

Концертный
репертуар
скрипача

Д. КРИВИЦКИЙ
D. KRIVITSKY

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
WORKS

ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
FOR SOLO VIOLIN

Москва Moscow
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
SOVETSKY KOMPOZITOR PUBLISHERS
1985

Д. КРИВИЦКИЙ
D. KRIVITSKY

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
WORKS

ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
FOR SOLO VIOLIN

Москва • Moscow
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
SOVETSKY KOMPOZITOR PUBLISHERS
1985

ТРИ СОНАТЫ

Для скрипки соло

Памяти отца

СОНАТА № 1

(1980)

Д. КРИВИЦКИЙ

I

Andante con moto $\text{♩} = 80$

Violin

5

10

15

20

rall.

*p*_____

Più animato

25

p

30

p sub.

с 7066 к

35

p

Poco agitato

40

p sub.

mf

Способ исполнения:

45

p *f*

mf *f*

Meno mosso

50

ff

a tempo

f

p

60

p

f

*) # — повышение на 1/4 тона.

Poco meno e semplice

8-
 fff
 p
65
 pp
 p
70
 Ancora poco meno
 pp dolce p
75
80
 pp p
 più espressivo
 ppp p
 Sostenuto e cantabile $\text{♩} = 72$
 $\text{II} < >$
85
 rall. p
 mf f p
90 ^(II)
 f p
 rall. a tempo

95 *mf* *f* *mf*

100 *f* *p* *f* *p* *3* *mf* **Piu animato** **Moderato** $\text{♩} = 88$

105 *f* *sempre*

110 *rall.*

115 *a tempo*

120 *rall.* *fff* *p sub.*

125 *mf* *p* *f*

Andante tranquillo *rall.* *sul tasto*

130 *IV sempre* *quasi tremolo* *rall.* *pppp*

c 7066 K

II

7

Presto $\text{♩} = 92$

IV 3 1 2 4 III 4 3 1 IV 4 2 2 4

p

5 5 *p*

f

10 *p*

8 *mf*

15 *p*

gliss. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* sub. *f*

20 *p*

ossia

25 *f*

ossia

pizz. *f* *p* *arco* *30* *pizz.* *arco* *35* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *arco* *pizz.* *ff* *p* *arco* *40* *ff* *p* *sub.* *sul pont.* *gliss.* *ord.* *mf* *ff* *pp sub.* *45* *8* *50* *8* *pp sub.* *mf* *ff* *55* *f* *p* *Meno mosso. Espressivo* *4/4* *4/4* *4/4* *5* *c 7066 K*

60 $\sharp$ $\frac{4}{4}$ 3 3 4 *) 65

70 *mf* *p* *sub.* III *mf* *p* *sub.*

75 III IV *sf* *p* *sub.* *f*

80 II III *gliss.* 1 1 1 1 1 1 1 1

85 8 *gliss.* *f* *p* *fff* *mf* *f*

90 *mf* *f*

*) $\flat$ — понижение на $\frac{1}{4}$ тона.

95

100

105

110

115

120

ff

pizz.

rall.

Tempo I $\text{♩} = 92$

arco
3 1

p

f

p sub.

sf p sub.

sf p sub.

*) $\times$ — удар пальцем правой руки по деке.

11

125 *mf*

ff

ossia

130 *p sub.*

135 *f*

8

p sub.

140 *mf*

f sempre

145 *p sub.*

150 *mf* *f=p*

155 *f*

* *gliss.*

man IV 7

III IV

7

2/4

* *рикошет.*

Cadenza In tempo rubato

ff *f sempre*

160

IV

ff *5* *rall. 7*

Doppio meno mosso

ff *8*

Способ исполнения:

ff *etc.*

Measures 170-175. The score features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is marked as Andante doloroso.

Measures 180-185. The score continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Measures 185-190. The score features a mezzo-forte (mf) and fortissimo (fff) dynamic range. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Measures 190-195. The score features a mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), piano (p), and pianissimo (ppp) dynamic range. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is marked as Andante doloroso.

Measures 195-200. The score features a piano (p) dynamic. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is marked as Andante doloroso.

Measures 200-205. The score features a mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamic range. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is marked as Andante doloroso.

14

200

tr^b *rall.* *a tempo* *p*

205

rall. meno mosso

tr^b *pp sul tasto*

210

tr^b *p*

tr⁺ sempre

215

sul IV

pp *p*

*) IV Più tranquillo

220

pp
rall.

