не только как «нетленные страницы», созданные гением, но также как произведение, «не рождённое природой скрипки». Этот концерт, в равной мере предназначенный и для фортепиано (в авторской транскрипции), и для скрипки, «труднее исполнять смычком». Здесь композитор, по утверждению Изаи, «не вел диалог с инструментом» [*там же*, с. 222], то есть владел скрипичной техникой весьма условно.

Вследствие этого, весь европейский скрипичный репертуар, как резюмировал Изаи, следовало бы разделить на две «основательно различающиеся» категории: сочинения, написанные «с участием скрипки» и сочинения, написанные «для скрипки» (несложно сделать вывод, что Бетховен в данном случае попадает в первую категорию).

С другой стороны, настоящую революцию в музыкальном сознании своей эпохи, по мнению Изаи, вызвал Концерт Вьетана №4 Ми мажор для скрипки с оркестром, художественная ценность которого оценивается ныне весьма скромно. «Это произведение совершенно потрясло скрипичную школу,

¹² Весьма интересны и практически ценны в статье Изаи многочисленные примеры использования великими симфонистами достижений и открытий в сфере звукоизвлечения и музыкальной образности, сделанные так называемыми «второстепенными музыкантами или исполнителями». Без выявления этой причинно-следственной связи невозможно, по Изаи, представить, например, «техническую смелость увертюры к «Оберону», или «поразительную виртуозность» партитур Вагнера.

упраздняя старый репертуар, преображая игру, эстетику и поэзию инструмента» [там же, с. 217].

Переосмыслен Вьетаном был и сам жанр инструментального концерта. Он становился не «скрипичным концертом», но «концертом скрипача», где «романтический стиль скрипки» обретал «своё точное выражение», а сам инструмент «заговорил новым, более богатым языком». Творчество Вьетана, считал Изаи, принципиально расширяло не только практические горизонты исполнительской техники (что было немаловажным в предшествующий период), но и утверждалось в значении одного из стилиобразующих элементов эпохи музыкального романтизма. Знаменательно и терминологическое обобщение, намеченное Изаи в сравнениях художников той эпохи Шопена и Вьетана – «виртуозы-композиторы» [там же, с. 219].

Подводя итог сказанному, следует отметить, что определяя и доказывая взаимообусловленность явлений музыкальной культуры, Изаи, по существу призывал к более объективной (во многом, «репертуарной») оценке музыкальной истории с позиций скрипичного исполнителя, педагога, дирижёра. «...Моё убеждение остаётся непоколебимым. Важно победить предрассудок, который все сводит к одной музыкальной ценности». Иначе говоря, ощущая движение музыкальной истории в том, насколько точно «рука знатока чувствуется в фактуре», или в том, как «композитор предаётся неловким дерзаниям, либо вынужден ограничиться знаниями, заимствованными у другого» [там же, с. 225], великий скрипач стремился расширить представления о природе музыки и движущих силах её истории.

1.2. Исполнительство и педагогика как сфера авторского звукотворчества

Огромный вклад Изаи в совершенствование и развитие скрипичного искусства изменил традиционные представления *об исполнителе-виртуозе*. Изаи показал пример многогранности исполнительского искусства, единства исполнителя-интерпретатора-композитора. Наука сегодня позволяет оценить

исполнительский вклад Изаи как уникальный практический опыт, ошутимо изменивший само понимание «многовековой исполнительской практики» как единого свода «проверенных временем принципов и традиций, ставших основой современной культуры *звукотворчества скрипача*» [219, с. 10–11] (курсив мой — Г. М.). В исполнительской манере и технических характеристиках игры Изаи для современников, как представляется, наиболее рельефными и *фонически* значимыми оказались те практические новации великого скрипача, в которых проявилась его *звукотворческая* избирательность, своеобразная авторская «скрипичная колористика» – то есть все то, что в игре Изаи, по отзывам современников, и производило эффект эстетического прорыва и эмоционального потрясения.

Как считал Пабло Сарасате, благодаря Эжену Изаи в скрипичном искусстве «возродился дух свободы, свободы не анархической, а основанной на самой глубокой любви к своему искусству, в самом широком его понимании» [474, р. 126]. В энергии и внутренней свободе звучания, поразивших современников Изаи, по-новому открылись стилевые особенности музыки разных эпох. «Когда он исполнял Баха, его манера, может быть, не отличалась особенной строгостью, зато глубоко волновала своей глубиной и огромной силой чувства» [353, с. 75].

Известный скрипач и теоретик скрипичного искусства Гоби Эберхардт¹³ (1852-1926), заявлял: «Кто может с таким чувством стиля и красотой звука играть Баха и Моцарта, Бетховена и Брамса, кто способен охватить это

¹³ Эберхардт Гоби (нем. *Goby Eberhardt*, полное имя *Иоганн Якоб Эберхардт*; 29 марта 1852, Франкфурт-на-Майне — 13 сентября 1926, Любек) — немецкий скрипач, музыкальный педагог и композитор. Разработал оригинальную педагогическую методику, в которой важное место занимали упражнения для левой руки без извлечения звуков. Его также занимали проблемы психологической и физиологической естественности в работе исполнителя: уже в 1907 г. он посвятил этому вопросу книгу «Моя система упражнений для скрипки и фортепиано на психофизиологической основе» (нем. *Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage*). Этот интерес Эберхардт передал своему сыну, в соавторстве с которым вышла его последняя методическая книга «Естественный путь к высшей виртуозности» (нем. *Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität*; 1924). Кроме того, в 1926 году опубликовал книгу очерков о выдающихся музыкантах «Воспоминания об известных людях нашей эпохи» (нем. *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche*).

произведения во всей их глубине, тот не является больше чистым виртуозом, как пытались иногда представить Эжена Изаи... Изаи остаётся для меня великим художником...» [456, p. 70–72].

В исполнительском искусстве Изаи стилистические градации всегда возникали и воспринимались аудиторией как глубоко продуманное *личностное* высказывание, где превалировал аутентизм индивидуальной авторской (соавторской) позиции исполнителя. «Его исполнительский стиль выдавал импульс романтика, который интересовался не столько нотами, мёртвой буквой, сколько духом, который не может быть графически зафиксирован. Он был мастером творческого *rubato*...» [458, p. 79].

С развитием европейского концертного опыта в эпоху романтизма вполне сложились и стали устойчивыми константами образно-стилевые параллели, связавшие в сознании слушателей того времени скрипача-виртуоза Изаи с легендарными пианистами романтического направления — Францем Листом («Лист скрипки») и Фредериком Шопеном («бельгийский Шопен») [211, с. 14, 17]. Более всего о таких аналогиях свидетельствовала приверженность Изаи одному из наиболее характерных образно-стилевых открытий романтизма – особой вокальной наполненности инструментальной интонации. Немногие из сохранившихся сегодня исполнительские пометы самого Изаи (например, одного из его поздних и неопубликованных сочинений – Трио-концерта op. 34; 1927) дают сегодня возможность *практически* прояснить путь скрипача к достижению высот собственного исполнительского стиля. В частности, существо (содержание) авторских помет в рукописи этого произведения открывает особый интерес Изаи (не только исполнителя – дирижёра и скрипача, но композитора) к *агогике* музыкального текста и к глубинному пониманию явлений «вокальности» в инструментальном музыкальном тексте, к открытию и исполнительскому выявлению здесь новых образно-смысловых горизонтов скрипичного творчества и исполнительства, т. е. к фактическому «расширению технического арсенала сольной партии» [там же, с. 18]. Фиксация Изаи

(синим «дирижёрским» карандашом) в Трио-концерте особых темповых градаций в сочетании с обилием уникальных практических рекомендаций к исполнению штрихов «*alto-vibrato*» или «*cello-ponticello*», а также аппликатуры в пассажах «*glissando* квартowymi флажолетами» [*там же*] — все это, на наш взгляд, является ещё одним практическим подтверждением многочисленных свидетельств современников, слышавших «живую» игру самого музыканта. Здесь, по существу, мы отчасти можем проследить прихотливый путь мысли музыканта, которая «проходит сквозь *нотный текст* в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого (как это представляется многим из тех, кто готов слушать музыку) она и написана» [11, с. 7].

В отличие от скрипичной карьеры выступления Изаи-дирижёра, по воспоминаниям его сына Антуана Изаи, не всегда вызывали восхищение. Однако уже в первые годы существования оркестра Изаи удалось создать дисциплинированный, полный энтузиазма коллектив, а также постоянный абонемент [492, р. 203–208]. С оркестром под управлением Изаи выступали Жак Тибо (который дебютировал в этих концертах), Феруччо Бузони, Фриц Крейслер, Альфред Корто¹⁴, Пабло Казальс и Рауль Пюньо. Кроме Изаи, его оркестром дирижировали Феликс Вейнгартнер¹⁵, Виллем Менгельберг¹⁶, Камиль Сен-Санс и Исаак Альбенис.

Многосторонняя исполнительская деятельность Изаи устойчиво демонстрировала концептуальное единство его воззрений на практическую деятельность музыканта. К тому же новизна художественно-стилевых идей собственного композиторского творчества (о чем речь пойдёт далее) неминуемо интенсифицировала поиск неизведанных форм исполнительского

¹⁴ *Корто, Альфред Дэни* (фр. *Alfred Denis Cortot*; 26 сентября 1877, Ньон — 15 июня 1962, Лозанна) — швейцарский пианист и дирижёр. Специалист, прежде всего, по творчеству Шопена и Шумана. Как член жюри многочисленных музыкальных конкурсов, оказывал значительное влияние на судьбы и предпочтения всего музыкального мира.

¹⁵ *Вейнгартнер, Феликс* (нем. *Felix Weingartner*, 2 июня 1863 — 7 мая 1942) — австрийский дирижёр и композитор.

¹⁶ *Менгельберг, Виллем* (нидерл. *Willem Mengelberg*; 28 марта 1871, Утрехт — 22 марта 1951, Цуорт, Швейцария) — голландский дирижёр немецкого происхождения.

прочтения (интерпретации). К примеру, процесс разработки дирижёрской агогики музыкального текста словно бы «вырастал» из первичного уточнения самим Изаи излюбленных скрипичных исполнительских штрихов (как упомянутых «alto-vibrato» или «cello-ponticello»), продолжая и развивая которые, он делал условными сами грани специализаций скрипача и дирижёра.

Так, Изаи-дирижёр на репетициях, как правило, не тратил много времени на детали, а предпочитал работать над музыкальной задачей в целом (та же черта проявлялась и в его сольном исполнительстве). Он добивался от музыкантов максимальной выразительности любыми доступными ему способами, переходя от слов к пению и игре на скрипке, если это требовалось для объяснения его замысла.

Уникальный синтез многостороннего исполнительского дара скрипача и дирижёра, обретающий к тому же новую энергетику и продолжение в композиторском творчестве, роднит Изаи с его учителем Вьетаном. Не случайно именно всесторонний музыкантский опыт учителя – скрипача и композитора, – становился, как уже отмечалось, отправной точкой в его рассуждениях о целенаправленном профессиональном «расширении пределов» скрипичного исполнительства в целом и «технического арсенала сольной партии» [126, с. 213–219].

Антуан Изаи отмечал, что его отец необычайно тонко чувствовал настроение публики. Он воодушевлял оркестр невероятной энергией и импульсивностью. В экстренных ситуациях, когда солист по какой-либо причине не мог выступить на концерте, Изаи выходил на сцену и объявлял публике: «Дамы и господа, в последний момент мы узнали, что Мсье Икс нездоров и не сможет выйти сегодня на сцену. Найти другого солиста в столь короткий срок невозможно, и все что я могу предложить, это заменить его собой» [492]. Публика отвечала стоячей овацией, Изаи покидал сцену и возвращался уже в качестве солиста, со скрипкой в руках. В таких случаях он мог попросить продирижировать оркестром своего брата Теофила либо кого-нибудь из друзей. В других случаях Изаи сам играл и дирижировал смычком,

как было принято в XVII и XVIII веках.

После Первой мировой войны в 1919 году оркестр Изаи выступил на Бетховенском фестивале в городе Бонн. Художественное руководство было возложено на Франка Ван дер Стуккена¹⁷, а двое сыновей Изаи, Теодор и Антуан, взяли на себя административную деятельность. Возрождение Концертов Изаи дало возможность новому поколению артистов выступить в качестве солистов. Среди них были Миша Эльман, Яша Хейфец, Гарольд Бауэр, Ив Нат, Сергей Рахманинов, Бронислав Губерман, Сеговия, Итурби, Орлов, Артур Рубинштейн, Браиловский. Весьма показательно, что композиторы-современники, например, М. Брух, считали исполнение своих сочинений Эженом Изаи эталонным [458, p. 71].

Масштаб его личности не могли скрыть никакие сиюминутные превратности исполнительской карьеры, даже редчайшие случаи творческой неудачи. Так, после исполнения концерта Брамса, которое не удовлетворило самого Изаи, он услышал из уст Йозефа Иоахима комплимент: «Вы показали мне совершенно новый концерт. Это, может быть, скорее, концерт Изаи, чем концерт Брамса! <...> ...Вы не должны сомневаться в своей интерпретации...» [68, с. 95].

Исполнительским даром Изаи восхищались Сезар Франк, посвятивший ему свою скрипичную сонату, и Клод Дебюсси, чей струнный квартет впервые был исполнен ансамблем под руководством Изаи. При некоторой сложности личных отношений Дебюсси и Изаи величайших музыкантов их взаимный профессиональный интерес друг к другу нашёл своё отражение в том, что первоначальный вариант «Ноктюрнов» Дебюсси своих был создан для

¹⁷ *Стукен, Франк Валентин ван дер* (англ. *Frank Valentine Van der Stucken*; 15 октября 1858, Фредериксбург — 16 августа 1929, Гамбург) — американский композитор и дирижёр. В 1895—1907 гг. ван дер Стукен был первым музыкальным руководителем Симфонического оркестра Цинциннати, одновременно в 1897—1903 гг. возглавляя в Цинциннати музыкальный колледж. После роспуска оркестра по финансовым причинам ван дер Стукен преимущественно жил и работал в Европе, возвращаясь в США лишь для руководства ежегодным майским фестивалем в Цинциннати (ван дер Стукен был его руководителем в 1906—1912 и 1923—1927 гг.). Среди заслуг ван дер Стукена — американские премьеры Пятой симфонии Малера (1905), «Троянцев» Берлиоза, многих произведений Бенуа.

скрипки и симфонического оркестра и предназначался для исполнения именно Изаи. В сентябре и октябре 1894 года Дебюсси писал Изаи: «...Я работаю над тремя ноктюрнами для солирующей скрипки и оркестра... Я надеюсь, что это заинтересует тебя; меня же более всего интересует, порадует ли тебя эта музыка» [68, с. 51–52].

Гений Изаи, мощь его личности оказали огромное влияние на молодых музыкантов – таких как Йозеф Сигети и Карл Флеш. Значимость Изаи-скрипача, по мнению К. Флеша, заключалась, прежде всего, в абсолютно новой манере игры. «Тон его был полон благородного величия, исключительно богат оттенками... его vibrato насыщено непосредственностью эмоций... искусно разработанные пальцы и совершенная интонация, как у Сарасате» [364, с. 57–59]. В основе этой манеры лежал синтез технического совершенства и самой высокой выразительности игры. «Ведение смычка Изаи чисто интуитивно приспособлявал к внутренней потребности самовыражения.» [там же].

«Фразировать следует так, как дышишь...», – говорил Эжен Изаи [366, с. 57–59]. Смысл этой фразы, возможно, является основой манеры его исполнения и, в частности, его rubato. Возврат к однажды прерванному движению в логике rubato должен быть подобен восстановлению самой жизненной пульсации: «...Его rubato было таким, что если он занимал, то добросовестно отдавал в пределах четырёх тактов. Аккомпанировать ему было истинным наслаждением» [490, p. 128].

Изаи мастерски владел rubato. Однако, как считает К. Флеш, в классическом репертуаре rubato часто бывало неуместным: в произведениях Баха Изаи мог позволить себе довольно свободно интерпретировать ритмические фигуры, но концерт Бетховена в этом случае становился «просто игрой его фантазии» [364]. Это происходило, когда произведение преломлялось в призме личного композиторского мышления Изаи слишком радикальным образом. Но в то же время, как отмечает Флеш, если автор сочинения был родственен ему по духу, то исполнение Изаи было

несравненным. Так было с музыкой Франка, Сен-Санса, Лало, Дебюсси, Вьетана, Мендельсона, Бруха.

По воспоминаниям современников, Изаи излучал поразительную энергию: «Он умел передавать каждый нюанс или оттенок эмоции так, что духовный экстаз становился почти физическим, а содержание приобретало материальный облик. Он опьянял слушателей своей игрой, изобиловавшей эмоциональной чувственностью и фантастической виртуозностью. Однако, как бы высоко не вскружил он публике голову акробатической техникой, Изаи прекрасно осознавал сложность и трудоёмкость исполняемого трюка» [492, *p.* 209].

Велика роль Изаи в выработке и обновлении приёмов *vibrato* и *portamento*. И. Ямпольский отмечает, что Изаи «первым, после Г. Венявского, начал широко применять интенсивное вибрато, а его индивидуализированное портаменто явилось чем-то совершенно новым» [436, *c.* 93]. При этом Ямпольский не принимает во внимание Сервэ¹⁸ и Вьетана – возможно, потому, что характер их *vibrato* был иным.

Ценное наблюдение в отношении скрипичных приёмов Изаи сделал К. Флеш: «В 80-х годах прошлого века (речь идёт о 1880-х годах. – Г. М.) великие скрипачи не применяли широкой вибрации, а использовали только так называемую пальцевую вибрацию, в которой основной тон подвергался лишь незаметным колебаниям. Вибрировать на относительно невыразительных нотах, не говоря уже о пассажах, считалось неприличным и нехудожественным. Изаи был первым, кто ввёл в практику более широкую вибрацию, стремясь вдохнуть жизнь в скрипичную технику» [366, *c.* 117].

Одна из редких записей исполнения Изаи, сохранившаяся до наших дней, это запись 1912 года – Венгерский танец № 5 Брамса. В этой записи Изаи демонстрирует яркую романтическую манеру исполнения, которая включает:

¹⁸ *Сервэ, Адриен Франсуа* (фр. Adrien François Servais 6.6.1807, Халле, близ Брюсселя, — 26.11. 1866, там же), бельгийский виолончелист и композитор. *Сервэ* – яркий представитель виолончельного искусства XIX в., его виртуозно-романтического направления.

- tempo rubato;
- импровизационность;
- постоянное использование portamento в левой руке: глиссандо и озвученные переходы;
- незначительные погрешности в интонации;
- частое интенсивное vibrato со средней или малой амплитудой; широкое vibrato не применяется;
- мелкая техника в коротких фразах и репликах часто исполняется на ускорении к концу пассажа;
- виртуозные эпизоды без агрессивного напора и силовой манеры, выполнены легким смычком с ювелирной точностью.

На слух бóльшая часть музыкального материала исполняется верхней половиной смычка (от его середины до конца).

Манера звукоизвлечения Изаи, качество звука, его тембр и краска характерны для скрипачей конца XIX и начала XX веков, по крайней мере, тех, чьи аудиозаписи доступны сегодня. Это Фриц Крейслер, Мануэль Квируга, Миша Эльман, позднее Яша Хейфец. Несмотря на то, что некоторые из них были носителями традиций франко-бельгийской школы (Изаи, Крейслер, Квируга – благодаря своему педагогу Хосе дель Хиерро, последователя франко-бельгийской школы), а Эльман и Хейфец были представителями российской скрипичной школы (Эльман учился у А. Фидельмана в Одессе, а Хейфец у Л. Ауэра в Санкт-Петербурге), по упомянутым критериям их стили игры во многом совпадают.

Но главное заключается в умении всех этих скрипачей, и в особенности Изаи, «разговаривать» на скрипке¹⁹: особым образом интонировать и фразировать не только большие, средние и малые композиционные построения, но даже мелкие реплики и отдельные ноты, уподобляя звучание скрипки человеческому голосу с его дыханием и тембром — в такой манере не

¹⁹ Вспомним признание самого Изаи о том, что «заставлять скрипку *говорить*» его научил отец [492, p. 27].

играет уже практически никто из современных скрипачей.

Однако Изаи-исполнитель не был совершенен. По наблюдениям К. Флеша, у него был ряд серьёзных недостатков, пагубно сказавшихся впоследствии на его скрипичной карьере. Основной проблемой Изаи Флеш считал недостаточную стабильность ведения смычка, а основной её причиной – дефект постановки правой руки: «...Он выключал мизинец правой руки, у колодки судорожно сжимая смычок только тремя пальцами. Видимо, он не понимал всего значения мизинца как активного помощника супинации предплечья при игре нижней половиной смычка» [364].

При этом Флеш признает уникальность постановки правой руки Изаи: «Изаи играл у колодки с приподнятым мизинцем, превращая безымянный палец в необходимый для поддержания веса смычка рычаг, – способ, насколько мне известно, применявшийся только этим великим виртуозом» [365, с. 69]. Изаи прекрасно осознавал свой недостаток. После исполнения Флешем сонаты D-dur Нардини, Изаи признался ему: «Ах, если бы я обладал спокойствием вашего смычка!»²⁰.

Джордже Энеску, восхищавшийся Изаи, высказывался о недостатках его игры и интерпретации следующим образом: «Что касается Изаи, то он принадлежит к тем, чья гениальность зачёркивает мелкие слабости. Конечно, я не во всем с ним согласен, но мне никогда не приходило в голову противопоставлять свои взгляды взглядам Изаи. С Зевсом не спорят!» [420, с. 92–93].

Изаи владел также искусством игры на альте. Он любил играть на этом инструменте и выступал в составе квартета и квинтета вместе с такими прославленными музыкантами как Фриц Крейслер, Жак Тибо, Пабло Казальс, Ферруччо Бузони, Альфред Корто и Рауль Пюньо.

Интерпретационное и творческое мышление Изаи, а также его идея соавторства исполнителя с композитором, — все располагало к тому, чтобы исполнитель-интерпретатор имел право на внесение некоторых корректив в

²⁰ “Ah, si j’avais la tranquillite de votre archet!” (франц.) [364, с. 57]

замысел автора. Этот подход несомненно нашёл своё отражение и в *Шести сонатах* самого Изаи, о чем речь пойдет далее.

«Сочинение без интерпретатора – это глас вопиющего в пустыне. Музыкальное сочинение и его интерпретатор делят одну жизнь, а умирают раздельно. Артист, способный интерпретировать – это источник жизненной силы музыки, её кровь» [492, р. 210]. Эта фраза как нельзя лучше отражает исполнительское credo Изаи.

Сценическое вдохновение, считал Изаи, это не только воодушевлённость и кураж на сцене, но также способность чувствовать настроение публики и принимать, исходя из этого, мгновенные интерпретационные решения. Именно поэтому исполнение Изаи на репетиции могло существенно отличаться от концертного. Все вышеперечисленное влияет и на хронометраж исполнения.

Изаи оказал влияние на многих скрипачей своего времени, в том числе, Ф. Крейсlera, Дж. Энеску, Й. Сигети, Ж. Тибо, К. Флеша, А. Спалдинга.

Активную педагогическую деятельность Изаи вел не только на протяжении тех двенадцать лет (1886–1898), когда состоял профессором Брюссельской консерватории и воспитал, как уже отмечалось, плеяду незаурядных скрипачей. Позже, даже тогда, когда Изаи целиком отдался исполнительской деятельности и много гастролировал по Европе и Америке, к нему продолжали приезжать для учебы, совершенствования, консультаций скрипачи разных стран. Как концертирующему скрипачу и дирижёру, ему не была близка рутинная педагогическая деятельность, и более органичным казалось использование разных форм мастер-классов и индивидуальных уроков мастерства. Среди учеников Изаи можно назвать таких видных музыкантов, как А. Дюбуа, М. Крикбом, М. Ван-Несте, П. Коханьский, Р. Бенедетти, В. Примроуз, А. Маршо, Д. Бруншви́г, А. Бахман, Л. Персингер, А. де-Рибопьер.

Сформированная в эпоху романтического скрипичного искусства XIX века, исполнительская педагогика на рубеже XIX-XX веков активно изменялась, впитывая новые эстетические представления об экспрессивных возможностях скрипки как сольного инструмента, о новизне тембровых красок и о самом феномене его виртуозности. Все большую востребованность обретал так называемый «лично-ориентированный подход к обучению» (термин В. Ф. Третьяченко [352, с. 5]), основанный прежде всего на ярком исполнительском опыте и авторитете самого *педагога как артиста*. Творчество Изаи-исполнителя, по существу, на всем своём протяжении развивалось в русле именно этой традиции: активно накапливало уникальный артистический опыт, обретавший далее смысл и значение **авторской методико-педагогической системы**.

Педагогика Изаи также являлась безусловным продолжением его многостороннего творческого дара артиста-экспериментатора. В основе скрипичной методики Изаи-педагога, на наш взгляд, лежали принципы, сформированные ещё в юности, а также собственный творческий опыт многосторонней деятельности как виртуоза-концертанта и профессиональный опыт дирижёра и композитора.

Советами Изаи пользовались также некоторые воспитанники русских консерваторий, в том числе выдающиеся скрипачи, окончившие Московскую консерваторию, М. Эрденко, И. Пресс, А. Мец. Неслучайно сегодня вполне правомерно осуществляется изучение русско-франко-бельгийских музыкальных связей в первую очередь как исторического «примера взаимодействия скрипичных школ» [211].

Педагогическое воздействие Изаи было исключительным, сравнимым с гипнотической силой его собственного исполнительского дара. По признанию учеников Изаи, когда он «начинал играть, каждому казалось, что он играет именно для него, <...>. Он выражал ваши собственные чувства для вас – может <...> даже больше, чем вы сами осмелились бы» [492, р. 234]. По существу, именно так его собственный выдающийся исполнительский и

композиторский опыт, вошёл в историю скрипичного искусства в статусе уникальной авторской педагогики и того самого ярчайшего «личностно-ориентированного подхода» к процессу обучения как энергии и стихии сотворчества. Очевидно, что такая авторская система²¹ не могла быть основана на инструктивном типе музыкального материала и прикладных «азах» техники, но *дидактически* открывала для учеников творчество Изаи — скрипача, композитора, мыслителя.

Изаи принадлежал к той же категории педагогов, что и Йозеф Иоахим, а именно: он предпочитал личный показ и обращал мало внимания на технические детали. Молодым скрипачам, которые приходили в класс Изаи, уже обладая совершенным техническим аппаратом, он, как и Иоахим, помогал совершенствовать выразительность исполнения. Однако хорошую техническую подготовку ученику он дать не мог.

Карл Флеш вспоминает, как не принял приглашение Изаи в его летнюю резиденцию: «Я... испытывал инстинктивную боязнь утратить от близкого общения с Изаи творческую индивидуальность. К тому же моя манера игры в ту пору была слишком субъективной и чёткой, чтобы я мог ощутить потребность вступить на новый путь. Однако впоследствии я сильно жалел об

²¹ Как известно, существуют разные методики преподавания, разные способы передачи секретов и навыков искусства игры на музыкальном инструменте. Самый простой способ — это показ исполнения с инструментом в руках. Такой способ применяется в основном педагогами, имеющими постоянную концертную практику. Однако такой способ применим далеко не ко всем ученикам, и в большинстве своём малоэффективен, поскольку в этом случае ученик лишь пытается повторить действия учителя, не понимая, каким способом он делает то или иное. Самый сложный способ — это объяснения педагога без инструмента. В этом случае велика вероятность того, что ученик под руководством учителя сможет разработать собственный способ исполнения. Получив уникальный опыт разучивания и исполнения музыкального произведения, ученик в дальнейшем может передать его своим ученикам. В первом случае ученик даже при благоприятных результатах обучения не постигнет секрета исполнения и будет использовать только опыт своего учителя. Во втором случае ученик не только проникнет в тайну исполнения, но и приобретёт свой личный уникальный опыт. Существуют также комбинированные методики, включающие в себя элементы первого и второго способов. Но поскольку каждый ученик — это уникальная личность, то методика в идеале должна быть индивидуальной. Как показывает практика, далеко не всегда блистательные музыканты являются хорошими педагогами, равно как и величайшие педагоги нередко оставались неизвестными публике. Примером тому может служить преподавательская деятельность Юрия Исаевича Янкелевича, воспитавшего плеяду известнейших отечественных скрипачей.

этом: возможно, что своим примером он помог бы мне избавиться от некоторого внутреннего торможения и тем самым усилить импульсивность моей натуры. Большинство скрипачей моего поколения обязано Изаи косвенным образом тем, что он был для них неоценимым образцом скрипичной игры, между тем как никто из его собственных учеников, кроме бельгийских скрипачей Крикбома и Дюбуа известности не приобрёл» [364].

В замечаниях Изаи, дошедших до нас в передаче его учеников, всегда слышен музыкант, ощущавший исполнительское мастерство, прежде всего, как *интерпретацию*. Эстетическое чутье музыканта, по убеждению Изаи, должно препятствовать всеобщей инерции исполнительского штампа, развивать у скрипача активное сотворческое видение музыкального образа.

Просты и в то же время всеобъемлющи суммарно обобщающие методические констатации Изаи: «Нужно полностью проникнуться музыкальными идеями и чувствами произведения, долго, терпеливо, осмысленно и тщательно изучать его, чтобы при исполнении совершенно забыть о технике, необходимой для его воплощения» [68].

1.3. Композиторское творчество – продолжение исполнительского опыта Изаи: на пути к Шести сонатам

Творчество Изаи — композитора, без сомнения, достойно специального, многостороннего изучения и отдельного труда, где бы в полной мере нашли своё отражение все жанры и общий круг идей, волновавших музыканта на протяжении всей его творческой карьеры.

Не пытаясь охватить столь ёмкий объект исследования, изначально выделим лишь единую содержательную доминанту такого рода размышлений. Речь идёт об активном изучении самих традиций *совмещения ампула исполнителя и композитора*, что сегодня представляет собой активно функционирующую область специальных исследований. Как уже отмечалось, сам Изаи проявлял постоянный и принципиальный интерес к органичному

совмещению этих амплуа и демонстрировал собственный жизненный и артистический пример такой личностной многогранности (универсализма).

Процесс разработки органичных (адекватных) научных дефиниций здесь, без сомнения, лишь начинается. Так, очевидный предварительный характер имеют наблюдения тех исследователей, кто лишь изначально акцентирует дилемму жанровых градаций, подсказанных, казалось бы, самой практикой и ранее, как отмечалось, намеченных самим Изаи в работе «Анри Вьетан – мой учитель» («концерт для скрипки» или «скрипичный концерт»). Так, А. В. Анисимов в работе «Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков» вновь отмечает факт существования *двух* типов таких концертов: концерты, «написанные композиторами-скрипачами, либо авторами, владевшими технологией скрипичного исполнительства», или же концерты «композиторов, не ставивших основной целью выдвинуть на первый план технико-виртуозную составляющую жанра». К первым автор, как и следовало ожидать, отнёс Вивальди, Моцарта, Паганини, Венявского, ко вторым — Бетховена и Брамса [8, с. 5].

Однако сегодня открывается и более органичный путь к научному постижению таких явлений универсализма или феномена совмещения амплуа исполнителя и композитора в одном лице. Так, изучение «коррелятивной пары «композиторское мышление — исполнительская эстетика» (в особенности, их «диалогических сопряжений»), а также определение так наз. «степени автономии» этих явлений «по отношению к магистральным эволюционным процессам в музыкальной культуре» [356] и т. д. – все это применительно к Изаи могло бы стать ключом к раскрытию механизмов внутренней «двусторонней связи» его композиторского творчества и скрипичного (или дирижерского) исполнительства. Такого рода явления и процессы в настоящий момент получили научное развитие преимущественно в сфере изучения фортепианной музыки романтической эпохи, где вполне доказанной видится закономерность существования так наз. «исполнительской составляющей»,

корректирующей развитие композиторского творчества в его поиске новых средств выразительности и т. д.

Изаи начал писать музыку, по всей вероятности, к четырнадцати годам, обучаясь в Льежской консерватории как скрипач. О своих ранних сочинениях он позже говорил как о произведениях, начисто лишённых самостоятельности и какого-либо художественного значения («подражание Вьетану и ничего нового» [68, с. 99]). Однако и в ту пору он намеренно стремился к созданию произведений, где было бы меньше виртуозности и оставалось бы «больше места музыкальным идеям» [*там же*, с. 100].

По мнению биографа Изаи М. Стокхема, тяга к сочинительству, возникшая у скрипача в «подростковую пору и, на первый взгляд, спонтанно», скорее «следуя традициям Берио, Леонара и Вьетана», развивалась от «декоративной виртуозности» (*decorative virtuosity*) к «страстной импровизационности» (*an improvisatory, passionate character*). Известно, что Изаи был весьма скромного мнения о своих композиторских опытах и редко исполнял их как скрипач или дирижировал ими [492].

В этот период в центре внимания Изаи-композитора оказывается творчество Мендельсона и Шумана. Первыми его опусами стали четыре жанровые пьесы с типично шумановскими настроениями и с такими программными названиями, как «Короткая радость» («*Courte joie*»), «Шутка» («*Badinage*»), «Утрата» («*Perdue*»), «Находка» («*Retrouvee*»).

В 1883–1886 годах в Париже у Изаи установились тесные личные и творческие контакты с ведущими французскими композиторами. Всеобщее восхищение вызывает не только исполнительское искусство Изаи, но и первые его зрелые сочинения, среди которых и известная «Элегическая поэма» op. 12.

В адресном общении с друзьями-композиторами (особенно, посредством посвящений друг другу композиций²²) для Изаи был важен в

²² Речь идёт об уже приведенных ранее примерах посвящений – в частности, скрипичной сонаты Франка, квартета Сен-Санса, фортепианного квинтета Форе, квартета и скри-

первую очередь сотворческий опыт исполнителя, приближавший его к желанной цели – постижению секретов композиторской профессии.

По мнению К. Флеша, Изаи обладал врождённым композиторским даром, но находился под сильным влиянием Франка и Дебюсси; его музыка была лишена самобытности, а техника — твёрдой основы. Скорее всего, в своеобразной логике «косвенного света» композиторское мышление Изаи, прежде всего, отражало его внутренний профессиональный рост как музыканта-исполнителя — скрипача, дирижёра. Достаточно упомянуть хотя бы принципиально многоуровневую систему его анализа собственного музыкального текста, как это отмечалось в уже упоминавшемся автографе его позднего Трио-концерта (1927), где причудливо переплелись исполнительские (скрипичные и дирижёрские) и собственно композиторские редакторские пометы.

Изаи создал более тридцати инструментальных — преимущественно скрипичных — произведений. Не все из них сохранились, не все были изданы, большинство сочинений не имеют обозначения опуса.

*В ранний период*²³ (1870-1880-е гг.) композиторского творчества кроме уже упомянутых четырёх скрипичных пьес Изаи создал девять скрипичных концертов (не изданы). Целый ряд миниатюр Изаи написал под очевидным стилевым влиянием Вьетана и Венявского (в особенности, это касается мазурок и полонезов ор. 10 и 11).

В 1890-е годы сфера жанровых поисков расширяется. Изаи создаёт *Andante* для струнного квартета (1893), Струнный квартет 1894 года посвящён брату Теофилу.

В центре *среднего периода* (1890-1910-е гг.) творчества Изаи оказывается развивающийся во франко-бельгийском музыкальном мире под знаком

пичного варианта ноктюрнов Дебюсси.

²³ Данная условная периодизация творчества Изаи-композитора введена мной и предлагается к использованию в настоящей работе.

поэмого творчества Шоссона²⁴ жанр инструментальной поэмы, который даёт ему максимальную свободу самовыражения. В эти годы им написаны: «Элегическая поэма» («Poeme elegiaque», op. 12); «Сцена за прялкой» («Scène au rouet», op. 14), «Зимняя песнь» («Chant d’Hiver», op. 15, 1902); «Экстаз» («Extase», op. 18).

«Элегическая поэма» (ок. 1895) написана под большим влиянием гармонического стиля Франка, в особенности его Скрипичной сонаты (1886), посвящённой Изаи. Весьма знаменательно, что само «адресное» появление сонаты Франка в жизни Изаи, приуроченное автором к свадьбе скрипача, как представляется, произвело эффект сильнейшего творческого потрясения («Ничто на свете не могло бы доставить мне большей чести и счастья», – писал впоследствии Изаи [68, с. 99]). Возможно, собственная «Элегическая поэма» в какой-то мере стала творческим «ответом» Изаи на столь неординарный творческий жест Франка. Ответом, во многом *зеркально* отразившим глубину и артистизм проникновения Изаи-исполнителя в существо творческого метода и стиля Франка. Ответом, сфокусировавшим (задолго до Шести сольных сонат) внимание музыканта на палитре «портретной» красочности музыкального творчества (метода).

С точки зрения скрипичной техники здесь интерес представляют небольшие эпизоды с пассажной техникой, применением секст и октав, использование скордатуры (струна *соль* перестроена в *фа*). Преимущественно кантиленная пьеса интересна сегодня и как непосредственная предшественница шедевра Шоссона: под впечатлением от «Элегической поэмы» он написал «Поэму» для скрипки с оркестром (1896) и также посвятил её Изаи. Таким образом, явления и факты портретного, своеобразного «фотографического» отражения в творчестве Изаи особенностей музыкального мышления близких ему по духу современников вполне

²⁴ Достаточно упомянуть ставшие знаковыми для французской музыкальной культуры этого времени его сочинения поэмого жанра, как симфонические поэмы «Виван» (1882) и «Праздничный вечер» (1897-1898), а также «Поэма для скрипки с оркестром» (1896), «Поэма любви и моря» для голоса с оркестром (1882-1892) и т.д.

