

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2017

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени
Н.А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Щербакова Мария Николаевна

Официальные оппоненты: Черная Марина Радославовна
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И.Герцена,
институт музыки, театра и хореографии,
профессор кафедры музыкального воспитания
и образования

Зароднюк Оксана Михайловна
кандидат искусствоведения, доцент,
Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки,
профессор кафедры истории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», кафедра теории музыки

Защита состоится 28 апреля в 14.00 на заседании диссертационного совета
Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова
по адресу: 344002, г. Ростов-на Дону, Будёновский пр. 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории им. С.В.Рахманинова и на сайте
<http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «__» _____ 2017 г.

Учёный секретарь
Диссертационного
совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Имя выдающегося музыканта XX века Эжена Изай (Eugène Ysaÿe, 1858–1931) навсегда вошло в историю мирового музыкального искусства. Распространенное представление об Изай – это представление о блистательном скрипаче-виртуозе, покорявшем слушателей огромным дарованием и темпераментом, о превосходном ансамблисте, основавшем свой квартет и сотрудничавшем со многими ведущими мировыми музыкантами, а также о выдающемся дирижёре, педагоге, профессоре Бельгийской консерватории, крупном общественном деятеле, создателе симфонического общества «Концерты Изай».

Несправедливо скромное место в «портрете» Изай-музыканта занимает его композиторское творчество. Между тем наследие Изай 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. Центральное место в этом списке занимают *Шесть сонат для скрипки соло* op. 27 (1923). Выдающаяся эрудиция и художественный интеллект сделали творчество Изай-композитора одной из кульминаций в историческом диалоге двух профессий – исполнителя и композитора. Как и его учитель Анри Вьетан, Изай прошёл трудный путь самосовершенствования, в котором занятия композицией сыграли роль колоссального катализатора творческих размышлений и поисков. По существу, эволюция скрипичного исполнительства от романтической виртуозности XIX века к искусству сотворческой интерпретации в начале XX века во многом связана именно с мощным универсализмом личности Изай и размахом его концертной деятельности.

Масштабный цикл *Шести сонат* выделяется не только в творчестве Изай, но и в музыке XX века в целом. Это выдающееся сочинение, квинтэссенция художественных и технических возможностей скрипки соло, стало одной из кульминаций в длительном процессе взаимодействия исполнительского и композиторского творчества. *Шесть сонат* интересны также тем, что это уникальный свод музыкальных посвящений шести известным скрипачам – Йожефу Сигети, Жаку Тибо, Джордже Энеску, Фрицу Крейслеру, Матье Крикбому, Мануэлю Квируге, где особым образом была запечатлена галерея исполнительских портретов современников.

Традиционно отмечается влияние на сонаты Изай скрипичного наследия И.-С. Баха, однако только в плане следования эстетике музыкального неоклассицизма, по аналогии, например, с Хиндемитом и Регером. При этом универсализм Изай, чье композиторское творчество всегда являлось прямым продолжением его исполнительской деятельности, остается недооцененным.

Исторические аналогии с эпохой барокко в отношении композиторского творчества Изай не получили соответствующего освещения в научных трудах вплоть до настоящего времени. Не становились предметом научного изучения и собственные статьи музыканта (например, «Анри Вьетан – мой учитель»), во

многим раскрывающие и проясняющие специфику понимания им симбиоза «собственно творческого», авторского (композиторского) и исполнительского («исполнительски-сотворческого») в художественном творчестве различных эпох.

Не предпринимались ранее и попытки сравнительного исполнительского анализа различных интерпретаций *Шести сонат* (на основе аудиозаписей), концертное исполнение и студийная запись которых и сегодня остаются редкими событиями.

Объектом исследования являются *Шесть сонат* для скрипки соло Э. Изаи, **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.

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

Поставленная цель определила следующие **задачи исследования**:

- выявить 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.

Материалом исследования послужил как нотный текст двух различных изданий *Шести сонат для скрипки соло* Э.Изаи - SCHOTT (1952) и МУЗЫКА (1965), так и фонд звукозаписей, фиксирующий различную стилевую палитру *концертного исполнения полного цикла* этого сочинения в первую очередь двумя выдающимися скрипачами современности — Гидоном Кремером и Томасом Цэтмайром, а также записи отдельных сонат в исполнении Алексея Михлина, Давида Ойстраха, Бориса Гутникова, Марка Лубоцкого. В качестве необходимого контекстного плана в исследовании представлен многообразный материал литературно-критической, педагогической, дирижерской и композиторской деятельности выдающегося музыканта, углубляющий представления о концептуальной основе творческого универсализма Изаи.

Очевидную ценность представляют также немногочисленные документальные материалы: записная книжка Изаи, а также его письма, в которых сосредоточены важные наблюдения и выводы музыканта. Здесь содержатся свидетельства общения Изаи с коллегами и друзьями – К.Сен-

Сансом, Э.Шоссоном, С.Франком, Г.Форе, В.д'Энди. В 1958 году была издана книга воспоминаний, в которую вошли мемуары Г. и А.Изаи, а также А.Корто, А.Моозера, Ф.Шмитта, Й.Сигети (*Centenaire de la naissance de Eugène Ysaÿe*, 1958).