(IV)

pppp

*) можно применить ставку.

И. А. Медведевой.

СОНАТА № 2

(1982)

Adagio quasi andante $\text{♩} = 60$
*sul IV sempre**f espressivo**pp sul tasto**f espr.**ppp**pp sul tasto**f espr.**ff**fff**Poco agitato**ppp**p dolce**sul II**sul III*

Musical score for a piece, page 16. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *pp*. It features a triplet of eighth notes. The second staff has a *sul II* marking and a dynamic of *p*, with a measure number **20** in a box. The third staff includes a *Piu mosso* instruction and dynamics of *f* and *p*. The fourth staff has a dynamic of *f*. The fifth staff starts with a measure number **25** in a box and a dynamic of *p*. The sixth staff has an *accel. poco a poco* instruction and dynamics of *p* and *f*. The seventh staff includes *gliss.* markings and a dynamic of *f*. The eighth staff has a *pp dolce* marking. The ninth staff starts with a measure number **30** in a box and a dynamic of *f*, with a *sul II* marking. The tenth staff has a dynamic of *f* and a *p* marking. The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, glissandos, and slurs.

sul IV

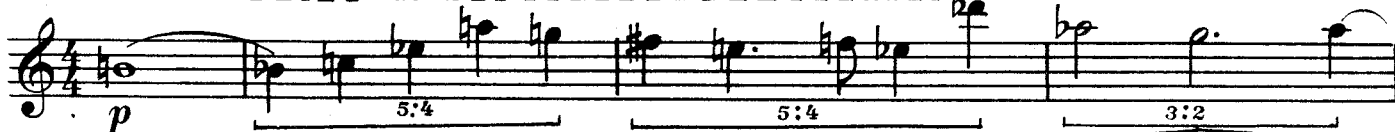
35



Più animato

sul III

sul II sempre

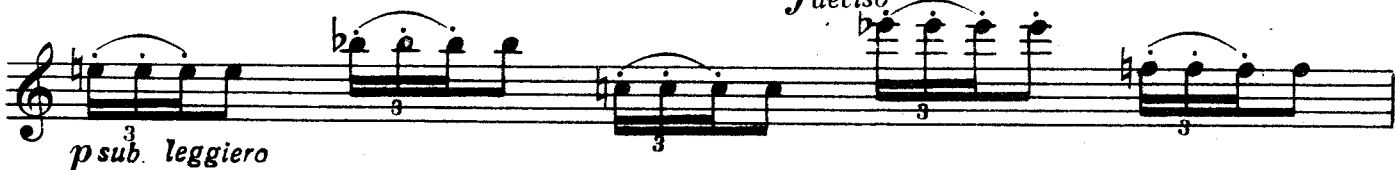
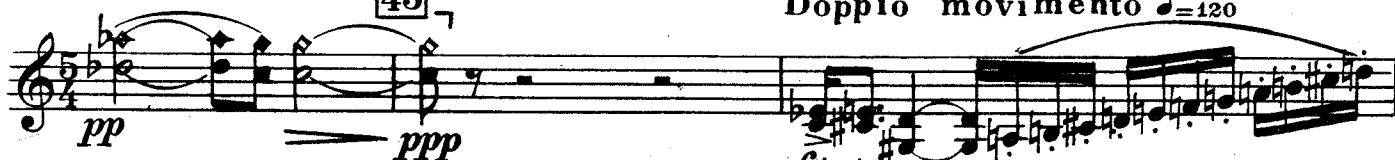


40



45

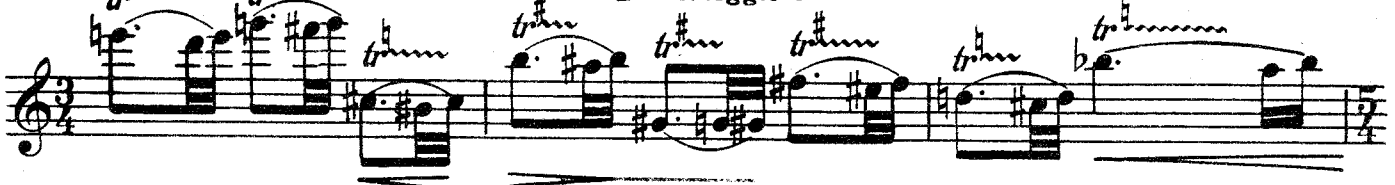
Doppio movimento ♩ = 120



50



55



f espressivo

p

f deciso a tempo

p sub.

mf

p

leggero

p

f deciso

p sub. leggero

simile

Measures 60 to 80 are shown. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one flat), time signature (4/4), and dynamic markings. Rehearsal marks 60, 65, 70, 75, and 80 are present. The piece concludes with a double bar line.