правомерно отнести к разряду неизбежных закономерностей «сотворческого» плана, где близки и взаимопроникаемы сами внутренние «механизмы» исполнительской и композиторской работы.

«За прялкой» – пьеса технически более сложная, чем «Элегическая поэма». В ней много мелкой, в том числе легатной техники, используются прыгающие штрихи, в том числе у колодки, «двойные ноты» (децимы и октавы). Здесь также ощутимо влияние Франка. Однако гармонический план уже сложнее и близок музыке с одной стороны, Дебюсси и Равеля, с другой – Вагнера, о чём свидетельствуют увеличенные септаккорды и другие диссонантные гармонии, неразрешённые доминанты, «блуждающая» тональность. В оркестре – ожидаемый изобразительный эффект вращения колеса прялки.

В «Зимней песни» Изаи во многом повторяет предшествующие поэмы. Это яркая романтическая пьеса, в основном, кантиленного характера, с эпизодами из двойных нот и мелкой арпеджированной фигурации. Экспрессия «Зимней песни», а также и приёмы оркестрового письма напоминают о «Поэме» Шоссона.

Во время Первой мировой войны Изаи был вынужден жить в Лондоне, в разлуке с близкими. Он ведёт напряжённую гастрольную деятельность (в том числе, в США). В этот период он создаёт поэму «Изгнание» («Exil», ор. 25, 1916 г.) для струнного оркестра, в который входят только скрипки и альты.

«Изгнание» представляет особый интерес. Скрипка в этой пьесе солирует лишь в некоторых эпизодах, а иногда звучит в сопровождении альтасоло или струнного квартета. Музыкальный язык здесь значительно усложняется. Однако явного предвестия будущих сочинений здесь ещё не ощущается.

Струнный состав, преимущественно хорально-аккордовая фактура, постепенный и выразительный регистровый подъём, кульминационное звучание струнных в высоких позициях, растущее эмоциональное напряжение – все позволяет провести параллель с «Просветлённой ночью»

Арнольда Шёнберга (1899) с одной стороны и со знаменитым Адажио для струнных Сэмюэля Барбера (1938) с другой. Если предположить, что сочинение Шёнберга могло оказать влияние на эту пьесу Изаи, то последняя в свою очередь могла оказать влияние на Барбера.

Сочинения этого периода свидетельствуют о постоянном композиторском стремлении Изаи освоить экспериментальный опыт и новации музыкального искусства начала XX века – в той мере, в какой это было дано музыканту, воспитанному романтическим и вагнеровским веком. Например, многие искания Изаи в поэме «Экстаз» сродни новациям Скрябина в «Поэме экстаза» (1907). Дальнейшее развитие жанра можно наблюдать в поэме «Дружба» (Amitié, op. 26, 1922-1923) для двух скрипок с оркестром.

В целом в программных пьесах Изаи, созданных в средний период творчества, не могло не ощущаться благотворное влияние его учителя Анри Вьетана. Однако если пьесы Вьетана для скрипки с фортепиано скорее можно отнести к жанру салонной миниатюры, то поэмы Изаи открывают совершенно иной масштаб художественных решений. Гармонический и мелодический язык поэм Изаи находится под несомненным влиянием Вагнера, а также импрессионистических стилевых находок Дебюсси, Равеля. Изаи многое привнёс в жанр романтической пьесы для скрипки с оркестром, акцентируя поэмно-балладном высказывании традиционную экспрессию авторского *tubato*.

По признанию самого Изаи, программные названия носят для него условный характер, на деле никак не ограничивая воображение композитора и рисуя лишь обобщённо-эмоциональные впечатления и образы [68, с. 102]. Некоторые названия были даны уже после сочинения пьесы, а в иных случаях изменялись автором. Вслед за Листом – также виртуозом-исполнителем и композитором, – Изаи был апологетом романтической поэмно-драматургии: «Форма поэмы <...> благоприятна для воплощения чувства и не требует тех ограничений, к которым обязывает форма концерта; <...> она свободна и не обязывает композитора руководствоваться её названием, позволяя ему

изображать чувства и образы, абстрагируясь от литературной канвы...» [*там же*, с. 101]. И далее: «Поэма, думается мне, является прогрессом в моём музыкальном творчестве, она означала для меня решающий этап опыта, <...> в желании соединить музыкальный интерес с той подлинной, большой виртуозностью, которой слишком пренебрегают... с тех пор как, забыв пример мастеров прошлого, инструменталисты не осмеливаются больше писать и предоставляют это тем, кто не знает профессиональных средств и секретов» [*там же*].

Поэменный жанр всегда был близок Изаи — композитору и исполнителю, ибо он открывал простор фантазии музыканта-романтика. В средний период творчества одночастные сочинения импровизационного характера, зачастую написанные в импрессионистской манере, более всего характеризовали внутренний мир Изаи.

В *третий* 1918-1931 (поздний) период творчества написаны Соната для виолончели соло ор. 28, «Вечерние гармонии» для струнного квартета и струнного оркестра (ор. 31), 13 прелюдий для скрипки соло «Памяти Вьетана и Венявского» по названию *Essai sur le mécanisme moderne du violon* (Эссе о современной скрипичной исполнительской технике) ор.35, каденции и транскрипции²⁵. В этот же поздний период появилось не только единственное музыкально-сценическое произведение Изаи – его опера («лирическая драма на валлонском диалекте») «Шахтёр Пьер» (1930), но также Поэма-ноктюрн для скрипки и виолончели с оркестром (ор. 29, 1922-1924), Фантазия (ор. 32) для скрипки с оркестром, Фортепианное трио (ор. 33) и неопубликованное сочинение Трио-концерт ор. 34. Эти профессиональные опыты с разнообразными жанровыми составляющими, конечно же, обрамляют кульминацию данного периода и всего творчества Изаи – его ***Шесть сонат*** для скрипки

²⁵ Э. Изаи: Каприс «Этюд в форме вальса» Сен-Санса К. (ор.52 №6, переложение Э. Изаи для скрипки с фортепиано, 1900 г.), Шопен «Баллада» Ор. 23 №1 в переложении для скрипки с фортепиано Э. Изаи, каденция Э. Изаи к Скрипичному концерту Ре-Мажор Ор.61 Л. Ван Бетховена, каденция Э. Изаи к Скрипичному концерту Ре-Мажор Ор.35 П.И. Чайковского.

соло (1924).

Как известно, жанр сольной скрипичной сонаты в европейском инструментальном творчестве с XVII–XVIII вв. и до современности олицетворял собой едва ли не квинтэссенцию всей истории инструментального исполнительства и творчества. Однако в судьбе и этого жанра существуют свои «белые пятна». Например, длительная «пауза» в его развитии, разделившая сольные скрипичные произведения XVII–XVIII вв. (Бах, Бибер, Телеман) и конца XIX — начала XX вв. (современники самого Изай – Регер, Хиндемит, Онеггер, Барток, Прокофьев и др.).

По существу, так же, как и «первая», «вторая» волна развития этого жанра прошла под знаком инновационного профессионального интереса к развитию его стилистики и интонационной природы [254]. И если в XVII–XVIII веке жанр утверждался и развивался, отражая барочную специфику и своеобразие виртуозного сольного – инструментального и вокального, – исполнительства, то к началу XX века он «вернулся» в своем значении сложившейся и оправдавшей себя в пост-тональном и пост-симфоническом творчестве сферы композиторского эксперимента. Во многом, традиции новаторства здесь явились итогом творчества скрипачей-композиторов — Паганини, Вьетана, Венявского и др. Фактически, опыт работы Изай-композитора в жанре сольной сонаты для его современников – Хиндемита, Онеггера, Бартока, Прокофьева – вполне мог иметь своеобразный эффект «притяжения».

В упоминавшейся статье «Анри Вьетан — мой учитель» Изай раскрывал свой основной профессиональный интерес к истории музыкального искусства прежде всего как композитор. – «Время поглощает пространство, звезды исчезают вскоре после своего появления, и вместо созвездий оказываются лишь метеоры. *Выдерживают испытания лишь те произведения, у которых есть точки соприкосновения с новым* (курсив мой – Г. М.)» [126, с. 233]. Именно в поиске такого «соприкосновения с новым» для композитора становится особо важным сольный инструментальный жанр, где ощущение

импровизационной новизны авторского высказывания предельно рельефно²⁶.

Сохранившая вплоть до XX века исключительное значение в исполнительском искусстве и композиторском творчестве, скрипичная соната соло сегодня интересует исследователей «как своеобразное “поле” пересечения поисков композитора и исполнителя, «зона» множественных стилевых и жанровых взаимодействий, диалогов исполнительских тенденций и традиций различных национальных школ» [254, с. 3].

Таким образом, композиторское творчество Изаи с центральным для позднего периода циклом из *Шести сонат*, так же, как и близкие по духу и идеям композиторские опыты выдающихся скрипачей-композиторов его времени в целом (например, Вьетана, Венявского), естественным образом предрасположено к «зеркальному» отражению жанрового и стилевого опыта современных композиторов, к «ответному» авторскому общению посредством творчества. Неслучайно наиболее востребованными здесь становятся мемуарно-ностальгические жанры и разного рода посвящения. Достаточно назвать хотя бы «Русский карнавал» ор. 11 Венявского, прототипом которого, по мнению некоторых исследователей, могли быть карнавалы («Венский карнавал» и «Карнавал») Шумана, или его же «Воспоминание о Москве» ор.6, где, по мнению Т. Майтесеяна, фигурирует музыкальный образ «Красного сарафана» Гурилева [211, с. 18] и т. д. Логично упомянуть и уже рассмотренный ранее пример «Элегической поэмы» Изаи, предположительно возникшей как глубоко пережитый художнический ответ на посвящение ему Франком Скрипичной сонаты (1886) и другое.

В общей практике творческого общения композиторов и пишущих музыку исполнителей многочисленные примеры непосредственной «адресации» фортепианных, скрипичных, виолончельных сочинений являли

²⁶ Очевидно, что в основе философских и критических суждений Изаи была глубоко личная профессиональная мотивация. Так, его собственное композиторское творчество (особенно в жанрах скрипичной музыки и, в частности, в цикле *Шести сонат*) во многом вызвано к жизни его же профессиональным стремлением исполнителя (скрипача, дирижёра) сблизить композиторские поиски с техническим и эстетико-стилевым развитием исполнительского искусства его времени.

собой, как уже отмечалось, достаточно устойчивую закономерность. Общеизвестно, что «указанная тенденция приобретает исключительный размах в XX столетии, когда подобного рода «музыкальные приношения», «посвящения», «портреты» становятся важнейшим элементом концертной жизни и авторитетнейшие музыканты-исполнители нередко вдохновляют композиторов на создание целых «звуковых галерей», а сама цепь логической предопределенности возникновения такого рода произведений может быть определена термином «косвенный исполнительский заказ» и т. д. и т. д. [356]

В истории наиболее ярким примером развития такой практики «встречного» движения композиторского творчества и искусства исполнителя является, как известно, история создания Н. Паганини сонаты «Gran Viola» для альты с оркестром (1834, или Соната для большого альты с оркестром²⁷), возникшей вследствие неудовлетворённости виртуоза сольной партией созданного Берлиозом специально для него «Гарольда в Италии» (симфонии с оркестра с солирующим альтом). Однако, само стремление композитора создать здесь некий музыкальный портрет – исполнительский образ знаменитого артиста по-своему знаменательно.

Очевидно, что замысел Изаи создать в цикле из *Шести сонат* портретные зарисовки своих современников — скрипачей вполне созвучен своему времени и соответствующим традициям. Подлинно новаторским является в данном случае сам жанровый и драматургический размах творческого решения Изаи, создавшего именно цикл портретов.

Активно развивавшийся на протяжении всего творческого пути и ярко проявившийся в *Шести сонатах*, дуализм композиторского и исполнительского в творчестве Изаи-композитора, по существу, представляет

²⁷ На таких альтых бóльшего размера, приближающихся по своим размерам к итальянским инструментам старых школ (46–47 см при средних 38–43 см длины так наз. «резонаторного ящика»), всегда играли в основном исполнители – солисты, обладающие в совершенстве разработанной техникой и т. п.

собой сложнейший процесс функционирования и развития художественного сознания, что само по себе может стать темой специального исследования²⁸.

Шесть сонат для скрипки соло необычайно интересны по скрипичной технике. Музыкальный материал и язык сонат имеет лишь отдалённое сходство с его поэмами, хотя логика в авторской эволюции от поэмности к сонатности здесь также прослеживается, поскольку центром и заключением цикла становятся сонаты с яркими признаками поэмности.

В *Шести сонатах* сконцентрирован весь творческий опыт Изаи. Используются формы старинной церковной и камерной сонат, и балладности, присутствует программность, монотематизм и виртуозная полифония. Сонаты стали итогом творчества Изаи-композитора, и первыми это ощутили коллеги-скрипачи.

Музыканты следующих поколений отдавали должное этому достижению Изаи. Так, Давид Ойстрах говорил: «Сонаты для скрипки соло Эжена Изаи – это исключительно ценное художественное явление в концертном репертуаре скрипачей. Все сонаты отличаются подлинным вдохновением и своеобразием. В то же время сонаты открывают новую страницу в истории скрипичной виртуозности; в них Изаи выступает величайшим после Паганини новатором, существенно обогатившим технико-выразительные возможности инструмента, в частности, в отношении полифонических приёмов. Особенно важно отметить, что смелое развитие и обогащение приёмов скрипичной техники в сонатах Изаи происходит не в отрыве от музыки, а в полной и органической связи с художественными задачами, более того, именно в процессе поисков средств исполнительского воплощения богатого музыкального содержания этих произведений, порождённых творческой фантазией Изаи-художника» [68, с. 112–113].

Серьёзным шагом в изучении цикла из *Шести сонат* Изаи стало

²⁸ Опыт разработкой научной тематики такого типа можно назвать диссертационную работу А. А. Кандинского-Рыбникова «О взаимовлиянии композиторского и исполнительского искусства С. В. Рахманинова» [145].

исследование С. И. Нестерова «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века» (2009). По существу, здесь произведение оказалось одним из звеньев в последовательном рассмотрении исторического развития сольного жанра от XVIII до XX века в целом. Однако, выявление масштабной «*концепции метацикла с единым сквозным процессом*» обозначило, с одной стороны, оправданную логику сравнительно-исторического движения в пространстве музыкальной истории Европы, а с другой – сфокусировало изучение материала на закономерностях развития музыкальной формы преимущественно в философском контексте (например, «панорама развития жанра сонаты, эволюции скрипичной музыки и исполнительской культуры от барокко до первой трети XX века», или – «выстраивается *концепция религиозно-философского преобразования, просветления: из зоны смерти и мистических видений инобытия через столкновение демонических и светоносных начал к торжеству света и радости*»)²⁹. В работе С. И. Нестерова, на наш взгляд, создан интересный с точки зрения философии, но во многом условный (используя лексику самого исследователя – *мистический*) образ цикла из *Шести сонат* Изаи. Ибо большинство отмеченных жанровых и отчасти музыкально-текстовых особенностей этого сочинения (как и других сочинений сольного скрипичного жанра) осуществлены с позиций комплексного исследования несколько иной специализации (философской, эстетической) [254, с. 15–18].

Сравнивая же многосторонний музыкантский (композиторский и исполнительский) опыт Изаи с практикой активного (ставшего по-своему

²⁹ С. И. Нестеровым предложена «*концепция метацикла с единым сквозным процессом в сонатах и партитах Баха, фантазиях Телемана, сонатах для скрипки соло Хандошкина, сонатах ор. 42 и ор. 91 Регера, Шести сонатах Изаи, сонатах Хиндемита. Проведен их сравнительный анализ*». «Сонаты для скрипки соло XX века содержат масштабные философские, эстетико-культурные концепции: 1. Религиозно-символические в частности, концепция религиозно-философской трагедии с зоной Преображения в конце; 2. Концепция игры и гармонии; 3. Трагические симфонические концепции с драматургией открытого типа; 4. Пасторально-идиллические, пантеистические концепции. Происходит взаимодействие концепций внутри сочинения» [254, с. 6–7 и далее].

традиционным сегодня) профессионального сотрудничества композиторов и исполнителей в новых звуковых экспериментах рубежа XX–XXI вв., следует отметить, что столь актуальные открытия собственно музыкальной формы произведения как «не только того, что сочинено композитором, но прежде всего, озвучено исполнителем», были зафиксированы ещё в его исполнительской деятельности (скрипача и дирижёра) и свершениях композиторского творчества. Именно это экспериментальное поле его практики исполнителя и композитора приблизило Изаи к столь востребованному сегодня амплу «философа Музыки», осмысливающего сам процесс возникновения музыки и того, как она «складывается в процессе исполнения» [169, с. 59–60].

Таким образом, уникальная по масштабности авторская концепция *Шести сонат* Изаи является квинтэссенцией его исполнительского и педагогического опыта, отражает сущность его творческих и философских установок, главной из которых следует признать особую роль в истории музыки исполнителей-виртуозов, своим мастерством и глубоким пониманием выразительных возможностей инструмента определивших ход и смысл ее развития.

Глава вторая

Шесть сонат Изаи как отражение исполнительских стилей XX столетия

Шесть сонат для скрипки соло – пример создания жанра нового типа путём соединения барочных традиций с новым музыкальным мышлением XX века. Изаи внёс огромный вклад в развитие и расширение возможностей скрипичного исполнительства, а также в возрождение и возвышение на новый уровень жанра сольной сонаты.

2.1. Общая логика построения цикла Шести сонат

Эжен Изаи посвятил сонаты цикла шести величайшим скрипачам конца XIX и первой половины XX века: Йожефу Сигети, Жаку Тибо, Джордже Энеску, Фрицу Крейслеру, Матье Крикбому и Мануэлю Квируге. Все шестеро были не только блестящими скрипачами-виртуозами, но и многосторонними, эрудированными, талантливыми музыкантами, каким был и сам Изаи.

Круг образов в *Шести сонатах* Изаи оказался интернациональным: сонаты посвящены венгру Сигети, французу Тибо, румыну Энеску, австрийцу Крейслеру, соотечественнику Изаи бельгийцу Крикбому, испанцу Квируге.

Многие из этих скрипачей являлись педагогами и композиторами, Энеску был также дирижёром и пианистом, а Сигети — исследователем. Вероятно, Изаи видел в такой многогранности истинный идеал музыканта: блистательного виртуоза, обладающего красивым звуком; чуткого ансамблиста, талантливого композитора, и в то же время — мыслителя и исследователя. Такой универсализм во времена Изаи был свойственен немногим. Учитывая его взгляды на музыкальную историю, можно с уверенностью предположить, что Изаи задумал объединить шестерых великих музыкантов в одном цикле также потому, что считал, что они в той или иной степени изменили музыкальный мир XX века, создали новые традиции.

Цикл сольных сонат-посвящений имеет весьма своеобразную программную основу. Это не просто музыкальные портреты вышеперечисленных скрипачей. В отличие от композиторских портретов в произведениях XVII—XIX веков (например, «Куперен» Форкре или «Шопен» и «Паганини» в «Карнавале» Шумана), такой портрет включает не столько эмоционально-психологические качества или черты авторского стиля, сколько художественно-технические особенности стиля исполнительского, своеобразие индивидуальной манеры интерпретатора. Новый тип программы, созданный Изаи, можно определить как *портрет скрипача-интерпретатора*.

По существу, перед нами — редчайший пример цикла, посвящённого профессиональной истории скрипичного исполнительства.

Однако прежде чем приступить к детальному рассмотрению этих музыкально-исполнительских портретов, необходимо сделать несколько важных замечаний о том, чего нет в подзаголовках сонат, но что, безусловно, оказало влияние на их стиль и композиционное решение. Речь идет прежде всего о музыкальном феномене И. С. Баха.

Связь между *Шестью сонатами* Изаи и Сонатами и партитами И. С. Баха прослеживается во многих аспектах: биографических (цикл Изаи написан под впечатлением от исполнения Й. Сигети баховского цикла) и различных музыкальных. В цикле есть совпадение тональностей крайних произведений каждого цикла: g-moll в Сонате №1 Баха и Сонате №1 Изаи и E-Dur в Партите №3 Баха и Сонате №6 Изаи. Само число «шесть» указывает на связь с Бахом и шире – с барочными традициями. Шесть – традиционное количество сонат, сюит, партит, а также фантазий и концертов в барочных циклах (*Шесть сюит* для виолончели соло, *Шесть сонат* и партит для скрипки соло, *Шесть Бранденбургских концертов* Баха)³⁰. Ряд приемов полифонической и аккордовой техники прямо связан со скрипичной музыкой И. С. Баха (о чем

³⁰ Можно заметить и другие числовые закономерности, связанные со старинным принципом исчисления в музыке: число частей в первой половине цикла: 4-4-1, во второй: 3-2-1; в первой половине суммарное количество частей равно девяти, во второй – шести, общее количество частей во всём цикле равно пятнадцати. Все числа кратны трём.

см. ниже).

Шесть сонат Изаи можно рассматривать и по-отдельности, и как единый цикл, позволяющий проследить общие структурно-композиционные черты. Остановимся на этих чертах подробнее.

Шесть сонат Изаи представляют разнообразие жанров и жанровых прототипов: здесь есть старинная соната – церковная и камерная, а также баллада. Столь же разнообразны структуры и формы: число частей в сонатах варьируется от четырех до одной. Формы, в которых они написаны, включают сонатную, трёхчастную, вариации, в т. ч. остинатные.

Объединяющую роль играет структура цикла; между сонатами существуют также интонационные связи: характерные для Изаи квартово-квинтовые и целотоновые интонации, четвертитоновая альтерация в сочетании с виртуозными пассажами и двойными нотами.

Цикл выстроен по принципу нарастания и убывания определённых параметров в музыке сонат, который можно обозначить как драматургические *crescendo* и *diminuendo*. Одни действуют «насквозь» во всем цикле, – от Сонаты № 1 к Сонате № 6; другие внутри частей цикла или мини-циклов.

Шесть сонат делятся на два мини-цикла по три сонаты (что вполне отвечает барочной логике). Соната № 3 и Соната № 6 представляют собой две кульминации мини-циклов. Соотношение кульминаций – как соотношение двух пиков цикла: второй – «выше»; по некоторым параметрам Третья соната предвосхищает Шестую.

Структурное *diminuendo* прослеживается в тенденции к уменьшению количества частей от Первой к Шестой сонате. Это можно объяснить стремлением автора ко всё большей концентрации, лаконизму и внутренней насыщенности сонаты музыкальным материалом и техническим оснащением.

Параметры крещендирования в цикле *Шести сонат* таковы:

- увеличение используемого диапазона инструмента.

Если в Сонате № 1 самой высокой нотой в тексте является *c4*, то уже в

Сонате № 2 – это *d4*, далее в Сонатах №№ 3, 4 и 5 – это *f4* и, наконец, в Сонате № 6 – уже *g4*.

- *наращивание и усложнение виртуозной составляющей* сонат – в две волны: от Первой к Третьей и от Четвёртой к Шестой сонатам. Изаи использует разные виды техники, насыщая ими в равной мере части Первой и Второй сонат, и затем суммирует это в одночастной Третьей сонате, которая изобилует разнообразием техники, но в основном левой руки. Во второй волне видов техники становится больше за счёт усложнения задач теперь уже для правой руки в Четвёртой и Пятой сонатах, после чего происходит такое же суммирование в одночастной Шестой сонате.

- *нарастание эмоционального напряжения* от Первой к Третьей и от Четвёртой к Шестой сонатам с разрешением в Шестой. Соната №3 – трагическая кульминация первой половины цикла. Шестая соната – кульминация второй половины цикла и всего цикла в целом. Эта кульминация мажорная. Общую линию цикла можно определить почти как бетховенскую: от трагических, inferнальных образов – к светлым и радостным, от трагедии – к ликованию.

Если в первой половине преобладают минорные тональности (Соната №1 – *g-moll*; Соната №2 – *a-moll*; Соната №3 *d-moll*), то во второй преимущество остаётся за мажорными тональностями (Соната №4 – *e-moll* с завершением III части в *E-Dur*; Соната №5 – *G-dur*; Соната №6 – *E-Dur*).

- *движение от строгих форм – к более свободным*, к пространству для соавторства; от фуги – к балладе и фантазии, от моторной техники и остинатности – к каденциозности;

- *усиление импровизационной составляющей; нарастание rubato* (от Первой сонаты к Шестой). Пятая и Шестая сонаты имеют значительное сходство с каденцией, предоставляя исполнителю максимальную свободу исполнения.

Шесть сонат Эжена Изаи представляют большой интерес с точки

зрения формообразования. В этом цикле можно найти сочетания различных типов форм, старых и новых традиций построения музыкального произведения. Драматургия формообразования у Изаи направлена на одновременное сохранение динамики развития и целостности композиции.

Важнейшую роль в построении музыкальной формы сонат у Изаи играет полифония. Возможности скрипки в исполнении полифонии имеют существенные ограничения по сравнению с клавишными инструментами. Поэтому так называемая скрипичная полифония обладает некоторыми особенностями, как композиционными, так и исполнительскими. Ярчайший пример тому Сонаты и Партиты для скрипки соло И. С. Баха. Изаи умело сочетает традиции старых мастеров с необычными и смелыми собственными решениями.

В сонатах применена разнообразная аккордовая техника: аккорды разложенные и неразложенные, аккорды, состоящие из более чем четырёх звуков — в тесном, широком и ультрашироком расположении, традиционно исполняющиеся на скрипке двойным разломом, аккорды с более чем четырьмя звуками исполняются тройным разломом; арпеджированные аккорды с большим количеством звуков, требующие особой аппликатуры.

Анализ в данной главе адресован прежде всего исполнителю, приступающему к изучению *Шести сонат* Изаи. Сюда входят следующие важнейшие аспекты: применение разнообразных композиционных приёмов, использование различных типов фактур и, в частности, полифонии, взаимосвязь формы сонат с их драматургией, возникновение новых типов музыкальных форм и жанров. Изучение сонат Изаи с точки зрения, как новизны, так и традиционности в этих аспектах, как представляется, позволят исполнителю максимально точно воплотить авторский замысел.

2.2. Исполнительские стили Йозефа Сигети и Жака Тибо в Шести сонатах

Йозеф Сигети занимает особое положение среди скрипачей XX века, в том числе и среди скрипачей, которым Изаи посвятил свои сонаты. Он был неординарной личностью. Если вспомнить долгий творческий путь Сигети, его исполнительскую, педагогическую и, что очень важно, научно-исследовательскую деятельность и сформулировать в двух словах его портрет, то получится сочетание, уникальное для артиста того времени: *исполнитель-исследователь*. Менухин писал о нём: «...из всех скрипачей Сигети обладает одним из самых выдающихся интеллектов; его проникновенный ум, его терпение в изучении различных стилей привели к очень глубокому пониманию Баха...» [цит. по: 36, с. 130].

На своём дебюте в 1905 году в Берлине тринадцатилетний Йозеф Сигети играл Чакону Баха, Скрипичный концерт Генриха Эрнста и «Пляску ведьм» Паганини. Тогда же, в сезоне 1905/1906 годов, в Берлине, Сигети впервые услышал Фрица Крейсlera и Эжена Изаи. Вскоре началась обширная концертная и гастрольная деятельность Сигети. Его приглашают выступать в крупнейшие концертные залы. Особенно интенсивно его концертная деятельность разворачивается с 1913 года, когда он объезжает почти все столицы Европы. В том же году Сигети впервые побывал в России. В 1917 году Сигети начал заниматься педагогической работой, заняв пост профессора Женевской консерватории. На этом посту он пробыл до 1924 года.

В 1920-е Сигети уже был мастером с четко определившимися художественно-эстетическими принципами. Именно в эту пору в полной мере осуществляется его новаторская деятельность. Во время визита в СССР в 1924 году³¹ Сигети поразил слушателей исполнением не только Первого скрипичного концерта Прокофьева (против которого публика испытывала в то время сильное предубеждение), но также сочинений Баха и Брамса. Он

³¹ Сигети еще не раз посещал СССР (в 1927, 1928 и 1937).

исполнял целые программы, состоявшие из сонат и партит Баха для скрипки соло.

Сигети скрупулезно сверял современные издания с уртекстом и выявлял неточности, укоренившиеся и ставшие традицией. Исправление таких неточностей он считал необходимым; в теоретических трудах выступал за беспрекословную верность авторскому тексту. Сигети отредактировал некоторые сонаты и партиты Баха. Например, он освободил многие вариации в Чаконе от общепринятой тогда редакции Ф. Давида, «нарушающей монументальность этого, единственного в своем роде, произведения» [270, с. 61].

Однако, вслед за Бузони, который был одним из кумиров его юности, Сигети стремился к творческому прочтению произведений классической музыки, к живому «освоению», а не к музейной реставрации произведения прошлых веков. Он считал, что музыкант обязан изучать различные стили исполнения, и освоив все, остаться самим собой.

Сигети вписал собственную страницу в историю интерпретации Баха. Следуя примеру великих интерпретаторов Баха в XX веке — прежде всего Казальса, — он был противником так называемых «пуристов»³², реставраторов баховской музыки. В споре между Казальсом и Энеску, в котором Энеску выступал против применения современных исполнительских средств в интерпретации музыки Баха, а Казальс считал, что можно использовать весь арсенал технических приемов, Сигети конечно был бы на стороне Казальса.

Перу Сигети принадлежит книга «Заметки скрипача», в которой рассматривается широкий круг вопросов скрипичного искусства и огромный репертуар: сонаты для скрипки и фортепиано Моцарта, Бетховена, Шумана, Брамса, Дебюсси, Равеля, Бартка, Прокофьева, Блоха, Копланда; трио Бетховена и Равеля; квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Дебюсси; квинтет «Форель» Шуберта, «Бранденбургские концерты»

³² Лат. *purus*, «чистый».

И. С. Баха; Увертюра к опере «Дон Жуан» Моцарта и «Леонора» №3 Бетховена.

Сигети сочетал широту взглядов, знание исторической перспективы, огромную эрудицию, глубокое знание специфики смежных искусств. Для него в музыке не было «мелочей» и малозначащих «деталей». «Дух исканий» — вот что характеризует его деятельность» [36, с. 130].

Жак Тибо (1881–1953), в отличие от Сигети, воплощал иной, романтически-иррациональный идеал скрипичного исполнительства.

Жак Тибо был родом из музыкальной семьи. В одиннадцать лет он впервые, и с большим успехом, выступил публично, после чего был определён в один из оркестров его родного города – Бордо. Изаи, приехав в Бордо, прослушал мальчика и был поражён свежестью и самобытностью его таланта. Жак уговаривал отца отправить его в Брюссель учиться к Изаи, но на тот момент уже была договоренность с профессором Парижской консерватории Мартином Марсиком. Как указывал впоследствии сам Тибо, Изаи сыграл огромную роль в его артистическом формировании.

В 1893 году тринадцатилетний Жак переезжает в Париж, спустя три года заканчивает консерваторию с первой премией и золотой медалью. Благодаря сольным выступлениям в концертах Шатле и с оркестром Колонна, Тибо становится любимцем Парижа.

Дружба Тибо и Изаи началась в 1901 в Брюсселе, где Тибо выступил в симфонических концертах, которыми дирижировал Изаи, и продолжалась до самой смерти великого бельгийского скрипача.

В 1901–1902 годах Тибо дал концерты в Петербурге и Москве, в 1903 году – в США и Англии. О концерте в Москве, где исполнялось Трио Чайковского, восторженно писал Н. Кашкин: «Артист этот представляет очень выдающееся явление среди скрипачей-виртуозов настоящего времени, во-первых, по своей великолепной технике, а, во-вторых, по строгой и умной музыкальности своего исполнения. Молодой артист чуждается всякой

специально виртуозной аффектации, но умеет взять из сочинения все возможное. Мы, например, ни от кого не слышали «Рондо-каприччиозо» сыгранным с таким изяществом и блеском, хотя это было в тоже время безукоризненным по строгости характера исполнения» [258, с. 68].

В 1905 году Жак Тибо основал трио Тибо-Корто-Казальс, с которым также часто гастролировал по миру. Об этом трио много лет спустя с сердечной теплотой вспоминал Казальс. В беседе с Корредором он рассказывал, что ансамбль начал выступать за несколько лет до Первой мировой войны года и его участников соединяла братская дружба. «Именно из этой дружбы родилось наше трио. Сколько путешествий по Европе! Сколько радости мы получили от дружбы и музыки! <...> Си-бемольное трио Шуберта мы исполняли чаще всего. Кроме того, в нашем репертуаре фигурировали трио Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана и Равеля» [170, с. 72–73]. В 1927 году музыканты исполнили Тройной концерт Бетховена с оркестром под управлением Эжена Изая.

Давид Ойстрах так характеризовал игру Тибо: «Его интерпретация классиков не была стеснена рамками сухого академизма, а исполнение произведений французской музыки было неподражаемым. Он по-новому раскрыл такие произведения, как Третий концерт, Рондо-каприччиозо и Хаванез Сен-Санса, Испанская симфония Лало, Поэма Шоссона, сонаты Форе, Франка и др. Его интерпретации этих произведений стали образцом для последующих поколений скрипачей» [258, с. 69].

«Тибо первый из скрипачей раскрыл перед публикой совершенно новое звучание – результат полного единения руки и натянутой струны. Его игра была удивительно нежной и страстной», — вспоминал Джордже Энеску [420, с. 91]. Генрих Нейгауз писал: «Тибо владеет скрипкой в совершенстве. Его скрипичной технике нельзя бросить ни одного упрека. Тибо “сладкозвучен” в лучшем смысле этого слова, он никогда не впадает в сентиментальность и слащавость. Сонаты Габриэля Форе и Сезара Франка, исполненные им совместно с Корто, были, с этой точки зрения, особенно интересны... Тибо

изящен, его скрипка поет; Тибо – романтик, звук его скрипки необычайно мягок, темперамент его – подлинный, настоящий, заражающий; задушевность исполнения Тибо, обаяние его своеобразной манеры пленяют слушателя навсегда» [251]. Суммируя впечатления от игры Тибо, Л. Раабен пишет: «Если взглянуть пристально на художественный облик Тибо, то придется признать, что он не был философом в музыке. Он был романтиком» [285].

Итак, музыкальные портреты, а точнее — исполнительские стили Йозефа Сигети и Жака Тибо стали своеобразной программой первых двух сонат Изаи. Рассмотрим подробнее, как эта идея реализована в самом музыкальном тексте сонат.

В сонате №1 можно говорить о двойном посвящении: Йозефу Сигети – непревзойдённому исполнителю Баха – и самому Иоганну Себастьяну Баху. В этой сонате старинные баховские традиции соединяются с мышлением музыканта рубежа XIX–XX веков. Образ Сигети в Сонате №1 содержится в ее основной идее: поиск и углубленное исследование традиций старых мастеров и объединение их с традициями нового времени, ради самосовершенствования артиста не только как исполнителя, но и как философа-мыслителя. Сигети посвятил этому всю свою жизнь. Очевидно, Эжен Изаи был в этом с ним полностью единомышлен.

Первая соната написана в традициях старинной церковной сонаты (*sonata da chiesa*). Апеллируя к традициям эпохи барокко, автор создал цикл из четырёх частей, чередующихся по схеме «медленно – быстро – медленно – быстро». Как и в сонатах Баха, большой удельный вес имеет полифония: и как фактура, и как драматургический принцип (вторая часть). Однако есть и ряд отличий от баховской модели.

Первые части церковных сонат, как правило, были медленными и свободными и представляли собой некое подобие речитатива, но при условии обязательного сохранения внутреннего ритмического пульса.

Первая часть Сонаты №1 Изаи написана в простой трёхчастной форме с кодой; классически выстроенная форма придаёт ей завершённость и самостоятельность. Бурное развитие и эмоциональный накал этой музыки не столь характерны для первых частей старинной сонаты, которые обычно играют роль вступления.

В первом разделе трёхчастной формы музыкальный материал излагается в аккордово-полифонической фактуре. Тематизм части насыщен диссонирующими звучаниями. Часто встречаются хроматизмы и увеличенные интервалы в мелодических ходах и в аккордах.

Целотоновая гамма (тт. 16–18), появляющаяся в первой части Первой сонаты, не раз встретится в цикле, становясь его *лейтинтонацией*. Здесь она изложена параллельными секстами, в дальнейшем появится целотоновая лента параллельными квинтами. Целотоновая гамма наделяет музыку Изаи своеобразным гармоническим колоритом и становится эффектной виртуозной составляющей.

Из полифонических приемов части следует отметить имитации (тт. 1–2, 19–20, 22–23), а также скрытую полифонию (тт. 11–14). Скрытое многоголосие прослеживается по лигам, а также по фразировке. Двух- и трёхголосное полифоническое изложение (тт. 1–10) чередуется с эпизодами двойных нот (тт. 16–18), а также с одноголосными проигрышами (тт. 11–14, 38–40) и арпеджио (тт. 28–33).

В коде (тт. 41–48) Изаи применяет редкое сочетание штрихов *tremolo*, *sul ponticello* (игра у подставки) и *pizzicato* левой рукой (в нотном тексте обозначается значком «+»). Все вместе придаёт музыке части крайне драматичный характер.

Идея отражения барочной эстетики в образе современного скрипача-мыслителя еще более рельефно представлен во второй части сонаты.

«Фугато» обозначает здесь не только полифоническую форму, но и общий характер и эмоциональный настрой этой части. Здесь Изаи интересны такие коннотации полифонического жанра как строгость, сдержанность и монументальность.