На русском языке опубликованы некоторые письма Изаи и его статья «Анри Вьетан – мой учитель», вышедшая в Бельгии в 1968 году и переведенная на русский язык в 1973.

Методы исследования: в диссертации использованы методы стилевого, 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 в работе закономерно являются труды по скрипичному исполнительству и педагогике отечественных ученых и педагогов-практиков Л.Гинзбурга, Л.Раабена, И.Ямпольского, В.Григорьева, А.Алексеева, 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.

Степень научной разработанности темы. Поскольку современников прежде всего поражал исполнительский его дар, первые монографические публикации, посвященные творчеству скрипача, определяли, в основном, его место в череде мировых скрипачей-виртуозов (*Modern misicians. London, 1914* и др.)

В число тех, кто писал об Изаи-скрипаче, входили и известные русские музыканты, и музыкальные критики начала XX века, ставшие свидетелями незабываемых выступлений исполнителя и почитателями его таланта. Таковыми являлись, к примеру, Н.Кашкин и А.Оссовский, запечатлевшие для современников и потомков облик Изаи-виртуоза, открывшего российскому слушателю в 1901–1907 гг. особый мир инструментального мышления. С отзывами на гастроли Изаи в России выступали также Ц.Кюи, Н.Кочетов, Г.Конюс и В.Чешихин.

Немаловажной для воссоздания в данном исследовании реального творческого облика Изаи стала работа по сбору важнейших деталей и штрихов в разнообразной и многоплановой мемуарной литературе, и записанных беседах с музыкантами-современниками: П.Казальсом, Ж.Тибо, Дж.Энеску, В.д'Энди.

Начиная с 1940-х годов и до настоящего времени в центре внимания исследователей творчества Эжена Изаи находилось преимущественно его исполнительское мастерство. Именно этот ракурс изучения отражен в

монографии Л.Гинзбурга (1959), в статье К.Флеша (1960) и в очерке Л.Раабена (1967), а также в «Истории зарубежного скрипичного искусства» Г.Фельдгуна (1983).

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» (Москва, 1993). Лаконичный аналитический обзор *Шести сонат* Изаи (наряду с сонатами Регера, Хиндемита, Онеггера, Бартока) является лишь одним из эпизодов в воссоздаваемой здесь истории западноевропейской сольной скрипичной сонаты.

В подходе к изучению сольных сонат Изаи в современной зарубежной исследовательской практике, как правило, доминирует прикладная педагогическая направленность изучения с выдвиганием на первый план технических (исполнительских) аспектов рассмотрения и анализа этого сложнейшего скрипичного материала (Curty, A. A pedagogical approach to Eugene Ysaÿe's six sonatas for solo violin, op. 27; 2003). В то же время, «кульминационность» и «инновационность» творческого вклада Изаи в развитие скрипичного искусства (определения Karen D. Hoatson) аргументированно связываются с органичностью претворения в его творчестве скрипача и композитора исторических традиций европейской камерно-инструментальной культуры, а также с исключительностью его собственной исполнительской манеры и данных (Hoatson, Karen D. Culmination of the Belgian Violin Traditions: The Innovative Style of Eugène Ysaÿe, 1999; Stockhem, M. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre. Liege, 1990 и др.).

В отечественных исследованиях такая взаимообусловленность (или корреляция) в европейских традиций виртуозного исполнительства и композиторского мышления, бурно эволюционировавшая еще в XIX веке, как феномен «влияния виртуозного романтического исполнительства на композиторское творчество» (Усенко Н. М., 2005) справедливо связывалась с весьма близким Изаи типом личности романтического «композитора-виртуоза» и т. д. К тому же Э.Изаи вполне закономерно предстает сегодня в присущей ему роли одной из ключевых фигур в межнациональном взаимодействии скрипичных школ Европы в диссертационной работе Т.Д.Майтесяна (2013).

Существенно раздвинула границы темы диссертация С.Нестерова «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века» (2009), где *Шесть сонат* Изаи впервые были включены в широкую панораму истории сольной скрипичной сонаты от Баха до конца XX столетия. По существу, магистральной целью С. Нестерова являлось доказательство исторически обоснованного с его точки зрения движения к изначально акцентированному образу скрипки как «инструмента XXI века» (А.Шнитке)». Логически продолжала этот тезис авторская гипотеза 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». В этом случае *Шесть*

сонат Изаи представляли у С.Нестерова в локальной роли *одного из звеньев* такой интеллектуально емкой модели мирового процесса эволюции.

Таким образом, в исследовательской практике сегодня традиционно доминирует тема «Изаи-виртуоз», хотя намечены 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 остается малоизученным и потому актуальным. Исполнительский же анализ и сравнительный анализ интерпретаций до сих пор не являлся предметом пристального профессионального внимания исследователей.