85 8

rall. a tempo

90 3

p

8

p

rall. *Meno mosso e pesante*

sul IV 7

sf p sub. f V sf p sub.

95 8

100

rall.

a tempo

8-
III IV
II III
ff
f
p sub.
p sub.
105

Doppio meno mosso

ff
sul IV
110
p
ff

Più agitato

8-
II III
sf *p sub.*
rall.
a tempo
115
sf *p sub.*
ff
rall.
Meno mosso
IV 1
120
p

sul IV sempre

125 *mf*

f

con sord. **130** *Tempo I* *pp* *ppp* *pp vibr.*

sul IV sempre

135 *sul II sempre* *pp*

140 *rall.* *ppp* *Doppio movimento* *pizz.* *f*

145 *ff* *mf* *f*

p *f* *ff*

150 *f* *ff* *f*

155 *vibr.* *pp* *p* *3*

(p)

160 *mf* *f* *5*

gliss. 165 *rall.* *Più mosso.* *rall.*

mf *ppp* *mf*

Ancora più mosso

p *leggero* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

170 *gliss. rice.*

175 *rall. poco a poco*

p

180

pp dolce

mf

p

pp Poco agitato

185

p

f

ff

190

pp dolce sul tasto sul IV Poco meno

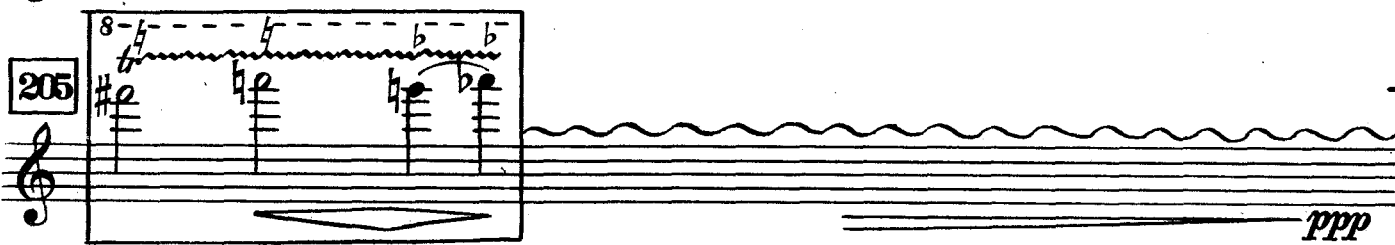
f

pp Più tranquillo

rall. **195** sul tasto

pp sempre

200



М. С. Вайнбергу

Болящий дух врачует песнопенье*)

Е. А. Баратынский

СОНАТА № 3

(1983)

In tempo rubato

I. Fantasia



*) „Poetry healds an ailliny spirit...” E. A. Baratynsky

a tempo

15 *f* *mf* *f* *p sub.* *mf* *p* *sub. f*

rall. a tempo (Più animato)

20 *p* *sfp sub.* *sfp sub.* *f p sub. f*

f *sfp sub.*

8 *rall.* *gliss.* *ff*

25 *con sord. *)* *Piu animato* *sul IV vibrato* *p* *f sub.*

gliss. *p* *f*

30 *p* *sul II* *rall. accel.* *con espr.* *sul IV* *f*

(a tempo) *p* *f* *mf* *f*

*)  трель в пределах четверти тона (sempre vibrato)

35 *accel. poco a poco* *)

f *a tempo* *p* *6*

40 *ff* *3* *rall.* *mf*

Poco meno *Piú animato*

p *0* *p* *3* *f*

45 *rall. poco a poco* *senza sord.* *Piú animato*

p *pp* *f* *6*

50 *sul III IV*

*) *accel. poco a poco* в основном относится к фигуре



которая постепенно превращается в  и весь квадрат принимает вид



accel.