Особую роль в Фугато играют большие интермедии, составляющие половину всего текста части. Первым использовал интермедии такого объема в скрипичной фуге И. С. Бах. С исполнительской точки зрения преодоление существенных ограничений в полифонических возможностях скрипки энергозатратно и требует значительных физических усилий. Временная продолжительность фуги в сонатах Баха составляет приблизительно восемь-двенадцать минут (весьма значительный объем текста в произведении для скрипки соло). Большие интермедии обеспечивали скрипачу возможность грамотно выстроить динамику и равномерно распределить усиление напряжения при подготовке кульминации.

Ко времени, когда Изаи создавал свои *Шесть сонат*, спектр технических возможностей скрипки значительно расширился. Барочная полифоническая идея обогащается арсеналом виртуозных позднеромантических приемов, оставаясь при этом интеллектуальным стержнем произведения. Так Изаи, по-видимому, воспринимал значение фигуры Сигети как собирательного образа музыканта-мыслителя. И это был путь, по которому Изаи в свойственной ему экспериментальной манере усовершенствовал жанр полифонического произведения для скрипки соло, приведя его тем самым в соответствие с требованиями своего времени.

В Фугато это прежде всего коснулось интермедий. Изаи придал им альтернативные по сравнению с барочным первоисточником функции. Они служат не просто связующими эпизодами между проведением темы. Главная функция интермедий у Изаи заключается в том, что они дают возможность исполнителю продемонстрировать свои виртуозные технические возможности.

В музыкальный текст II части первой сонаты включены быстрые

восходящие и нисходящие пассажи, арпеджио и пассажи с двойными нотами. Таким образом, фугато у Изаи преобразуется. Теперь это эффектная виртуозная пьеса с ярко выраженной полифонической фактурой. Фактически, Изаи создал некий новый жанр: жанр *виртуозной полифонической пьесы*, а именно – четырёхголосную фугу с виртуозными интермедиями.

Тема части – неторопливая и певучая, продолжительностью в два такта, в квинтовом диапазоне. Особенностью темы является использование в ней фригийского минора (т. 2). Тема начинается с восьмой паузы на первую долю такта и синкопы. Обращает на себя внимание хроматический ход в связке-кадетте (IV повышенная – IV натуральная).

Большая интермедия в свободной части фугато является ярким примером упоминавшейся выше виртуозной полифонической фактуры. Интермедия, продолжающаяся десять с половиной тактов (тт. 63–73), построена на трудно исполняемых и трудно интонируемых пассажах – как одноголосных, так и с использованием двойных нот: терций и секст. Завершающее свободную часть фуги проведение темы в аккордовой фактуре (тт. 73–82) одновременно служит переходом к заключительному разделу фуги.

Заключительный раздел начинается с быстрого виртуозного эпизода триолями шестнадцатых (тт. 83–94). По аналогии с предыдущим музыкальным материалом можно ошибочно принять этот эпизод за интермедию. Однако акценты, расставленные автором над некоторыми нотами, призваны вычленивать из общего потока этих триолей тему фуги. Следовательно, данный фрагмент можно обозначить как вариационное проведение.

Здесь возникают некоторые сложности технологического характера, поскольку часть акцентов, а значит и звуков темы, приходится на слабые доли (на струнном инструменте в быстром темпе предпочтительней исполнять акцентировку на первые ноты триолей, нежели на средние или последние, так как это непосредственно связано с координацией движений правой и левой руки).

В тактах 94–100 проводится стретта (в плане скрипичной полифонии этот прием представляет особый интерес, поскольку его исполнение связано с рядом технологических трудностей, вызванных невозможностью продолжительного одновременного звучания на данном инструменте более двух голосов). Тема в стретте проводится четыре раза с чередованием тональностей G-D. Первоначальная синкопа в теме здесь отсутствует, поэтому каждое вступление следует на вторую четверть такта (отмена синкопы здесь вполне логична, поскольку тема звучит более компактно).

Кульминация фуги развёрнутая – девять полных тактов – и включает в себя аккордовое проведение темы (тт. 103-104), а также пассажную и арпеджийную технику. В этом эпизоде Изаи демонстрирует новые возможности инструмента: исполнение на четырёхструнном инструменте шестизвучных аккордов в широком расположении и позиционных арпеджио (т. е. исполняемых в одной позиции), состоящих из пяти и шести звуков.

Кроме того, в кульминационном эпизоде исполнителю предоставлена некоторая темповая свобода – по аналогии с сонатами для скрипки соло Баха, где в заключительных тактах фуги имеется указание *ad libitum*. Обозначение Изаи – *quasi lento*, что допускает некоторое отступление от общего темпа.

В III части заметно сходство с Сицилианой из Сонаты №1 для скрипки соло И. С. Баха. Кроме собственно жанрового, это сходство проявляется на уровне тональности части и её соотношения с общей тональностью сонаты (третья часть написана в параллельной тональности — B-dur. Сходны также общий характер музыки третьей части, темп и метро-ритм. Что же касается художественного содержания и роли этой части в сонатном цикле в целом, то, как и у Баха, III часть на время снимает эмоциональное напряжение, созданное двумя предыдущими частями.

Этому способствует мажорная тональность, а также общий лирический характер *Allegretto*, плавно текущая мелодия, спокойное нисходящее движение, преобладание диатоники и консонантной вертикали. О чем-то

подобном говорит и указание *Amabile* («Приятно»). В середине части (*Roso animato*) появляются некоторые тревожные интонации, но в целом характер части остаётся прежним. Преобладают прозрачные гармонии и светлые тёплые краски.

Третья часть сонаты написана в трёхчастной форме с кодой. Между первым и вторым разделом (тт. 22–27), а также между вторым разделом и репризой части (тт. 39–50) звучат связующие эпизоды. Подобные связки и переходы, насыщенные большим количеством виртуозных пассажей, очень характерны для Изаи. При этом они удачно вписываются в общий стиль произведения, создавая своего рода эффектные обрамления для музыкального материала сочинения.

В них используются триольные секвенции, восходящие (т. 42) и нисходящие (т. 44), нисходящие ломаные кварты, заключённые в секстоль (т. 43), квартольная нисходящая секвенция (т. 45) и, конечно, двухголосие с фигурационным аккомпанементом в нижнем голосе (тт. 46–50; аналогичный приём в произведении для скрипки соло одним из первых применил Николо Паганини в Каприсе №6, op.1, где мелодия также проходит в верхнем голосе, а в нижнем звучит аккомпанемент в виде тремоло).

Из технических приёмов здесь присутствуют в основном двойные ноты и мелкая легатная техника. Аккорды представлены здесь только в виде арпеджиато. В тактах 16–19 звучит характерный для Изаи пассажный ход, который встречается и в других сонатах: пассаж с чередующимися квинтами и квартами.

Finale con brio -- яркое, эмоциональное и драматичное завершение Первой сонаты. Аккордовая техника и двойные ноты здесь преобладают, однако исполняются острым штрихом, чтобы подчеркнуть характер части. Эпизоды с двойными нотами и аккордами чередуются, как в I и II частях, с фигурационными интермедиями.

Четвёртая часть написана в характере народного танца в трёхдольном

размере. Тяжеловесная фактура с несколько прямолинейным подчеркиванием ритмической доли недвусмысленно указывает на фольклорное происхождение этой музыки.

Любопытна форма IV части. Она опирается на трехчастную структуру с элементами вариаций и разработки. Три ясно очерченных главных раздела являются основой формы; в то же время несколько эпизодов, представляющих особый интерес.

В первом разделе, например, одноголосный эпизод в тт. 18–38 является вариацией на весь предшествовавший ему музыкальный материал. В первых трёх тактах в верхнем голосе аккордов содержится мотив, который позже в скрытом виде проходит в упомянутом одноголосном эпизоде (здесь нельзя не провести аналогию с Партитой № 1 для скрипки соло И. С. Баха, включающую в себя аллеманду, сарабанду, куранту и бурре, а также дубли (вариации) к каждому из танцев. Следовательно, можно назвать этот одноголосный эпизод своего рода *дублем* (см. *Пример 1 а, б*). Такое свободное варьирование в духе *дубля* еще не раз встретится в *Шести сонатах* Изаи.

Реприза первого раздела обрывается на доминантовом аккорде, после чего следует генеральная пауза со знаком ферматы (т. 62). Эффектный приём, привлекающий внимание слушателя, одновременно даёт возможность начать следующий раздел с совершенно нового музыкального материала. После неожиданной для слушателя тишины звучит эпизод совершенно иного характера: лёгкие, порхающие восходящие и нисходящие пассажи секстами, построенные на целотоновой гамме (тт. 63–80). Этот эпизод контрастирует с остальным – напористым и агрессивным – материалом части.

Средний раздел IV части включает два фрагмента. Первый можно обозначить как «эпизод», однако он является таковым лишь отчасти. Начинается данный фрагмент с виртуозной целотоновой гаммы секстами, столь характерной для Изаи, с последующими восходящими и нисходящими пассажами, построенными на гармонии увеличенного септаккорда. Весь этот

материал ранее действительно не встречался. Но уже в тактах 71–72 в обоих голосах можно обнаружить элементы основной темы части: характерные интонации и ходы, заключённые здесь в нисходящую секвенцию из трёх звеньев (*Пример 2*). Это — признаки разработки.

Вторым фрагментом среднего раздела является еще один дубль. Также как и предыдущий, он построен на основной теме части, которая слышна здесь отчётливей (она звучит в верхнем голосе и проходит в виде секвенции из двух звеньев, тт. 87–90).

Подготовка к репризе всей части полностью построена на доминантовых гармониях. Таким способом Изаи удаётся достичь максимального напряжения в кульминации. Изаи отдаёт предпочтение уменьшенному септаккорду, усиливающему драматизм звучания.

Реприза части предельно сжата по объёму, но при этом тоже содержит кульминацию в такте 117.

Таким образом, в Сонате № 1 реализована одна из основных идей Изаи — создание скрипичной *сонаты нового типа*. Особая программность этого произведения заключается не в «сюжете», а в самой концепции сонаты. Исполнительский образ выдающегося скрипача Йозефа Сигети здесь представлен в виде прямого диалога с баховской традицией, и это является отличительной особенностью Первой сонаты, её отличительной чертой, выраженной в сочетании барочной традиции с опытом великих виртуозов скрипачей-композиторов.

Согласно концепции Изаи, технически сложный текст скрипичной фактуры здесь не является самоцелью, а подчинен высокому стилю полифонического мышления И.С. Баха. Сложные в техническом отношении «виртуозные» интонационные формулы являются средством, а не целью музыкального языка. Виртуоз Сигети в видении Изаи представлен выдающимся музыкальным мыслителем.

Соната № 1 – смелый и удачный опыт интеллектуального и стиливого

диалога эпох, в своей уникальности выходящий далеко за рамки необарочной эстетики. Своеобразие формы и жанра Первой сонаты – в том, что Изаи создаёт здесь виртуозное *полифоническое* произведение в развёрнутой форме.

Соната № 2, как и Первая соната, – четырёхчастный цикл. Но если прототип Сонаты № 1 – старинная церковная соната, то Соната № 2 по своему содержанию и строению ближе старинной камерной сонате (*sonata da camera*). Традиции этого жанра позволяли композитору сделать сонату более эмоциональной и драматичной по характеру.

В музыке Сонаты № 2 можно услышать многое из того, о чём писали музыканты, слышавшие Тибо. Конечно, на первом плане в музыке Сонаты № 2 отображена безупречная техническая сторона искусства Жака Тибо. Здесь имеются в виду крайние части сонаты, а также вариации №№ 5 и 6 из III части. Вторая часть («Меланхолия») как нельзя лучше характеризует романтические настроения и эмоции, которые Жак Тибо с предельной полнотой раскрывал в произведениях французских романтиков [285]. В целом же ряд, который выстраивается в названии всей сонаты и ее частей: Прелюдия «Наваждение» – «Меланхолия» – «Танец теней» – «Фурии») – выглядит как приношение излюбленным образам романтизма.

В сонату включены две цитаты: начальные такты Прелюдии из Партиты № 3 E-Dur Баха (ими открывается первая часть сонаты) и тема *Dies Irae* (она проходит через всю сонату). Сопоставление и противопоставление различных трансформаций *Dies Irae* придает музыке сонаты большой драматизм.

Вероятно, одной из причин выбора *Dies Irae* лейттемой сонаты было исследование интонационного сходства средневековой секвенции и баховской темы. Но в плане образного содержания и символического значения темы *Dies Irae* Эжена Изаи, вероятно, привлёк богатейший спектр ассоциаций и длинный ряд композиторских имён, связанных с нею, что прямо согласовывается с идеями Изаи о музыкальной истории.

Вторая соната открывается Прелюдией, как нередко было в барочных

партитах и сюитах. Хотя во II части нет указания на какой-либо танец, по общему стилю и характеру она наиболее близка к сицилиане. Третья часть – сарабанда. Финал – единственная часть, к которой определение «танец» практически не применимо, это виртуозная характерная пьеса.

Прелюдия основана на быстром движении шестнадцатыми длительностями в стиле баховских прелюдий, скрипичных и клавирных. Некоторые фигурационные приёмы также выдержаны в стиле Баха: альбертиевы басы со скрытым голосоведением, арпеджированные аккорды.

В этой части присутствуют скрытые интонационные ходы и внутривидовая мелодика (тт.11–12, 15–16 — мелодия скрыта в ломаных квинтах). Есть также скрытая полифония: тема *Dies Irae* проходит в арпеджио и альбертиевых басах (тт. 20–28, 64–69, 74–81).

Техническая сторона части такова: помимо пассажной техники в левой руке присутствуют скрытые двойные ноты и аккорды; правая рука исполняет штрихи *detache* и *legato* по две ноты и более, в цитатах Баха встречается штрих *spiccato*.

Форма первой части крайне интересна. Несмотря на малый объем текста и жанр прелюдии, эта часть имеет признаки *сонатной формы*. Здесь есть все три основных раздела – экспозиция, разработка и реприза, а также вступление и кода.

Вступление занимает десять тактов, из которых пять являются цитатами из I части (Прелюдии) Партиты № 3 E-Dur Баха для скрипки соло. В тексте цитированные такты выделены мелким шрифтом (тт. 1–2, 6–7, 10)³³. Между цитатами – реплики на них (или рефлексии на «наваждение»), содержащие ритмическую основу оригинала. Интересно тонально-функциональное соотношение баховской темы и «ответа» Изаи. Ми-мажор темы Партиты трактуется Изаи не как тоника оригинала, а как доминанта к ля-минору

³³ В конце Прелюдии, в тт. 70–71 и есть ещё две цитаты, несколько изменённые Изаи с помощью игры мажора и минора.

(общая тональность прелюдии), из-за чего тема Баха сразу теряет устойчивость и уверенность.

С т. 11 начинается экспозиция I части. Она содержит две темы, которые вполне можно обозначить как темы главной и побочной партий. Главная тема звучит на протяжении шести тактов (тт. 11–16). Здесь присутствует скрытая полифония, мелодические очертания темы выявляются в общем движении шестнадцатых (ломаной фигурацией) только при правильном интонировании (*Пример 3*).

В роли побочной темы выступает тема *Dies Irae*. Ее тональность (ми-минор) включается в игру функций между баховской темой и главной темой прелюдии. *Dies Irae* проводится в имитации между сопрано и басом (в тт. 20–28). Смещением сильных долей Изаи подчёркивает имитацию. Этот приём позволяет ему ярче выделить верхний голос при проведении темы. Благодаря образующимся в результате этого синкопам, скрытая полифония приобретает у Изаи оригинальное звучание (*Пример №4*). В заключение экспозиции (тт. 29–32) вновь проводится цитата из Прелюдии Баха.

Разработке (тт. 33–71) начинается с реплики, звучавшей во вступлении. Главная партия в разработке не участвует; сходство с цитатой из Прелюдии Баха можно заметить в тт. 35–41 и №№43–53 (*Пример 5а*); в тт. 54–59, на тоническом органе пункте (*Пример 5б*) Изаи не только цитирует эту тему, но и активно разрабатывает её с помощью восходящего секвенционного движения. Его усилению способствует стретто, применяемое автором в тт. 57–59. Здесь продолжается восходящее движение секвенциями, но, на этот раз, с использованием лишь первых трёх нот из темы Баха (*Пример 6*).

В тт. 60–63 можно наблюдать ещё одну цитату-стилизацию Изаи. Этот фрагмент демонстрирует сходство с тт. 26–28 Прелюдии Баха (*Пример 7*). Сходны здесь не только звучание фрагмента, но также использование трёх струн и аппликатура.

Тема *Dies Irae* появляется только в конце разработки на *piano* (тт. 64–69) в каноническом проведении (*Пример 8а,б*). В тт. 70–71 вновь звучит цитата из

Прелюдии Баха. Особенностью этой цитаты является нюанс, привнесённый Изаи: он обыгрывает здесь мажоро-минорное звучание, о чем свидетельствует до-бекар в обоих тактах при наличии в них же соль-диеза и фа-диеза. Таким образом, тема Баха окончательно становится доминантовой по звучанию и подчиняется ля-минору, как с следующая за ней тема *Dies Irae* (реприза первой части – зеркальная).

Использование сонатной формы в произведении для скрипки соло – это уникальное явление. Ее решение здесь связано с использованием цитат: форма основана на взаимодействии трех тем (Партиты Баха, собственной темы сонаты Изаи как образа Тибо и *Dies Irae*), их тональной и смысловой игре.

«Меланхолия» — самая медленная часть не только во Второй сонате, но и во всем цикле (*Poco Lento*). Тема части по характеру близка сицилиане: пунктирный ритм в триоли является зерном темы. Уместно будет провести здесь аналогию с Сицилианой из Сонаты № 1 *g-moll* И. С. Баха для скрипки соло. Во II части преобладает распевный лирический мелодизм.

Тема получает развитие как полифоническое (мелодия переходит из одного голоса в другой, аккомпанемент усложняется), так и тесситурное или регистровое: часть начинается в нижнем регистре скрипки (на струнах *ре* и *соль*), постепенно поднимается все выше, и к середине части достигает высшей точки (т. 9, секста *ми бемоль - соль* в 5-й позиции), после чего следует долгий спуск в нижний регистр, к котором в коде звучит *Dies Irae* (т. 24). Такую же волну описывает динамика (от *Piano* в начале до *Forte* в середине, далее на *diminuendo* к концу части).

Полифония двухголосная. Наличие подвижных подголосков обеспечивает безостановочное полифоническое движение.

Вторая часть представляет собой простую двухчастную форму с кодой, весьма лаконичную (всего 25 тактов). Отметим, что наличие коды в столь малой форме как эта, – явление нечастое. Нотная запись, которой

воспользовался здесь автор, также представляет интерес. Тема *Dies Irae* записана старинными длительностями бревис, за исключением последних пяти нот, а кроме того, в этом эпизоде имеется авторское обозначение *ad libitum*, относящееся данному случаю к темпу.

Третья часть «Ганец теней» написана в форме вариаций на тему *Dies Irae*. Жанр третьей части — сарабанда.

Звучание темы *Dies Irae*, ее образ в этой части заметно отличается от предыдущих частей, благодаря мажорной перегармонизации. Кроме этого, немаловажную роль в формировании образа играет штрих, которым исполняется тема – *pizzicato*. С помощью него в данном случае имитируется звучание народного щипкового инструмента (например, лютни или мандолины), что вместе с перегармонизацией сообщает ей старинный (вневременной), потусторонний, фантастический оттенок.

Тема вариаций *Dies Irae* излагается в верхнем голосе аккордовой фактуры; её продолжительность – девять тактов. Интересной особенностью является размер части: $3/4$ – $5/4$. В данном эпизоде он даёт автору возможность не только неожиданно менять размер такта, но, и это главное, возможность накладывать один размер поверх другого. Именно это и происходит в первых девяти тактах части. Если рассмотреть верхний голос и аккомпанемент, становится ясно, что тема в верхнем голосе написана в размере, варьирующимся в от $3/4$ до $5/4$, в то время как аккомпанемент выдержан строго в размере $3/4$. Примером такой внутренней нестабильности размера в верхнем голосе являются тт. 1, 2 и 3. Естественно, это оказало влияние на строение данного эпизода.

Вариация 1. Монодийность этой вариации вместе с авторским указанием *SV* (*senza vibrato* – без вибрации) имитируют пение средневековой секвенции. Во втором предложении добавляется подголосок. Лейтмотив *Dies Irae* заключен внутри монодии (*Пример №9*).

Вариация 2. Здесь имитируется звучание волынки, о чем свидетельствует

авторское обозначение *Musette*³⁴. Этого Изаи добивается благодаря использованию органного пункта в басу и подвижной мелодии в верхнем голосе. *Dies Irae* в этой вариации цитируется в тт. 20–21, а также 23–26 (*пример 10*).

Мелодия в верхнем голосе обладает большой свободой в метрическом аспекте, поскольку практически ни один смысловой акцент, начало или завершение фразы не соответствуют сильным долям такта. Последний такт второй вариации также написан в размере 5/4.

Вариация 3. Эта вариация минорная. На слух найти тему *Dies Irae* в этой вариации крайне трудно, если возможно. Обнаружить и вычленить её можно лишь при анализе нотного текста: она распределена между двумя голосами полифонической фактуры (тт. 28–31, *пример 11*). Заключительный такт вариации – вновь в размере 5/4.

Вариация 4. Двухголосная хроматическая вариация с остинатной темой в одном из голосов. *Dies Irae* звучит в виде имитации поочерёдно в верхнем и нижнем голосах с разной скоростью, но в едином темпе, благодаря записи более или менее крупными длительностями.

Вариации 5 и 6. Обе вариации являются фигурационными. Тематической нагрузки они не несут, включая характерные для Изаи виртуозные пассажи. Вполне вероятно, эти вариации задумывались автором именно как быстрые и виртуозные эпизоды, традиционно располагавшиеся в конце части. В этих вариациях сохраняется лишь неизменная продолжительность в девять тактов и общий тональный план.

Заключительное проведение темы вариаций практически полностью совпадает с её проведением в начале части. Разница заключается лишь в штрихе *arco* (смычком), который Изаи использует в конце вместо *pizzicato* в

³⁴ *Musette* франц. народный инструмент, род волынки. М. называется также пасторальный веселый народный танец $\frac{6}{8}$, умеренного движения. Характерная черта музыки М. состоит в том, что она построена на органном пункте на тонике главного лада или на двойном органном пункте (тоника и доминанта), служащем подражанием волынки. (Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Эфрона)

начале, а также небольшое различие в кадансе в последнем такте. Благодаря штриху *arco*, финальное проведение темы приобретает торжественный характер и становится кульминацией всей части.

Тема *Dies Irae* разносторонне представлена в III части. Образы вариаций – это и есть «тени», о которых говорится в программном названии.

Четвертая часть является кульминацией всей сонаты. В ней происходит столкновение образов, символизирующих Добро и Зло (Бога и Дьявола). В связи с этим используется форма, способная наиболее ярко отобразить столкновение образов, их конфликт, — сонатная.

Как и в I части здесь имеются вступление и кода. Вступление длится пять тактов и содержит в себе одну из основных тем части, а именно тему фурий. Она состоит из аккордов – обращений уменьшенного септаккорда – и хроматических ходов, с помощью которых автор воплощает дьявольские, inferнальные образы (тт. 1-5). Восходящие пассажи исполняются отдельно (*non legato*) острым штрихом, все нисходящие – 2-3 ноты *legato* (2-3 ноты на один смычок). Ритмическая особенность части: подчеркнутое синкопирование.

Далее следует длительный эпизод с темой *Dies Irae* (тт. 41–75). Музыкальная ткань его состоит из ломаных интервалов и арпеджио. Есть штриховая особенность: обычное звукоизвлечение (*ordinario*) чередуется здесь по несколько тактов со штрихом *sul ponticello* (игра у подставки). С помощью этого резкого звучания автор достигает сильного драматического напряжения.

В последнем эпизоде части (от т. 76 и до конца) в конфликт вступают основная тема части (двойные ноты, аккорды) и *Dies Irae* (арпеджио).

Отличительной особенностью главной партии (тт. 10–26) является полное отсутствие в нем сильных долей в тактах, на месте которых преобладают синкопы, создаваемые паузами и залигованными повторяющимися нотами. Это придаёт теме нелинейную фразировку, а также

полностью противопоставляет ее побочной партии.

Побочная партия длится всего 5 тактов (тт. 27–31). В ней цитируется тема *Dies Irae*: сначала в нижнем голосе, затем в верхнем. Также, как в 4-й вариации из III части *Изаи* использует здесь аналогичную имитацию (тт. 37–45).

Любопытной особенностью экспозиции является завершённость главной партии при незавершённости побочной, где после ее проведения следует не заключительный, а связующий эпизод, переходное построение, приводящее к разработке. Его продолжительность – 9 тактов, он включает тематические элементы вступления (тт. 32–35) и главной партии (тт. 36–38). Аналогичное явление наблюдалось в I части сонаты.

Далее, с т. 41 следует средний раздел Финала, фактически являющийся разработкой. Подтверждением этому служат ряд характерных признаков: во-первых, здесь наблюдается явное тематическое развитие (секвенционное, гармоническое, скрытое полифоническое), во-вторых, на протяжении всего этого раздела происходит противопоставление друг другу двух основных образов и, в-третьих, данный раздел не имеет определённой завершённой формы.

Разработка Финала имеет явное сходство с аналогичным разделом в I части, а именно, полное отсутствие здесь материала главной партии. Её в среднем разделе заменяют диссонирующие интонации (тт. 48–54, 62–67), которые лишь указывают на присутствие второго основного образа. Побочная партия – тема *Dies Irae*, скрытая в общей арпеджированной фактуре – как и в I части, активно участвует в разработке.

Основным смысловым и формообразующим стержнем Второй сонаты является тема *Dies Irae*, проходящая через все части. Благодаря ей создаётся единая линия развития сонаты. Таким образом, тема *Dies Irae* оказывается прямо связана с программностью Второй сонаты. Не смотря на отсутствие общего заголовка к сонате (*Изаи* обозначает программными названиями

только части), заголовок-посвящение обращен к личности Тибо. *Dies Irae* — один из главных звуковых символов романтической эпохи, а Тибо был одним из ярких представителей романтического стиля в скрипичном исполнительстве в свое время. Здесь неизбежно возникают метафизические коннотации, столкновение образов Добра и Зла, тема судьбы, смерти и художника, отраженная во многих сочинениях конца XIX – первой половины XX века³⁵. Новое в прочтении этой темы заключается в том, что Изаи высказал эту идею с помощью виртуозной скрипичной интонации.

2.3. Джордже Энеску и Фриц Крейслер – композиторы-исполнители в претворении Эжена Изаи

Среди скрипачей, которым посвящены сонаты, Джордже Энеску был, вероятно, самым разносторонним музыкантом — не только скрипачом, но и дирижёром, композитором, педагогом, пианистом³⁶. Сонате №3 написана в форме свободных вариаций, в которых отображаются разные стороны творческой личности Энеску.

Например, в вариации №4 можно услышать арпеджио, которые по своей фактуре, технике и общему характеру больше подходят на фортепианные. То же самое касается вариации №1, где начиная с т. 49 также звучат арпеджио, перехода к вариации №3 (тт. 65–67) и перехода к репризе (тт. 92–94). В последних двух случаях звучат ходы октавами, децимами и секстами, крайне неудобные для исполнения на скрипке и более характерные для фортепиано. В этих эпизодах Изаи мог запечатлеть образ Энеску-пианиста.

Портрет Энеску в этой сонате связан с Румынией, и в частности, с искусством лэутаров³⁷, румынских народных скрипачей, от которых Энеску

³⁵ В качестве примеров можно назвать «Пляску смерти» К. Сен-Санса или «Рапсодию на тему Паганини» С. Рахманинова: в обоих произведениях присутствует и образ скрипки, и тема *Dies Irae*.

³⁶ Энеску выступал в Москве с Давидом Ойстрахом, исполняя сонату Грига № 3 *c-moll*.

³⁷ Лэутáры (рум. *lăutari*, лэутарь) — традиционные молдавские и румынские певцы и инструменталисты. Название происходит от слова «лэута» или «алэута» — старинный

перенял некоторые технические приёмы игры на скрипке, тем более, что самым первым учителем Энеску был именно лэутар Николае Кьору. В тексте сонаты содержатся некоторые приёмы, которые прямо или косвенно указывают на традиции лэутаров.

К примеру, в такте №5 имеется обозначение [], придуманное самим Изаи и означающее повышение ноты на $\frac{1}{4}$ тона. Подобное четвертитоновое интонирование, нашедшее широкое применение в музыке второй половины XX века, как раз и было частью искусства лэутаров. Однако, главное здесь не столько техническая сторона, сколько искренность их искусства, заключенная в импровизационности, в ощущении творения музыки в момент ее исполнения. В этом Изаи мог увидеть образ Энеску. В целом эти свободные вариации – не что иное, как выписанные импровизации, наподобие большой каденции, благодаря чему пространства для импровизации здесь более чем достаточно.

Джордже Энеску впервые услышал скрипку в цыганском оркестре, где играли музыканты-лэутары. У лэутара он получил и первые уроки скрипичной игры; затем учился в консерватории города Яссы (древней столицы Молдовы) и наконец, в Венской консерватории, у представителя старейшей династии венских музыкантов профессора Хельмесбергера-младшего. В 1892 году Энеску блестяще дебютировал в Концертах консерватории и получил хвалебные отзывы прессы; на следующий год он с отличием закончил консерваторию.

В 1894 году Энеску переехал в Париж, чтобы учиться композиции в классе Массне. После ухода Массне, новым учителем Энеску стал Габриэль Форе. Одно из первых сочинений, «Поэму» 1897 года, Энеску построил на мелодиях лэутаров, а также на собственных мелодиях, выдержанных в этом стиле. Позднее им были созданы две Румынские рапсодии для

симфонического оркестра³⁸. В них присутствуют как оригинальный фольклорный материал, так и его стилизации. В партиях струнных инструментов Энеску использовал элементы виртуозной техники лэутаров: характерные глассандо, мелизмы, разные виды мелкой техники.

В Париже Энеску продолжил занятия скрипкой в классе педагога М. Марсика, у которого в те же годы учился Тибо. В 1898 году Энеску, выиграв первую премию на конкурсе в Консерватории, блестяще закончил обучение.

Энеску обладал индивидуальным, неповторимым стилем, который включал в себя одну из самых утонченных европейских скрипичных школ – французскую – равно как и приемы румынского народного «лэутарского» исполнительства, впитанные в детстве.

Энеску вел активную концертную деятельность и появлялся на эстрадах крупнейших концертных залов Европы один или вместе с артистами с мировым именем – Тибо, Корто, Фурнье, Шнейдером, Казадезюсом. Довольно часто выступал он и как дирижер. А в домашней обстановке и дружеской атмосфере играл в квинтете с Изаи³⁹, выступая в качестве пианиста. Не менее известным Энеску был и в качестве композитора.

Фриц Крейслер — один из крупнейших скрипачей первой половины XX века. Его исполнение отличалось технической безукоризненностью, точной фразировкой, элегантным и тёплым звучанием, живым ритмом. Техника вибрато («французское» вибрато), которую, по словам самого Крейслера, он перенял у Генрика Венявского, также была одной из отличительных черт его игры. Сохранилось достаточно большое количество его записей, относящихся в основном к 1920-м — 1930-м годам, среди

³⁸ Румынская рапсодия №1, ор.11, №1 (1901г.), Румынская рапсодия №2, ор.11, №2 (1902г.)

³⁹ О домашних концертах см. выше.

которых концерты Баха, Моцарта, Бетховена, Паганини, Мендельсона, скрипичные сонаты Шуберта и Грига (с Сергеем Рахманиновым) и др.

Фриц Крейслер родился в Вене 2 февраля 1875 года, в семье врача; отец его был евреем, мать — немкой. Принял крещение в возрасте 12 лет. С четырёх лет учился игре на скрипке у Жака Обера, и достаточно быстро достиг больших успехов. В семь лет получил право обучаться в Венской консерватории (ныне Венский университет музыки и исполнительского искусства), став самым молодым её студентом в истории, допущенным в виде исключения — по правилам в консерваторию принимались лица не моложе 14 лет.

Крейслер занимался по классу скрипки у Йозефа Хельмесбергера и теории музыки у Антона Брукнера. В девять лет Крейслер впервые выступил на публике, а ещё через год окончил консерваторию с золотой медалью. Продолжил совершенствоваться в Парижской консерватории у Жозефа Массара (скрипка) и Лео Делиба (теория и композиция). В 1887 году Крейслер получил первую премию на выпускном экзамене, после чего решил начать самостоятельную творческую карьеру.

В 1889—1890 Крейслер совершает концертный тур по США вместе с пианистом Морицем Розенталем, однако публика принимает его весьма сдержанно. Вернувшись в Вену, он поступил в гимназию, а затем два года учился на медицинском отделении университета, после чего служил в армии. В 1896 году Крейслер пытается поступить в оркестр Венской придворной оперы, но не проходит по конкурсу из-за своей слабой способности к чтению с листа, что не мешает ему, тем не менее, начать сольную карьеру. Уже через два года он даёт концерт с Венским филармоническим оркестром, по иронии судьбы, сформированным из музыкантов того самого состава, в который его не приняли.

Международное признание пришло к скрипачу в 1899 году, когда он впервые выступил с Берлинским филармоническим оркестром под

управлением Артура Никиша. В следующем сезоне (1900—1901) Крейслер гастролитировал в США, а 12 мая 1902 года дал первый концерт в Лондоне. Английская музыкальная общественность с восторгом приняла скрипача, в 1904 ему была присуждена золотая медаль Лондонского филармонического общества, а композитор Эдвард Элгар посвятил ему свой Скрипичный концерт, впервые исполненный Крейслером 10 ноября 1910 года под управлением автора.

С началом Первой мировой войны Крейслер ушёл на фронт в составе австрийской армии, однако был демобилизован после ранения в октябре 1914 и вскоре уехал в США. В 1924 году скрипач вернулся в Европу, где жил сначала в Берлине, а затем во Франции. После усиления нацистских настроений в Европе Крейслер в 1938 году вновь уехал в США, где в 1943 принял американское гражданство. Несмотря на тяжёлую авткатастрофу, в которую он попал в 1941 году, он вскоре вернулся к активной концертной деятельности. Последнее публичное выступление Крейслера состоялось 1 ноября 1947 в Карнеги-холле, в течение последующих нескольких лет он ещё выступал на телевидении, но вскоре решил окончательно завершить карьеру музыканта из-за прогрессирующей слепоты и глухоты (последствий авткатастрофы). Свою уникальную коллекцию скрипок XVIII века Крейслер продал, оставив себе единственный инструмент работы Жана Вийома 1860 года. Последние годы жизни скрипач провёл в Нью-Йорке.

Крейслер был талантливым композитором, среди его сочинений – струнный квартет, оперетта, а также произведения для скрипки – каденции к концертам Брамса и Бетховена, к соль-минорной сонате Тартини «Дьявольские трели», многочисленные пьесы, в наше время часто исполняющиеся «на бис» – «Китайский тамбурин», Маленький венский марш, «Чудесный розмарин», «Муки любви», «Радость любви» и многие другие, в том числе многочисленные музыкальные мистификации, приписанные композиторам прошлого.

Две центральные сонаты из цикла Изаи посвящены скрипачам-композиторам.

Третья соната исполняется чаще всех других. Она входит в репертуар любого профессионального скрипача, а также в число обязательных произведений многих международных конкурсов. Своей популярностью «Баллада» обязана не только своему музыкальному материалу, дающему свободу интерпретации: оригинальная музыкальная форма обеспечила ей невероятную эффектность и стремительность развития.

«Баллада» – одночастное произведение в форме свободных вариаций на оригинальную тему. Бах использовал форму вариаций для скрипки соло в Чаконе Партиты № 2, d-moll. Несмотря на то, что Чакона является частью Партиты, ее музыкальный материал, форма, объем и художественное содержание дали ей право на самостоятельное существование в исполнительской практике. Существуют и примеры *больших виртуозных* вариаций: 24-й каприс Паганини, «Последняя роза лета» Эрнста.

Вариации обрамлены большим вступлением и динамичной кодой, состоящей из нескольких разделов. Балладный характер сонаты определяется несколькими элементами. Это каденционный тип построения материала – свободная фразировка, не регламентируемая тактовыми чертами, отсутствие которых восполняется паузами со знаком ферматы. В этом разделе подобные обозначения играют важнейшую роль, поскольку они, в отличие от тактовых черт, служат не для определения рамок такта, а для отделения одной фразы, а значит и законченной мысли, от другой. Весь первый раздел вступления построен на отдельных длинных фразах.

В отношении темпа допустима большая степень свободы, поскольку фактически это эпизод *Ad libitum*. Единственные факторы, в некоторой

степени регламентирующие темп и метроритм с целью подсказать исполнителю общее направление – это размер С (4/4), вместе с темповым обозначением *Lento molto sostenuto*, и характер всего эпизода, заданный ремаркой *In modo di recitativo*. Эта ремарка определяет степень свободы интерпретации этого эпизода в отношении темпа, а также штрихов, динамики и артикуляции. *Речитативность* также является отличительным признаком *каденции* или *эпизода каденционного типа*.

Еще одним элементом балладности является *декламационность* изложения материала, в связи с чем в тексте имеются соответствующие обозначения: акценты < или >, sforцандо *sf*, маркато –. Кроме того, к декламационности можно отнести и постоянные расширения темпа в кульминациях, где это крайне необходимо для поддержания нужного характера.

Все вышеперечисленные элементы предоставляют скрипачу максимальную свободу исполнения. В соответствии с этими параметрами и происходит вариационное развитие главной темы Сонаты №3.