Научная новизна работы определена тем, что *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 сонат 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 стиливых 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», обсуждалась на заседаниях кафедры и 20 декабря 2016 года 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), 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.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы на русском (442 названия) и иностранных языках (53 названия), нотных примеров и Приложений (Приложение I: «Условные обозначения, разработанные Изаи для *Шести сонат*»; Приложение II: «Сравнительный анализ двух изданий *Шести сонат* – SCHOTT (1952) и МУЗЫКА (1965)». Общий объем работы — 191 с.

Основное содержание работы

Во *Введении* дано обоснование актуальности темы исследования, раскрыта ее новизна, определены цель и задачи, предмет и объект, а также методология, отражены сведения об апробации результатов работы, охарактеризованы структура и объем диссертации.

В *Первой главе* («Принципы творческого универсализма Э. Изаи») рассмотрен симбиоз проявлений творческого начала в многогранной деятельности и в музыкально-эстетических взглядах Изаи. Музыкант открыл новую эпоху в скрипичном исполнительстве (и дирижировании), изменяя традиционные представления не только о романтическом исполнителе-виртуозе (или «виртуозе-композиторе»), но демонстрируя пример творческого универсализма большего размаха — исполнителя-интерпретатора, педагога, композитора.

1.1. Формирование личности композитора-исполнителя.

Вполне очевидна роль Изаи в исполнительском искусстве как музыканта, наследующего традиции франко-бельгийской скрипичной школы (А.Вьетан, Л.Ж.Массар, Ш.Берио, Ю.Леонар) и открывающего новую эпоху в европейском и мировом исполнительстве. Совпадая с общим «алгоритмом» музыкальной истории Бельгии, Изаи в то же время решительным образом изменял ее, наполняя сферу традиций и практики сольного и камерно-ансамблевого исполнительства колоссальной энергией современного творчества. С его именем и ярчайшим исполнительским даром связаны премьеры и посвящения многих 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 является одним из участников художественного сообщества «Клуб двадцати». Устанавливаются близкие творческие и дружеские отношения с композиторами К.Сен-Сансом, С.Франком, Г.Форе, а также с В.д'Энди и Э.Шоссоном, дирижером Э.Колонна и др. Одной из кульминационных точек в исполнительской карьере Изаи-скрипача стали гастроли в Санкт-Петербурге в декабре 1906 года с участием в антрепризе А. Зилоти и по приглашению российского Общества современной музыки.

Искусство Изаи рассматривается в контексте исполнительства пост-романтической эпохи рубежа XIX–XX веков, когда раскрывались новые экспрессивные возможности скрипки, эволюционировали требования к звучанию инструмента, изменялись представления о его тембре, технических приемах скрипичной виртуозности. Поиски новых ресурсов выразительности подчас требовали отступления от правил, регулировавших приемы и способы извлечения звука в рамках концепции исполнительства XVIII–XIX веков.

Рассматривается характерное *rubato* Изаи и различные эффекты его применения в репертуаре скрипача; роль Изаи в выработке и обновлении приемов *vibrato* и *portamento*. Приводится наблюдение К. Флеша о том, что Изаи был первым, кто ввел в практику более широкую вибрацию, чем та, что была принята

в 1880-е годы. Анализируется сохранившаяся до наших дней редкая запись исполнения Изаи Венгерского танца №5 Брамса (запись 1912 года).

Особая манера звукоизвлечения Изаи, качество звука, его тембр и краска, по существу, воплощали одну из основных стиливых черт интерпретационного искусства скрипачей начала XX века. Это Фриц Крейслер, Мануэль Квируга, Миша Эльман, позднее Яша Хейфец. Подчеркивается, что главное заключается в умении всех этих скрипачей, и в особенности Изаи, «разговаривать» на скрипке и др.

Приводятся аргументы в подтверждение важнейшего для диссертации тезиса о том, что интерпретационное и творческое мышление Изаи строилось на идее соавторства исполнителя с композитором, и, следовательно, его праве на внесение коррективов в авторский замысел (Т.Майтесян, 2013).

Универсализм Изаи интенсифицировал практический поиск неизведанных форм исполнительского прочтения (интерпретации). К примеру, процесс разработки им *дирижерской* агогики музыкального текста словно бы «вырастал» из первичного уточнения Изаи-скрипачем излюбленных *скрипичных* штрихов «*alto-vibrato*» или «*cello-ponticello*». Развивая «базовый» опыт, он стремился к преодолению в своем творчестве внутренних разграничений и условности самих специализаций скрипача и дирижера (как — в дальнейшем — и композитора).

Кратко охарактеризована деятельность Изаи – основателя симфонического общества «Концерты Изаи» и его дирижера. Отмечено сходство метода Изаи-дирижера, Изаи-солиста, проявившееся в работе над музыкальной задачей в целом, во внимании к концептуальным аспектам интерпретации в противовес техническим сторонам конкретного исполнительского воплощения.