rall. *a tempo (Più animato)*

55 *mf* *sfp sub.* *sfp sub.*

sfp sub. *mf*

sfp sub. *sfp sub.*

60 *fp sub.* *sempre* *Poco meno espressivo*

rall. poco a poco *Più animato*

65 *ff*

70 *mf* *p* *sul II* *sul III* *mf*

75 *sul IV* 8:6

f (*p*) *f*

3

80 *Meno mosso*

f *ff*

Più allegro

p

accel. poco a poco

Ancora più allegro

rall. molto

tr. *gliss.*

p

85 *a tempo (meno mosso)*

p *p* *pp* *mp*

90

pizz. *mf* *pp*

95

ord. *p*

con vibr. *pizz.* *p*

mf *ppp*

*) Способ исполнения:



— арпеджиато играется большим пальцем.

II Fuga

Allegro di molto $\text{♩} = 132$

sul iv
p *simile* *f* *p*

5 *simile* *f* *sf p sub.* *simile*

10 *f* *p* *sf* *sf*

gliss. *3* **15** *sub. p* *sf* *p sub.* *sf*

Più mosso *(f)* *p* *rall. poco a poco*

20 *sff p sub.* *ff* *gliss.*

a tempo **25** *p* *f* *p*

30 *p* *rall.* *a tempo* **35** *f*

3 *sub. p* *ff* *f* *p* *f*

p sub. *simile* *f* *ff* *p sub.*

sub. f *ff* *mf*

Pesante *ff* *p*

Più leggero *Pesante*

mf *p sub.* *f* *ff* *p sub.*

Pesante *rall.*

Molto espressivo *sff* *p sub.* *f* *rall.*

sff *p sub.* *60*

Meno mosso *Più animato* *65*

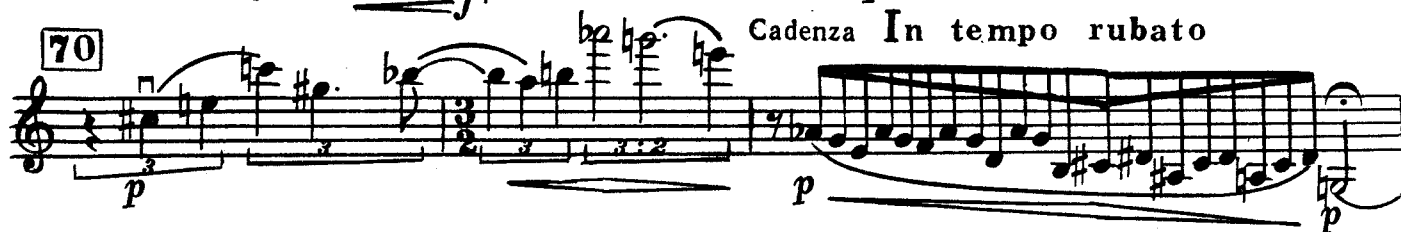
ff *p* *p*

Meno mosso



70

Cadenza In tempo rubato



Tempo I ma più tranquillo



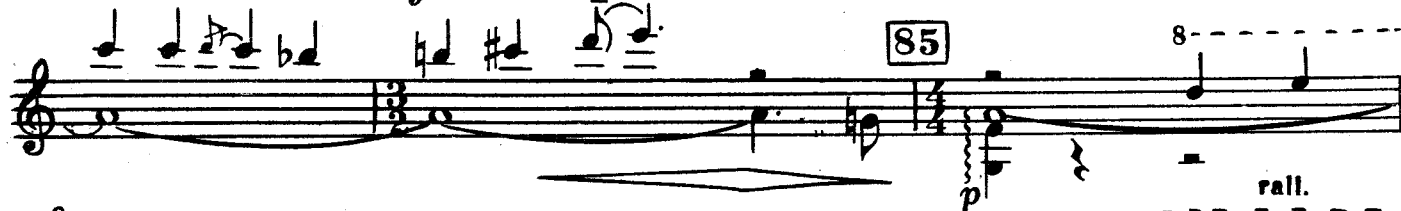
80

simile



85

rall.



90

gliss.

Più mosso $\text{♩} = 144$ 

95

2-3 раза



100 pizz. + + + +

p pizz. arco

105 (pizz.) ord. senza sord.