Вступление построено на увеличенном трезвучии (мелодическом и гармоническом) и целотоновой гамме. Оно представляет собой развернутый эпизод, состоящий из двух разделов, поэтапно подготавливающий наступление основного раздела части. Первый раздел необычен по строению, а также по записи. Второй раздел, *Molto moderato quasi lento* является переходом к основной части сонаты. Практически полностью состоящий из виртуозных пассажей и техники двойных нот, он, однако, содержит элементы, предвосхищающие появление главной темы.

Основная часть сонаты начинается с обозначения *Allegro in Tempo giusto e con bravura* (т. 12). Сама тема появляется только в т. 13, а т. 12 имитирует проигрыш «аккомпанемента», задающего общий характер, ритм и движение. Тема насыщена драматизмом. Его создает пунктирный ритм в триолях с акцентом на слабой доле (тридцать вторая в каждой триоли). Триольное

движение сохраняется затем на протяжении нескольких вариаций и усложняется технически (*Пример 12*).

В изложении темы (тт. 11-42) – три раздела, первый написан в простой трёхчастной форме; средний представляет собой связку-переход (тт. 33-36), а заключительный является сжатой репризой (тт. 37-42). В целом тема написана в сложной трехчастной форме.

Вариация 1 целиком состоит из восходящих и нисходящих хроматических секвенций секстолями тридцать вторых. Интонационное сходство с темой прослушиваются в тт. 47–50 (здесь обыгрываются ходы и гармонии из тт. 14–15, 31–32 и 39). После твёрдого ре-минора теряется ощущение тональности.

Вариация 2. Движение секстолями тридцать вторых сохраняется в аккомпанементе в нижнем голосе. В верхнем голосе — хроматические ходы, составляющие основу темы (тт. 55-56; эти ходы уже отмечались ранее в тт. 12–13, 20–21, 37–38). С т. 59 начинается их развитие, приводящее к кульминации (тт. 63–64). Нисходящий пассаж в тт. 65–67 является переходом к следующей вариации.

Вариация 3. В этой вариации элементы темы представлены наиболее полно и звучат здесь в терцовом ходе, как в оригинале. Варьирование не ограничивается использованием только хроматических ходов, но затрагивает и другие элементы темы. В тт. 71–74 прослушиваются фрагменты главной темы, звучавшей ранее в тт. 14–17. Аккомпанемент основан на квартово-квинтовых ходах, в том числе с использованием открытых струн.

Вариация 4. Фактура вариации представляет собой квартово-квинтовые арпеджио, исполняемые штрихом *legato*, более всего напоминающие имитацию арфовой или фортепианной пассажной техники.

Вариация 5 – самая краткая, всего два такта (тт. 90–91). Музыкальный

материал аналогичен Вариации 3. Различия заключаются в использовании секст вместо терций в верхнем голосе, а также гораздо более высокого регистра. В тт. 92–94 – последняя связка в сонате приводит к репризе.

Реприза (тт. 95–105) возвращает первоначальное звучание главной темы. Тт. 95–98 полностью повторяют музыкальный материал эпизода изложения темы (тт. 12–15), затем следует связующий такт 99. С такта 100 начинается второе предложение эпизода репризы, где в 102-м такте неожиданно звучит тональность D-dur. Использование одноимённого мажора делает звучание репризы более драматичным и вносит элемент неожиданности, кроме этого, такое тональное сопоставление в репризе сообщает слушателю о наступлении завершающей стадии музыкального развития.

Заключительный эпизод сонаты (начиная с т. 106) представляет собой ещё четыре вариации, объединенные в *коду*. Открывает её *Вариация 6*, обозначенная ремаркой *Tempo raso più vivo e ben marcato*. В верхнем голосе – хроматические ходы, основной элемент темы. На восходящем секвенционном развитии с опорой на тонический органнй пункт и построена эта вариация.

В *Вариации 7* (т. 112) тема скрыта внутри пассажей арпеджио. Ее хроматические ходы находятся на верхних стыках квартолей (то есть на последней тридцать второй в восходящей квартоли и первой тридцать второй в следующей за ней нисходящей).

Вариация 8 (т. 118) по своей фактуре аналогична 6-й. Здесь присутствуют все те же хроматические ходы в виде терций, секст и децим в верхнем голосе.

Вариация 9 длится всего два с половиной такта и написана в аккордовой фактуре, здесь представлены лишь некоторые гармонические элементы, встречавшиеся в ее изложении темы.

Драматизм и напряжение в коде нагнетаются с помощью ускорения

темпа в каждой вариации на более быстрый (такт 113 *Piu mosso* или такт 125 *Vivo*), либо за счет внутреннего *accelerando* (ускорение) на протяжении эпизода.

Интересна причина обращения Изаи именно к этой форме. Оглядываясь на богатый опыт своих предшественников (Паганини, Эрнст, Венявский), Изаи привнес нечто новое в сольные виртуозные вариации и поднял их на совершенно иной уровень. Можно сказать, что Изаи были созданы вариации нового типа: *свободные виртуозно-кантиленные вариации для скрипки соло*.

Форма *свободных вариаций* открывала перед автором большее количество возможностей для реализации поставленных замыслов и задач, главной из которых является симбиоз художественной и технической сторон музыкального произведения. При этом *понятие виртуозности у Изаи заключается в умении во многих случаях «петь» технику, то есть озвучивать и исполнять ее так же, как кантилену* (в Сонате №3 достаточно много примеров, иллюстрирующих этот тезис, как в вариациях №№ 1–4 и др.)

Образ Энеску-скрипача и Энеску-композитора проявился в Третьей сонате не только в фольклорных приемах исполнения и импровизационной манере высказывания, но и в кантиленной природе скрипичной выразительности.

Соната №4 по строению напоминает партиту Баха для скрипки соло: I – Аллеманда, II – Сарабанда, III – Финал (эта часть напоминает финал не столько партиты, сколько сонаты Баха).

Аллеманда – медленный танец, чаще всего открывающий сюиту или партиту. Помимо темпа для нее характерен пунктирный ритм, создающий ощущение медленной, тяжелой поступи. Прототипом I части Сонаты № 4

Изаи является Аллеманда из Партиты №1 си-минор для скрипки соло И. С. Баха. Эта аналогия имеет большое значение в определении особенностей строения музыкальной формы всей Сонаты.

Открывает Аллеманду вступление (тт. 1–7), насыщенное виртуозными пассажами и арпеджио. Основным элементом тематического материала здесь является затактовый триольный рисунок 32-ми длительностями и следующий за ним звук на сильную долю.

Основной раздел части начинается с эпизода изложения главной темы Аллеманды. Это неквадратный период повторного строения, состоящий из 4-х предложений по 3 такта каждое (тт. 8–19).

Далее, в тт. 20–32 звучит эпизод совершенно иного характера, представляющий собой одноголосную мелодию, чередующуюся с арпеджио, по своей фактуре более всего напоминающий *фигурационную вариацию*. Это подтверждается и наличием интонационных сходств с недавно звучавшей темой в тт. 8–19. Исходя из этого, можно обозначить данный эпизод как *Вариация №1*.

Анализ фактуры и способа варьирования, а также сопоставление с Партитой № 1 Баха обнаруживают явное сходство этой так называемой вариации со старинным дублем, нередко встречавшимся в сюитах и партитах. Дубль сочинялся как вариация на каждый из характерных танцев, таких как Аллеманда, Сарабанда, Куранта, следовал непосредственно за ним и содержал в себе его интонационные элементы, при этом использовался фигурационный способ варьирования. Все вышеперечисленное очевидно наблюдается в рассмотренном эпизоде (тт. 20-32).

Далее, по его завершении вновь звучит тема Аллеманды (тт. 33–41). Возвращается не только её основной мотив, но и повторное строение, однако здесь период состоит из 3-х предложений, в отличие от 4-х в начале.

С т. 42 звучит *Вариация 2*, представляющая собой *малую двухголосную фугу*: проходят тема основной тональности e-moll (тт. 42–46) и ответ в тональности доминанты (тт. 46–49). Необходимо отметить, что *Вариация 2* также является дублем, несмотря на полифоническую форму.

Вариация 3 (тт. 61-65), написанная в аккордовой фактуре, завершает основной раздел части. Она может называться дублем, однако, по причине своего малого текстового объёма, а также представляя собой логическую кульминацию фуги, претендует скорее на роль связующего фрагмента, нежели какого-либо самостоятельного эпизода. В коде (с т. 66 и до конца) звучит фрагмент темы Аллеманды.

Традиции старинной партиты или сюиты предстают в I части сонаты в новой трактовке, а именно использование дублей и совмещение их непосредственно с темой в рамках одной части. Этот же факт является неотъемлемой составляющей секрета уникальности формообразования всей сонаты в целом.

Вторая часть — Сарабанда — написана в форме *вариаций ostinato* на тему *g-fis-e-a* (*Пример 13*). Одной из особенностей части является отсутствие непосредственно отдельного изложения темы, первое проведение которой осуществляется вместе с 1-й вариацией.

Вариация 1 (тт. 5–11) представляет собой период повторного строения, неквадратный, из двух предложений: первое – пять тактов и второе – пять с половиной тактов, в хоральной фактуре, а именно трёхголосную гармоническую последовательность, с остинатной темой в среднем голосе. Гармонизация данного эпизода включает в себя использование отклонений в тональности первой степени родства, аккорды III ступени и задержания.

Важными обстоятельствами являются обязательное исполнение 1-й вариации штрихом *pizzicato* в соответствии с авторским указанием, а

также то, что голосоведение в данной хоральной фактуре в большой степени подвижное. Учитывая эти факторы, использование четырёхголосия вызвало бы неоправданные нагрузки у исполнителя, при этом необходимый результат, а именно, озвучивание темы в среднем голосе и лёгкая поступь Сарабанды, не был бы достигнут. Однако в результате использования трёхголосия аккорды в этой последовательности не имеют некоторых тонов, например, квинтовых, терцовых, а в отдельных случаях и основных тонов.

В *Вариации 2* (тт. 11–20) в противоположность предыдущей хоральной используется полифоническая фактура. В данном случае оstinатная тема прослушивается совершенно чётко, поскольку проводится без какого-либо сопровождения. В т. 12 в басу вступает подголосок, однако уже в т. 14 его функция передаётся сопрано, становясь равноправным со средним голосом. В т.16 начинается постепенное уплотнение фактуры, добавляется третий голос в роли гармонического заполнения, а тема вариаций в это время проводится каноном в сопрано и басу (тт. 16–18). В этих же тактах находится первая кульминация части.

Вариация 3 (тт. 21–30) является логическим продолжением 2-й вариации и представляет собой её развёрнутый вариант. Полифоническая фактура сохраняется, но с добавлением аккордовой техники, имитирующей два дополнительных голоса. Развитие материала здесь более интенсивное, чем в предыдущем эпизоде, в результате чего в т. 26 образуется 2-я кульминация. Однако в следующих тактах (27–30) напряжение идёт на спад, подготавливая следующую вариацию.

В заключительной *Вариации 4* (тт. 31–38) фактура полностью состоит из арпеджио, являющихся разложенной аккордовой последовательностью.

Нельзя не упомянуть о технологических особенностях и трудностях исполнения данного эпизода. В связи с большой плотностью арпеджийной фактуры, а также со специальным расположением звуков

темы относительно общего музыкального материала (тема заключена внутри арпеджио и может приходиться на любой его звук) возникает необходимость в дополнительном выделении звуков темы, нежели это требовалось ранее. Такая задача может быть выполнена с помощью штрихов *marcato* и *portato*, а также вибрации. В противном случае оstinатная тема не будет достаточно озвучена. В предшествовавших эпизодах особое обозначение звуков темы не требовалось по причине более выгодных технологических условий исполнения.

Основная роль *Вариации 4* заключается в исполнении функции репризы, необходимой для сохранения целостности формы, но автор не ограничил её только этим. В данном эпизоде наблюдается практически полное гармоническое сходство с *Вариацией 1*, однако количество тактов различается (*Вариация 1* – десять с половиной тактов, *Вариация 4* – восемь тактов). Сопоставив эти два факта с арпеджированной фактурой, можно предположить, что данный эпизод является *вариацией на вариацию*. Более того, учитывая опыт предыдущей части, логично и уместно определить её как *дубль*. Таким образом, части обретают общие черты для возможности соединения в сегменты единого цикла.

Основным признаком коды (тт. 39–46) является постоянное повторение на протяжении четырёх тактов одинаковой гармонической последовательности с изменением расположения тонов от тесного до ультраширокого. Скрытая внутри продолжающейся арпеджийной фактуры тема базируется на тоническом органном пункте, поднимаясь с каждым ее проведением на одну октаву выше, при этом бас остается в прежнем регистре (малая октава). Тт. 43 и 44 останавливают предыдущее движение арпеджио, а в последних аккордах *pizzicato* (тт. 45 и 46) содержится финальное проведение темы оstinатных вариаций.

Быстрый, стремительный, виртуозный финал Четвертой сонаты *Presto ma non troppo* завершает трёхчастный цикл этой сонаты; ми минор в конце

разрешается ликующим Ми мажором.

Форма части включает в себя три чётко обозначенных раздела, чередующихся между собой по темпу (быстрый – медленный – быстрый), а также коду.

Первый раздел (тт. 1-23), несмотря на скорый темп и насыщенный мелкими длительностями (шестнадцатыми) текст, внешне напоминающий пассажно-виртуозный каприс, тем не менее, содержит важный тематический материал. На протяжении эпизода присутствует некая последовательность из четырёх звуков, ранее неоднократно встречавшаяся сонате. Это тема остинатных вариаций из II части сонаты: *g-fis-e-a*, скрытая в общем движении шестнадцатыми (тт. 2, 3, 5–9, 13–15, 17–18, 20–21; *Примеры 14а,б*).

Дальнейшее развитие темы делит первый раздел на четыре фрагмента по тональному принципу. Средний медленный раздел *Giocosamente e meno mosso* (тт. 24–37) является неквадратным периодом, повторного строения, состоящим из трёх предложений. В данном разделе присутствуют прямые цитаты тем из двух предыдущих частей сонаты. Например, в тт. 25–29 содержится музыкальный материал Аллеманды (цитируется оригинальный фрагмент из I части – тт. 36-38, фактура и размер идентичны), а в тт. 31, 32, 34, 35 звучит нисходящая последовательность *g-fis-e-a*, являющаяся темой вариаций *ostinato* в Сарабанде (*Примеры 15а,б*). Наличие эпизода с Аллемандой и скрытая тема замыкают в единый цикл все части сонаты.

Третий раздел *Tempo I* (тт. 38-50) является репризой Финала. Среди отличий от первого можно отметить преобладающий нюанс *P*, который сохраняется на протяжении большей его части (*crescendo* появляется только в т. 47, а *f* – в т. 49), а также отклонение в тональность G-Dur (т. 45), вместо D-Dur в начале.

Заключительный раздел — Кода (тт. 51–67) написана в E-Dur. Мажор

в сочетании с нюансами *P* и *mf*, а также штрихом *сотийе* придают данному эпизоду лёгкий и позитивный характер, контрастируя с предыдущим аналогичным материалом части. Остинатная тема из Сарабанды также присутствует в коде, но соответственно в тональности E-Dur – *gis-fis-e-a* (тт. 51-52, 60-62), а также в такте №63 проводится в увеличении (*Пример 16*).

На первый взгляд, может показаться, что в Сонате № 4 образ Крейсlera явно не присутствует. Но это не так. Изучив исполнительское искусство Крейсlera, можно выдвинуть следующую версию.

Крейслер вошёл в историю как «проникновеннейший виртуоз-колорист, поэт звука» (И. М. Ямпольский). Одной из особенностей его игры было мастерское использование тембра. Он как никто другой умел «раскрашивать» звук. Как отмечает Ямпольский, Крейслер выработал свой стиль *portamento* и акцента, широко применяя его вопреки общепринятым канонам. Это касалось как левой руки (*portamento* и *vibrato*), так и правой (*portato*). Совмещая эти приемы, Крейслер добивался невероятной выразительности, декламационности [435, с. 94].

Портрет Фрица Крейсlera в Сонате №4 предположительно составлен из ряда моментов в его исполнительском творчестве и состоит из нескольких частей, расположенных в 3-х частях сонаты.

Первую часть портрета, или образа, Крейсlera находится в I части сонаты *Allemanda*. В 1913 году Крейслер сделал обработку Партиты Баха № 3 E-dur для скрипки соло, переложив ее для скрипки с фортепиано. В ней он во многом повторил штрихи и акцентировку редакции Ф. Давида (1843). По его примеру Крейслер помещал акценты на слабые доли, тем самым подчёркивая танцевальность этих частей партиты.

Этот же приём можно наблюдать в Аллеманде (I часть) Изай. После небольшого вступления на 4\8 начинается сам танец на 3\8. В пунктирных

ритмах и в ритмах типа _____ акцентированы мелкие ноты или _____. Этими акцентами Изаи подчёркивает танцевальность части, делает отсылку к редакции баховской партиты Крейслером и одновременно отдаёт должное мастерству правой руки Крейслера в области декламации и акцентировки.

Можно предположить связь с искусством Крейслера и во II части, Сарабанде. По форме это остинатные вариации. Тема из четырёх нот (*g – fis – e – a*) повторяется в каждом такте на протяжении всей части. Более того, эта тема специально обозначена автором мелким шрифтом. Сложность исполнения этой части заключается в том, что с каждой вариацией становится все труднее выделять тему из остального материала, особенно начиная с т. 31 в вариациях арпеджио.

Вполне вероятно, что это и есть первая составляющая образа Крейслера – задача, которую Изаи приготовил для него. Возможно, Изаи считал, что добиться идеального исполнения этой части можно лишь скрипачу, обладающему стилем, искусством и мастерством Крейслера. В Сарабанде необходимо проявить все искусство игры штрихом *portato*, разнообразие тембров на разных одновременно звучащих струнах. Именно Крейслер владел в совершенстве всеми этими качествами.

Наконец, в Финале обратим внимание на особенности штриха: здесь постоянно чередуются *деташе*, *легато* и *спиккато*, и с тем же постоянством встречается *мордент* (в основном во время штриха *спиккато*). Дело в том, что Крейслер впервые применил *вibrato* в быстрых пассажах и в штрихе *деташе*, что запрещалось классическими школами. Это было уникальной находкой и важнейшим нововведением Крейслера. Оно устраняло некую этюдность и сухость пассажей. *Вibrato* в быстрой, мелкой технике являлось как бы «опеванием» этой техники и проистекало из стремления, с одной стороны, придать ей *кантиленный* характер, а с другой – большую динамичность. Уникальность исполнения Крейслером мелкой техники заключалась в осмыслении ее именно как *кантилены*. Культ *кантилены* лежит в основе

исполнительского стиля Ф. Крейсlera [435, с. 9–23].

Сам Изаи впервые после Г. Венявского применил в принципе широкое вибрато, более того, пытался с его помощью оживить второстепенные и проходящие звуки. Но Крейслер пошёл гораздо дальше, и полностью переосмыслил применение вибрато. Благодаря этому у Крейсlera была характерная особенность игры: несколько замедлять произведения, написанные в быстром темпе и несколько ускорять медленные [435, с. 88]. Изаи, без сомнения, оценил все эти новшества и манеру исполнения. Финалу Четвёртой сонаты он дал темповое обозначение в манере игры Крейсlera: *Presto ma non troppo*.

Вероятно, Крейслер как нельзя лучше оживил бы на первый взгляд «сухую», «этюдную» часть, состоящую лишь из «черных» нот. Изаи, хорошо зная возможности Крейсlera, даже довольно точно указывает ноты, которые желательно провибрировать или же выделить их как-то иначе. Например, часть нот отмечена *чёрточками*. Это не просто деташи, как может показаться на первый взгляд. Данный штрих становится уже неким подобием *portamento*. Именно эти ноты и нужно выделять. Над другими нотами – *точки*. Это спиккато, оно не вибрируется, но оно, тем не менее, украшается мордентом. Крейслер прибегал в своих обработках и транскрипциях к таким же приёмам, усиливая акцентировку.

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что Эжен Изаи включил в Четвертую сонату самые яркие стороны искусства Фрица Крейсlera, а именно: его уникальное мастерство акцентировки, декламации, вибрато и мелкой техники.

2.4. Воспоминания о Матьё Крикбоме и Мануэле Квилоге

Матьё Крикбом был учеником Эжена Изаи, который сумел воспитать его как яркого, неординарного и многостороннего музыканта. Проникнувшись глубоким уважением к таланту своего ученика, Изаи включает его в ряд

выдающихся скрипачей, которым он посвящает свои сонаты. И это не единственное посвящение Крикбому: Эрнест Шоссон посвятил ему свой Струнный квартет.

Пятая соната представляет собой двухчастный программный цикл: I часть, «Аврора» (L'Aurore), II часть, «Сельский танец» (Danse Rustique)..

Первая часть напоминает каденцию: свобода темпа, созерцательный характер. В стиле заметны черты импрессионизма. Используется много чистых квинт, создаётся ощущение пространства. Квинты — один из основных элементов этой части, они изложены даже форшлагами. Pizzicato левой рукой по открытым струнам (тоже квинты) вместе с тянущейся нотой (тт. 4–5, 7, 9) рисует образы кругов на воде. Используются флажолеты в низких и средних регистрах – особое «флейтовое» звучание. Присутствуют тремоло левой рукой на квинтах (тт. 18–19).

Начальный тематический материал состоит из трех нот: *ре – ми – си* в одной октаве – это интонационное зерно части.

Авторское обозначение *Lento assai* подразумевает максимально медленный темп, при этом указание в скобках [*Mesure tres libre*] является некоторым пояснением к нему, разрешающим *свободное*, но в пределах разумного *трактование длительности такта*, что в результате придаёт части черты каденции.

Форма части строится следующим образом. Четко прослушиваются три раздела, Первый из которых (тт. 1–28) содержит главную тему, состоящую из трёх нот *d-e-h*. (тт. 2 и 3, *пример №17*). Изложение темы отделено от остального материала фермой в т. 5. Далее, с шестого такта тема получает развитие, преобразуясь из первоначальной последовательности *d-e-h* в новые элементы: №1 *d-e-h-f* (тт. 6,7), №2 *d-e-h-fis* (тт. 8–9), №3 *d-g-e-ais* (тт. 10–11) и №4 *d-g-e-h* (тт. 12–13).

В среднем эпизоде первого раздела (тт. 13–21) звучит совершенно

иная тема. В её основе лежит последовательность из квартово-квинтовых ходов, излагаемая в виде реплик (тт. 13–15), на основе которой в дальнейшем будут образовываться аналогичные тремоло. Далее, в тт. 16–21 происходит развитие, посредством использования восходящих, а затем и нисходящих секвенций (тт. 16–17 и 20).

В репризе первого раздела (тт. 22–28) вновь звучат элементы №1 и №3 главной темы в сопровождении аккомпанемента *pizzicato* левой рукой.

Средний раздел части (тт. 29–45) насыщен пассажами и тремоло двойными нотами и включает в себя состоящую из двух элементов тему (элемент №1 – тт. 29, 30; элемент №2 – тт. 31, 32) и её же разработку (тт. 35–45). Нисходящие квартовые пассажи в тт. 33, 34 можно обозначить как заключительный эпизод или переход к разработке. Первый элемент темы представляет собой два практически одинаковых по музыкальному материалу такта, содержащих формулу: *четверть-пассаж-четверть* (в дальнейшем в разработке эта формула будет встречаться неоднократно). Второй элемент – это секвенция из квартово-квинтовых пассажей.

Разработка делится на два эпизода: первый – тт. 35-40, второй – тт. 41-45. В первом, состоящим из эффектов, в числе которых тремоло, флажолеты, пассажи 64-ми длительностями и *pizzicato* левой рукой, тематический материал отсутствует. Во втором эпизоде разрабатывается материал элемента №1 темы среднего раздела, о чем свидетельствует использование вышеупомянутой формулы *четверть-пассаж-четверть*.

Реприза всей части (тт. 45–59) представляет собой пассажно-арпеджийную фактуру, являющейся однако лишь аккомпанементом. Практически в каждом пассаже или арпеджио верхними штилями отмечены звуки главной темы части *d-e-h*. Далее, начиная с такта 51, она находится на верхнем звуке каждого арпеджио.

Таким образом, форму данной части можно определить как сложную трёхчастную с разработкой в средней части.

Вторая часть представляет собой стилизацию народного танца, в основе которой находится обилие синкопированных долей, размер, от 4/4 до 7/4, акцентировка мелких длительностей перед более крупными (тт. 1, 2 и 3) а также фразировка независящая от тактовых черт.

Форма этой части аналогична предыдущей и имеет три раздела. В Первом из них (тт. 1–21) происходит изложение основных тем и образов в простой трехчастной форме.

Первый эпизод этого раздела (тт. 1–8) является периодом, состоящим из двух предложений (первое – 5 тактов, второе – 3 такта), неквадратных, но повторного строения. В первых двух тактах звучит главная тема, имеющая в своей основе *элемент №4 из 1-й части*, а именно *d-g-e-h*.

Средний эпизод (тт. 9–19) состоит уже из трёх предложений, неквадратных и неповторного строения. Во втором (тт. 11–14) и третьем (тт. 15–18) предложениях сохраняется первоначальная фактура танца. В первом же предложении звучит совершенно новый материал (тт. 9, 10), в дальнейшем получающий основное развитие в среднем разделе части.

Реприза всего первого раздела части звучит в тт. 19–21. В этом разделе присутствует монотематизм.

Середина части *Moderato amabile* (тт. 22–64) – это лирический раздел, по характеру контрастирующий с танцевальным народным. Здесь преобладают средние и тихие нюансы. Общая фактура предполагает некоторую темповую свободу, на всей его протяженности. Середина также содержит признаки разработки.

Реприза (тт. 65–74), обозначенная как *Темпо I*, представлена в виде *вариации* на тему народного танца из Первого раздела. Неквадратность строения этого периода сохранена от оригинала, равно как и кратный размер (в начале – 5/4, в репризе – 5/8).

В целом, форму части можно определить как сложную трёхчастную с разработкой и вариациями.

Значительную часть жизни Матьё Крикбом посвятил созданию и внедрению новой методики обучения на скрипке. Суть этой новой методики заключалась в поэтапном и раздельном освоении скрипачом техники (гамм, этюдов и упражнений), народного творчества (пьес и танцев) и крупной концертной формы (концерты и развёрнутые пьесы).

Можно предположить, что именно методико-преподавательская деятельность Крикбома побудила Изаи посвятить ему Сонату №5, и именно она отражена в тексте сонаты. Три этапа методики Крикбома представлены в сонате следующим образом. Техника: в обеих частях сонаты присутствует достаточно много техники различных типов – арпеджио, мелкая техника, двойные ноты, аккорды. Народное творчество: II часть сонаты – «Сельский танец» (*Danse Rustique*) – содержит яркую фольклорную стилизацию. Крупная концертная форма: I часть написана в сложной трёхчастной форме с элементами сонатной, II часть – в сонатной форме на базе сложной трёхчастной. Важным обстоятельством является также и то, что Изаи создаёт новый тип двухчастного сонатного цикла.

Соната №6 считается технически самой сложной из цикла, так как содержит большое количество виртуозных пассажей, состоящих как из одинарных, так и из двойных нот (терций, секст, октав, децим и фингерзаций). Изаи восхищался технической одаренностью Квируги. «Воспоминание о стиле игры испанского скрипача, который напомнил ему Сарасате, – так мастер задумывал свою последнюю сонату для скрипки соло. Здесь даже больше чем в остальных сонатах, мастер старается адаптировать стиль скрипичного письма к игре того, кому посвящено произведение» [489,

с. 16]. Все вышеперечисленные технические средства Квируга часто использовал в своих собственных сочинениях. Таким образом, первое указание на Мануэля Квиругу состоит именно в виртуозности Сонаты №6, в каждом ее пассаже, а также двойных нотах и мелкой технике.

Еще один знак – испанский танец Хабанера, который звучит в среднем эпизоде сонаты (тт. 105–149). Изаи считал его не просто талантливым испанским скрипачом-виртуозом, а продолжателем традиций Сарасате. Все это Изаи мастерски изобразил в Сонате №6. Именно поэтому она является одной из самых эффектных и виртуозных в цикле.

Вероятно, именно благодаря этой сонате музыкальное наследие Мануэля Квируги сохранилось на международной скрипичной сцене, тогда как самого музыканта забыли после того, как он был вынужден покинуть большую сцену.

Это самая пафосная, воодушевленная и оптимистичная соната из всего цикла, излучающая положительные эмоции.

Соната №6 завершает цикл; как и завершающая первую его половину Третья соната, она одночастна. Между Третьей и Шестой сонатами имеется сходство: в Шестой тоже присутствуют черты балладности и поэмности, ярко выражена декламационность. Однако формообразование в обеих сонатах совершенно различное.

В структуре четко обрисовано трехчастное построение со вступлением и кодой. Вступление длится первые двенадцать тактов, после чего начинается первый раздел (тт. 12–105). В отличие от предыдущих случаев, он основан не на строгом периодичном, а на фразировочном принципе построения, т. е. традиционные периоды и предложения здесь уступают место репликам и фразам, свободным по структуре. Благодаря этому, звучание музыкального материала приобретает яркий каденционный оттенок.

В первом разделе присутствует единственная тема, состоящая из двух предложений (1-е – тт. 12–18, 2-е – тт. 19–27) и определяющая общий

характер сонаты. В ее основе лежат два элемента, получающие в дальнейшем большое развитие: элемент 1 – пунктирный ритмический рисунок (тт. 12,13 и 19) и элемент 2 – нисходяще-восходящий пассаж (тт. 14–18 и 20–27).

После перехода (тт. 28–31) начинается разработка (тт. 32–97). В данном разделе происходит фигурационное развитие двух, упомянутых ранее, элементов темы, а также, постоянные модуляционные преобразования всего эпизода ее изложения.

В разработке необходимо отметить элементы темы, а также методы их варьирования. Элемент 1 претерпевает изменения в нескольких вариантах. В тт. 36–37 и тт. 40–41 его пунктирный ритмический рисунок преобразуется в две 32-е и одну 8-ю, в тт. 45, 53, 55 – в две 32-е и 16-ю, а в т. 49 – в триоль 32-х и 16-ю. Возвращается он к первоначальному виду лишь кульминационном эпизоде Первого раздела (тт. 72–94), однако это касается только ритмической составляющей.

Элемент 2 участвует в разработке не менее активно, видоизменяясь местами до неузнаваемости. Например, в тт. 38, 39, 43, 44 нисходящий пассаж еще содержит некоторые интонационные сходства с оригиналом, отраженные в ломаных интервалах. Но в тт. 46–48 общих черт наблюдается уже гораздо меньше, а дальше (тт. 54,56) от изначального остается лишь нисходящее движение.

Далее, в эпизоде с 59-го по 71-й такт элемент 2 приобретает черты кантилены, возвращая схожие с первоначальным интонационные и интервальные ходы и скачки (тт. 14–15, 59–60, 63–64). В тт. 67–71 элемент 2 представлен только в виде нисходяще-восходящего пассажа, не имеющего интонационного родства с первоисточником, но унаследовавшим от него общее направление движения. Возврат к варианту, напоминающему первоначальный, происходит в тт. 76–77, 82–83.

Средний раздел сонаты Allegretto poco scherzando значительно меньше предыдущего и длится всего 45 тактов (тт. 105–149). Его музыкальный материал содержит в своей основе характерный ритмический рисунок (тт. 106–108), наиболее близкий тому, что применяется в Хабанере. Средний раздел в отличие от Первого строится на одной теме, состоящей из четырех элементов. Ее появление предваряют два такта аккомпанемента (тт. 106, 107).

Элементы темы таковы: №1 – ритмическая танцевальная основа (т. 108), №2 – восходяще-нисходящее движение (т. 109), №3а – нисходящие секвенции (тт. 113,114), №3б – ритмический рисунок триоль-дуоль (тт. 122,123).

В тактах 151–158 возвращается первоначальный темп Allegro Tempo I, здесь — доминантовый предыкт к репризе сонаты (в основе фрагмента лежит функция доминанты к E-Dur – тональность H-Dur). В ее подготовке участвует также и элемент 1 темы Первого раздела.

В репризе активно участвуют оба элемента темы Первого раздела. В тт. 159–170 они излагаются в первоначальном виде, за исключением отсутствия фермат на паузах между репликами. Несмотря на сжатое изложение текстового материала, в разделе присутствует развитие. Так во фрагменте со 170-го по 202-й такт разрабатываются элемент 2 – тт. 170–175, 178–181, а затем элемент 1 – тт. 96–99.

Далее, место разработки в репризе занимает эпизод каденционного типа, состоящий из пассажей двойных нот и арпеджио и не содержащий тематического материала.

Завершает сонату стремительная кода (тт. 202–218), построенная на тематическом элементе 1 Первого раздела (тт. 202–209), а также на материале вступления (такт 217).

Интенсивная разработка преобразует форму, которую можно определить как сложную трехчастную с разработкой.

В сонате много пассажной техники, в том числе двойных нот (терции, кварты, квинты, сексты, октавы, децимы и фингерзации⁴⁰). Впервые во всем цикле применяется виртуозное staccato на пассажах с двойными нотами (двойная сложность) – терциями и децимами. Фразировка осложнена, поскольку в этом почти каденционном движении нет завершенных тем, мелодий или мотивов.

В первом разделе и в репризе сонаты есть необычная акцентировка: в тт. 14–16 и 20–22 в нисходящих пассажах с ломаными интервалами на Sforzando расставлены только на слабых долях каждой кварты, т.е. на второй и четвертой шестнадцатых.

Таким образом, подводя итоги аналитическим наблюдениям, отметим, что драматургия *музыкальной формы* в цикле *Шести сонат* является одним из самых важных конструктивных начал и опирается на ряд принципиально новых особенностей формообразования. Так, активно развивая достижения скрипичной полифонии Баха, а также используя опыт создания виртуозных произведений для скрипки соло, накопленный его предшественниками скрипачами-композиторами (Паганини, Вьетан, Эрнст), Изаи в полной мере раскрылся как выдающийся музыкант-экспериментатор конца XIX — начала XX вв.

В цикле *Шести сонат* Изаи, по существу, запечатлел своеобразную галерею драматургических решений и стилевых вариантов основного жанрового образа – сольной скрипичной сонаты. Здесь открылась мощная стихия эксперимента, причудливо соединяющего сложнейшую полифонию, виртуозный характерный танец, зеркальную симметрию цикла с лейтмотивом в основе, виртуозно-кантиленные вариации в жанре баллады, триединство музыкального образа в трёхчастном цикле, а также

⁴⁰ Фингерзации или фингерированные октавы – один из способов исполнения октав на скрипке с использованием аппликатуры 1+3 – 2+4 пальцы как при исполнении терций. Дает возможность исполнить октавы виртуозно в быстром темпе (на альте, виолончели, контрабасе это невозможно).

трёхчастная форма с элементами сонатной и сонатная форма на базе трёхчастной.

Без сомнения, подобный цикл открытий и создавший его художник оказались не только глубоко созвучны своему времени, но и музыкальной истории в целом.

Глава III

Современные исполнительские интерпретации Шести сонат Изаи: 1950–2000-е годы

Как неоднократно отмечалось выше, в своем исполнительском и композиторском творчестве Изаи принципиально следовал идее *соавторства* исполнителя и композитора, предопределявшей право музыканта-интерпретатора на внесение изменений в замысел автора. Именно поэтому в его *Шести сонатах* (1924) сформированы определенные условия к осуществлению максимальной свободы интерпретации и самовыражения.

3.1. Шесть сонат в концертном репертуаре: авторский текст и исполнительское «соавторство»

В тексте сонат во многих случаях можно встретить характерные авторские темповые указания, предполагающие большую свободу в выборе конкретного решения. Например, одночастная Соната №3, написанная в форме свободных вариаций, имеет в начале обозначение *In modo di recitative*. Во вступлении стоит размер 4/4, однако отсутствуют тактовые черты. Все это словно бы изначально запрограммировано на использование исполнителем такого фактора как вдохновение, которому сам Изаи придавал огромное значение.

Аналогичные примеры встречаются и в других сонатах. Первая часть Сонаты №1 традиционно исполняется в относительно свободном метроритме в стиле баховских *adagio* и *grave* (имеются в виду Сонаты и Партиты для скрипки соло). Третья часть Сонаты №2 написана в форме вариаций, однако, сами вариации настолько разнохарактерные, что свободное трактование темпов является вполне уместным. В Первой части Сонаты №4 происходит чередование свободных каденционных и

вариационных эпизодов с другими, проходящими в строгом метроритме Аллеманды. Первая часть («Аврора») Сонаты №5 содержит авторский комментарий *Mesure tres libre*⁴¹, что подразумевает значительную свободу интерпретации, как в темповом, так и ритмическом отношении. Вся часть написана в каденционно-импровизационном ключе. Музыкальный материал одночастной Сонаты №6 в крайних разделах трехчастной композиции также представлен в виде каденции, однако, в среднем разделе присутствуют элементы характерного танца Хабанера, которые ритмически контрастируют этим *rubato*.

В предпринятом в данной главе анализе использованы аудиозаписи Давида Ойстраха, Бориса Гутникова, Гидона Кремера, Томаса Цэтмайра, Марка Лубоцкого и Алексея Михлина. Выбор именно этих исполнителей не случаен. Все шестеро — выдающиеся скрипачи, чей авторитет в мире скрипичного исполнительства неоспорим, это скрипачи-виртуозы, известные своим исполнением музыки разных эпох и, в частности, музыки XX века. Что не менее важно, это представители различных скрипичных школ.