Осуществлена попытка выявить и охарактеризовать донныне никогда специально не изучавшийся *скрипичный репертуар* самого Изаи, обновление которого привело его к формированию новых форм и принципов камерного концертирования (например, к созданию традиции *моножанровых* сонатных концертных вечеров). Как показало дальнейшее рассмотрение этого вопроса, многое в развитии исполнительских (скрипичных и дирижерских) репертуарных идей музыканта в сочетании с его предпочтительным вниманием в качестве руководителя симфонического оркестра к современной музыке – все это, без сомнения, убеждает в невозможности провести явное разграничение между репертуарными замыслами Изаи скрипача, дирижера, композитора.

Однако выявить и аргументировать *особые*, объединяющие все стороны универсального дара *механизмы формирования творческих идей* музыканта в целом позволяет аналитический экскурс в область музыкально-исторических размышлений Изаи. Так, в работе «Анри Вьетан — мой учитель» Изаи предлагает абсолютно новое соотношение двух эволюционных процессов — истории скрипичного искусства и развития европейской музыки, — положив в основу своей концепции принципиальную неразрывность и взаимообусловленность исполнительских и композиторских экспериментов как *практически раздвигающих* профессиональные грани музыкального мышления в целом.

1.2. Исполнительство и педагогика как сфера авторского звукотворчества.

Педагогическая деятельность Изаи являлась продолжением его многостороннего творческого дара артиста-экспериментатора. Как и Йозеф Иоахим, Изаи предпочитал личный показ и принципиально не обращал внимания на технические детали. С молодыми скрипачами, приходившими в его класс и, как правило, уже обладавшими совершенным техническим аппаратом, Изаи в первую очередь работал над совершенствованием выразительности исполнения. В замечаниях Изаи, дошедших до нас в передаче учеников, всегда была слышна его позиция музыканта, ощущавшего исполнительское мастерство исключительно как *интерпретацию*. Развитие внутреннего эстетического чутья, по убеждению Изаи, должно было в первую очередь препятствовать инерционности исполнительского штампа, развивать у скрипача активное сотворческое видение музыкального образа.

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» (Ysaÿe, A. Ysaÿe: his life, work and influence, 1978). По существу, именно так его собственный выдающийся исполнительский и композиторский опыт вошел в историю скрипичного искусства в статусе уникальной *авторской методико-педагогической системы* и ярчайшего «примера личностно-ориентированного подхода» (В.Третьяченко) к процессу обучения как энергии и стихии сотворчества. Такая авторская система не могла быть основана на инструктивном типе музыкального материала и прикладных «азах» техники. Для учеников в преподавании Изаи *дидактически* открывался его концептуальный универсализм скрипача, композитора, мыслителя.

Как активному концертирующему скрипачу и дирижеру, ему не была близка так называемая «рутинная» педагогическая деятельность, и более органичным стало использование мастер-классов и индивидуальных уроков мастерства. Среди учеников Изаи – видные музыканты, как А.Дюбуа, М.Крикбом, М.Ван-Несте, П. Коханьский, Р.Бенедетти, В. Примроуз, А.Маршо, Д.Бруншвиц, А.Бахман, Л. Персингер, А.де-Рибопьер.

Просты и в то же время всеобъемлющи 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» (E. Jaques-Dalcroze, 1939).

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

Композиторское творчество Изаи, с одной стороны, органично вписывалось в известную европейскую традицию внутри-профессиональной сублимации исполнительского опыта «скрипачей-композиторов», с другой же — являлось пространством активной корреляции прежде всего его собственного

исполнительского и педагогического опыта. Сравнительно-стилевой обзор скрипичных произведений¹ Изаи-композитора позволяет выявить процесс кристаллизации принципиально важной для Изаи идеи артистической многогранности или совмещения творческих амплуа исполнителя и композитора².

Впервые в научной практике применительно к заявленной теме вводится периодизация композиторского пути Изаи, разделяющая его на три периода: *ранний* (1870–1880-е годы), *средний* (1890–1910-е) и *поздний* (1915/1918–1931-й). Отмечается, что ранние миниатюры написаны в духе Шумана и Мендельсона, а также Вьетана и Венявского. Затем сфера жанровых поисков расширяется, меняются стилиевые ориентиры: в среднем периоде основным становится жанр инструментальной поэмы, дающий Изаи максимальную свободу самовыражения. Этот период проходит под знаком Франка, но гармонический язык усложняется от сочинения к сочинению, и открывая несомненное влияние Дебюсси и Равеля с одной стороны, Вагнера с другой. Такие явления свидетельствуют о постоянном композиторском поиске Изаи, который в позднем периоде приводит его к кульминации — *Шести сонатам*, где сконцентрирован весь приобретенный Изаи творческий опыт.