(p) ppp

III Intermezzo

Moderato grazioso $\text{♩} = 80$

5

10 quasi cadenza, in tempo rubato

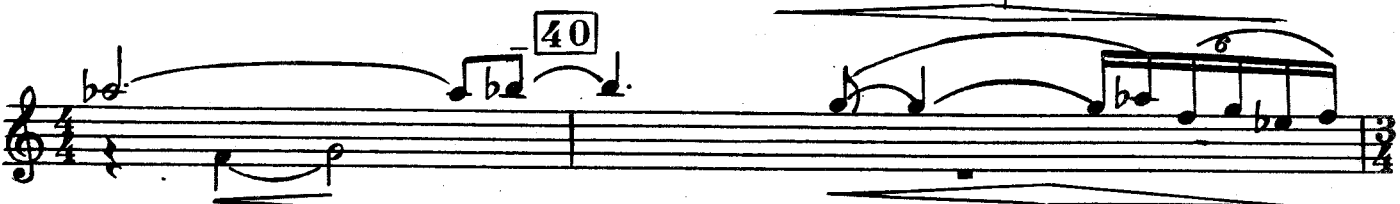
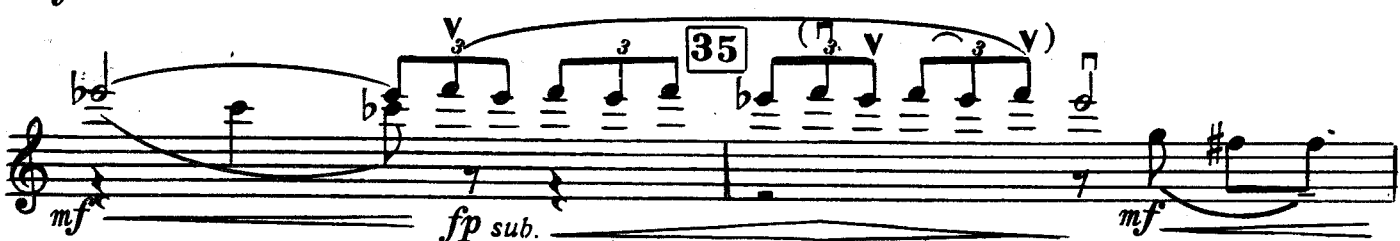
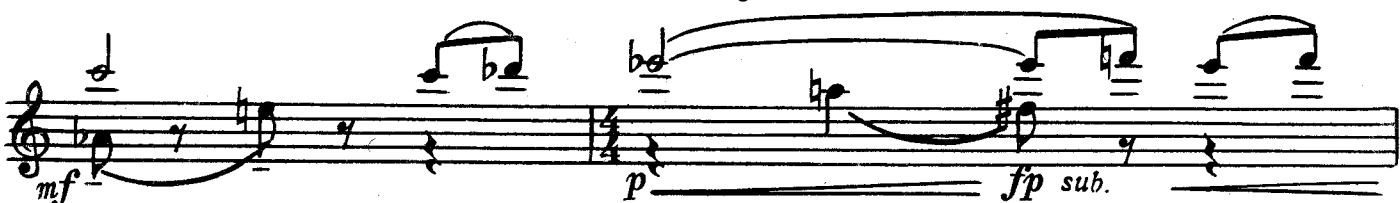
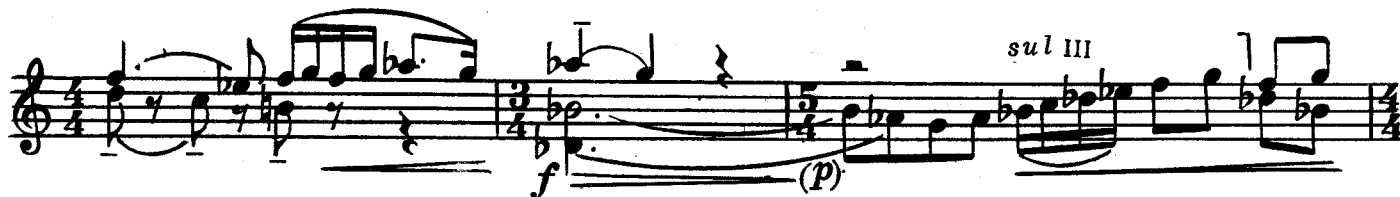
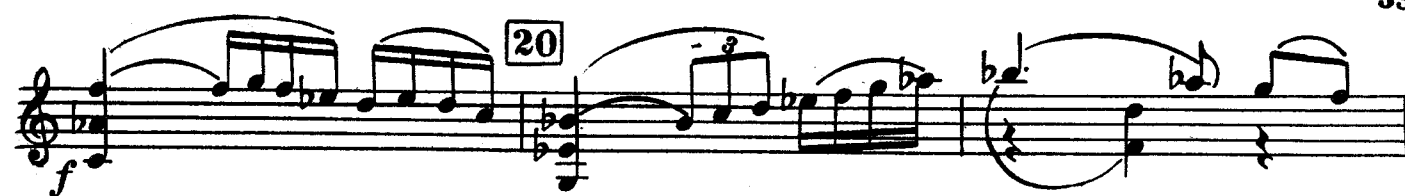
sull'IV