Анализируемые аудиозаписи:

1. Э. Изаи. Соната № 3. Исп. Давид Ойстрах (Токио, 23 февраля 1955 года).
2. Э. Изаи. Соната № 3. Исп. Борис Гутников (Москва, Большой зал Консерватории, Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 год).
3. Э. Изаи. *Шесть сонат*. Исп. Гидон Кремер (Студия «Мелодия», 1976 год).
4. Э. Изаи. *Шесть сонат*. Исп. Томас Цэтмайр (Студии ESM, 2004 год).

⁴¹ Такт очень свободный (франц.)

5. Э. Изаи. Соната № 2. Исп. Алексей Михлин (дата и место записи неизвестны).

6. Э. Изаи. Соната № 6. Исп. Марк Лубоцкий (дата и место записи неизвестны).

Томас Цэтмайр (р. 1961, Зальцбург) — ученик Натана Мильштейна, один из ярчайших скрипачей современности. Его аудиозапись Шести сонат Изаи является одним из наиболее современных прочтений этого цикла. В полном соответствии с авторским замыслом, предполагавшим элемент сотворчества с исполнителем, Цэтмайр привносит в исполнение множество элементов собственного замысла.

Манера исполнения Цэтмайра изобилует сменами темпов и характеров движения, мгновенными замедлениями и ускорениями, а также внезапными динамическими эффектами. В основном это касается быстрых частей. В его игре преобладает яркая декламационность; для её достижения Цэтмайр, помимо расширений и замедлений, пользуется ещё целым рядом приёмов — таких, например, как частое использование *glissando* и *portamento*⁴². Широкая вибрация, постоянно присутствующая в игре Цэтмайра, удачно сочетается с уже перечисленными приемами и является неотъемлемой частью его манеры исполнения. Немаловажным фактом является и то, что Цэтмайр вносит изменения в оригинальную авторскую аппликатуру и штрихи.

Конечно, свобода выбора аппликатуры в исполнительской практике дело вполне обычное. Но в данном случае речь идёт о том, что автор сонат сам был скрипачом, а в этом случае, чтобы отважиться на смену аппликатуры, исполнитель должен обладать большим опытом и музыкантской зрелостью. В ряде случаев Цэтмайр изменяет аппликатуру в сторону упрощения, снимая техническую задачу,

⁴² «Звучащие» переходы из позиции в позицию (этот приём часто используется солистами как разновидность глissандо).

поставленную Изаи, и превращая ее в задачу художественную. Например, аппликатура арпеджио в первой части Сонаты № 4 у Изаи ясна логически, но технически трудна; Цэтмайр же меняет ее таким образом, чтобы выделить определенные ноты, по-иному интонируя данный пассаж.

В манере игры Цэтмайра преобладает романтический стиль. Однако в ней присутствуют и элементы, заимствованные из практики исторически информированного исполнительства, относящегося к музыке барокко. К примеру, Цэтмайр нередко использует так называемый «облегченный смычок», которым славилась как раз франко-бельгийская школа, — то есть легкое, воздушное прикосновение волоса к струне, при котором увеличение или уменьшение громкости нюанса достигается не изменением усилия и плотности его прижатия, а исключительно изменением скорости его ведения. При этом единственной силой давления смычка на струну является его собственный вес.

Ещё один приём: в эпоху барокко было принято исполнять отдельные длинные ноты в медленном темпе, маркируя их с помощью быстрых *crescendo* с последующим *diminuendo* на каждой ноте. Это достигается, опять-таки, изменением скорости ведения смычка по формуле «медленно — быстро — медленно», как бы продёргивая его⁴³.

Запись Цэтмайра — яркий пример оригинальной интерпретации, неповторимого стиля, своеобразной манеры исполнения и удачного сочетания исполнительских приёмов разных эпох, что как нельзя лучше подходит для сонат, в которых Изаи постоянно отсылает нас к эпохе барокко.

Гидон Кремер (р. 1947, Рига) также является одним из самых

⁴³ В профессиональном обиходе исполнителей этот прием называется «играть пузырями».

известных исполнителей. Кремер — представитель отечественной скрипичной исполнительской школы. Он обучался в Рижской музыкальной школе Эмиля Дарзиня в классе доцента В. А. Стурестепа, затем в Ленинградской специальной музыкальной школе; в 1969 году окончил Московскую консерваторию по классу скрипки Давида Ойстраха. Интерпретация музыки XX века является одной из наиболее ярких сторон творчества Кремера. Его аудиозапись цикла *Шести сонат* Эжена Изаи имеет все основания считаться эталонной.

Поражает стремительность исполнения Кремера. Этому явлению более всего подходит определение «сквозная игра» (аналогично сквозному развитию музыкальной формы). На этом принципе Кремер выстраивает всю драматургию цикла сонат. В первую очередь это касается быстрых частей с виртуозными эпизодами. Однако медленные части сонат в исполнении Кремера также обладают вполне ощутимым внутренним движением. Используя быстрые темпы, Кремер старается не задерживаться на проходящих нотах, особенно в пассажах, не теряя, однако, при этом артикуляцию в них. Вероятно, стремительность исполнения является причиной отказа Кремером от использования *vibrato* на мелких длительностях. В отличие от него, Д. Ойстрах и Т. Цезтмайр как раз предпочитают больше проговаривать, декламировать и вибрировать мелкие длительности в пассажах. В целом, концепция Кремера больше изобилует эффектами. Кроме того, возможно желание строить более длинные фразы, как в быстрой, так и в медленной музыке на протяжении всего цикла сонат объясняет приверженность Кремера к быстрым темпам, равно как и может быть связана с темпераментом самого скрипача.

Поскольку более ранних записей, равно как и сведений о концертном исполнении всех *Шести сонат* всего найти не удалось, логично предположить, что запись Кремера является первой.

Давид Ойстрах (1908, Одесса – 1974, Амстердам) учился у П. С. Столярского в Одесском музыкально-драматическом институте (консерватории). Профессор Московской консерватории. Народный артист СССР (1953), лауреат Ленинской (1960) и Сталинской премий первой степени (1943).

Характерной чертой исполнения Ойстраха является ярко выраженная декламационность. Один из штрихов, который наиболее часто использует Ойстрах для создания эффекта декламации, — это штрих *portato*⁴⁴. Его он также широко применяет и в исполнениях других произведений.

В исполнении Сонаты № 3 Ойстрах уделяет большое внимание мелким длительностям и проходящим ногам. Штрих *portato* применяется также и к ним, а главное, Ойстрах по возможности старается вибрировать мелкие и проходящие длительности. Возможно, таким образом Ойстрах старался воспроизвести предполагаемую манеру игры самого Эжена Изаи, который, как утверждает И. М. Ямпольский, первым после Венявского стал применять интенсивное вибрато [435, с. 84]. В результате вибрации мелких нот, а также в силу частого использования штриха *portato* несколько снижается темп исполнения. Однако художественный результат от этого несколько не страдает.

Борис Гутников (1931, Витебск – 1986, Ленинград). Учился в Ленинградской консерватории у профессора Ю. И. Эйдлина. В 1962 г.

⁴⁴ *Portato* (портато, *итал.*, от *portare* — нести, выражать, утверждать; *франц.* *lourd*) — способ исполнения, средний между *legato* и *staccato*: все звуки исполняются подчёркнуто, в то же время отделены друг от друга небольшими паузами «дыхания». *Portato* обозначается сочетанием точек *staccato* или (реже) чёрточек с лигой. На струнных смычковых инструментах *portato* обычно исполняются на одном движении смычка. Придает музыке черты декламационности, особой приподнятости. Один из ярких примеров применения *portato* — медленная часть струнного квартета Бетховена *op. 131* (у всех четырех инструментов). *Portato* было известно еще в XVIII в. (описано в трудах И. И. Кванца, Л. Моцарта, К. Ф. Э. Баха и др.), но термин вошел в обиход лишь в начале XIX в. Изредка вместо *portato* применяется обозначение *ondeggiando* [271].

получил первую премию на втором Международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Профессор Ленинградской консерватории. Народный артист РСФСР (1979).

Гутников — выдающийся представитель петербургской-ленинградской школы. Его стиль — это «впечатляющая красота и чистота звучания, глубочайшая продуманность каждого звена исполнительской концепции. Он созидал игру подобно тому, как мастер-архитектор конструирует здание: тщательно соразмеряя гармонию частей и целого, внимательно вслушиваясь в звучание каждого нюанса, акцента, колористического эффекта» [417, с. 10].

По мнению Гутникова, импровизация способна придать исполнению ощущение первозданности. Но только под контролем зрелой, четкой художественной идеи. «Импровизационность Гутникова — не случайность образной трактовки, не стихийное неуправляемое *rubato*, а скорее артистическая свобода» [там же].

В исполнении Гутниковым Сонаты №3 ощущается строгая внутренняя организация, логичная фразировка, ясный динамический план. Его интерпретация имеет сходство с интерпретацией Д. Ойстраха в том, что касается общей драматургии произведения, скрупулезного следования авторскому замыслу, декламационности.

Алексей Михлин (р. 1938, Минск) начал учиться музыке во Львове, затем окончил Московскую консерваторию у Б. В. Беленького, в аспирантуре был учеником Давида Ойстраха. В 1963 году стал лауреатом Международного конкурса скрипачей им. Королевы Елизаветы. С 1990 года живёт в Испании, профессор консерватории города Овьедо.

Исполнение Сонаты № 2 Алексеем Михлиным отличается в первую очередь строгостью, ровностью и стабильностью темпов во всех частях. Все указания автора на этот счет он выполняет неукоснительно.

Но главное, что отличает исполнение Михлина от записей Кремера и Цезтмайра — это *точный, почти математический расчёт* своих

действий во время игры: концепция в целом, темпы, динамика и нюансировка, драматургия. Его интерпретация имеет лишь небольшое сходство со стремительным вариантом исполнения Кремера и не имеет практически ничего общего с созерцательным, глубоко философским и детализированным вариантом Цеэтмайра. В исполнении Михлина присутствует характерная яркая динамика и насыщенность звучания, что, безусловно, выдаёт влияние школы Д. Ойстраха. Но, в отличие от Ойстраха, у Михлина в игре нет столь ярко выраженной декламационности.

Марк Лубоцкий (р. 1931, Ленинград). Учился в Московской консерватории у Абрама Ямпольского и Давида Ойстраха. Дружил с Альфредом Шнитке, был первым исполнителем двух его скрипичных концертов и скрипичных сонат. В начале 1970-х годов эмигрировал за рубеж. Концертировал в Европе, США, Японии, Австралии и Новой Зеландии. Профессор Высшей музыкальной школы в Гамбурге.

Лубоцкий как один из ярких представителей отечественной скрипичной школы, безусловно, унаследовал многие традиции своих предшественников. «...М. Лубоцкий обладал и обладает яркой индивидуальностью. Вместе с тем его учеников объединяют и общие черты, присущие им как воспитанникам школы Абрама Ильича Ямпольского: высокий профессионализм, тонкая культура звука, логика музыкального мышления, благородство стиля» [159, с. 349]. Его манера звукоизвлечения в сонате Изаи во многом схожа с манерой Ойстраха: плотный смычок, атака звука, штрих *portato*. Кроме этого, в игре Лубоцкого можно наблюдать элемент декламационности, правда, не столь ярко выраженный, как у Ойстраха.

Исполнение Лубоцким Сонаты № 6 отличается яркой образностью и характером. От всех остальных его отличает особая напористость и даже некоторая агрессия. Эти качества, прежде всего, проявляются у скрипача во время исполнения различных акцентов в громких нюансах, а также в начале

некоторых пассажей, особенно состоящих из двойных нот. Игре Лубоцкого свойственна стремительность, но в сочетании с напористостью она отличается от стремительности в игре Гидона Кремера.

3.2. Сравнительный анализ интерпретаций сонат Изаи (Гидон Кремер, Томас Цэтмайр, Алексей Михлин, Давид Ойстрах, Борис Гутников, Марк Лубоцкий)

Разница в интерпретациях сонат Изаи заметней всего в аспекте темпового и ритмического решения исполнителей. Причем речь идет не только о таких случаях, как в Третьей сонате (написанной в форме свободных вариаций), которая – напомним – в начале имеет указание *In modo di recitative* и свободную метрику (во вступлении отсутствуют тактовые черты). Все это предполагает большую свободу интерпретации. Вообще, в силу особой популярности Третьей сонаты она претерпела столько изменений, как ни одна другая соната этого цикла. Многие известные скрипачи вносили собственные коррективы в сонату, дабы сделать свое исполнение более эффектным.

Но если говорить о других, более строгих и жанрово определенных частях цикла, можно наблюдать своеобразие индивидуальных решений каждого исполнителя. Темповые решения Гидона Кремера оказываются более быстрыми и строгими в ритмических отклонениях. Исполнению Томаса Цэтмайера, напротив, присуща некоторая созерцательность, упоение деталями текста, что делает его ритмику более причудливой, а темпы — более сдержанными.

Так, в первой части Сонаты №1, в которой Изаи по модели старинной церковной сонаты создаёт подобие речитатива, при этом сохраняя внутренний ритмический пульс, Гидон Кремер в большей степени сохраняет этот пульс, благодаря которому этой части придаётся более строгий характер. Томас Цэтмайр же, напротив, играет более свободно в темповом и ритмическом отношениях. Его вариант больше подчеркивает речитацию, чем вариант Кремера. В версии Цэтмайра внутренняя пульсация гораздо более изменчива.

Во второй части этой же сонаты узловым моментом в различиях между исполнениями Цэтмайра и Кремера является общий темповый план. У каждого он соответствует оригинальной трактовке и манере

исполнения. Темповый план Цезтмайра не столь стремителен, как у Кремера, исполнителю свойственна созерцательность, в то время как в исполнении Кремера преобладает сквозная игра и более стабильный в своей основе темп.

Есть и некоторые различия в деталях. Например, в т. 83 Цезтмайр начинает эпизод, предваряющий кульминацию, плавно, с разгона, в то время как Кремер меняет здесь темп довольно резко, усиливая стремление вперёд с каждым тактом.

Особенно выигрышной с точки зрения интерпретации Цезтмайра становится Третья часть Первой сонаты. Скрипач играет в спокойном движении и темпе, любуясь каждой нотой и не желая расставаться с ней. Медленный, практически без каких либо резких порывов темп создаёт образ внутреннего спокойствия и философского созерцания.

Интерпретация этой части Кремером совсем иная. Его темп более подвижный, на грани того, что позволяет авторское обозначение *Allegretto*. Здесь преобладает ярко выраженный повествовательный момент, являющийся основой данной интерпретации. Музыкальные образы, воплощённые Кремером, гораздо больше насыщены эмоциями, в них практически нет тех философских размышлений, что встречались у Цезтмайра.

И даже для финала Цезтмайр выбирает довольно сдержанный темп. Преобладает ярко выраженная декламационность. Смены эпизодов сопровождаются оттяжками и расширениями темпа. К примеру, в конце аккордового эпизода в т. 17 перед переходом на эпизод с шестнадцатыми два последних аккорда исполняются Цезтмайром с гораздо большей оттяжкой, нежели это делает Кремер.

Другой пример — в т. 63. Кремер начинает новый эпизод после генеральной паузы в темпе ещё более быстром, чем предыдущий. Молниеносно взлетев на восходящем пассаже, следующие фигуры (т. 65) он исполняет несколько ярче, чем это написано у автора. При этом Кремер все

же соблюдает указание Изаи относительно *leggiero* (легко). Цеттмайр, напротив, начинает т. 63 медленно, а затем, немного прибавив темп, он, также как и Кремер, соблюдает указание *leggiero* в т. 65, но звучит оно уже совершенно иначе, так как Цеттмайр исполняет это место на *pp* и в гораздо более медленном темпе.

Эти же закономерности можно проследить и в других сонатах. Исполнение Сонаты №2 Алексеем Михлиным оказывается по духу ближе к Гидону Кремеру.

Так, в первой части этой сонаты варианты Кремера и Михлина наиболее близки друг другу по основному параметру: единый, стабильный темп на протяжении всей части. Исполнение Цеттмайра, напротив, значительно свободней по темпу и насыщено мгновенными ускорениями и замедлениями. Это можно услышать почти в каждой фразе.

Интересной в этом сравнении оказывается Вторая часть — «Меланхолия». Заложенный автором созерцательный характер этой музыки заставляет приблизиться Кремера к темпам Цеттмайра. Общий темп части у двух скрипачей практически одинаковый: медленный, с внутренним движением, несмотря на то, что Цеттмайр играет все достаточно свободно. Удивительно, но Михлин исполняет эту часть значительно медленнее, достигая при этом не меньшего драматизма за счёт использования *molto espressivo* в вибрации и фразировке. Это гораздо труднее исполнить в более медленном темпе, но Михлин с успехом достигает поставленной цели.

Богатый материал для сопоставления предоставляют записи Четвертой части Второй сонаты, «Фурии». Все три варианта исполнения отличаются степенью темповой и ритмической свободы. Исполнение Алексея Михлина — наиболее ровное и стабильное по темпу. Так, например, тт. 1–40, благодаря наличию синкоп и отсутствию во многих тактах сильных долей, при желании можно исполнить с достаточной степенью ритмической и темповой свободы. Тем не менее, Михлин выдерживает в данном эпизоде, а также во всей части, единый темп и ритм. В отличие от него, Цеттмайр и

Кремер исполняют финал гораздо свободнее, дольше задерживаясь на отдельных нотах, расширяя пассажи и слегка передерживая паузы. В варианте Кремера этот раздел наиболее свободный из всех трех, в нем присутствуют элементы каденциозности.

В тт. 41–76 каждый из скрипачей верен своему стилю. Михлин придерживается единого умеренного темпа, Кремер играет в более подвижном темпе, а Цэтмайр изменяет темп в зависимости от фразировки и динамики: ускоряя к центру фразы вместе с небольшим *crescendo* и замедляя к ее окончанию с *diminuendo*. Заключительный эпизод и коду Михлин исполняет строго в одном темпе, с точно рассчитанным изменением темпа, в соответствии с указаниями автора (*allargando poco*, *Lento* и *a Tempo* в тт. 94, 95 и 96 соответственно), Кремер — более сдержанно по темпу, но при этом сохраняя стремительность и крупную фразировку. Цэтмайр играет гораздо крупнее, разбивая фразы на небольшие фрагменты, кроме того, эпизод коды Цэтмайр исполняет намного медленнее, чем Кремер и Михлин, *Allargando poco* начинает еще в т. 93, а *Lento* звучит в его варианте значительно шире.

Каденционность любопытно проявляется в эпизоде из Второй части Пятой сонаты (тт. 22–64), который оба скрипача исполняют с частыми ускорениями, замедлениями и ферматами на паузах. Все это соответствует авторскому тексту, в котором содержится достаточно много указаний *cedez*, *ritenuto* и *a tempo*. Подвижности темпа и стремительности Кремер добивается с помощью *accelerando* на мелких длительностях.

Далее, в заключительном разделе этой части (Tempo 1), от т. 65 и до конца, у двух исполнителей вновь принципиально разная интерпретация авторских темповых указаний. Кремер начинает значительно быстрее, чем Цэтмайр, который выполняет авторское указание *non piu presto*. Далее, в *Poco piu mosso* Кремер ещё более сдвигает темп, прибавив к этому постоянное *accelerando*, но подходя к т. 109, делает *ritenuto*, не обозначенное в тексте, после чего заключительный фрагмент *sempre piu presto sino al fine* начинает в более сдержанном темпе, чем ранее, и завершает часть в одном

темпе. Цезтмайр поступает иначе: перед *Poco piu mosso* он делает *ritenuto*, тоже не обозначенное в тексте, после чего продолжает играть значительно быстрее, но без *accelerando* и, далее, в т. 109 (*sempre piu presto sino al fine*), происходит последний сдвиг темпа к более быстрому. Заканчивает часть Цезтмайр на *accelerando*.

Особенности темповой интерпретации Лубоцкого в сравнении с Кремером и Цезтмайром позволяет выявить записи Шестой сонаты, которая не уступает в популярности Третьей, но в отличие от нее, Шестая не претерпела такого количества изменений и корректировок со стороны исполнителей.

На протяжении всей сонаты Лубоцкий и Цезтмайр включают большие разделительные паузы и ферматы, как, например, в тт. 2, 4, 5, 7, 10, 18. Кремер таких длительных пауз не делает, вероятно, потому, что это противоречит его стилю сквозной игры.

Интерес представляет и переход к репризе *Allegro* (Tempo I) в тт. 151–158. Все три скрипача исполняют этот эпизод совершенно по-разному. Кремер резко берет темп *Allegro*, Лубоцкий начинает с медленного темпа, постепенно разгоняясь до *Allegro*, а Цезтмайр вообще исполняет этот переход в едином, и очень сдержанном, темпе.

Образно-смысловые оттенки различных исполнительских интерпретаций сонат Изаи проявляются и на уровне технических приемов игры, используемых скрипачами. Описание техники органично вписывается в контекст цикла. Напомним, техническую эволюцию виртуозной игры Изаи ставил в основу собственного представления о музыкальной истории.

К этой сфере относится, в частности, техника исполнения аккордов на скрипке. Принципиальными моментами в сонатах цикла являются *способы и направления разлома аккордов*. Выбор напрямую зависит от того, в каком голосе в данный момент проходит тема. Цезтмайр, по тем или иным

причинам, не варьирует направление разлома аккордов и все аккорды исполняет с разломом вверх. Что же касается способов, то у Цэтмайра преобладает арпеджированное исполнение аккордов. Кремер же, напротив, придает большое значение этому приему. Он разламывает аккорды в соответствии с голосоведением. Например, если тема в одном из верхних голосов, то аккорд ломается снизу вверх, а если тема в басу, то — либо сверху вниз, либо снизу вверх, но с обязательным возвратом на нижнюю ноту (см. Соната №1, Первая часть; Соната №4, Вторая часть — в тт. 21–31 Кремер выбирает направление разлома в сторону подвижного голоса). По всей вероятности, Изаи не настаивал на исполнении аккордов исключительно в соответствии с голосоведением, иначе он должен был бы поставить соответствующие обозначения.

Относительно способа исполнения, Цэтмайр предпочитает исполнять аккорды из пяти или шести голосов (см., например, Соната №1, Вторая часть, тт. 102, 103, 112) на один смычок. Кремер в том же месте в тт. 102 и 103 исполняет аккорды аналогичным способом, а аккорды в т. 112 разделяет на два смычка.

Во Второй части Сонаты №5 Кремер вполне оправданно исполняет аккорды без разлома, вне зависимости от числа звуков в них (3 или 4). Единственное исключение составляет пятизвучный аккорд в т. 18. Его Кремер ломает, но очень быстро и почти незаметно. Цэтмайр же исполняет аккорды с разломом, поскольку в сдержанном темпе на это хватает времени, а главное, это способствует созданию образа шествия.

Специального рассмотрения требуют особенности штрихов, артикуляции и нюансировки, определяющие индивидуальную тембральную палитру исполнителей.

Так, Цэтмайр и Ойстрах по-разному передают декламационность в Третьей сонате. Ойстрах добивается декламационного характера исполнения благодаря штриху *portato*, который он довольно часто применяет в

исполнении многих произведений. Цеэтмайр же достигает похожего эффекта с помощью активного применения глиссандо и портаменто, а также частого использования струн *pe* и *sol*. Два принципиально различных приёма предоставляют прекрасную возможность оценить исполнительские стили Ойстраха и Цеэтмайра.

В исполнении виртуозных пассажей в тт. 43–54 той же Третьей сонаты есть общность. Кремер, Гутников и Ойстрах их исполняют стремительно, виртуозно на *pp* и *dolce*. «Взлёты» и «падения» достигаются с помощью мгновенных *crescendo* и *diminuendo* — небольших «вилочек» (<>), соответствующих восходящим (<) и нисходящим (>) пассажам. Последующий схожий фрагмент — «арфовые» пассажи. Эта вариация также исполняется тремя солистами на *p* и *grazioso*.

Интересно различие в исполнении Кремера и Цеэтмайра начала Второй части Сонаты №4 (тт. 1–11), где в трёхголосной последовательности *pizzicato* звучит тема Сарабанды. У Кремера аккорды и интервалы в этом эпизоде звучат так, как написано у автора: одновременным взятием. Цеэтмайр исполняет этот эпизод штрихом *arpeggiato*, раскладывая аккорды довольно широко.

Похожий пример встречаем в Третьей части Сонаты №2 «Танец теней». Тема вариаций в исполнении Кремера, Цеэтмайра и Михлина, несмотря на одинаковый темп и динамику, звучит по-разному. Главным образом это относится к способу исполнения аккордов *pizzicato*. Цеэтмайр исполняет тему приёмом *arpeggiato*, причём спокойным движением. Кремер, наоборот, исполняет тему без *arpeggiato* и берет аккорды целиком, быстрым движением, за исключением т. 8, где у Изай на этот счёт имеется авторское указание. У Михлина — промежуточный вариант: он исполняет все аккорды *arpeggiato*, однако раскладывает их значительно быстрее, чем Цеэтмайр.

В 1-й вариации исполнители по-разному относятся к авторскому обозначению *SV* (*senza vibrato*). Кремер в точности соблюдает это указание,

не вибрируя ни одной ноты в этой вариации. Цетмайр в целом выполняет *senza vibrato*, лишь иногда позволяя себе отметить вибрацией смысловые точки во фразе. Михлин же полностью игнорирует авторское указание и исполняет всю вариацию с вибрацией. Есть различия и в звукоизвлечении: Кремер и Цетмайр используют облегчённый смычок, который в сочетании с приемом *senza vibrato* дает эффект подражания некоему старинному инструменту. Михлин, напротив, играет более плотным звуком.

Звукоизвлечение у Михлина более плотное, в то время как у Кремера и Цетмайра оно заметно легче, а динамика содержит больше тихих нюансов.

Вибрато также становится предметом интерпретационного прочтения. Во Второй части Сонаты №2 Кремер и Цетмайр минимально используют вибрацию, позволяя себе вообще не вибрировать некоторые проходящие ноты. Сам характер вибрации у Кремера и Цетмайра совершенно особый: широкая амплитуда и средняя частота, в то время как у Михлина наоборот — высокая частота при малой амплитуде. Кроме того, Цетмайр исполняет эту часть гораздо тише, чем Кремер и Михлин.

В исполнении Марка Лубоцкого присутствует напористость, в других анализируемых аудиозаписях не встречавшаяся. Она заметно отличает исполнение Лубоцкого Шестой сонаты от стремительной манеры игры Кремера, и тем более — от спокойного, созерцательного варианта Цетмайра. Проявляется эта агрессивность в особой атаке в аккордах и в началах пассажей. Это характерно для жёсткой манеры звукоизвлечения, которую демонстрирует Лубоцкий; он использует плотный смычок с особым нажимом. Кремер тоже использует плотный смычок, но атака у него иная, а звукоизвлечение более мягкое, при этом он сохраняет стремительность исполнения. Что же касается Цетмайра, то его манера не имеет ничего общего с манерой Лубоцкого, поскольку основана на совершенно других принципах. В основном Цетмайр предпочитает облегчённый смычок и атаку звука с воздуха.

Возможно, по той же причине Кремер практически не исполняет акценты *sf* в эпизодах изложения главного материала (Соната №6, тт. 14, 15, 16, 76, 77, 160 и 161). В отличие от него Лубоцкий и Цэтмайр уделяют этим акцентам особое внимание.

Динамика сама по себе является интересным интерпретационным средством построения музыкальной формы. Интересен пример в Третьей части Сонаты №1. В первый раз Цэтмайр исполняет первый раздел *mp*, а при повторе уже *pp*, в то время как у автора на этот счёт нет никаких дополнительных указаний, за исключением одного-единственного нюанса *p*. В т. 8 — последнем такте первого раздела, — во второй раз Цэтмайр использует динамику, не указанную в тексте: *mp subppp mf*. Кроме того, в т. 68 на последней восьмой скрипач делает быстрое *diminuendo*, в результате которого приходит к нюансу *pppp* на первую шестнадцатую в следующем такте. На вторую шестнадцатую в этом же такте звучит *subito mp*. Данная динамика у автора отсутствует.

Гидон Кремер не делает столь ярких контрастов между нюансами с разницей в одну ступень, например, *p* и *pp*. В целом Кремер играет несколько громче, чем Цэтмайр. Причина — в более подвижных, чем у Цэтмайра, темпах, а также в различной плотности смычка в III части. Цэтмайр применяет менее плотный нажим при более быстром ведении смычка, Кремер же, напротив, играет более плотным смычком и ведёт его небыстро.

Вообще, Цэтмайр очень тонко работает с нюансировкой и тембрикой в Третьей части, прибегая к специальным аппликатурным приемам. Например, в первом колене сочетание струны *mi* и нюанса *mp* в первый раз даёт один тембр звучания, более яркий и открытый; во второй — сочетание струны *ля* и нюанса *pp* даёт совершенно другой тембр, мягкий, слегка приглушённый и более трепетный.

В некоторых случаях бывает достаточно просто изменить струну, чтобы добиться иного звучания. Яркий тому пример — тт. 24–27. Здесь

Цеэтмайр в последних тридцать вторых т. 24 заменяет струну *ре* на струну *соль*; тт. 25–27 исполняются уже только на струне *соль*. В т. 27 две предпоследние ноты *соль* и *фа-диез* исполнены на струне *ре*, но для последней ноты (*соль*) он опять возвращается на басок.

Исполнение Цеэтмайра демонстрирует широкое применение динамического контраста во Второй сонате. Так, в Первой части динамика колеблется в диапазоне от *pp* до *ff*. В быстрых частях динамика со столь широким диапазоном в сочетании с вышеупомянутыми колебаниями темпа особенно заметна и создаёт наибольшее разнообразие. Кремер и Михлин используют динамику в более узком диапазоне, но компенсируют это продолжительными *crescendo*, стремительностью и напористостью исполнения.

Говоря о специальных тембральных приемах, необходимо упомянуть об ощутимых различиях в интерпретации Кремером и Цеэтмайром Первой части Сонаты №5. Они складываются из прочтения динамики и артикуляции. Казалось бы, оба скрипача выполняют все указания автора, но Цеэтмайр все же делает это более точно и в мельчайших подробностях. Один эффект особенно удаётся Цеэтмайру: *crescendo* и *diminuendo* одновременно с исполнением штрихов *arco* и *pizzicato* (тт. 7 и 9). Кремер же исполняет *pizzicato* левой рукой в одной динамике.

Стремительность игры Кремера усиливает эмоциональный накал Первой части Сонаты №5. Цеэтмайр играет её в высшей степени задумчиво и созерцательно, здесь гораздо меньше эмоций. Для достижения этого эффекта Цеэтмайр нередко делает значительные паузы, дожидаясь полного затихания звука, а также играет в гораздо более спокойном темпе, чем Кремер. То же самое можно сказать и о пассажах: Кремер исполняет их быстро и эффектно, Цеэтмайр — спокойно и вдумчиво. Кроме этого, Цеэтмайр в большом количестве использует эффект *subito* в отношении нюансов *f* и *P*, а также быстрые *crescendo* и *diminuendo*.

Вдумчивое отношение Цезтмайра к тембровым деталям заставляет его применять особые аппликатурные решения. В Первой части Сонаты №1 в секстоли в тт. 33, 34 ноты *соль* и *ре* исполнены флажолетами на 4-й (*соль*) и 3-й (*ре*) струнах соответственно (*Пример 19*). У автора на этот счёт нет никаких указаний. В т. 34 последняя триоль сыграна на баске, то есть на струне *соль* (*Пример 20*). Вторую пару нот первой кварты в т. 39 Цезтмайр исполняет на струне *ре*, причём с портаменто на переходе в верхнюю позицию (*Пример 21*).

Третья часть этой же сонаты изобилует альтернативной аппликатурой. Например, в первом колене за первым разом Цезтмайр использует авторскую аппликатуру, но уже за вторым разом применяет несколько иную, исполняя ноту в верхнем голосе на струне *ля* с обязательным лёгким портаменто при переходе на неё (тт. 1 и 5, 13 и 63).

Наконец, следует отметить текстовые разночтения между нотами Изаи и исполнительскими интерпретациями.

Соната №2, Вторая часть

В т. 19 Цезтмайр исполняет дважды ноту *до-бекар* в соответствии с текстом, а Кремер и Михлин — *до-диез* (*Пример 30*). Это ведёт и к разнице в гармонии (увеличенная секста *до-бекар* — *ля-диез* и большая соответственно). Можно лишь предположить, что Кремер и Михлин, изменив *до-бекар* на *до-диез*, руководствовались гармонической и стилистической логикой, поскольку ранее в этой части подобных диссонирующих звучаний не встречалось, а кроме того, нота *до-диез* присутствует в предыдущем такте (т. 18) и следующем (т. 20). Наконец, нота *до-диез* присутствует в спорном т. 19 октавой выше (*до-диез* 3-й октавы). Если ставить целью избежать переченя во всех голосах, необходим именно *до-диез*.

Соната №2, Третья часть

В последнем проведении темы Цезтмайр исполняет форшлаг, который отсутствует в обоих изданиях сонат — «Schott» 1952 и «Музыка» 1965, а также в вариантах исполнений Кремера и Михлина (т. 70).

Соната №3

Исполнение Давида Ойстраха насыщено корректировками и дополнениями в штрихах и нотном тексте (тт. 9–13, 21, 66, 93, 97, 99, 113, 117. *Примеры 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48*).

Соната №5, Первая часть

В т. 28 Кремер исполняет ноту *ми-бемоль* в нижнем голосе *pizzicato* левой рукой, а Цезтмайр исполняет её *arco* (*Пример 52*). Это расхождение объясняется тем, что Кремер исполняет Сонату № 5 по отечественному изданию «Музыка» 1965, а Цезтмайр — по изданию «Schott» 1952. Тем не менее, вполне возможно предположить, что Кремер тоже сверялся с изданием «Schott», поскольку *ми-бемоль* есть только в этом издании; в издании «Музыки» стоит *ми-бекар*.

Соната №6

В трёх вариантах исполнения обнаруживаются текстовые, штриховые и аппликатурные расхождения. В т. 56 вместо указанных автором *arpeggiato* Лубоцкий исполняет ломаные аккорды, а Кремер и Цезтмайр исполняют этот фрагмент точно по авторскому тексту. В тт. 67 и 69 в вариантах Лубоцкого и Кремера на нисходящем пассаже с точками под лигой звучит штрих *portato*. Цезтмайр в этих тактах исполняет авторский штрих *staccato*. В т. 146 у Изаи есть указание исполнять терцию *ми-соль бекар* на струнах *ля* и *ми* соответственно. Эту аппликатуру исполняет только Кремер, а Лубоцкий и Цезтмайр играют эту терцию на струнах *ре* и *ля* в 5-й позиции.

3.3. Исполнительская интерпретация Шести сонат как единого цикла (Гидон Кремер и Томас Цетмайр)

Подведём итог сказанному, сравнив две записи полного цикла сонат Гидоном Кремером и Томасом Цетмайром.

Исполнение Кремера поражает слушателя прежде всего эффектной захватывающей виртуозной игрой. В ее основе — безупречное техническое мастерство исполнителя, что позволяет ему в соответствующих эпизодах использовать весьма быстрый темп.

Неотъемлемой частью уникального стиля Кремера является мастерство стремительной фразировки виртуозных пассажей, мелкой техники и двойных нот. Скрипач придает эффектность и блеск такой технике с помощью интонирования внутри пассажей, что представляется невероятно трудной, хотя и выполнимой задачей, особенно в быстром темпе. Такое интонирование многократно увеличивает динамику и звуковое наполнение любого пассажа, что непременно делает исполнение виртуозных эпизодов произведения гораздо более эффектными и увлекательными для слушателя.

Главное качество концепции Кремера можно определить как панорамность. Слушатель получает возможность охватить взглядом каждую сонату в отдельности, равно как и весь цикл. Так Кремер стремится отобразить масштабность сонат и музыкального мышления Изаи.

Концепция Цетмайра основывается на детализации нотного текста. От внимания скрипача не ускользает ни одна тонкость, которая непременно будет донесена до слушателя. Его исполнение сонат Изаи — плотно со множеством мелких деталей. Это объясняет выбор исполнителем более сдержанных темпов.

Исполнение Цетмайра побуждает слушателя созерцать музыку сонат, любоваться каждым звуком, гармоническим оборотом, изгибом

мелодии. Virtuозная составляющая при этом нисколько не утрачивает своей значимости, но приобретает совершенно уникальные черты. Неспешность темпов исполнения, стремление прослушать, выделить, а порой даже провибрировать как можно больше нот в пассажах, умение фразировать и интонировать пассажную технику как кантилену — вот особые качества виртуозности в исполнении Цецтмайра. Медленные, кантиленные эпизоды наполнены созерцанием каждого звука или гармонии, нежеланием расставаться с ними. Красиво озвученные переходы из позиции в позицию, крупная вибрация, частые *crescendo* и *diminuendo*, «вилочки» на одной или нескольких нотах — все это отличительные черты исполнительской манеры Цецтмайра в сонатах Изай.

Конкретизируем эти выводы на следующих примерах.

Соната №1, Первая часть

Цецтмайр исполняет практически все указания автора относительно штрихов и динамики со скрупулёзной точностью. Что касается изменения аппликатуры Цецтмайром, здесь порой встречается вокализация оборота благодаря «подъезду» ко второй ноте. Например, к последней ноте *до-диез* в т. 21 солист делает нарочитый переход из другой позиции, который, по его замыслу, опережает смену смычка в этом же месте. В результате проявляется не указанный в тексте форшлаг *до-диез*, предваряющий такую же основную ноту наподобие приготовленного задержания. Это яркий пример декламационного характера исполнения.