От ранних стилиевых влияний Вьетана и Венявского творчество Изаи-композитора среднего и позднего периодов оказывается в поле притяжения французской композиторской школы конца XIX – начала XX веков и воздействия Франка, Шоссона, Дебюсси, Равеля и др., с большинством из которых его связывали дружеские отношения и профессиональное сотрудничество. Одним из побудительных импульсов к написанию тех или иных произведений в эти годы становятся программные посвящения. Например, посвящение «Элегической поэмы», созданной под влиянием гармонического стиля С.Франка и, в особенности, его Скрипичной сонаты (1888), приуроченной последним к свадьбе самого Изаи. О последовательном интересе Изаи к поэмному жанру свидетельствует «Изгнание» («Exil», op. 25, 1916 г.) для струнного оркестра (скрипки и альты). Струнный состав, преимущественно хорально-аккордовая фактура, постепенный выразительный регистровый подъём, кульминационное звучание струнных в высоких позициях, растущее эмоциональное напряжение — все позволяет провести параллель с «Просветлённой ночью» А.Шёнберга (1899), с одной стороны, и со знаменитым «Адажио для струнных» С.Барбера (1938), с другой.

Сочинения этого периода, как и последующих лет, свидетельствуют о постоянном стремлении Изаи-композитора освоить экспериментальный опыт и новации музыкального искусства начала XX века — в той мере, в какой это было дано музыканту, воспитанному романтическим веком. Многие его искания в поэме

¹ Например, «Элегическая поэма» («Poème élegiaque», op. 12), поэма «За прялкой» «Scène au rouet», op. 14, «Зимняя песнь» («Chant d'Hiver», op. 15, 1902); «Экстаз» («Extase», op. 18) и др.

² Нельзя не отметить, что идея совмещения амплуа композитора и исполнителя оказалась весьма популярной в кругу сотрудничавших с Изаи музыкантов следующего поколения: в частности, незаурядным композиторским даром обладал П.Казальс, создавший ораторию «Ell Pesebre», а также симфонические и камерные произведения.

«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. Поэмы Изаи этих лет открывают совершенно иной масштаб художественных решений. Гармонический и мелодический язык поэм Изаи находится под несомненным влиянием Вагнера, а также импрессионистических стилевых находок Дебюсси, Равеля. В поэмно-балладном высказывании автор акцентирует традиционную экспрессию своего знаменитого *tubato*. В 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 (op. 29, 1922–1924), Фантазия (op. 32) для скрипки с оркестром, Фортепианное трио (op. 33) и неопубликованное сочинение Трио-концерт op.34. Все они стали достойным обрамлением одного из центральных произведений этого периода и его творчества в целом – цикла *Шести сольных сонат* (1923). Именно ему, как показала история, суждено было выдержать испытания временем как одному из тех произведений, «у которых есть точки соприкосновения с новым».

Замысел Изаи создать в *Шести сольных сонатах* портретные зарисовки своих современников-скрипачей не только созвучен своему времени, но исторически обобщает традиции этого жанра. Подлинно новаторским является драматургический размах творческого решения Изаи. Мощное *crescendo* сотворчества нашло здесь свое кульминационное воплощение. Фактически, цикл из *Шести сонат-портретов* запечатлел не только выдающиеся исполнительские стили современников сквозь призму стиля самого «виртуоза-композитора», но отразил в полной мере специфику универсального движения его творческой идеи сквозь многие грани специализаций.

Активно развивавшийся на протяжении всего творческого пути Изаи и ярко проявившийся в *Шести сонатах* полифонизм композиторского и исполнительского несомненно отражает не только специфику внутренней корреляции, но открывает личность Изаи как «философа Музыки» будущего, которая рождается и складывается именно «в процессе исполнения» (Н.Корндорф).

Во **Второй главе** – «*Шесть сонат Изаи как отражение исполнительских стилей XX столетия*» жанрово-стилевые, тематические особенности цикла, интонационно-семантическая и фактурная природа музыкального текста рассматриваются с позиций скрипичного исполнительства.

Во разделе **2.1. «Общая логика построения цикла Шести сонат»** сформулированы специфические задачи рассмотрения музыкального текста сонат: раскрытие шести образов-посвящений выдающимся скрипачам как *музыкально-текстовое воплощение в каждой из сонат индивидуальной исполнительской манеры и эстетики*; соотношение музыкальной драматургии цикла с закономерностями жанра старинной сонаты (тематический материал, формообразование, традиции скрипичной техники).

Шесть сонат для скрипки соло — пример создания жанра нового типа посредством соединения барочных традиций с музыкальным мышлением XX века. Это не только расширило эстетико-технические возможности скрипичного исполнительства, но предопределило интерес к обновленному сольному сонатному жанру.

Связь между *Шестью сонатами* Изаи и *Сонатами и партитами* Баха прослеживается на разных уровнях.