rall.

15 in tempo

$p_{\text{sub.}}$

mf



The first system of the musical score is written on a single staff in 3/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a half note B-flat, followed by a quarter note A, and then a quarter note G. A slur covers the next three notes: a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D. This is followed by a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The system ends with a quarter note G. The bottom line of the staff shows a bass clef and a key signature of one flat, with a half note B-flat and a quarter note A.

The first system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A slur covers the next three notes: a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, with a '3' above the slur indicating a triplet. This is followed by another triplet of quarter notes: F#5, G5, and A5. The system concludes with a half note B4 and a quarter note A4.

rall.

Poco meno

pizz.

arco

Способ
Исполнения:

Способ
Исполнения:

65

mf

etc.

3

6

su l IV

65

mf

3 3 6

5/4

с 7066 К

rall. a tempo (Più animato)

f p

70 rall. pp

IV Finale - На тему BACH

(Вступление, Вариации, Заключение)
Moderato (Introduzione) ♩=88

sul III IV

f p

5

p f

10

rall. Allegro assai (Variazioni) ♩=144

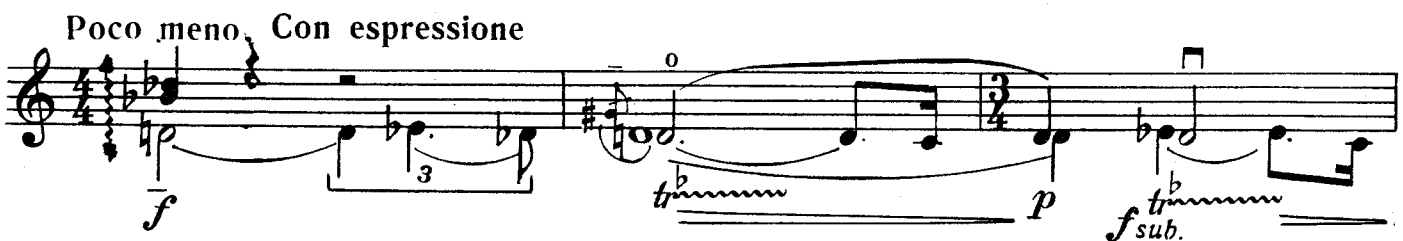
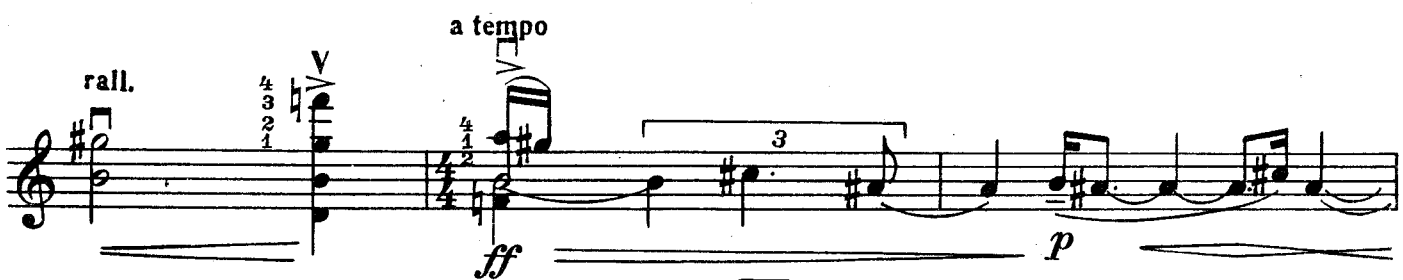
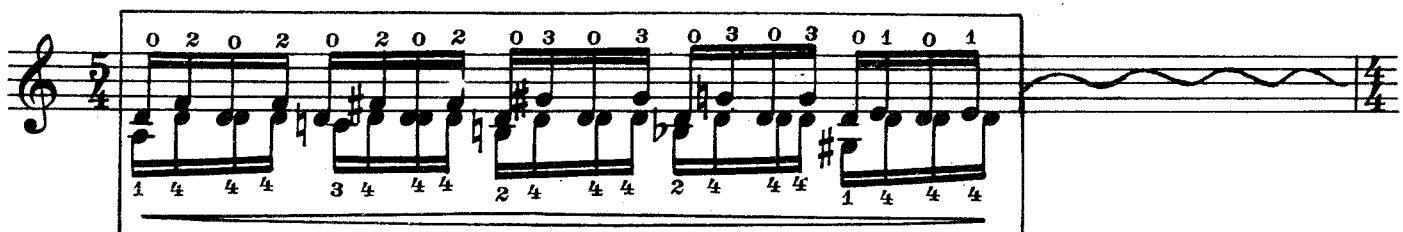
p