Соната №1, Вторая часть. Fugato

Фуга (или фугато) в эпоху Романтизма воспринималась как нечто строгое, рациональное, последовательное и лишённое открытой эмоциональности, своего рода музыкальное уравнение. Цецтмайр

разрушает некоторые из этих канонов, исполняя эту часть гораздо более эмоционально, порывисто по темпу и движению. Исполнение Кремера заметно отличается от цезтмайровского, так как Кремер в темповом отношении играет более ровно, в спокойном движении, хотя в его варианте также присутствует довольно сильный эмоциональный накал, особенно в кульминации.

Соната №1, Третья часть

Приёмы агогики, динамики, нюансировки и аппликатурные изменения, продемонстрированные Цезтмайром в этой части, постоянно используются им в цикле Шести сонат Иззи и являются характерной чертой его исполнительского стиля.

Гидон Кремер предпочёл исполнять оригинальную авторскую аппликатуру без каких-либо отступлений от неё. Его манера исполнения не требует вносить изменения в авторские штрихи, аппликатуру и нюансы. Более того, темп, в котором Кремер исполняет Третью часть, так или иначе этого не предполагает.

Соната №4, Первая часть

Разница между двумя записями огромна. Коротко вариант исполнения Кремера можно обозначить словами «довольно строго», Цезтмайра — *Molto rubato*, очень свободно. Причём понятие «свобода исполнения» относится в случае с Цезтмайром не только к темпам, но и к аппикатуре. Анализ аудиозаписей Кремера и Цезтмайра выявил два узловых момента в Первой части. Первый — это различная интерпретация темпов и метроритма, второй — использование оригинальной и альтернативной аппикатуры и штрихов.

Кремер выполняет авторское указание в начале части: *Ben Ritmico*. Он позволяет себе лишь незначительные отклонения от основного темпа,

которые вполне могут быть обусловлены фразировкой. Цезтмайр исполняет всю часть с большой свободой темпа. Многочисленные отклонения от основного темпа являются следствием фразировки, как и у Кремера, но эта фразировка принципиально иная. Если у Кремера крупная фразировка, то у Цезтмайра — дробная. Возможно, потому, что внутреннюю ритмическую пульсацию Цезтмайр мыслит преимущественно восьмыми или даже четвертями.

Использование альтернативной аппликатуры Цезтмайром связано с его желанием активнее использовать струны *ре* и *соль*. Кроме этого, он вносит изменения в штрихи: так, в заключении I части большинство аккордов он исполняет вниз смычком (тт. 61, 62) (*Пример 49*). Кремер же, напротив, не отступает ни на шаг от авторской аппликатуры и штрихов.

Соната №4, Вторая часть

Среди различий можно отметить у Цезтмайра более значительные *ritenuto*, чем у Кремера. Кроме того, темп части у Кремера более устойчив.

Соната №4, Третья часть

В быстрых частях у Цезтмайра преобладают частые кратковременные изменения темпа, манера исполнения порывистая. Как правило, это связано с указанной динамикой и нюансировкой. Не стал исключением и финал Сонаты №4. Здесь Цезтмайр ускоряет темп в случае *crescendo* и замедляет на *diminuendo*. Цезтмайр также постоянно задерживается на важнейших смысловых точках.

Кремер предпочитает подвижные эпизоды исполнять в стабильно ровном темпе, позволяя себе лишь изредка задерживаться на наиболее важных моментах.

Цезтмайр применяет также интересный приём, связанный с его порывистой манерой. В начале коды (т. 52) Изаи ставит ремарку *Piu animato*

та росо. Кремер в этом месте резко меняет темп и играет насквозь без каких-либо задержек. Цецтмайр остаётся практически в прежнем темпе, зато делает ещё больше ускорений и замедлений в связи с динамикой. Порывистость его игры становится максимальной.

И Кремер, и Цецтмайр точно выполняют в этой части авторские штрихи. Замысел Изаи заключается не только в том, чтобы исполнять ноты, обозначенные чёрточками, штрихом *деташе*, а ноты с точками — штрихом *спиккато*. Главное — мгновенно переходить с одного штриха на другой; именно это обоим исполнителям удаётся с поразительной точностью.

Соната №5, Вторая часть

В своих интерпретациях Кремер и Цецтмайр совершенно по-разному воплощают образ танца. В данном случае речь идёт уже не только об индивидуальной манере каждого исполнителя, но о совершенно разном восприятии музыкального материала.

Прежде всего, это касается темпов и характера музыки. Самый яркий образ народного танца во Второй части содержится в тт. 1–21. Кремер придерживается подвижного темпа, который не соответствует авторскому указанию (четверть = 72; темп Кремера приблизительно четверть = 100). Однако этот темп полностью соответствует программе части: интерпретация Кремера воплощает образ зажигательного, несколько грубоватого танца.

Цецтмайр взял темп в соответствии с авторским указанием, и в результате «Сельский танец» скорее напоминает торжественное и неторопливое праздничное шествие.

Два скрипача — Цецтмайр и Кремер, — представили цикл сонат Изаи каждый по-своему, преследуя при этом общую цель раскрыть для слушателей музыкальную концепцию всего цикла как единого целого.

В данной главе затронута лишь часть исполнений сонат Изаи, сохранившихся в аудиозаписи. Значительное число вариантов интерпретаций продолжает свидетельствовать о том, что идея Изаи о соавторстве композитора и исполнителя попрежнему остается как никогда востребованной.

Заключение

Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи — уникальное по замыслу и воплощению произведение музыкального искусства XX века. Здесь раскрылся музыкально-исторический концептуализм, опирающийся на эстетическую и звуковую новизну исполнительского опыта выдающихся исполнителей-виртуозов. Продвижение по этому пути для Изаи всегда являлось преодолением стандартов и шаблонов, уникальным взаимопроникновением и взаимообогащением исполнительского и композиторского процесса, всегда соединявших в его понимании техническое мастерство с бескомпромиссной творческой энергией. Музыкальный текст сонат Изаи, по существу, предлагает исполнителю принципиально новый уровень взаимодействия всех этих компонентов, синтез мощнейших токов композиторского мышления и живой стихии исполнительского сотворчества. Рассмотренные в диссертационной работе аудио-записи сонат можно назвать эталонными для своего этапа в музыкально-историческом процессе. Однако, по мере совершенствования виртуозной техники, как и предвидел Изаи, музыкальный мир неминуемо должен будет прийти к появлению новых исполнительских вершин, технически невозможных в XX веке, но со всей очевидностью приближаемых самим развитием музыкального искусства.

Жанровым и драматургическим решением, предложенным Изаи для воплощения этих идей, является большая виртуозная сольная соната программного типа. Программой основой Шести сольных сонат Изаи стали уникальность индивидуального исполнительского облика и особенности интерпретационного стиля выдающихся скрипачей прошлого и современности. Здесь выдающийся музыкант и композитор Изаи отдал дань своего уважения не столько блистательному исполнительскому искусству шести скрипачей-виртуозов, сколько универсализму и многогранности их творческой жизни в профессии, столь близких и ему самому.

Исторически оправданным оказался мощный композиторский опыт в сфере развития портретного жанра специфической «исполнительской»

тематики. Неслучайно так значительна история этого жанра в период «после Изаи». Не углубляясь в эту специальную сферу проблематики, отметим лишь, что основным из открытий в истории сольной сонаты можно считать и во многом связанный с творческой практикой Изаи уникальный опыт погружения в эстетические и профессиональные глубины скрипичного (и струнного в целом) исполнительства. Чрезвычайно показательным в этом отношении представляется высказывание автора трёх сонат для альты соло, написанных в русле буквального развития портретно-жанровых открытий Изаи, М. Вайнберга: «Сейчас настолько великолепно играют на альте, что я рассматриваю его как инструмент высокой певучести. В звучании альты есть какая-то таинственность, загадочность, отстранённость — в этом его характерная особенность» [269, с. 198]⁴⁵.

Очевидно, что экспериментальный замысел повлиял на разнообразие в драматургических решениях *Шести сонат*. Важнейшей особенностью цикла является его открытость к профессиональному со-творчеству со стороны исполнителей. Анализ выдающихся интерпретаций показал возможности совершенно различных образных и драматургических решений по темповым, метроритмическим, штриховым и артикуляционным, динамическим, тембральным, аппликатурным и даже текстовым параметрам.

Таким образом, проведенное исследование и анализ полученных результатов позволяют сделать следующие выводы:

1) Творческий универсализм Э. Изаи доказал глубочайшую взаимообусловленность явлений и процессов музыкальной истории. Блестящий исполнитель, педагог, композитор и философ, он не только существенно обогатил европейскую скрипичную культуру энергией эксперимента и открытий, но также утвердил исторический опыт

⁴⁵ Сонаты М. Вайнберга посвящены альтистам Ф. Дружинину (op.107, 1971), Д. Шебалину (op. 123, 1978) и М. Толпыго (op. 135, 1982) и подчинены автором стремлению передать своеобразие исполнительских обликов артистов. - См. более подробно: [220, с. 14]

интерпретации в его значении мощной движущей силы мирового музыкально-исторического процесс. Выявляя и доказывая глубокую взаимообусловленность явлений творчества, Изаи, по существу, призывал к более объективной (во многом, «репертуарной») переоценке музыкальной истории с позиций инструментального (прежде всего скрипичного) исполнительства. Органическая взаимосвязь его деятельности скрипача, дирижера, педагога, композитора как *феномен музыкального универсализма* существенно обогатила традиционные представления о горизонтах профессионального совершенствования в музыкальном искусстве XX-XXI веков.

2) Композиторское творчество Э. Изаи не только «зеркально» отразило стихию жанрового и стилевого эксперимента своей эпохи, но активно содействовало возрождению интереса к концептуальным находкам прошлых эпох. Кульминационные для позднего периода творчества Э. Изаи *Шесть сонат* явились одним из убедительных свидетельств актуализации в условиях пост-тональной и пост-симфонической музыкальной реальности начала XX века жанра барочной инструментальной сонаты как сферы востребованного творческого эксперимента. Фактически, для современников Изаи – Хиндемита, Онеггера, Бартока, Прокофьева, - опыт работы скрипача-композитора в жанре сольной сонаты имел несомненный эффект «притяжения».

3) В цикле из *Шести сонат* - посвящений Изаи сформировал и воплотил новую и весьма необычную для своего времени концепцию музыкальной программности, посвященную, по существу, профессиональной истории европейского скрипичного исполнительства. Новый тип этой музыкальной образности, можно определить как *исполнительский портрет скрипача-интерпретатора*, сфокусированный на раскрытии глубоко индивидуальной исполнительской техники и манеры интерпретации,

свойственной шести выдающимся скрипачам прошлого и современности (в отличие, к примеру, от композиторских портретов в произведениях XVII-XIX веков - например, «Куперена» Форкре или «Шопена» и «Паганини» в «Карнавале» Шумана).

4) Одно из основных проявлений творческого универсализма скрипача и композитора Эжена Изаи, провозглашенная им идея соавторства исполнителя и композитора во всей полноте раскрылась в *Шести сонатах* (1923), в музыкальном материале которых самим автором были заложены условия практического осуществления прав исполнителя на *внесение интерпретационных изменений* в изначальную авторскую идею. Сравнительный анализ интерпретаций *Шести сонат* выдающимися скрипачами современности (Г. Кремером, Т. Цетмайром, М. Лубоцким, а также Б. Гутниковым, Д. Ойстрахом, А. Михлиным) подтверждает уникальную природу сотворческого начала скрипача — автора Изаи и исполнителей второй половины 20 века.

В заключение представляется необходимым признать достойным сожаления тот факт, что Эжен Изаи не оставил записи собственного исполнения своих *Шести сонат*.

К списку выдающихся современных скрипачей, интерпретации которых проанализированы в данной работе, нужно добавить Максима Венгерова, исполнившего Третью, Пятую и Шестую сонату, и Сергея Крылова, сыгравшего на одном из концертов в Петербурге Третью сонату. В записи эти интерпретации пока не доступны.

В России сонаты Изаи начали играть, видимо, в 1950-1960-е, благодаря чему в 1965 году этот цикл был опубликован издательством «Музыка». Но и сейчас, почти полвека спустя, этот репертуар остаётся редкостью в учебном классе и на концертной эстраде.

В Санкт-Петербургской консерватории в учебном процессе входят в основном также Третья и Шестая соната, иногда Четвёртая, ещё реже Вторая. Для сравнения нужно сказать, что в Японии, например, сегодня можно найти немалое число записей полного цикла сонат, осуществлённых молодыми скрипачами.

Среди редких российских событий, посвящённых Изаи в последние годы, нужно назвать концерт класса А. Шустина в Санкт-Петербургской консерватории в 2001 году. Тогда, отмечая 70-летие со дня смерти Изаи, выпускники и студенты исполнили все *Шесть сонат*. Автор данной работы, в тот момент ассистент-стажер первого года обучения, играл Первую сонату; в стенах Консерватории она звучала впервые как минимум за десятилетие в тот вечер.

На момент завершения работы над настоящим исследованием концертное исполнение цикла объявил/осуществил преподаватель Санкт-Петербургской консерватории Чингиз Османов и профессор СПб ГК Илья Иофф.

По мнению автора данной работы Шесть сонат Изаи сочетают качества, которые должны быть востребованы именно в учебном процессе: с одной стороны, эти сонаты весьма доступны для понимания, с другой – весьма эффектны, с третьей они развивают мастерство исполнителя в нескольких важнейших направлениях – как в *отношении техники, так и навыка владения крупной формой*.

Шесть сонат Изаи должны быть рекомендованы к освоению именно на вузовской стадии обучения, и в идеале нужно охватить весь цикл. Ложное представление о сонатах Изаи как о виртуозных «акробатических» номерах, вероятно, является результатом сложившейся практики, когда Третью (а иногда затем и Шестую) сонату дают ученику еще в музыкальной школе в качестве виртуозной пьесы⁴⁶.

⁴⁶ О предвзятости этих представлений говорит, например, в своей рецензии на концерт Крылова Владимир Раннев: «Первое отделение Сергей Крылов завершил ре-минорной

Представляется, что гораздо плодотворнее другой подход, при котором цикл сонат Изаи — именно как единое целое — открывает для себя студент музыкального ВУЗа. В этом случае результатом становится осознание того, что сольная скрипичная полифония (обязательный пункт учебных программ) — это не только сонаты и партиты Баха, но Первая и Вторая сонаты Изаи. И тогда, возможно, выйдя на профессиональную стезю, молодой скрипач будет обладать более широким взглядом на скрипичный репертуар, от чего концертные программы только выиграют.

Сонаты Изаи могут и должны быть, наряду с Сен-Сансом и Чайковским, включены в регламент международных конкурсов, проходящих в России.

Об интересе к *Шести сонатам* современного молодого слушателя может свидетельствовать, к примеру, обсуждение исполнений текста, разночтений, техники, цитат на интернет-форуме «Классика». Но это обсуждение свидетельствует и о том, что и сами *Шесть сонат*, и фигура их автора не столь известны в России, как они того заслуживают.

В 2012 году исполнилось 75 лет одному из самых престижных музыкальных конкурсов — Конкурсу королевы Елизаветы, первым победителем которого стал Давид Ойстрах. Немногие знают, что Елизавета учредила этот конкурс в 1937 году в память об Эжене Изаи, который мечтал организовать состязание молодых скрипачей.

Автор надеется, что данная работа послужит более активному и методичному внедрению *Шести сонат* Изаи в учебную, педагогическую и концертную практику российских музыкантов и возможно вдохновит исполнителей на новые индивидуальные решения цикла, а также вызовет к жизни новые и обширные исследования творчества Изаи.

сонатой Изаи. Принято считать, что это "цеховой" композитор, писавший скрипичный материал специально для исполнителей-виртуозов, часто в ущерб смыслу и качеству композиции. Но в данном случае Сергею Крылову удалось доказать, что эта соната — не виртуозная бирюлька, а сложная драматическая музыка» (Владимир Раннев. «Легкий, но осмысленный»: Скрипач Сергей Крылов выступил в Петербурге // Газета «Коммерсантъ С-Петербург». — №85 от 15.05.2009. — с. 15).

Список литературы

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт: в 4 кн. Ч. 2. Кн. 2 / Герман Аберт; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1989. — 560 с.: нот.
2. Августин Аврелий. О бессмертии души / Блаженный Августин. — М.: АСТ, 2004. — 511, [1] с. — (Philosophy).
3. Аверинцев, С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / Сергей Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1983. — С. 3-14.
4. Алексеев, А. Д. Интерпретация музыкальных произведений: учеб. пособие / А. Д. Алексеев. — М.: изд-во ГПМИ им. Гнесиных, 1984. — 92 с.
5. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учеб. пособие: в 3 ч. / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1982-1988.
6. Алексеев, А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности: учеб. пособие / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1991. — 104 с.
7. Альшванг, А. А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля / А. Альшванг. — М.: Музгиз, 1963. — 176 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
8. Анисимов, А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII-XIX веков / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Магнитогорск, 2011.
9. Антология мировой философии: в 4 т. / АН СССР. Ин-т философии. — М.: Мысль, 1969-1971. — (Памятники мировой философской мысли).
10. Антонова, О. А. Музыкальное искусство и религия: философ. историч. очерки / О. А. Антонова, З. М. Кузнецова; Томский гос. ун-т им. В. Куйбышева. — Томск: изд-во ТГУ, 1986. — 194 с.
11. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974. — С. 90-128.
12. Арановский, М. Г. На пути к обновлению жанра / Михаил Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. — Л., 1971. — С. 123-164.
13. Арановский, М. Г. Симфонические искания: исслед. очерки / Михаил Арановский. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 287 с.
14. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / Михаил Арановский // Музыкальный современник. Вып. 6. — М., 1987. — С. 5-44.
15. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / Михаил Арановский. — М., 1998. — 241 с.
16. Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: мат. междунар. науч. конф. / ред.-сост. Е. Доленко, Е. Чigareва. — М., 2002. — 204 с.
17. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Борис Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1977. — 279 с.
18. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 376 с.: нот.
19. Ауэр, Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Леопольд Ауэр; общ. ред. И. Ямпольского. — М.: Музыка, 1965. — 274 с.
20. Баранова, Т. Б. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения / Татьяна Баранова // Эволюционные процессы музыкального мышления. — Л., 1986. — С. 42-54.
21. Баранова, Т. Б. О космогонической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко / Татьяна Баранова // Традиции в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое время. Вып. 3. — Л., 1989. — С. 73-84. — (Проблемы музыкознания).
22. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. — М.: Музыка, 1975. — 685 с.

23. Барсова, И. А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира / И. А. Барсова // Художественное творчество. Л., 1986. — С. 99-116.
24. Барток, Б. Автобиография / Бела Барток // Советская музыка. — 1965. — № 2. — С. 94-96.
25. Барток, Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Бела Барток; [пер. Г. П. Коссей; вступ. ст. И. В. Нестьева. — М.: Музыка, 1966. — 79 с.: ил., нот.
26. Барток, Б. Статьи [Золтан Кодай. О значении народной музыки. О «расовой чистоте» в музыке. Исследование народной песни в Восточной Европе]. Письма / Бела Барток // Советская музыка. — 1965. — № 2. — С. 96-108.
27. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 444 с.
28. Бекетова, Н. В. Моцарт и Прокофьев. Концепция второго смысла / Н. В. Бекетова // Моцарт — XX век: межвуз. сб. ст. — Ростов-на-Дону, 1993. — С. 75-87.
29. Белецкий, И. В. Антонио Вивальди, 1678-1741: краткий очерк жизни и творчества: попул. моногр. / И. В. Белецкий. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. — 87 с.: ил., портр.
30. Бергсон, А. Два источника морали и религии / Анри Бергсон; пер. с фр., примеч. А. Б. Гофман. — М.: Канон, 1994. — 382 с.
31. Бердяев, Н. А. Самопознание / Николай Бердяев. — М.: Госиздат, 1987. — 230 с.
32. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Наум Берковский. — СПб.: Азбука-классика, 2001. — 512 с.
33. Бёрни, Ч. Музыкальные путешествия / Чарльз Бёрни — Л.: Музыка, 1961. — 303 с.
34. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А. В. Ивашкин. — М.: Классика-XXI, 2003. — 315 с.
35. Благовещенский, И. П. Из истории скрипичной педагогики / И. П. Благовещенский; [предисл. В. Н. Скибина]. — Минск: Вышэйш. шк., 1980. — 79 с.: портр., ил., нот.
36. Блок, М. Юбилей великого скрипача // Советская музыка. — 1967. — №10. С. 130.
37. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. — М.: Музыка, 1970. — 228 с.
38. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1 / В. П. Бобровский. — М.: Музыка, 1989. — 267 с.
39. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. — М.: Музыка, 1978. — 336 с.
40. Бонфельд, М. Ш. Картина мира в творчестве Моцарта и Прокофьева / Михаил Бонфельд // Моцарт — XX век: межвуз. сб. ст. — Ростов-на-Дону, 1993. — С. 67-75.
41. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства / Морис Бонфельд. — Вологда, 1999. — 205 с.
42. Боэций. Утешение философией и другие трактаты / Боэций; Акад. наук. Ин-т философии; пер. Г. Г. Майорова, М. Н. Цейтлина; послесл. Г. Г. Майорова. — М.: Наука, 1996. — 336 с. — (Памятники филос. мысли).
43. Брейтбург, Ю. А. Йозеф Иоахим — педагог и исполнитель / Юрий Брейтбург. — М.: Музыка, 1966. — 116 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
44. Бронфин, Е. Ф. Клаудио Монтеверди, 1567-1643: краткий очерк жизни и творчества / Е. Ф. Бронфин. - Л.: Музгиз, 1970. — 102 с.: ил., ноты. — (Книжка для юношества).
45. Бурлина, Е. Я. Жанровая теория как развивающаяся система / Елена Бурлина // Вопросы методологии и социологии искусства. — Л., 1988. — С. 52-73.
46. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм — мышление — культура / В. Б. Валькова. — Н. Новгород: изд-во Нижегород. ун-та, 1992. — 163 с.
47. Ванслов, В. В. Содержание и форма в искусстве / В. В. Ванслов. — М.: Изобразительное искусство, 1967. — 371 с.
48. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. — М.: Наука, 1966. — 403 с.
49. Веберн, А. Лекции о музыке. Письма / Антон Веберн; пер. с нем. В. Г. Шнитке. — М.: Музыка, 1975. — 143 с.

50. Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко / Генрих Вёльфлин. — М.: Азбука-классика, 2004. — 288 с.: ил.
51. Веприк, А. М. Встречи с Хиндемитом, Шёнбергом, Равелем: фрагменты из писем / А. Веприк; публикация Г. Когана // Советская музыка. — 1962. — № 12. — С. 110-117.
52. Виппер, Б. Р. Западноевропейское искусство первой половины XVII века: статьи об искусстве / Б. Виппер. — М.: изд-во МГУ им. Ломоносова, 1970. — С. 37-58.
53. Виппер, Б. Р. Искусство XVII века и проблемы стиля барокко / Борис Виппер // Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. — М., 1966. — С. 245-263.
54. Витачек, Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Фабий Витачек. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1964. — 152 с.
55. Вольдман, Я. И. Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII - начала XIX века / Яков Вольдман. — Саратов: изд-во Саратов. гос. ун-та, 1964. — 38 с.: нот.
56. Габай, Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма / Юрий Габай // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр / отв. ред. А. Л. Порфирьева. — Л.: ЛГИТМИК, 1987. — С. 5-30.
57. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Леонид Гаккель. — Л.: Сов. композитор, 1990. — 286 с.
58. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Кн. 3/ Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Столпнера. — М.; Л.: Соцэкгиз, 1935. — 560 с. — (Собр. соч.: в 14 т.; Т. 11).
59. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1- 3 / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Мысль, 1968-1973.
60. Гейне, Г. Романтическая школа / Генрих Гейне; пер. А. Горнфельда // Гейне Г. Собр. соч: в 10 т. Т. 6. — М., 1966. — С. 143-277.
61. Гейрингер, К. Иоганес Брамс / Карл Гейрингер. — М.: Музыка, 1965. — 289 с.
62. Гецелёв, Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века // Проблемы музыки XX века. — Горький, 1977. — С. 12-34.
63. Гинзбург, Л. С. Генрик Венявский в России / Лев Гинзбург // Русско-польские музыкальные связи. — М., 1962. — С. 256-281.
64. Гинзбург, Л. С. Исследования. Статьи. Очерки / Лев Гинзбург. — М.: Сов. композитор, 1971. — 398 с.
65. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства. Кн. 1: Виолончельная классика / Лев Гинзбург. — М.: Музыка, 1950. — 511 с.: ил., [15] л. ил., нот. ил.
66. Гинзбург, Л. С. История скрипичного искусства. Вып. 1 / Лев Гинзбург, Владимир
67. Гинзбург, Л. С. Фердинанд Лауб / Лев Гинзбург. — М.: Музгиз, 1951. — 60 с.: портр., факс.
68. Гинзбург, Л. С. Эжен Изаи / Лев Гинзбург. — М.: Музгиз, 1959. — 200 с.: ил., нот. ил.
69. Гинзбург, Л. С. Анри Вьетан / Лев Гинзбург. — М.: Музыка, 1983. — 176 с.: нот. ил.
70. Глазунов, А. А. Произведения Ф. Джеминиани и П. Локателли и их интерпретация выдающимися скрипачами современности: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Глазунов Александр Александрович; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1987.
71. Гливинский, В. В. Позднее творчество И.Ф. Стравинского: науч. изд. / Владимир Гливинский. — М.: изд-во МГК им. Чайковского, 1996. — 176 с.
72. Глоссарий церковных терминов: справ. изд. — Ростов-на-Дону, 1992. — 89 с.
73. Горобец, С.В. Концерты А. Зилоти в культуре Санкт-Петербурга / С.В. Горобец // Terra Humana №3. — Спб.: ЦНИТ «Астерион», 2013. — С. 164. (в эл. виде: www.terrahumana.ru/архив/13_03/13_03_33.pdf, дата обращения 07.07.2014).
74. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. — 2-е изд., доп. — Киев: Муз. Украина, 1973. — 310 с.
75. Горюхина, Н.А. Вопросы теории музыкальной формы и стиля / Н. А. Горюхина // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. — М., 1975. — С. 3—16.

76. Григорьев, В. Ю. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / Владимир Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. ст. Вып. 1 / сост. М. А. Смирнов. — М.: Музыка, 1988. — С. 69-87.
77. Григорьев, В. Ю. Истоки польского скрипичного исполнительства / Владимир Григорьев // Музыкальное исполнительство. Вып. 10. / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. — М.: Музыка, 1979. — С. 214-236.
78. Григорьев, В. Ю. Кароль Липиньский / В. Ю. Григорьев. — М.: Музыка, 1977. — 168 с.: нот.ил.
79. Григорьев, В. Ю. Никколо Паганини: жизнь и творчество / Владимир Юрьевич Григорьев. — М.: Музыка, 1987. — 144 с.
80. Григорьев, В. Ю. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. Принципы и методы: Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств / Владимир Григорьев. — М., 1991. — 63 с.
81. Григорьев, В. Ю. Эжен Изаи // Творческие портреты композиторов: Популярный справочник / ред. О. Гусева. М.: Музыка, 1990. Григорьев. — М.: Музыка, 1990. — 285 с.
82. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50 — 80-е годы / Г. В. Григорьева. — М.: Сов. композитор, 1989. — 206 с.
83. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры: в 2 т. / Роман Грубер. — М.; Л.: Госмузиздат, 1941-1959.
84. Губман, Б. Л. Современная католическая философия: человек и история / Борис Губман. — М.: Высш. шк., 1988. — 190 с.
85. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию: учеб. пособие для муз. вузов / Н. С. Гуляницкая. — М.: Музыка, 1984. — 256 с.
86. Гуревич, Л. Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации / Л. Н. Гуревич. — Л.: Музыка, 1988. — 110, [2] с.: нот. Ил.
87. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Евгений Гуренко. — Новосибирск: Наука, 1982. — 187 с.
88. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1: Общее введение в чистую феноменологию / Эдмунд Гуссерль; пер. с нем. А. В. Михайлова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 332 с.
89. Гутников, Б. Л. Интонация в игре на скрипке / Борис Гутников. — Л., 1984 — 204 с.
90. Гутников, Б. Л. Об искусстве скрипичной игры / Борис Гутников. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988.— 56 с.: нот.
91. Давыдова, В. П. Концерт и соната для флейты в музыке XX века: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Давыдова Виктория Павловна; Ростов. Гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2007. — 24 с.
92. Дараган, Д. Советская оратория 60-70-х годов XX века / Даниил Дараган. — М.: Музыка, 1978. — 301 с.
93. Дебюсси и музыка XX века: сб. ст. / ред.-сост. Г. Орлов. — Л.: Музыка, 1983. — 187 с.
94. Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Дебюсси. — М.; Л.: Сов. композитор, 1964. — 302 с.
95. Денисов, Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники / Эдисон Денисов // Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1966. — С. 480-498.
96. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М.: Сов. композитор, 1986. — 176 с.
97. Дживелегов, А. История западноевропейского театра от средних веков до 1789 года: учеб. пособие / Алиф Дживелегов, Григорий Бояджиёв. — М.: Искусство, 1941. — 614 с.
98. Диденко, Н. Музыка — речь духовная / Надежда Диденко // Музыкальное искусство и религия: мат. конф. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных; Ростов. Гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — М., 1994. — С. 67-79.

99. Дмитриев, А. Н. Полифония как фактор формообразования / Анатолий Никодимович Дмитриев. — Л.: Музгиз, 1962. — 488 с.
100. Долгов, К. Философия, искусство, политика / Константин Долгов. — М.: Мысль, 1976. — 143 с.
101. Дрёмов, А. Романтическая типизация / Алексей Дрёмов // Вопросы литературы. — 1971. — № 4. — С. 45-78.
102. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. — М.: Музыка, 1984. — 456 с.
103. Друскин, М. С. Иоганнес Брамс / М. С. Друскин. — изд. 4-е. — М., 1988. — 95 с.
104. Друскин, М. С. Клавирная музыка XVI — XVIII веков (в Испании, Англии, Нидерландах, Франции, Италии, Германии) / М. С. Друскин. — Л.: Госмузиздат, 1960. — 295 с.
105. Друскин, М. С. О западно-европейской музыке XX века / М. С. Друскин. — М.: Сов. композитор, 1973. — 269 с.
106. Друскин, М. С. О периодизации: истории зарубежной музыки XX века / М. С. Друскин // Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. — Л.; М., 1977. — С. 10-51.
107. Друскин, М. С. Пути развития современной зарубежной музыки / М. С. Друскин // Вопросы современной музыки. — Л., 1963. — С. 156-178.
108. Дюмениль, Р. А. А. Современные французские композиторы, группы «Шести» / Рене Дюмениль; пер. И. Зубкова; вступ. ст. М. Друскина. — М.: Музыка, 1964. — 132 с.
109. Евдокимова Ю. К. Полифонические традиции в раннесонатной форме / Юлия Евдокимова // Вопросы музыковедения: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 2. — М., 1973. — С. 64-88.
110. Евдокимова, Ю. К. История полифонии. Вып. 1 / Ю. К. Евдокимова. — М.: Музыка, 1983. — 461 с.
111. Евдокимова, Ю. К. диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке / Ю. К. Евдокимова // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1980. — С. 142-165.
112. Екимовский, В. А. Оливье Мессиаен. / Виктор Екимовский. — М.: Музыка, 1987. — 322 с.: нот. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
113. Житомирский, Д. В. Западноевропейский музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. — М.: Музыка, 1989. — 300 с.: нот. ил.
114. Задерацкий, В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского / Всеволод Задерацкий. — М.: Музыка, 1980. — 287 с.
115. Задерацкий, В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича / Всеволод Задерацкий. — М.: Сов. композитор, 1969. — 272 с.
116. Задерацкий, В. В. Полифония как принцип развития в сонатных формах Шостаковича и Хиндемита / Всеволод Задерацкий // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966. — С. 67-97.
117. Задерацкий, В. В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур полифонических предпосылок / Всеволод Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М.: Музыка, 1982. — С. 67-98.
118. Зайдель, Е. Г. Авангардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Зайдель Евгений Геннадьевич; Гос. ин-т искусствознания. — М., 1996. — 29 с.
119. Зандер, Н. И. Органное творчество Макса Регера в аспекте биографических, организованных и исполнительских проблем / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород, 2006. — 24 с.
120. Захарова, О. И. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца / Ольга Захарова // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. - М., 1980. — С. 55-80.
121. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы; приёмы / Ольга Захарова. — М.: Музыка, 1983. — 198 с.

122. Зейфас, Н. М. Заметки об эстетике западноевропейского барокко / Наталья Зейфас // Советская музыка. — 1975. — № 3. — С. 99-106.
123. Золозова, Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции, 1945-1970 / Татьяна Золозова. — Киев: Муз. Україна, 1989. — 214 с.
124. Зотов, А. Буржуазная философия середины XIX — начала-XX века / Аркадий Зотов; Вадим Мельвиль. — М.: Мысль, 1988. — 451 с.
125. Ивашкин, А. В. Кшиштоф Пендерецкий / Александр Васильевич Ивашкин. — М.: Сов. композитор, 1983. — 126 с.: ил., фото.— (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
126. Изаи, Э. Анри Вьетан — мой учитель / Эжен Изаи; пер. с фр.: Л: Гинзбурга // Музыкальное исполнительство. Вып. 8. — М., 1973. — С. 213-238.
127. Изотова, С. А. А. И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И. С. Баха. Диссертация... канд. искусствоведения. Саратов, 2015.
128. История западноевропейского театра. Т. 5-7 / под ред. Т. Бояджиева. — М.; Л., 1978-1987.
129. История зарубежной литературы XVIII века. — М.: Просвещение, 1970. — 527 с.
130. История зарубежной музыки: XX век: учеб. пособие для студентов вузов / ред. Н. А. Гаврилова. — М.: Музыка, 2005. — 572 с. — (Academia XXI).
131. История зарубежной музыки: конец XIX — начало XX века: сб. ст. Вып. 5 / под ред. И. Нестьева. — М.: Музыка, 1988. — 438 с.
132. История немецкой литературы: учеб. пособие: в 5 т. Т. 4 / пер: с нем., общ. ред. А. Дмитриева. — М.: Наука, 1968. — 614 с.
133. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 554 с.
134. История русской музыки: в 10 т. Т. 3: XVIII век. / Б. В. Доброхотов, Ю. В. Келдыш, А. В. Лебедева и др. — М.: Музыка, 1985. — 425 с.
135. История философии: учеб. для высш. учеб. заведений. — Ростов-на-Дону: изд-во РГУ, 1999. — 576 с.
136. История эстетики: в 3 т. / сост. А. Лосев, В. Шестаков. — М.: Наука, 1964-1966. — (Памятники мировой эстетической мысли).
137. Каган, М. С. Системный подход к комплексному изучению искусства / М. С. Каган // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. — Л., 1979. — С. 44-52.
138. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1-3 / М. С. Каган. — Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. — 440 с.
139. Каган, М. С. Системность и историзм / М. С. Каган // Философские науки. — 1975. — № 5. — С. 120-148.
140. Казанцева, Л. П. Музыкальный портрет / Людмила Казанцева. — М.: ПТЦ «Консерватория», 1995. — 123 с.
141. Казанцева, Л. П. Понятие исполнительской интерпретации / Людмила Казанцева // Музыкальное содержание: наука и педагогика. — Уфа, 2005. — С. 149-157.
142. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании / Людмила Казанцева. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — 247 с.
143. Кандинский, А. И. История русской музыки: учебник. Ч. 1 / А. И. Кандинский, Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова. — М.: Музыка, 1972. — 506 с.
144. Кандинский, В. В. Ступени: эссе / Василий Кандинский // Смена. — 1991. — № 1. — С. 125-140.
145. Кандинский-Рыбников, А.А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского искусства С. В. Рахманинова: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Кандинский-Рыбников Алексей Алексеевич; Московская государственная консерватория. — М., 1980. — 24 с.
146. Капустин, Ю. Музыкант-исполнитель и публика (социологические проблемы современной концертной жизни) / Юрий Капустин. — Л.: ЛГИТМиК, 1985. — 143 с.