В *Шести сонатах* представлено все разнообразие жанров и жанровых прототипов, использованных Изаи в цикле: здесь есть старинная соната — церковная и камерная, а также баллада. Столь же разнообразны структуры и формы: сонатная, трехчастная, вариации, в т. ч. остинатные. Подробно анализируется структура созданного Изаи принципиально нового типа жанра: виртуозная полифоническая пьеса для скрипки соло, где функционально и мастерски использован историко-стилевой профессиональный опыт виртуозных произведений для скрипки соло (Паганини, Вьетан, Эрнст).

Объединяющую роль играет структура цикла; сонаты связывает единая символика интервальных образов, когда характерные для концертного стиля Изаи квартово-квинтовые и целотоновые интонации, четвертитоновая альтерация сочетаются с виртуозными пассажами и двойными нотами.

Шесть сонат делятся на два субцикла по три сонаты (что соответствует барочному принципу). Соната № 3 и Соната № 6 представляют собой соответственно две кульминации. Соотношение кульминаций — как соотношение двух пиков цикла; второй — «выше». Третья соната предвосхищает Шестую.

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

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

Параметры крещендирования в цикле Шести сонат:

- *увеличение используемого диапазона инструмента.*

- *наращивание и усложнение виртуозной составляющей* сонат — в две волны: от Первой к Третьей и от Четвертой 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 Четвертой и Пятой сонатах, после чего происходит такое же суммирование в одночастной Шестой сонате.

- *нарастание эмоционального напряжения* от Первой к Третьей и от Четвертой к Шестой сонатам (с разрешением в Шестой). Соната №3 — кульминация первой половины цикла; кульминация трагическая. Шестая соната —

кульминация второй половины цикла и всего цикла в целом. Это кульминация ликующая. Общую линию цикла можно определить почти как бетховенскую: от трагических, inferнальных образов – к светлым и радостным.

- *движение от строгих форм к более свободным*, к «пространству соавторства»; от фуги – к балладе и фантазии, от моторной техники и остинатности – к каденционности; *усиление импровизационной составляющей; нарастание rubato* (от Первой сонаты к Шестой). Пятая и Шестая сонаты имеют значительное сходство с каденцией, предоставляя исполнителю, по замыслу Изаи, максимальную свободу. Артист, «способный интерпретировать – это источник жизненной силы музыки, её кровь».

В разделе **2.2. «Исполнительские стили Йозефа Сигети и Жака Тибо в Шести сонатах»** рассмотрена связь творческих образов выдающихся скрипачей, обозначенных в посвящениях, с музыкальными текстами Первой и Второй сонат.

Если вспомнить долгий творческий путь Йозефа Сигети, его исполнительскую, педагогическую и, что важно, научно-исследовательскую деятельность и сформулировать в двух словах его портрет, то получится сочетание, уникальное для артиста того времени: *исполнитель-исследователь*. Сигети сочетал широту взглядов, знание исторической перспективы, огромную эрудицию, глубокое знание специфики смежных искусств. Для него в музыке не было «мелочей» и малозначащих «деталей». 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.

Жак Тибо, в отличие от интеллектуала Сигети, воплощал иной — романтически-иррациональный идеал скрипичного исполнительства. Современники отмечали совершенство его звука, романтическую страстность, лишенную сентиментальности и ложной аффектации.

В сонате №1 можно говорить о двойном посвящении: Йозефу Сигети как 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.

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. Например, 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.

В музыке Сонаты № 2 можно услышать многое из того, о чём писали музыканты, слышавшие Тибо. 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. 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. 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 века. Новое в прочтении этой темы заключается в том, что Изаи высказал эту идею с помощью виртуозной скрипичной интонации.

Раздел 2.3. «Джордже Энеску и Фриц Крейслер – композиторы-исполнители в претворении Эжена Изаи» посвящен анализу Третьей и Четвертой сонат.

Энеску был разносторонним музыкантом — не только скрипачом, но и дирижёром, композитором, педагогом, пианистом. 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.

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

Третья соната исполняется чаще всех других. Своей популярностью «Баллада» обязана не только своему музыкальному материалу, дающему свободу интерпретации: оригинальная музыкальная форма (одночастное произведение в форме свободных вариаций на оригинальную тему) обеспечила ей невероятную эффектность и стремительность развития. Интересна причина обращения Изаи именно к этой форме. Оглядываясь на богатый опыт своих предшественников (Паганини, Эрнст, Венявский), Изаи привнёс нечто новое в сольные виртуозные вариации и поднял их на совершенно иной уровень. Изаи были созданы вариации нового типа: *свободные виртуозно-кантиленные вариации для скрипки соло*. 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 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.

Фриц Крейслер — один из крупнейших скрипачей первой половины XX века. Его исполнение отличалось технической безукоризненностью, точной фразировкой, элегантным и тёплым звучанием, живым ритмом. Техника «французского» вибрато, которую, по словам самого Крейслера, он перенял у Генрика Венявского, также была одной из отличительных черт его игры.

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). Крейслер вошёл в историю как «проникновеннейший виртуоз-колорист, поэт звука» (И.Ямпольский, 1975). Одной из особенностей его игры было мастерское использование тембра. Он как никто другой умел «раскрашивать» звук. 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.