15

20

(p)

Musical score for "The Swan" by Maurice Strakosky. The score is written for piano and vocal soloist. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score includes measures 25, 30, 35, and 40. The piano part is in G major and 4/4 time, with various dynamics and articulations. The vocal part is in G major and 4/4 time, with various dynamics and articulations. The score includes a key signature change to B minor at measure 30.



60

p *trkmm* *trkmm* *trkmm* *p* *v*

mf *trkmm* *v* *f* *p*

65

trkmm *(mf)* *v*

sull

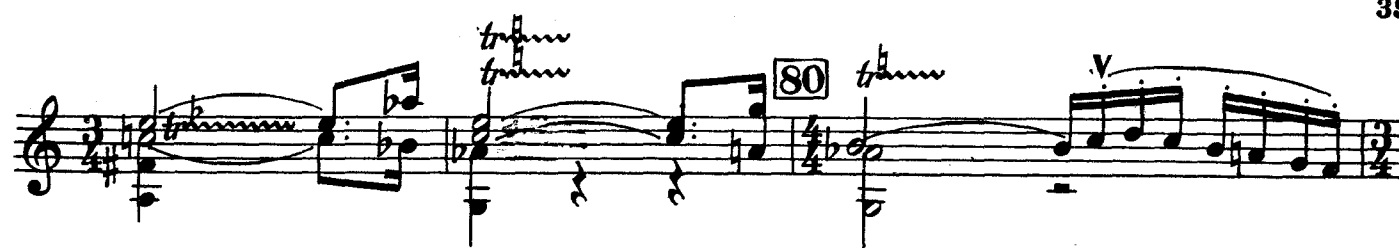
70

f *p* *trkmm* *f_{sub.}* *p* *trkmm*

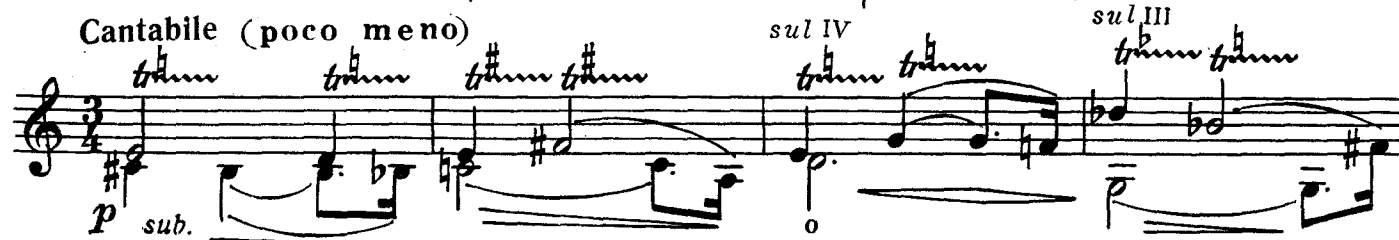
f *p* *trkmm* *mf* *v* *f*

75

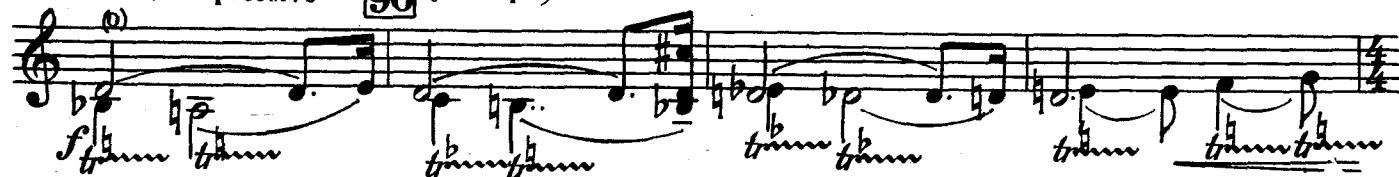
p₈ *p* *(mf)* *f*



Cantabile (poco meno)