147. Катунян, М. Г. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко / М. Г. Катунян // Музыка: сб. науч. рефератов. Вып. 4. М., 1980. — С. 23-48.
148. Катунян, М. Г. Рефренная форма XVI-XVII веков / М.Г. Катунян // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — М., 1994. — С. 65-87. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 132).
149. Кац, Б. А. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования / Борис Кац. — Л.: Сов. композитор, 1986. — 168 с.: ил.
150. Кашкин, Н. Рецензии на выступления Э. Изай в газетах «Московские ведомости», 1901, № 334; «Русское слово», 1906, № 303 и 1907, № 286; Оссовский А. Евгений Изай // Слово. 1906, № 29.
151. Келдыш, Ю. В. Portato // Музыкальная энциклопедия. М.: Большая Советская Энциклопедия, 1973–1982.
152. Кёнигсберг, А. К., Михеева, Л. В. 111 симфоний: Справочник-путеводитель. — СПб.: КультИнформПресс, 2000. — 671 с.
153. Кимелев, Ю. Современная западная философия религии / Юрий Кимелев. — М.: Мысль, 1989. — 285 с.
154. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная критика / Л. В. Кириллина. — М.: НТЦ «Консерватория», 1996. — 189 с.
155. Климовицкий, А. И. К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления: новое об эскизной работе Бетховена над темой Девятой симфонии / А. И. Климовицкий // Музыкальная классика и современность: вопросы истории и эстетики: сб. тр. — Л., 1983. — С. 94-121.
156. Климовицкий, А. И. Судьбы, традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки. XX века / Аркадий Климовицкий // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. — М., 1976. — С. 135-163.
157. Климовицкий, А. И. Эволюция сонаты в творчестве Д. Скарлатти /А. И. Климовицкий // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. — М., 1967. — С. 134-167.
158. Коган, Г. М. Избранные статьи / Григорий Коган // Теория и история исполнительства. Вып. 2. — М., 1972. — 287 с.
159. Коган, Л. Б. Абрам Ильич Ямпольский // Воспоминания о Московской консерватории: Сб. ст. / Сост. и коммент. Е.Н. Алексеевой и Г.А. Прибегоиной. М.: Музыка, 1966.
160. Коган, Л. Б. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / Леонид Коган. — М.: Сов. композитор, 1987. — 246 с.
161. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века: пер. с чеш. / Цтирад Когоутек; общ. ред. и с коммент. Ю. Рагса и Ю. Холопова; вступ. ст. К. Иванова, Ю. Рагса, Ю. Холопова. — М.: Музыка, 1976. — 367 с.
162. Кодаи, З. История венгерской народной музыки: пер. с венг. / Золтан Кодаи. — Будапешт, 1968. — 437 с.
163. Кон, Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. — Л.: Сов. композитор; 1982. — 243 с.
164. Конен, В. Д. Клаудио Монтеверди. 1567-1643 / Валентина Конен. — М.: Сов. композитор, 1971.— 323 с.
165. Конен, В. Д. Окончательная кристаллизация гомофонно-гармонического стиля в эпоху классицизма / Валентина Конен // Западноевропейская художественная культура XVII века. — М., 1980. — С. 32-65.
166. Конен, В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии / Валентина Конен. — М.: Музыка, 1975. — 376 с.
167. Конрад Н. И. О смысле истории / Н. И. Конрад // Конрад Н. И. Избранные труды. — М., 1974. — С. 295-327.
168. Конрад, Н. И. О барокко / Н. И. Конрад // Конрад Н. И. Избранные труды. — М., 1974. — С. 270-272.

169. Корндорф, Н. С. Хочу услышать музыку нового Моцарта // Музыкальная академия. — 2000. №1. — С. 59–63.
170. Корредор, Х. М. Беседы с Пабло Казальсом [пер. с фр.] / Хосе Мария Корредор. — Л.: Музгиз, 1960. — 370 с.
171. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: теорет. проблемы муз. исполнительства и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике / Н. П. Корыхалова. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
172. Котляров, Б. Я. Джордже Энеску / Борис Яковлевич Котляров. — М.: Музыка, 1965. — 132 с.
173. Красноскулов, А. Практика моделирования барочной клавишной фактуры (современный взгляд) / Алексей Красноскулов // Старинная музыка сегодня: мат. науч.-практич. конф. — Ростов-на-Дону, 2004. — С. 346-356.
174. Крейнина, Ю. В. К проблеме стиля Макса Регера / Юлия Крейнина // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. — М., 1979. — С. 106-127.
175. Крейнина, Ю. В. Макс Регер как явление немецкой музыкальной культуры: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Крейнина Юлия Вольфовна; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — М., 1976. — 26 с.
176. Крейнина, Ю. В. Макс Регер: жизнь и творчество / Юлия Крейнина. — М.: Музыка, 1991. — 203, [2] с.
177. Крейнина, Ю. В. Регер и мастера XX века / Юлия Крейнина // Проблемы истории австро-немецкой музыки: первая треть XX века. — М., 1983. — С. 25 - 34.
178. Кремлёв, Ю. А. Клод Дебюсси / Юрий Кремлев. — М.: Музыка, 1965. — 792 с. — [Классики мировой музыкальной культуры / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]
179. Кремлёв, Ю. А. Очерки творчества и эстетики новой венской школы / Юрий Кремлев. — Л.: Музыка, 1970. — 136 с.
180. Кудряшов, К. Философия искусства Кандинского в свете эстетики немецкого романтизма / Юрий Кудряшов // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр / отв. ред. А. Л. Порфирьева. — Л.: ЛГИТМИК, 1987. — С. 76-108.
181. Кудряшов, Ю. В. Некоторые черты художественного мировоззрения А. Веберна / Юрий Кудряшов // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. — М., 1973. — С. 134-165.
182. Кудряшов, Ю. В. Элементы средневековой и раннеренессансной полифонии в творчестве Веберна / Юрий Кудряшов // Музыкальная классика и современность: вопросы истории и эстетики: сб. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Л., 1983. — С. 122-158.
183. Кузнецов, В. Н. Французская буржуазная философия XX века / В. Н. Кузнецов. — М.: Мысль, 1976. — 318 с.
184. Кузнецов, В. Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII — начала XIX века / В. Н. Кузнецов. — М.: Наука, 1989. — 387 с.
185. Кузнецов, К. А. Арканджело Корелли / К. А. Кузнецов, И. М. Ямпольский. — М.: Музгиз, 1953. — 71 с.
186. Куликова, И. Сюрреализм в искусстве / И. Куликова. — М.: Изобразит. искусство, 1988. — 231 с.
187. Курт, Э. Основы линейного контрапункта / Эрнст Курт. — М.: Музгиз, 1931. — 304 с.
188. Курт, Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера / Эрнст Курт. — М.: Музыка, 1975. — 551 с.
189. Лаул, Р. Г. О творческом методе Шёнберга / Рейн Лаул // Вопросы теории и эстетики. Вып. 9. — Л., 1969. — С. 41-71.
190. Левандо, М. Об остинатности в музыке XIX в. / М. Левандо // Анализ. Концепции. Критика: Статьи молодых музыковедов / [Ленингр. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Ред. коллегия: Л.Г. Данько (отв. ред.) и др.] — Л.: Музыка, 1977. — С. 45– 76.

191. Левая, Т. Н. Инструментальное творчество Хиндемита. Проблемы стиля: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Левая Тамара Николаевна. — Горький, 1975. — 25 с.
192. Левая, Т. Н. Пауль Хиндемит: жизнь и творчество / Тамара Левая, Оксана Леонтьева. — М.: Музыка, 1974. — 448 с.: ил., нот.
193. Левая, Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита / Тамара Левая // Полифония: Сборник теорет. статей / [Сост. и ред. К. Южак]. — Москва : Музыка, 1975. — С. 141-172.
194. Ливанова, Т. Н. Западноевропейская музыка XVII - XVIII веков в ряду искусств / Тамара Ливанова. — М.: Музгиз, 1977. — 528 с.: ил.
195. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. пособие: в 2 т. Т. 2: XVIII век / Тамара Ливанова. — изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Музыка, 1982. — 622 с.: нот.
196. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и её исторические связи. Ч. 1: Симфонизм. — М.; Л.: Музгиз, 1948. — 230 с.
197. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и её исторические связи. Ч. 2: Вокальные формы и проблема большой композиции. — М.: Музыка, 1980. — 287 с.: нот.
198. Ливанова, Т. Н. Музыкальная классика XVIII века (Гендель, И. Бах, Глюк, Гайдн) / Тамара Ливанова. — М.; Л.: Музгиз, 1939. — 610 с.: нот.
199. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Лобанова Марина. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.: нот.
200. Лобанова, М. Н. Гармоническое инвенторство эпохи барокко / Лобанова Марина // История гармонических стилей (зарубежная музыки доклассического периода). — М., 1987. — С. 47-64. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 92).
201. Лобанова, М. Н. Концертные принципы Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / Лобанова Марина // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. — М.: Музыка, 1985. — С. 110-130.
202. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры (на примере мотета): Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Лобанова Марина Николаевна; Моск. гос. консерватория. — М., 1981. — 24 с.
203. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. — М.: Сов. композитор, 1990. — 224 с.: ил., нот.
204. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
205. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. — 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
206. Лотман, Ю. М. Символ в системе культуры / Юрий Лотман // Лотман Ю. М. Избр. статьи. — Таллинн, 1992. — С. 191-199.
207. Лотман, Ю. М. Статьи по типологии культуры: сб. ст. Вып. 2 / Юрий Лотман. — Тарту: изд-во ТГУ, 1973. — 197 с.
208. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений: учеб; пособие / Л. Мазель, В. Цуккерман. — М.: Музыка, 1971. — 687 с.
209. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки: сб. ст. / Лев Мазель. — М.: Музыка, 1978. — 294 с.
210. Мазель, Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки / Лев Мазель // Интонация и музыкальный образ. — М.: Музыка, 1965. — С. 225-263.
211. Майтесян, Т.Д. Русско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ. Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. Саратов. 2013.
212. Малахов, Н. О модернизме / Николай Малахов. — М.: Изобразит. искусство, 1975. — 280 с.: ил.

213. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Статьи об искусстве / Томас Манн. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. — 660 с.
214. Маркус, С. История музыкальной эстетики. Т. 2: XIX век / Сергей Маркус. — М.: Музыка, 1970. — 668 с.
215. Мартынов, И. И. Бела Барток: очерк жизни и творчества / И. Мартынов. — М.: Музыка, 1967. — 465 с.
216. Мартынов, И. И. Морис Равель / И. Мартынов. — М.: Музыка, 1981. — 335 с.
217. Мартынов, И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / Иван Мартынов. — М.: Музыка, 1970. — 398 с.
218. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев / И. Мартынов. — М.: Музыка, 1968. — 560 с.
219. Мартышева, М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — СПб, 2011. — С. 10-11.
220. Маршанский, С. А. Альтовое искусство России второй половины XX — начала XXI века / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2012. — 24 с.
221. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век: (Италия, Франция, Германия, Англия) / сост. и ред. М. В. Иванова-Борецкого. — М.: ОГИЗ, 1934. — 604 с.
222. Медушевский, В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке / Владислав Медушевский // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. — М., 1967. — С. 151-188.
223. Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции, и типологии музыкальных стилей / Владислав Медушевский // Музыкальный современник. Вып. 5. — М., 1984. — С. 76-102.
224. Мельвиль, Ю. Пути буржуазной философии XX века / Юлий Мельвиль. — М.: Мысль, 1983. — 376 с.
225. Мийо, Д. Моя счастливая жизнь / Дариус Мийо; перев. с фр. Л. Кокаревой. — М.: Композитор, 2001. — 401 с.: ил., фот., рис.
226. Милка, А. П. Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха для виолончели соло / Анатолий Милка // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971. — С. 49-78.
227. Михайлов, М. О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века / Михаил Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. — Л.: Музыка, 1963. — С. 23-54.
228. Михайлов, М. Стиль в музыке / Михаил Михайлов. — Л.: Сов. композитор, 1981. — 187 с.
229. Мнацаканян, Г. А. «...Источник жизненной силы музыки, её кровь...» (Об экспериментальных основах исполнительства Эжена Изай) / Г. А. Мнацаканян // Музыкальная жизнь — 2016 — №7–8. — С. 100–101.
230. Мнацаканян, Г. А. Интерпретация Шести сонат для скрипки соло Эжена Изай / Г. А. Мнацаканян // Opera musicologica. — 2012 — №1 [11]. — С. 72–90.
231. Мнацаканян, Г. А. Музыкальная история как опыт «соприкосновения с новым» / Г. А. Мнацаканян // Музыкальная жизнь — 2013 — №11. — С. 72–74.
232. Мнацаканян, Г. А. О композиторском творчестве Эжена Изай: опыт постановки вопроса / Г. А. Мнацаканян // Музыковедение. — 2013 — №1. — С.14–17.
233. Мнацаканян, Г. А. Эжен Изай в Санкт-Петербурге. / Г. А. Мнацаканян // РГПУ им. Герцена. Методологические проблемы современного художественного образования. Часть первая: Проблемы теории и истории искусства. Материалы межвузовского научно-практического семинара (23.03.2007). — СПб, Издательство политехнического университета, 2007. — С.112–118.
234. Мнацаканян, Г. А. Эжен Изай и его размышления о музыкальной истории (по материалам работы «Анри Вьетан — мой учитель») / Г. А. Мнацаканян // Философский век. Альманах. — 2004 — №27. — С.410–415.

235. Мострас, К. Г. 24 каприса для скрипки соло Н. Паганини: методич. Комментарии / Константин Мострас. — М.: Музгиз, 1959. — 165 с.
236. Мострас, К. Г. Интонация на скрипке: методич. очерк / Константин Мострас. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1962. — 156 с.
237. Моцарт. Прокофьев: тез. конф. / ред.-сост. А. Цукер. — Ростов-на-Дону, 1991. — 174 с.
238. Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Т. 1: 1890-1945. Т. 2: Послевоенное искусство. — М.: Музыка, 1976-1987.
239. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие. Кн. 1 / под ред. Т. Э. Цытович. — М.: Музыка, 1975. — 453 с.
240. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен: учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: Музыка, 1967. — 443 с.: нот.
241. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 6: Музыка XX века Австрии, Германии, Франции, Испании: учеб. пособие / сост. И. Гивенталь, Ю. Щукина, Б. Ионин. — М., 1994. — 486 с.
242. Музыкальная эстетика Германии XIX века: сб. мат.: в 2 т. Т. 1-2. — М.: Музыка, 1981-1982.
243. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / вступ. ст., коммент. В. П. Шестакова. — М., 1966. — 547 с.
244. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М.: Музыка, 1971. — 688 с. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
245. Музыкальная эстетика Франции XIX века: сб. ст. фр. музыковедов / сост. Е. Ф. Бронфин. — М.: Музыка, 1976. — 326 с. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
246. Мураталиева, С. Пути исторического развития сонаты в XVIII веке: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Мураталиева Суфия Гафутдиновна. — М., 1984. — 16 с.
247. Мясковский, Н. О сонатах для скрипки Б. Бартока / Николай Мясковский // Современная музыка. — 1924. — № 11.
248. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Евгений Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 405 с.
249. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов вузов / Евгений Назайкинский. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 248 с.
250. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Нейгауз. — М.: Музыка, 1961. — 276 с.
251. Нейгауз, Г. Г. Три художника // Советское искусство. — 17 апреля 1936 года.
252. Нейштадт, И. Проблема жанра в современной теории музыки / И. Нейштадт. // Проблемы музыкального жанра. — М., 1981. — С. 6-20. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 54).
253. Нестеров, С. Диалоги барочного и романтического в сонатах Изайи для скрипки соло / Нестеров Сергей // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 43-47.
254. Нестеров, С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2009.
255. Нестьев, И. Бела Барток / Игорь Нестьев. — М.: Музыка, 1969. — 653 с.
256. Нестьев, И. Музыкальная культура на рубеже веков / Игорь Нестьев // Музыка XX века. — М., 1976. — С. 11-60.
257. Ницше, Ф. Избранные произведения / Фридрих Ницше; сост., вступ. ст. К. А. Свастьян. — М.: Просвещение, 1993. — 573 с.
258. Ойстрах, Д. Ф. Жак Тибо / Давид Ойстрах // Советская музыка. — 1953. — № 11.
259. Ойстрах, Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью Письма / Д. Ф. Ойстрах; сост. В. Григорьев. — М.: Музыка, 1978. — 288 с.

260. Ойстрах, Д. Ф. Замечательный венгерский композитор / Давид Ойстрах // Давид Ойстрах: воспоминания, статьи / сост. В. Ю. Григорьев. — М., 2008. — С. 174-177.
261. Онеггер, А. О музыкальном искусстве / Артур Онеггер. — Л.: Сов. композитор, 1985. — 231 с.
262. Онеггер, А. Я — композитор / Артур Онеггер. — Л.: Сов. композитор, 1967. — 134 с.
263. Орлов, Г. Время и пространство музыки / Генрих Орлов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. — М., 1981. — С. 123-165.
264. Очерки по зарубежной музыке XX века: сб. ст. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; сост. С. Н. Богоявленский. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1983. — 120 с.: нот. ил.
265. Павлишин, С. С. Арнольд Шёнберг: науч. изд. / Стефания Павлишин. — М.: Композитор, 2001. — 480 с.: ил.
266. Павчинский, А. Симфоническое творчество А. Онеггера / Александр Павчинский. — М.: Сов. композитор, 1975. — 279 с.
267. Петраш, А. Сольная скрипичная соната и сюита до Баха и в творчестве его современников / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. — Л., 1974. — С. 163-187.
268. Полифония: сб. теоретич. ст. / сост. К. И. Южак. — М.: Музыка, 1975. — 291 с.
269. Понятовский, С. История альтового искусства. — М.: Музыка, 1984. — С. 198.
270. Попов, В. Ж. Сигети // Музыкальная культура. — 1924. — №1.
271. [Портато] Portato // Музыкальная энциклопедия: В 6-ти томах. / Под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 4 (Окунев — Симович). М.: Советская энциклопедия, 1978. — Кол. 404.
272. Притыкина, О. О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике / О. Притыкина // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 5. — Л., 1983. — С. 191-215.
273. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / Ин-т востоковедения АН СССР; Ин-т истории искусств; ред. И. Ф. Муриан. — М.: Наука, 1973. — 254 с.
274. Проблемы музыкального стиля Баха, Генделя: к 300-летию со дня рождения великих немецких композиторов: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред. Т. Э. Цытович. — М., 1985. — 170 с. — (Классич. наследие).
275. Проблемы музыки XX века: сб. ст. / под ред. Б. Гецелева. — Горький: Волго-вятское кн. изд-во, 1977. — 306 с.
276. Программа по истории скрипичного искусства для консерваторий. — М., 1983. — 46 с.
277. Прокофьев и мировая музыкальная культура: тез. докл. междунар. конф. — Донецк: изд-во ДИИ, 1991. — 68 с.
278. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью / Сергей Прокофьев. — М., 1991. — 284 с.
279. Прокофьев, С. Мясковский Н. Переписка / Сергей Прокофьев, Николай Мясковский. — М., 1977. — 348 с.
280. Прокофьев, С. С. Автобиография / Сергей Прокофьев. — М.: Музгиз, 1973. — 670 с.
281. Прокофьев, С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / Сергей Прокофьев. — 2-е изд., доп. — М.: Музгиз, 1961. — 707 с.
282. Протопопов, В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII - XIX века: сб. мат. и ст. / Владимир Протопопов. — М., 1965. — 340 с.
283. Протопопов, В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха / Владимир Протопопов. — М.: Музыка, 1981. — 270 с.
284. Пьер Булез: сб. ст. / сост. С. Савенко. — М.: изд-во Моск. консерватории, 2003. — 340 с.
285. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей: Биографические очерки / Лев Раабен. — М.,-Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1967. — 312 с.
286. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов: Биографические очерки / Лев Раабен. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1969. — 282 с.

287. Раабен, Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства / Лев Раабен. — Л.: Музыка, 1978. — 197 с.
288. Раабен, Л. Н. Концерт в зарубежной музыке первой половины XX века / Лев Раабен. — М., 1978.
289. Раабен, Л. Н. Мастера скрипичной педагогики / Лев Раабен. — Л., 1970. —
290. Раабен, Л. Н. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля / Лев Раабен. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1964. — 180 с.
291. Раабен, Л. Н. Музыка барокко / Лев Раабен // Вопросы музыкального стиля: сб. ст. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Л., 1978. — С. 4-11.
292. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. - М.: Музгиз, 1967. — 305 с.
293. Раабен, Л. Н. Стилиевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890-1917 годов / Лев Раабен // Вопросы теории и эстетики. Вып. 3.— Л., 1973. — С. 3-60.
294. Раабен, Л. Н. Эстетические и стилиевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней / Лев Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. — Л., 1974. — С. 69-87.
295. Рабей, В. О. Георг Филипп Телеман / Владимир Рабей. — М., 1974. — 64 с.
296. Рабей, В. О. Сонаты и партиты Баха для скрипки соло / Владимир Рабей. — М.: Музыка, 1970. — 210 с.
297. Раппопорт, Л. Г. Артур Онеггер / Л. Раппопорт. — Л.: Сов. композитор, 1967. — 304 с.
298. Раппопорт, С. Искусство и эмоции / С. Раппопорт. — М.: Музыка, 1972.— 201 с.
299. Раппопорт, С. Семиотика и язык искусства / С. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. Вып. 2 / сост. Е. В. Назайкинский. — М., 1974. — С. 17-58.
300. Рассел, Б. История западной философии / Бертран Рассел; пер. с англ. — М.: Изд-во иностр. лит., 1959. — 412 с.
301. Регер, М. О модуляции / Макс Регер. — Л., 1926. — 56 с.
302. Регер, М. Упадок и возрождение музыки / Макс Регер // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы: учеб. пособие. — М., 1975. — С. 32-38.
303. Рогожина, И. Сезар Франк / Ирина Рогожина. — М.: Музыка, 1969. — 230 с.
304. Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки: учеб. пособие. Вып. 1 / Константин Розеншильд. — М.: Музгиз, 1969. — 544 с.
305. Роллан, Р. Музыканты наших дней / Ромен Роллан. — М., 1938. — 341 с.
306. Роллан, Р. Музыканты прошлых дней / Ромен Роллан. — М., 1938. — 286 с.
307. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие: в 3 т. / Антон Рубинштейн; сост., коммент. Л. Баренбойма. — М.: Музыка, 1983-1986.
308. Румянцев, С. Полистилистика как форма художественного обобщения / Сергей Румянцев // Вопросы теории музыки. — М., 1977. — С. 20-30. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 30).
309. Русская книга о Бахе: сб. ст. / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1985. — 383 с.
310. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Екатерина Ручьевская. — Л.: Музыка, 1977. — 340 с.
311. Рыжкин, И. Пауль Хиндемит — черты стиля / И. Рыжкин // Советская музыка. — 1959. — № 6. — С. 177-185.
312. Сабольчи, Б. Вступительная статья / Бенце Сабольчи // Сабольчи Б. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. — Будапешт, 1963. — С. 1-81.
313. Сабольчи, Б. История венгерской музыки / Бенце Сабольчи; пер. с венг. Йозеф Грубер. — Будапешт: Корвина, 1978. — 242 с.
314. Савенко, С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда / Светлана Савенко // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 5. — Л.: Музыка, 1983.— С. 96-113.
315. Сагден, Дж. Паганини / Джон Сагден; пер. с англ. — М., 1999. — 312 с.

316. Самин, Д.К. 100 великих музыкантов / Д.К. Самин. – Изд. Дом «Вече», 2002. – 478 с.
317. Сандлер, В. И. Западноевропейская соната для скрипки соло первой половины XX века: (история, стиль, проблемы интерпретации): Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Вадим Сандлер; Моск. гос. консерватория. — М., 1994. — 20 с.
318. Сандлер, В. И. Некоторые особенности использования скрипки как сольного инструмента в сочинениях западноевропейских композиторов XX столетия: / Вадим Сандлер // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1991. — С. 55-64.
319. Сандлер, В. И. Особенности использования скрипки в сонате для скрипки соло ор. 115 С. С. Прокофьева / Вадим Сандлер // Прокофьев и мировая музыкальная культура: тез. респ. науч.-практ. конф. — Донецк, 1991.
320. Сандлер, В. И. Соната № 2 ор. 31 для скрипки соло Пауля Хиндемита и проблемы её интерпретации: рукопись / Вадим Сандлер // Рукопись деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки России 19.12.1990. - № 2386.
321. Сахарова, Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVIII века / Галина Сахарова // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. — М.: Музыка, 1980. — С. 5-37.
322. Селиванов, Е. Парадоксы художественного мышления как методологическая проблема / Евгений Селиванов // Вопросы методологии и социологии искусства. — Л., 1988. — С. 16-47.
323. Селицкий, А. Я. Николай Каретников: науч. изд. / А. Я. Селицкий. — М.: Композитор, 1995. — 336 с.: ил.
324. Сигети, Й. Воспоминания. Заметки скрипача / Йозеф Сигети; пер. с венг. Л. Гинзбурга. — М.: Музгиз, 1969. — 306 с.
325. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / Сергей Скребков. — М.: Музыка, 1979. — 464 с.
326. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / Марина Скребкова-Филатова. — М.: Музыка, 1985. — 285 с.
327. Слонимский, С. М. Симфонии Прокофьева / Сергей Слонимский. — Л.: Музыка, 1964. — 228 с.
328. Смирнов, В. В. Возникновение неоклассицизма, и неоклассицизм Стравинского / В. Смирнов // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. — М., 1973. — С. 139-168.
329. Советский музыкальный театр: проблемы жанров: сб. ст. / ред.-сост. М. Е. Тараканов. — М.: Сов. композитор, 1982. — 287 с.
330. Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: сб. ст. — М., 1989. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 105).
331. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века / Александр Соколов. — М., 1992. — 291 с.
332. Соколов, В. В. Европейская философия XV-XVII веков: учеб. пособие для филос. фак. ун-тов / В. В. Соколов. — М.: Высш. шк., 1984. — 448 с.
333. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / Олег Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький, 1977. — С. 12-58.
334. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / Олег Соколов: - Н. Новгород: изд-во ННГУ, 1994. — 220 с.
335. Соллертинский, И. И. Музыкально-исторические этюды / Иван Соллертинский. — Л.: Музгиз, 1963. — 397 с.
336. Сорокер, Я. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение / Яков Сорокер. — М.: Музгиз, 1963. — 159 с.
337. Сорокер, Я. Скрипичное творчество Прокофьева / Яков Сорокер. — М.: Музыка, 1965. — 120 с.
338. Сохор, А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) / Арнольд Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. — Л., 1965. — С. 5-48.

339. Сохор, А. Н. Эстетическая-природа жанра в музыке / Арнольд Сохор. — М.: Сов. композитор, 1968. — 320 с.
340. Статьи и рецензии композиторов Франции: сб. мат. / под ред. Г. Т. Филенко. — Л.: Музыка, 1972. — 306 с.
341. Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: сб. ст. / сост. Е. Г. Шевляков. — Ростов-на-Дону, 1994. — 123 с.
342. Стравинский, И. Ф. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / Игорь Стравинский, Роберт Крафт; под. ред. М. С. Друскина. — М.; Л.: Музыка, 1971. — 413 с.
343. Стравинский, И. Ф. Статьи и материалы / Игорь Стравинский. — М.: Сов. композитор, 1973. — 527 с.
344. Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни / Игорь Стравинский; пер. с фр. Л. В. Яковлева-Шапорина. — М.: Музгиз, 1963. — 80 с.
345. Струве, Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / Б. Струве. — М.: Музгиз, 1959. — 297 с.
346. Сумерки богов: Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж. П. Сартр. — М.: Политиздат, 1990. — 398 с.
347. Сысоева, Е. В. Симфонии Артура Онеггера / Е. Сысоева. — М.: Музыка, 1975. — 280 с.
348. Тараева, Г. Р. Содержательный анализ интерпретации и система семантики исполнительских средств / Галина Тараева // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. III всерос. науч.-практ. конф., 26-29 апр. 2004 г. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005. — С. 157-185.
349. Тараева, Г. Р. Содержание музыки: и музыкальная семантика в историко-культурной динамике: материалы III всероссийской научной конференции 2004 года / Галина Тараева; отв. ред. Л. Шаймухаметова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. III всерос. науч.-практ. конф., 26-29 апр. 2004 г. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005. — С. 26-49.
350. Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы): пути развития / М. Е. Тараканов. — М.: Сов. композитор, 1988. — 272 с.: нот.
351. Тараканов, М. Е. Стиль симфоний Прокофьева / М. Е. Тараканов. — М., 1968. — 247с.
352. Третьяченко, В. Ф. Музыкальный текст и его роль в формировании основ скрипичного исполнительства / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Новосибирск, 2011.
353. Тудор, А. Энеску / А. Тудор. — Бухарест, 1957.— С. 75.
354. Тюлин, Ю. Н. Теоретические основы гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. — М.: Музыка, 1965. — 276 с.
355. Тюлин, Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве:Баха и его предшественников / Юрий Тюлин // Советская музыка. — 1935. — № 3. — С. 248-264.
356. Усенко, Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2005.
357. Фейнберг, С. Пианизм как искусство / Самуил Фейнберг. — М: Музыка, 1970. — 386 с.
358. Фельдгун, Г. Ф. История зарубежного скрипичного искусства / Григорий Фельдгун. — Новосибирск, 1983. — 347 с.
359. Фесечко, Г. Ф. Иван Хандошкин: моногр. очерк / Григорий Фесечко. - Л.: Музыка, 1972. — 85 с.: ил.
360. Философия: учеб. пособие. Ч: 1: История философии / под ред. В. Кириллова, С. Попова, А. Чумакова. — М., 1996. — 398 с.
361. Философский словарь: справ. изд. —М.: Республика, 1992. — 596 с.
362. Философы России XIX — XX столетий: биографии, идеи, труды. — М.: Книга и бизнес, 1993. — 750 с.

363. Финдейзен, Н. Две статьи об А.И.Зилоти / Н. Финдейзен // Ростовская государственная консерватория / Альманах 02.2011. – Ростов-на-Дону, 2011. – С. 84. (в эл. виде: www.rostcon.ru/assets/almanac/2011_2/6/findeyzen.pdf, дата обращения 07.07.2014).
364. Флеш К. Воспоминания скрипача / Карл Флеш // Исполнительское искусство зарубежных стран / Выпуск №8. – М.: Музыка, 1977. – С. 57-59.
365. Флеш, К. Искусство скрипичной игры / Карл Флеш; пер. Р. Валашека; вступ. ст. и коммент., доп. К: Фортунатова. — М.: Музыка, 1964. — 274 с.
366. Флеш, К. Портреты музыкантов // Советская музыка. – М, 1960, № 12. – С. 57-59.
367. Франтова, Т. В. Неоклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60-70-х годов / Татьяна Франтова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. тр. — М., 1994. — С, 216-232. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 132).
368. Фрейд, З. Психология бессознательного: сб. произведений / Зигмунд Фрейд; сост. науч. ред., авт. вст. статья М. Г. Ярошевский. — М.: Просвещение, 1990. — 448 с.
369. Хейзинга, И. Homo ludens / Иозеф Хейзинга. — М.: Гефест, 1994. — 296 с.
370. Хиндемит, П. Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие / Пауль Хиндемит // Советская музыка. — 1973. — № 11. — С. 101-109.
371. Хиндемит, П. Мир композитора / Пауль Хиндемит. — М., 1979. — 473 с.
372. Хиндемит, П. Статьи и материалы / Пауль Хиндемит. — М.: Музыка, 1979. — 382 с.
373. Холопов, Ю. Н. Концертная форма у Баха / Юрий Холопов // О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974. — С. 119-149.
374. Холопов, Ю. Н. О трёх зарубежных системах гармонии / Юрий Холопов // Музыка и современность. Вып. 4. — М., 1966. — С. 216-330.
375. Холопов, Ю. Н. Очерки о современной гармонии / Юрий Холопов. — М., 1972. — 264 с.
376. Холопов, Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева / Юрий Холопов. — М. Музыка, 1967.— 378 с.
377. Холопов, Ю. Н. Эдисон Денисов / Юрий Холопов, Валентина Ценова. — М., 1993. — 485 с.
378. Холопов, Ю. Н. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита / Юрий Холопов // Музыка и современность. Вып. 1. — М., 1962. — С. 303-336.
379. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке / Валентина Холопова, Евгения Чигарева. — М.: Сов. композитор, 1990. — 376 с.
380. Холопова, В. Н. Антон Веберн / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1987. — 330 с.: нот. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
381. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Холопова. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.
382. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / Валентина Холопова. — М.: НТЦ «Консерватория», 1994. — 258 с.
383. Холопова, В. Н. Музыкальный тематизм / Валентина Холопова. — М.: Музыка, 1983. — 88 с.
384. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / Валентина Холопова. — М.: Композитор, 2000. — 318 с.: ил.
385. Холопова, В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50 — 60-е годы) / Валентина Холопова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — М., 1994. — С. 46-69. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных Вып. 132).
386. Холопова, В. Н. Методология анализа музыкального содержания / Валентина Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: III Всерос. науч.-практ. конф., 26 - 29 апр. 2004 г. — Уфа, 2005 — С.73- 81.
387. Холопова, В. Н. Фактура / Валентина Холопова. — М., 1979. — 87 с.
388. Хюбнер, К. Истина мифа / Курт Хюбнер. — М.: Республика, 1994. — 479 с.
389. Царёва, Е. Иоганес Брамс: очерк жизни и творчества / Екатерина Царева. — М.: Музыка, 1986. — 383 с.: ил., нот.

390. Цейтлин, Л. Исполнительские рекомендации молодому скрипачу / Лев Цейтлин. — М.: Музыка, 1987. — 108 с.
391. Ценова, В. С. О музыкальных формах в творчестве современных московских композиторов / В. С. Ценова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — М., 1994. — С. 199-215. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 132).
392. Цукер, А. И рок, и симфония / Анатолий Цукер. — М.: Композитор, 1993. — 303 с.: нот.
393. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / Виктор Цуккерман. — М.: Музгиз, 1964. — 357 с.
394. Чаплыгина, М. А. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: лекция по курсам «Муз.-теорет. системы», «Современ. гармония» / М. А. Чаплыгина; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1990. — 96 с.
395. Чередниченко, Т. Кризис музыки - кризис искусства. Музыкальный «авангард» и популярная музыка в системе буржуазной идеологии / Татьяна Чередниченко. — М.: Сов. композитор, 1985. — 204 с.
396. Чернова Т. Драматургия и инструментальная музыка / Татьяна Чернова. — М., 1984. — 162 с.
397. Черты сонатного формообразования: сб. ст. — М., 1979. — 167 с. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 39).
398. Шабшаевич, Е. М. Концертные пьесы для фортепиано глинкинской эпохи // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных научных конференций: в 2-х томах. Т. 2. М.: Консерватория, 2006. — С.261–274.
399. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / ред.-сост. Шаймухаметова Л. Н. — Уфа, 2004. — С. 3-16.
400. Швейцер, А. И. С. Бах / Альберт Швейцер. — М.: Музгиз, 1965. — 675 с.
401. Шевляков, Е. Неоклассицизм в отечественной музыке 60-80 годов XX века / Евгений Шевляков. — Ростов-на-Дону: изд-во РГК, 1992. — 160 с.
402. Шеллинг, Ф. Система трансцендентального идеализма / Фридрих Шеллинг. — М.: Наука, 1991. — 465 с. — (Собр. соч.: в 2 т. Т. 1).
403. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Фридрих Шеллинг. — М.: Просвещение, 1966. — 372 с.
404. Шёнберг, А. Письма / Арнольд Шёнберг; сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой; предисл. Л. Ковнацкой. — СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2001. — 464 с.
405. Шестаков, В. П. Гармония как эстетическая категория: учение о гармонии в истории эстетической мысли / В. П. Шестаков. — М.: Наука, 1973. — 255 с.
406. Ширинский, А. Скрипичные произведения Шостаковича / А. Ширинский. — М.: Музыка, 1988. — 144 с.
407. Ширинский, В. Сонаты Хиндемита ор. II / Валентин Ширинский // Современная музыка. — 1924. — № 1. — С. 11-13.
408. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Фридрих Шлегель. - М., 1983. — 436 с.
409. Шлыкова, Е. Барочные произведения в современном скрипичном исполнительстве / Елена Шлыкова // Старинная музыка сегодня: мат. науч.-практ. конф. — Ростов-на-Дону, 2004. — С. 356-363.
410. Шнеерсон, Г. О письмах Шёнберга / Григорий Шнеерсон // Музыка и современность. Вып. 4. — М.: Музыка, 1966. — С. 330-402.
411. Шнеерсон, Г. Французская музыка XX века / Григорий Шнеерсон. - М.: Музыка, 1970. — 574 с.
412. Шнитке, А. Б. Изучая ремарки Хиндемита / А. Б. Шнитке // Советская музыка. — 1971. — № 5. — С. 102-108.

413. Шнитке, А. Б. Пауль Хиндемит и его фортепианная музыка: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Шнитке Ада Бенедиктовна; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1971. — 25 с.
414. Шнитке, А. Г. На пути к воплощению новой идеи / Альфред Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982. — С. 104-107.
415. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке / Альфред Шнитке // Холопова, В. Н. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. — М., 1990. — С. 327-331.
416. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр; сост., авт. вступ. ст. и примеч. А. А. Чанышева; пер. с нем. Ю. Айхенвальда. — М.: Моск. клуб, 1992. — 395 с.: ил. — (Собр. соч.: в 5 т. Т. 1).
417. Шульпяков, О. Ф. Очерк жизни и творчества // Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры / [Вступит. статья О. Шульпякова] Л.: Музыка, 1988. — с. 3-19.
418. Щедрин, Р. К. Автобиографические записки / Родион Щедрин. — М.: АСТ, 2008. — 288 с.: ил.
419. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. — М.: Музыка, 1977. — 365 с.
420. Энеску, Дж. Воспоминания / Джорджи Энеску; пер., вступ. ст., коммент. Е. Мейлаха. — М.; Л.: Сов. композитор, 1964. — 263 с.
421. Энтелис, Л. Встречи с современной польской музыкой / Л. Энтелис. — Л.: Музыка, 1978. — 201 с.
422. Этингер, М. А. Гармония Баха / Марк Этингер. — М.: Музгиз, 1963. — 109 с.
423. Этингер, М. А. Гармония и полифония (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича) / Марк Этингер // Советская музыка. — 1962. — №12. — С. 29-34.
424. Этингер, М. А. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича / Марк Этингер // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. — М., 1967. — С. 441-447.
425. Южак, К. И. О природе и специфике полифонического мышления / К. Южак. // Полифония: сб. ст. — М., 1975. — С. 6-62.
426. Юзефович, В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом / Виктор Юзефович. — М.: Сов. композитор, 1979. — С. 3 — 351.
427. Юрьев, А. Ю. Скрипичные штрихи как средство артикуляции в сонатах и партитах И. С. Баха для скрипки соло: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Юрьев Александр Юльевич. — Л., 1974. — 29 с.
428. Яворский, Б. Статьи. Воспоминания / Б. Яворский. — М.: Музыка, 1976. — 305 с.
429. Яворский, Б. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский. — М.; Л. Музгиз, 1947. — 140 с.
430. Якулов, Г. Отечественная оратория и кантата второй половины XX века / Григорий Якулов. — М.: Музыка, 1986. — 340с.
431. Ямпольский, И. М. Давид Ойстрах / И. М. Ямпольский. — М.: Музгиз, 1964. — 130 с.
432. Ямпольский, И. М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. М. Ямпольский. — 2-е изд. — М., 1960. — 380 с.
433. Ямпольский, И. М. Пабло Сарасате: к пятидесятилетию со дня смерти / Израиль Ямпольский // Советская музыка. — 1958. — № 11. — С. 97-99.
434. Ямпольский, И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И.С. Баха / И. М. Ямпольский. — М.: Музгиз, 1963. — 71 с.
435. Ямпольский, И. М. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество / И. М. Ямпольский. — М.: Музыка, 1975. — 103 с.
436. Ямпольский, И. М. Генрик Венявский / И. М. Ямпольский. — М.: Музыка, 1974. — 93 с.
437. Янкелевич, Ю. Педагогическое наследие: / Юрий Янкелевич; сост. Е. И. Янкелевич. — Изд. 2-е перераб. и доп. — М.: Посткриптум, 1993. — 387 с.: ил.
438. Яроцинский, Ст. Дебюсси: импрессионизм и символизм / Стефан Яроцинский. — М.: Прогресс, 1978. — 232 с.