В 1913 году Крейслер сделал переложение для скрипки и фортепиано сольной скрипичной Партиты Баха № 3 E-dur. 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 I части (Аллеманда) сонаты Изаи.

В Сарабанде (остинатные вариации) тема из четырёх нот (*g – fis – e – a*) 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. 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.

В Финале обращают на себя внимание особенности штриха: здесь постоянно чередуются деташе, легато и спиккато, и с тем же постоянством встречается

мордент (в основном во время штриха спиккато). Крейслер впервые применил вибрато в быстрых пассажах и в штрихе деташе. Оно устраняло некую этюдность и сухость пассажей. Вибрато 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.

В разделе **2.4. «Воспоминания о Матьё Крикбоме и Мануэле Квируге»** рассмотрены две последние сонаты цикла.

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).

Три этапа методики Крикбома представлены в сонате №5 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 особый 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. Еще один знак – испанский танец Хабанера, который звучит в среднем эпизоде сонаты. Изаи считал его продолжателем традиций Сарасате.

В третьей главе («Современные исполнительские интерпретации Шести сонат Изаи: 1950–2000-е годы») рассматривается интерпретация сонат Гидоном Кремером и Томасом Цэтмайром, записавших полный цикл из всех шести сонат, а также анализируются исполнения отдельных сонат Д.Ойстрахом, Б.Гутниковым, М.Лубоцким и А.Михлиным.

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

Идея соавторства исполнителя и композитора была центральной для творчества Эжена Изаи. Исполнитель, как утверждал Изаи, имеет право на внесение изменений в замысел автора. Этому принципу Изаи следовал в собственном исполнительском и композиторском творчестве: в музыкальном материале *Шести сонат* заложены предпосылки к осуществлению основной из его идей сотворчества исполнителя и композитора, открывающие скрипачам в будущем практические пути к внесению интерпретационных изменений в изначальную авторскую идею.

Многие сонаты имеют характерные авторские темповые указания. Например, одночастная Соната №3 написана в форме свободных вариаций; в начале имеется обозначение *In modo di recitativo*, а во вступлении отсутствуют тактовые черты. Все это предполагает большую свободу в интерпретации, музыкальной мысли, а также учитывает такой фактор как вдохновение, которому сам Изаи придавал огромное значение.

Аналогичные примеры встречаются и в других сонатах. 1-я часть Сонаты №1 традиционно исполняется в относительно свободном метрическом движении в стиле баховских *adagio* и *grave*. 3-я часть Сонаты №2 написана в форме вариаций, однако, сами вариации настолько разнохарактерные, что свободная трактовка темпов является вполне уместной. В 1-й части Сонаты №4 происходит чередование свободных каденционных и вариационных эпизодов с другими, проходящими в строгом метроритме Аллеманды. 1-я часть («Аврора») Сонаты №5 имеет авторскую ремарку *Mesure tres libre (такт очень свободный)*. 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 с *rubato* в крайних разделах Сонаты.

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. 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. 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 Цэтмайера, напротив, значительно свободней по темпу и насыщено мгновенными ускорениями и замедлениями. Это можно услышать почти в каждой фразе. 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, Цэтмайр 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. Особенности темповой

интерпретации Лубоцкого в Шестой сонате: на протяжении всей сонаты Лубоцкий (как и Цэтмайр) включают большие разделительные паузы и ферматы. Кремер таких длительных пауз не делает, это противоречит его стилю сквозной игры. Интерес представляет и переход к репризе *Allegro* (Tempo I) в тт. 151–158. Кремер резко берет темп *Allegro*, Лубоцкий начинает с медленного темпа, постепенно разгоняясь до *Allegro*, а Цэтмайр вообще исполняет этот переход в едином, очень сдержанном, темпе.

Образно-смысловые оттенки различных исполнительских интерпретаций сонат Изаи проявляются и на уровне *технических приемов игры*. К этой сфере относится, в частности, техника исполнения аккордов. Принципиальными моментами в сонатах цикла являются *способы и направления разлома аккордов*. Выбор напрямую зависит от того, в каком голосе в данный момент проходит тема. Цэтмайр, 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. 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). Сам 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.

Особенности *штрихов, артикуляции и нюансировки* определяют индивидуальную тембральную палитру исполнителей. Так, Цэтмайр и Ойстрах по-разному передают декламационность в Третьей сонате. Ойстрах применяет штрих *portato*. Цэтмайр достигает похожего эффекта с помощью глиссандо и портаменто, а также частого использования струн *pe* и *соль*. Два принципиально различных приёма предоставляют прекрасную возможность оценить исполнительские стили Ойстраха и Цэтмайра. В исполнении виртуозных пассажей в тт. 43–54 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 (*cresc.*) и нисходящим (*dim.*) пассажирам.