439. Ясперс, К. Всемирная история философии / Карл Ясперс; пер. с нем. К. В. Лощевский. — СПб.: Наука, 2000. — 272 с. — (Слово о сущем).
440. Adler, G. Handbuch der Musikgeschichte: unter Mitwirkung von Fachgenossen. Bd. 1-2 / hrsg. von Guido Adler. — Berlin: M. Hesses Verlag, 1930.
441. Adorno, Th. W. Philosophie der neuen Musik. — Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1958. — 204 S.
442. Altmann, W. Reger-Katalog: Vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke, Bearbeitungen und Ausgaben Max Reger's / Wilhelm Altmann. — 2. erg. Aufl. — Berlin; Leipzig: Simrock, 1926. — 56 S.
443. Amar, L. Freundschaft mit Paul Hindemith / Licco Amar // Melos.— 1955. — Bd. 22, Hf. 11.— S. 314.
444. Ambros, A. W. Geschichte der Musik: [in 5 Bd.]. Bd. 4. / August Wilhelm Ambros. — 2. Aufl. — Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1882. — 540 S.
445. Bartók, B. Autobiographie / Béla Bartók. — München, 1972. — 165 S.
446. Bartók, B. Briefe. Bd. 1-2 / Béla Bartók; Ges., ausgew., erl. Und hrsg. von János Demény. — Budapest: Corvina Verlag, 1973.
447. Bartók, B. Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik / Béla Bartók // Bartók, B. Musiksprache. Aufsätzen und Vorträge. — Leipzig, 1972. — S. 190-196.
448. Bartók, B. Weg und Werk / Béla Bartók; hrsg. von Bence Scabolcsi.— Budapest: Corvina-Verlag, 1972. — 381 S.
449. Benary, P. Deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts / Peter Benary. — Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1961. — 161, 85 S.
450. Briner, A. Paul Hindemith / Andres Briner. — Zürich: Atlantis; Mainz: Schott, 1971. — 388 S.
451. Brossard, S. Dictionnaire de la musique / Sébastien de Brossard. — Amsterdam, 1703. — 380 p.
452. Curty, A. A pedagogical approach to Eugene Ysaÿe's six sonatas for solo violin, op. 27. Athens: The University of Georgia, 2003, в эл. виде — https://getd.libs.uga.edu/pdfs/curty_andrey_200305_dma.pdf, дата обращения 29.10.2015 г.)
453. D'Indy, V. César Frank. Paris, 1907.
454. Delannoy, M. Arthur Honegger / Marcel Delannoy. — Paris, 1953. — 301 p.
455. Deneck, H. L. Max Regers Sonatenform in ihrer Entwicklung / Heinz Ludwig Deneck // Festschrift Fritz Stein. — Braunschweig, 1939. — S. 26-32.
456. Eberhardt, G. Erinnerungen an bedeutenden Manner unserer Epoche / Goby Eberhardt — Lubeck, 1926. — P. 70-72.
457. Eimert H. Elektronische Musik / Herbert Eimert // Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks. — 1954. Vol. 6, N 1/2. — S. 8-13.
458. Flesch, C. The Memoirs / Carl Flesch. — London, 1957. — P. 79.
459. Geiringer, K. Symbolism in the Music of Bach / Karl Geiringer. — Washington, 1956. — 453 p.
460. Gregoir E.G.J. Les artistes-musiciens belges au XVIII-me et au XIX-me siècle / Edouard Gregoir. — Bruxelles, 1885. — 308 P.
461. Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles in Italien / Cornelius Gurlitt. — Stuttgart: Ebner & Seubert, 1887. — 229 S.
462. Hadden, J. Cuthbert. Ysaÿe. (Modern misicians. London, 1914. Chapter XXVI).
463. Hans-Joachim, E. Hindemith / Erhard Hans-Joachim // Musica. — 1957. — № 11. — S. 63-79.
464. Henze, H. W. Musik und Politik / Hans Werner Henze. — München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976. — 273 S.
465. Hindemith, P. Unterweisung im Tonsatz / Paul Hindemith. — Mainz: Schott, 1940. — 273 S.
466. Hoatson, Karen D. Culmination of the Belgian Violin Traditions: The Innovative Style of Eugène Ysaÿe. Diss. University of California, Los Angeles, 1999.
467. Jaques-Dalcroze, Emile. Eugène Ysaÿe. Quelques notes et souvenirs / Emile Jaques-Dalcroze // "La Revue musicale". — 1939, №188.
468. Johann Sebastian Bach: Zeit, Leben, Wirken / hrsg. von Barbara Schwendowius und Wolfgang Doemling. — Kassel: Bärenreiter, 1976. — 179 S.

469. Meyer, E. H. Zu Ehren Max Regers / Ernst Hermann Meyer // Max Reger. Programmbuch, 1873-1973. — Meiningen, 1973. — S. 5-67.
470. Milhaud, D. Ma vie heureuse / Darius Milhaud. — Paris, 1987. — 562 p.
471. Moser, A. Geschichte des Violinspiels / Andreas Moser.— 2. verb. und erg. Aufl. — Tutzing: Hans Schneider, 1967. — 451 S.
472. Otto, E. Max Reger: Sinnbild einer Epoche / Eberhard Otto. — Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel, 1957. — 100 S.
473. Pincherle M. Feuilles d'Histoire du Violon. Paris, 1927. Ch.VII. Eugene Ysaÿe. P.81-88.
474. Sarasate, P. Joachim et Ysaÿe vus par Jacques Thibaud / Pablo de Sarasate // Le Monde musical. - 1937. № 5. — P. 126.
475. Schering, A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart / Arnold Schering. — Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1905. — 226 S.
476. Stein, F. Max Reger: Sein Leben in Bildern: Biographie / Fritz Stein. — Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1956. — 265 S.: Abb.
477. Stockhausen, K. Aktuelles V / Karlheinz Stockhausen // Die Reihe, I. — Wien, 1955. — S. 152-190.
478. Stockhausen, K. Musik und Sprache / Karlheinz Stockhausen // Die Reihe, VI. — Wien, 1960. — S. 36-58.
479. Stockhem, M. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre / Michael Stockhem. — Liege, 1990. — 272 P.
480. Strobel, H. Paul Hindemith / Heinrich Strobel. — 3. Aufl. — Mainz, 1948. — 305 S.
481. Stuckenschmidt, H. H. Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts / Hans Heinz Stuckenschmidt. — München: Piper, 1971. — 475 S.
482. Szabolcsi, B. Béla Bartók: Leben und Werk / Bence Szabolci. — Leipzig: Ph. Reclam, 1968. — 205 S.: Ill., Notenbeisp.
483. Tappolet, W. Arthur Honegger / Willy Tappolet. — Geneve, 1957. — 275 S.
484. Thibaud, J., Dorian, J-P. Souvenirs de Jacques Thibaud. Un violon parle. Recueillis par Jean-Pierre Dorian. Paris, 1953.
485. Wang, Yu-Chi. A Survey of the Unaccompanied Violin Repertoire, Centering on Works by J.S. Bach and Eugène Ysaÿe. Diss. University of Maryland, College Park, 2005.
486. Wasielewski, W. Die Violine und ihre Meister / Waldemar von Wasilewski. — Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1910. — XIII, 664 S.
487. Wood, H. J. My Life of Music / Henry Wood. — London, 1938. — P. 128.
488. Ysaÿe, A. Centenaire de la naissance de Eugène Ysaÿe / A. Ysaÿe. Liege — G. Thone, 1958. — 97 P.
489. Ysaÿe, A. Historical account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugene Ysaÿe / Antoine Ysaÿe. — Bruxelles: Editions Ysaÿe, 1968.
490. Ysaÿe, A. Eugene Ysaÿe, 1858-1931: etude biographique et documentaire illustree sur sa vie, son oeuvre, son influence / Antoine Ysaÿe. — Bruxelles: Editions Ysaÿe, 1972. — 240 p. + supplement iconographique.
491. Ysaÿe, A. Eugene Ysaÿe, 1858-1931: supplemant iconographique devant être jointaux exemplaires de grand luxe et luxe de la biographie du Maître / Antoine Ysaÿe. — Bruxelles: Editions Ysaÿe, 1972. — 32 p.
492. Ysaÿe, A. Ysaÿe: his life, work and influence / Antoine Ysaÿe, Bertram Ratcliffe; with a preface by Yehudi Menuhin. — [St. Clair Shores, Mich.]: [Scholarly Press], 1978. — XI, 250 p.: il. — [Английский перевод издания: Ysaÿe, A. Eugène Ysaÿe sa vie, son oeuvre, son influence / Antoine Ysaÿe; pref. par Yehudi Menuhin. — Bruxelles: Ecran du monde, 1947.]

Нотные примеры для Второй главы

Соната №1

Пример №1а

Такты №№1, 2, 3.

последовательность нот темы

Пример №1б

Такты №№19, 20, 21.

ноты темы

Пример №2

Такты №№71, 72.

3 звена секвенции

ноты темы повторяются в трёх звеньях секвенции

Соната №2

Пример №3

Такты №№11, 12.

самостоятельный голос

Пример №4

Бах. Прелюдия из Партиты №3

Такты №№3, 11.

главный голос

главный голос

Исаи. Соната №2, ч.№1,

такты №№35, 36.

главный голос в увеличении

главный голос в увеличении

Такты №№47, 48.

главный голос в увеличении

главный голос в увеличении

Пример №5а,б

Бах. Прелюдия из партиты №3,

такт №1

главная тема

f

Исаи. Соната №2, ч.№1,

такты №№54, 55, 56.

p

скрытая главная тема прелюдии Баха

Пример №6

начальный элемент главной темы Прелюдии Баха
Такты №№57, 58, 59.

musical notation for Example 6, showing the initial element of the main theme from Bach's Prelude. The notation is in 3/4 time and features a sequence of eighth notes with various articulations. The notes are labeled with 'poco', 'a', 'poco', 'cresc.', and 'f'.

Пример №7

Исаи. Соната №2, ч. №1,
такты №№60, 61, 62, 63.

используются струны Ля и Ми

musical notation for Example 7, showing a sequence of notes with fingerings 3 and 4. The notes are labeled with 'используются струны Ля и Ми'.

Бах. Прелюдия из Партиты №3
такты №№26, 27, 28.

используются струны Ре, Ля и Ми

musical notation for Example 8, showing a sequence of notes with fingerings 2 and 3. The notes are labeled with 'используются струны Ре, Ля и Ми'.

принципы аппликатуры и использования струн
одинаковые в обоих случаях

Пример №8а

Тема Dies Irae на сильных долях

Такты №№20, 21,
22, 23.

marc.

p

musical notation for Example 8a, showing the theme Dies Irae on strong beats. The notation is in 3/4 time and features a sequence of notes with various articulations. The notes are labeled with 'marc.' and 'p'.

Тема Dies Irae на синкопе

Пример №86

Dies Irae - 1-е предложение
в верхнем голосе

Такты №№64, 65, 66,
67, 68, 69.



Dies Irae - 1-е предложение
в нижнем голосе

Dies Irae - 2-е предложение
в верхнем голосе



Dies Irae - 2-е предложение
в нижнем голосе

Пример №9

Такты №№10, 11, 12, 13.



Тема Dies Irae, скрытая в тексте 1-й вариации.

Пример №10

Такты №20, 21



Такты 23, 24, 25, 26.



Пример №11

Такты №№28, 29, 30,
31, 32.

ноты отмеченные знаками ▲ или ▼ - скрытая тема Dies Irae.

Соната №3 «Баллада»

Пример №12

Пример №

хроматические ходы - интонационный компонент темы

ритмический компонент темы

Соната №4

Пример №13

Пример №

Такт №1

мелким шрифтом выделена тема остинатных вариаций

Пример №14а

Такты №№2, 3,
5, 6, 7.

тема 2-й части

mf

p

тема 2-й части

тема 2-й части

тема 2-й части

тема 2-й части

Пример №14б

Такты №№8, 9.

p

p

скрытая в басу этих арпеджио тема 2- части

Пример №15а

Такты №№31, 32

тема 2-й части

marc.

Пример №15б

Такты №№34, 35.

тема 2-й части

dim

Пример №16

Такт №63.

Allargando sempre

тема 2-й части в увеличении

Соната №5
Пример №17

Такты №№2, 3.

основа темы

Пример №18

Такт №47

(и №48 частично)

тема 1-й части

Такты №№49, 50.

тема 1-й части

Нотные примеры для Третьей главы

Соната №1

Пример №19

Соната №1, 1-я часть, Grave.

Такт №33.

Флажолеты.

Т.Ц.

Указанные ноты Цезтмайр исполняет флажолетами на струнах Соль и Ре. Далее, он снова возвращается к авторской аппликатуре.

Пример №20

Соната №1, 1-я часть, Grave.

Такт №34.

Т.Ц.

sul G (на струне Соль).

Цезтмайр исполняет указанные ноты на струне Соль.

Пример №21

Соната №1, 1-я часть, Grave.

Такт №39.

Т.Ц.

sul D (на струне Ре).

Цезтмайр исполняет указанные ноты на струне Ре.

Пример №22

Соната №1, 2-я часть, Fugato.

Такт №15.

Квартоль целиком исполнена Цезтмайром на струне Ля.

Пример №23

Соната №1, 2-я часть, Fugato.

Такт №28.

Указанные ноты Цезтмайр исполняет на струне Ре.

Пример №24

Соната №1, 4-я часть Allegro con brio.

Такт №113.

В этом такте Цезтмайр исполняет следующий ритмический рисунок.

Вариант Цезтмайра идёт в разрез с авторским текстом,

так как

в уртексте и в советском издании значится я другой ритмический рисунок.

Пример №25

Соната №1, 4-я часть Allegro con brio.

Такт №38.

Т.Ц.

sul G-D (на струнах Соль и Ре).

Последнюю 16-ю Ля-Фа Цэтмайр исполняет на струнах Соль и Ре соответственно.

Пример №26

Соната №1, 4-я часть Allegro con brio.

Такт №97.

***б

Т.Ц.

Соль-бемоль

Цэтмайр в этом такте исполняет ноту Соль-бемоль, как написано в обоих изданиях.

Соната №2

Пример №27

Соната №2, 1-я часть Прелюдия "Наваждение".

Такт №10.

*а

Г.К.

Кремер исполняет штрих спиккато по изданию Музыка, Москва 1965.

Пример №28

Соната №2, 1-я часть Прелюдия "Наваждение".

Такт №10.



Цэтмайр исполняет первую 16-ю вниз, а пассаж штрихом стаккато вверх в точности по изданию Schott 1952.

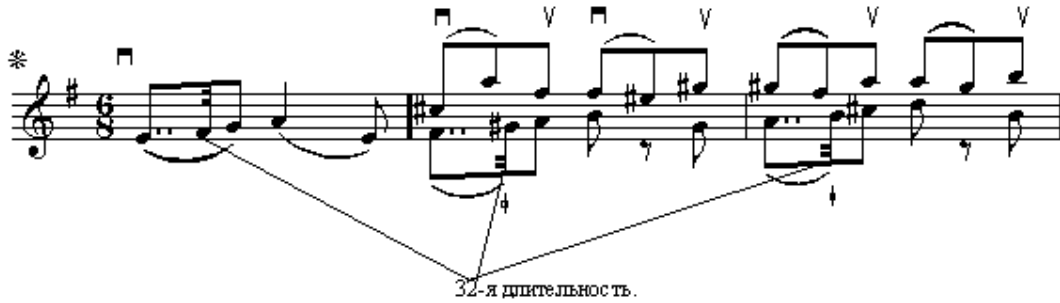
Пример №29

Соната №2, 2-я часть "Меланхолия".

Вариант Томаса Цэтмайра.

Такт №1.

Такты №№17 и 18.



В этих тактах Цэтмайр вместо исполняет 32-ю длительность.

Вариант в тексте обоих изданий.

В тексте изданий Schott и Музыка в тех же тактах написана 16-я длительность.

Такт №1.

Такты №№17 и 18.



Пример №30

Соната №2, 2-я часть "Меланхолия".

Такты №№19 и 20.

Секвенция.

1-е звено. 2-е звено.

Полутон Тон

До-бикар.

Вариант Т.Ц.

В такте №19 Цез тмайр исполняет ноту До-бикар соответственно правилам альтерации, так как уже звучавший ранее в этом такте До-диез находится октавой выше. Кроме того, также написано и в тексте обоих изданий. Но в этом варианте секвенция получается неточной, так как между последними двумя 16-ми в 1-м звене секвенции расстояние - полутон, а во 2-м уже тон.

Секвенция.

1-е звено. 2-е звено.

Тон Тон

До-диез.

Вариант Г.К.

В отличие от Цейтмаира, Кремер исполняет в указанном месте ноту До-диез. Вероятно, он делает это по аналогии со следующим тактом, где в точности повторяется предыдущее звено секвенции. В таком варианте между последними двумя 16-ми в каждом звене секвенции (Си - До-диез в 1-м звене и Ля - Си во 2-м) получается расстояние в тон, что звучит более логично и благозвучно.

Пример №31

Соната №2, 3-я часть "Танец теней".

Такт №70.

Вариант Т.Ц.

Вариант в обоих изданиях
Schott и Музыка.

Музыкальная запись для Примера №31. Показаны два варианта нотного текста. Первый вариант (слева) содержит форшлаг (триplet шестнадцатых нот) под фертмой. Второй вариант (справа) — упрощенный вариант. Подпись «Форшлаг.» указывает на триplet в первом варианте.

В этом такте Цэтмайр исполняет форшлаг,
которого нет в тексте обоих изданий.

Соната №3 «Баллада»

Пример №32

Соната №3 "Баллада".

Такт №1.

Разлом данного 6-ти звучного аккорда.

Музыкальная запись для Примера №32. Показан разлом шестизвучного аккорда. Звук обозначен как *а.

Вариант Д.О. и Т.Ц.

Пример №33

Соната №3 "Баллада".

Такт №1.

Разлом данного 6-ти звучного аккорда.

Музыкальная запись для Примера №33. Показан разлом шестизвучного аккорда. Звук обозначен как *б. Над нотами указаны буквы а, з, у.

Вариант Г.К.

Пример №34

Соната №3 "Баллада".

Такты №9, 10 и 11.

Штрихи и ноты
Д.О.

** а

Д.О. добавляет эти две ноты Фа.

Пример №35

Соната №3 "Баллада".

Такт №11.

Вариант в обоих
изданиях.

** в

Пример №36

Соната №3 "Баллада".

Такты №№12 и 13.

Вариант штрихов Д. Ойстраха.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов (12 и 13). Записан на скрипичном ключе (F-бемоль) и в 3/4 такта. В такте 12 и начале такта 13 присутствуют три группы нот, каждая из которых охватывается скобкой с цифрой '3' и имеет над ней штрих 'V'. В такте 13 также есть скобки с цифрой '3' под группами нот. В конце такта 13 есть две группы нот, охватываемые скобками с цифрой '3' и имеющие над собой штрихи 'V'.

Далее, в аналогичных местах Д.О. использует такие же штрихи.

Вариант в тексте изданий Schott и Музыка.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов (12 и 13). Записан на скрипичном ключе (F-бемоль) и в 3/4 такта. В такте 12 и начале такта 13 присутствуют три группы нот, каждая из которых охватывается скобкой с цифрой '3' и имеет над ней штрих 'V'. В такте 13 также есть скобки с цифрой '3' под группами нот. В конце такта 13 есть две группы нот, охватываемые скобками с цифрой '3' и имеющие над собой штрихи 'V'.

Пример №37

Соната №3 "Баллада".

Такт №13.

Музыкальный фрагмент, состоящий из одного такта (13). Записан на скрипичном ключе (F-бемоль) и в 3/4 такта. В начале такта есть динамический знак *f*. В конце такта есть динамический знак *subito p*. В такте присутствуют скобки с цифрой '3' под группами нот и штрихи 'V' над группами нот.

Вариант нюансировки и динамики Т.Ц.

В этом такте Цезтмайр добавляет нюанс *subito p* с последующим *crescendo*.
В тексте обоих изданий этот нюанс отсутствует.

Пример №38

Соната №3 "Баллада".

Такт №21.

Штрихи Д.Ойстраха.

Д.О. добавляет в аккорд ноту Ля

В этом такте Д.Ойстрах добавляет в аккорд ноту Ля, которой нет в тексте, и изменяет штрихи также, как в такте №13. Вероятно, он делает это для усиления эффекта декламации, а интервал квинта, создаваемая принесённой нотой Ля, придаёт аккорду более объёмное звучание.

Пример №39

Соната №3 "Баллада".

Такт №23.

Вариант в тексте и вариант Д.О.

Г.К. не играет эту ноту Ля.

Г.К. не играет ноту Ля и добавляет ноту Фа

Вариант Г.К.

Пример №40

Соната №3 "Баллада".

Такт №37.

*****а

Вариант в тексте и вариант Д.О.

Д.О. играет только одну ноту Ля в нижнем голосе, как и указано в тексте.

*****б

Вариант Г.К. и Т.Ц.

Г.К. и Т.Ц. добавляют ещё две ноты Ля в нижнем голосе.

Пример №41

Соната №3 "Баллада".

Такт №40.

*****а

Вариант в тексте, вариант Д.О. и вариант Т.Ц.

Нота Ре 1-й октавы указана в тексте.

*****б

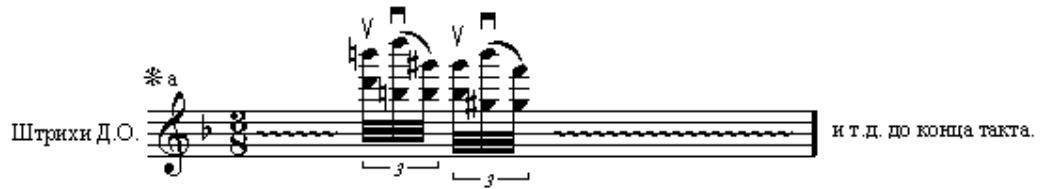
Вариант Г.К.

Г.К. вместо указанной в тексте ноты Ре 2-й октавы исполняет ноты Ре и Ля 1-й октавы.

Пример №42

Соната №3 "Баллада".

Такт №66.

Штрихи Д.О.  и т.д. до конца такта.

В этом такте Д.О. исполняет штрих одна 32-я вверх - две 32-е вниз под лигой.

Штрихи в тексте.  и т.д. до конца такта.

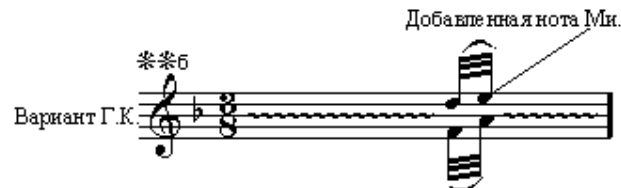
В этом такте в тексте советского издания и издания Schott каждая грифель 32-х находится под индивидуальной лигой, при этом пассаж начинается штрихом вверх.

Пример №43

Соната №3 "Баллада".

Такт №73.

Вариант в тексте и вариант Д.О., Т.Ц. и МВ. 

Вариант Г.К.  Добавленная нота Ми.

Г.Кремер добавляет в этом месте ноту Ми, которой нет в тексте.

Пример №44

Соната №3 "Баллада".

Такт №93.

Дополнительные чёрточки здесь и далее.

Штрих вниз и, далее, подряд.

Вариант штрихов и артикуляции Д.О. **а*

Следующие два такта штрихи и артикуляция такие же.

ff

В этом такте Д.О. изменяет штрихи, исполняя начало такта вниз и, далее, подряд, а также вносит изменение в артикуляцию: он вписывает дополнительные чёрточки, выделяя ноты, над которыми они стоят. Тем самым Д.О. подчёркивает декламационную манеру своего исполнения.

Штрих вверх.

Вариант в тексте. **б*

Следующие два такта штрихи такие же.

ff

Пример №45
Соната №3 "Баллада".
Такт №97.

В этом такте Д.О. исполняет две дополнительные ноты Ля и Ре в аккорде и вносит изменения в штрихи.

Вариант Д.О.

Дополнительные ноты Ля и Ре.

Другие штрихи.

В тексте сонат отсутствуют ноты Ля и Ре,
кроме того здесь написан штрих легато.

Вариант в тексте.

Пример №46

Соната №3 "Баллада".

Такт №99.

Нота Ля не удерживается

***а

Вариант Д.О.

В этом такте в верхнем голосе Д.О. не удерживает ноту Ля, как это показано на примере.

Нота Ля удерживается

***б

Вариант в тексте

В тексте сонаты нота Ля 8-я заштрихована со следующей нотой Ля 16-й и поэтому должна удерживаться.

Пример №47

Соната №3 "Баллада".

Такт №113.

Основные ноты
Си-бемоль и Соль (децима).

***а

Вариант Д.О.

Этот аккорд Д.О. раскладывает надвое по штрихам, как показано на примере. Сделано это для того, чтобы две основные ноты аккорда Соль и Си-бемоль исполнились штрихом вверх, что даёт возможность скрипачу сыграть эту дециму гораздо ярче и с крещендо.

***б

Вариант в тексте.

Для сравнения приводится вариант в тексте сонаты, где этот аккорд написан штрихом только вниз.

Пример №48

Соната №3 "Багшлада".

Такт №117.

Вариант Д.О.

В этом месте Д.О. исполняет ноту Ля.

Вариант в тексте.

В тексте сонаты в этом месте написана нота Ре.

Соната №4

Пример №49

Соната №4, 1-я часть Аллеманда.

Такты №61 и №62.

Вниз Акцент.

В этих двух тактах Т.Ц. исполняет такие штрихи. Главным принципом этих штрихов является то, что все ноты, у которых стоит знак акцента, приходились вниз смычком.

Пример №50

Соната №4, 3-я часть Финал.

Такт №60.

Ре-диез (знак зашпачён в скобки т.к. он уже имеется при ключе).

Вариант Т.Ц., а также
вариант в издании Schott 1952
и в издании Музыка 1965.

*а

Т.Ц. исполняет в этом месте ноту Ре-диез,
как напечатано в уртексте и в советском издании.

Ре-бикар

*б

Вариант Г.К.

Г.К. исполняет в этом месте ноту Ре-бикар.

Соната №5
Пример №51

Соната №5, 1-я часть "Аврора".

Такт №14.

Фа-диез

Вариант Т.Ц.,
а также вариант в тексте.

**а

В этом такте Т.Ц. исполняют в обозначенном месте
ноту Фа-диез, как и указано в тексте сонаты.

Фа-диез отсутствует.

**б

Вариант Г.К.

Г.К. ноту Фа-диез не исполняет. По всей вероятности,
он решил сохранить оба звена секвенции идентичными друг другу.

Пример №54

Соната №5, 2-я часть "Сельский танец".

Такт №18.

***а

Вариант Г.К.



Отсутствует нота Ля.

В варианте исполнения Г.К. в этом месте отсутствует нота Ля в середине аккорда.

***б

Вариант Т.Ц.,
а также вариант в тексте.



Ля.

В варианте Т.Ц. нота Ля в указанном месте присутствует, что соответствует изданиям Schott и Музыка.

Соната №6 Пример №55

Соната №6.

Такт №27.

Соль — — — — —

Закрыва́тая нота.

***а

Вариант Г.К.

В этом месте Г.К. исполняет закрывающую ноту Соль.

Соль — — — — —

Флажолет.

***б

Вариант Т.Ц.,
а также вариант в тексте.

Т.Ц. исполняет ноту соль флажолетом,
как и указано в тексте сонаты.

Приложения

Условные обозначения, разработанные Изаи для *Шести сонат*

Signes - Abréviations.

Les 4 cordes; $\bar{m}\bar{i}\bar{l}\bar{a}\bar{r}\bar{e}\bar{s}\bar{o}\bar{l}$.

En se maintenant sur une corde ① ② ③ ④

Doigt immobile: - - - - \square

Poser le doigt sur la quinte juste: \square

Restez à la position: - - - \square

A la pointe: - - - - - \square

Au talon: - - - - - \square


Au milieu: - - - - - \square

Note jouée isolément - ϕ

Le quart de ton au dessus \square

Le quart de ton au dessous \square

Le sautillé: - - 

Le détaché à la corde: 

Employez tout l'archet: \dashv


Archet court: \square - Archet long: \square


Vibrant: - \square - Sans vibrer: \square

Sans presser: \square - Sans hâte: - \square

Bien mesuré: \square - Bien rythmé: \square

Marqué - accentué: $\gg \gg$

Les accords ainsi notés: - - 

S'exécutent par un rapide arpège. *Ex.* 

N. B. Sans contester que les procédés techniques soient du domaine individuel, on peut dire, avec certitude, que l'artiste qui regardera de près les doigtés, coups-d'archet, nuances et indications de l'auteur, se rapprochera toujours plus rapidement du but.

E. Y.

Текстовые различия в изданиях *Шести сонат* для скрипки соло Эжена Изаи
Музыка: Москва, 1965 и Schott [Freres]: Brussels, 1952

Пример №1

Соната №1, 2-я часть, Fugato.

Возможно, опечатка в обоих изданиях.

Такт №18.



Нота Ми-бемоль здесь звучала бы логичнее
(см. предыдущее звено секвенции: такты №№15 и 16).

Пример №2

Соната №1, 3-я часть, Allegretto poco scherzoso.

Такт №63.

Urtext. Schott, 1954.

Музыка, Москва, 1965.



Пример №3.

Соната №1, 4-я часть, Finale con brio.

Возможно, опечатка в обоих изданиях.

Такт №13.



Нота Ля бемоль здесь
звучала бы логичнее
(см. предыдущий
такт)

Пример №4

Соната №1, 4-я часть, Finale con brio.

Возможно, опечатка в обоих изданиях.

Такт №97.



Нота Соль-бемоль
здесь звучала бы логичнее
(см. такт №99).

Пример №5

Соната №1, 4-я часть, Finale con brio.

Urtext, Shott, 1954. Такт №106. Музыка, Москва, 1965.

Ми-бемоль Ми-бемоль

Пример №7

Соната №2, 1-я часть Прелюдия "Наваждение".

Urtext, Schott, 1954. Такт №10. Музыка, Москва, 1965.

Отсутствует лига и нюанс *mf* заменён
на *f*. Штрих staccato заменён на spiccato.

Пример №8

Соната № 2, 3-я часть, Танец теней.

Urtext, Schott, 1954.

"Музыка", Москва, 1965.

Пример №9

Соната № 2, 1-я часть Прелюдия "Наваждение".

Urtext, Schott 1954.

"Музыка", Москва 1965.

Пример №10

Соната № 3 "Баллада".

Такт №1 во вступлении.

Urtext, Schott 1952.

Музыка, Москва 1965.

Пример №11

Соната №3 "Баллада".

Такт №1 во вступлении, несколько дальше.

Различия в штрихах.

Urtext, Schott, 1952.

Музыка, Москва, 1965.



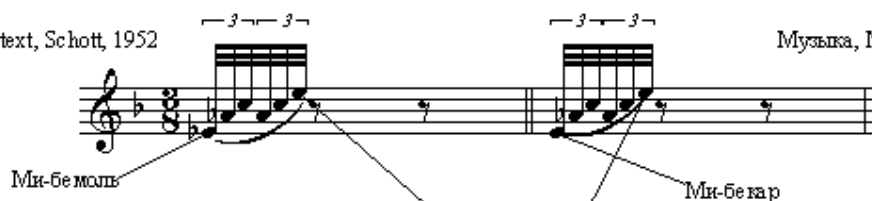
Пример №12

Соната №3 "Баллада".

Такт №57.

Urtext, Schott, 1952

Музыка, Москва, 1965.



Традиционно здесь исполняется нота Ми-бемоль,
возможно здесь опечатка в обоих изданиях.

Пример №13

Соната №3 "Баллада".

Такты №№104 и 105.

Urtext, Schott 1952.

Музыка, Москва 1965.



Дополнительная лига.

В советском издании эта лига отсутствует.

Пример №14

Соната №4, 1-я часть, Аллеманда.

Такт №9.

Urtext, Schott, 1952.

"Музыка", Москва, 1965.

Возможна опечатка в советском издании, так как традиционно здесь принято исполнять ноту Ре.

Пример №15

Соната №4, 3-я часть Финал.

Такт №2.

Urtext, Schott, 1952

Ре

Ми

Музыка, Москва, 1965

Примечательно, что в аналогичном месте в репризе в такте №40 напечатана нота Ми, как в советском издании.

Пример №16

Соната №4, 3-я часть Финал.

Такт №4.

Вариант в обоих изданиях (Schott и Музыка).

Вариант на аудиозаписях.

В обоих изданиях в этом такте на ноте Ми присутствует мордент, но и в уртексте, и в советском издании этого мордента нет.

Пример №17

Соната №4, 3-я часть Финал.

Вариант в изданиях
Schott и Музыка.

Такт №60

Общепринятый вариант,
подтверждённый
аудиозаписью Г. Кремера.

The musical notation shows two variants of a chord in measure 60. The first variant is labeled "Ре-диез" (F#) and the second is labeled "Ре-бемоль" (F). Both variants are marked "allarg." (allargando).

В уртексте и в советском издании в этой квартете написана нота Ре-диез, так как этот знак есть при ключе, но в наиболее часто исполняемом варианте нота Ре-диез заменяется на Ре-бемоль, что, в прочем, подтверждается аудиозаписью Гидона Кремера.

Пример №18

Соната №5, 1-я часть "Аврора".

Urtext, Schott, 1952.

Такт №6.

Музыка, Москва, 1965.

The musical notation shows two variants of a note in measure 6. The first variant is marked "p" and "senza vibrato (без вибрации)". The second variant is marked "p" and "simplement". The first variant also has "S.V." above it.

В советском издании отсутствует обозначение S.V., которое имеется в уртексте.

Пример №19

Соната №5, 1-я часть "Аврора".

Вариант в изданиях
Schott и Музыка.

Такт №14.

Вариант на всех аудиозаписях.

The musical notation shows two variants of a chord in measure 14. The first variant is labeled "До-бемоль" (C) and the second is labeled "До-диез" (C#). Both variants are marked "V" (vibrato).

На всех проанализированных аудиозаписях в этом месте исполняется нота До-диез вместо ноты До-бемоль, как показано на примере справа.

Пример №20

Соната №5, 1-я часть "Аврора".

Urtext, Schott 1952 *dim* Такт №28. *dim* Музыка, Москва 1965.

В уртексте в нижнем голосе - нота Ми-бемоль и штрих arco, т.е. смычком.

В советском издании в нижнем голосе - нота Ми-бекар и, вероятно, по аналогии с предыдущим тактом - штрих pizzicato левой рукой (знак + над нотами).

Пример №21

Соната №5, 2-я часть "Сельский танец".

Такты №11 и №12.

Urtext, Schott, 1952. Возможна опечатка в уртексте. Музыка, Москва, 1965.

Во всей этой аккордовой последовательности нота До-диез звучала бы гораздо логичнее, чем До-бемоль. Это подтверждается мелодией верхнего голоса, логикой гармонической последовательности и её тональным планом, где обыгрываются тональности си минор и Си мажор.

Наиболее верный вариант выглядит так, как показано на примере справа. Это подтверждается и всеми аудиозаписями, которые были проанализированы, так как в этом месте на них также звучит нота До-диез.

Пример №22

Соната №6.

Urtext, Schott, 1952.

Такт №150.

Музыка, Москва, 1965.

Ре-диез

Ре-бемоль

Нота Ре-диез в уртексте также подтверждается и аудиозаписями Кремера, Венгерова и Цестмайра.

Пример №23

Соната №6.

Такты №164 и №165.

Вариант в изданиях Schott и Музыка.

Возможна опечатка в обоих изданиях.

Наиболее часто исполняемый вариант, так как такт №164 полностью идентичен такту №18.

Фа-диез отсутствует.

Фа-диез присутствует.

Наличие опечатки в такте №164 в уртексте и в советском издании подтверждается, так как нота Фа-диез в тех же изданиях присутствует в такте №18, который, в свою очередь, полностью идентичен 164-му.