Vibrato также становится предметом интерпретационного прочтения. Во Второй части Сонаты №2 Кремер и Цэтмайр минимально используют вибрацию, особенно на проходящих нотах. Характер вибрации у Кремера и Цэтмайра: широкая амплитуда и средняя частота, в то время как у Михлина наоборот — высокая частота при малой амплитуде. Кроме того, Цэтмайр исполняет эту часть гораздо тише, чем Кремер и Михлин.

В исполнении Марка Лубоцкого присутствует напористость, в других анализируемых аудиозаписях не встречающаяся. 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.

Рассмотрены аппликатурные и текстовые разночтения в анализируемых исполнительских интерпретациях.

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

Исполнение сонат Томасом Цетмайром — учеником Натана Мильштейна, на наш взгляд, осуществлено в полном соответствии с авторской идеей Изаи об элементе сотворчества с исполнителем: Цетмайр действительно привносит в интерпретацию множество элементов собственного стилизового и образно-интонационного видения цикла.

Манера исполнения Цетмайра 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 ее достижения Цетмайр, помимо расширений и замедлений, пользуется еще целым рядом приемов — таких, например, как частое использование *glissando* и *portamento*. Широкая вибрация, постоянно присутствующая в игре Цетмайра, удачно сочетается с уже перечисленными приемами и является неотъемлемой частью его манеры исполнения. Немаловажным фактом является и то, что Цетмайр вносит изменения в оригинальную авторскую аппликатуру и штрихи.

В манере игры Цетмайра преобладает романтический стиль. Однако в ней присутствуют и элементы, заимствованные из практики «исторически информированного исполнительства». К примеру, Цетмайр использует так называемый «облегченный смычок», которым славилась именно франко-бельгийская школа, — 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. Еще один прием: 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 в первую очередь изменением скорости ведения смычка по формуле «медленно — быстро — медленно», как бы продёргивая его.

Интерпретация музыки XX века является одной из наиболее ярких сторон творчества **Гидона Кремера**. Его аудиозапись цикла *Шести сонат* Эжена Изаи можно считать эталонной. Поражает стремительность исполнения Кремера. Его манере 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 ощутимым внутренним движением. Используя быстрые темпы, Кремер старается не задерживаться на проходящих нотах, особенно в пассажах, не теряя, однако, при этом артикуляцию в них. Стремительность исполнения является причиной отказа Кремером от использования *vibrato* на мелких длительностях. В отличие от него, Ойстрах и Цеэтмайр склонны больше проговаривать, декламировать и вибрировать мелкие длительности в пассажах. Также исполнение Кремера изобилует эффектами.

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

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

Композиторское творчество Э.Изаи с центральным для позднего периода циклом *Шести сонат для скрипки соло*, не только «зеркально» отражало жанровый и стилевой опыт современного музыкального искусства, но активно формировало его новые идеалы и способствовало поиску новаций в наследии прошлых эпох. *Шесть сонат* Э.Изаи явились одним из убедительных свидетельств актуализации в условиях пост-тональной и пост-симфонической музыкальной реальности начала XX века жанра барочной сольной сонаты как сферы востребованного композиторского эксперимента.

На основе изучения феномена музыкального универсализма Изаи сделан вывод о формировании в *Шести сонатах* новой программности особого рода, сфокусированной на раскрытии специфики исполнительского портрета скрипача.

Одним из основных итогов является вывод о создании Э. Изаи уникальных практических условий интерпретационного развития исполнителем изначальной авторской идеи. Сравнительный анализ интерпретаций *Шести сонат* выдающимися скрипачами современности раскрывает уникальную природу **с о т в о р ч е с к о г о** взаимодействия скрипача — автора Изаи и исполнителей второй половины XX века.

Публикации по теме диссертации:

Публикации в рецензируемых журналах, утвержденных ВАК РФ:

1. Мнацаканян Г.А. Интерпретация Шести сонат для скрипки соло Эжена Изаи // Opera musicologica. -- 2012 -- №1 [11]. – С.72-90. (0,95 п. л.)
2. Мнацаканян Г.А. О композиторском творчестве Эжена Изаи: опыт постановки вопроса // Музыковедение. – 2013 – №1. – С.14-17. (0,32 п. л.)
3. Мнацаканян Г.А. Музыкальная история как опыт «соприкосновения с новым» // Музыкальная жизнь – 2013 – №11. – С. 72-74. (0,38 п. л.)

Другие публикации:

4. Мнацаканян Г.А. Эжен Изаи и его размышления о музыкальной истории (по материалам работы «Анри Вьетан – мой учитель») // Философский век. Альманах. – 2004 – №27. – С.410-415.(0,37 п. л.)
5. Мнацаканян Г.А. Эжен Изаи в Санкт-Петербурге // 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. (0,22 п. л.)
6. Мнацаканян Г.А. «...Источник жизненной силы музыки, её кровь...» (Об экспериментальных основах исполнительства Эжена Изаи) // Музыкальная жизнь – 2016 – №7–8. – С. 100-101. (0,3 п. л.)