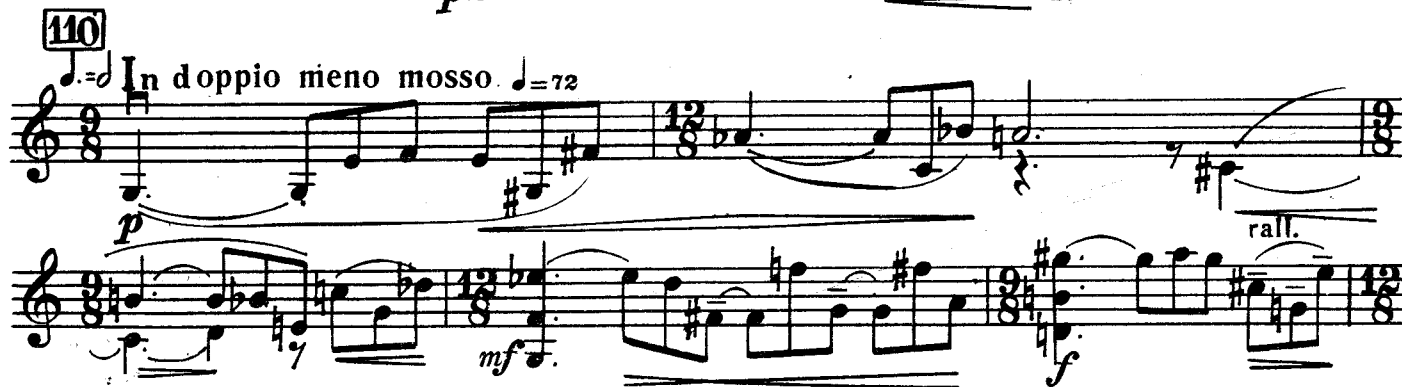
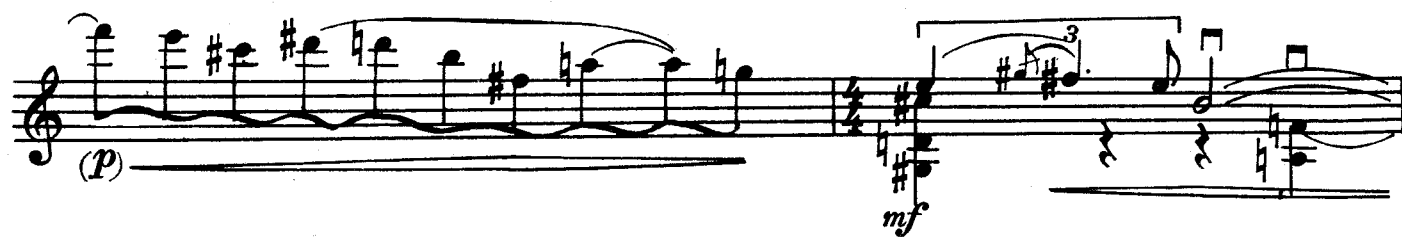


Più espressivo 90 (a tempo)



Molto espressivo

Способ
исполнения:



120 121 122 123 124 125 126 127 128 129

f *rall.* *a tempo* *p* *sub.*

Meno mosso

130 131 132 133 134 135 136 137 138 139

ff *f* *rall.*

poco a poco

140 141 142 143 144 145 146 147 148 149

ff *f*

140 Poco meno. Cantabile

150 151 152 153 154 155 156 157 158 159

p

145

160 161 162 163 164 165 166 167 168 169

p *arco*

accel.

poco a poco

150

mf *p arco*

155

rall. *Piu allegro* *(ff)* *p sub.*

160

p *rall.*

165

f *(ff)*

165 a tempo (Più allegro)

p sub. *f* *p*

170

f *sfp sub.* *rall.*

175

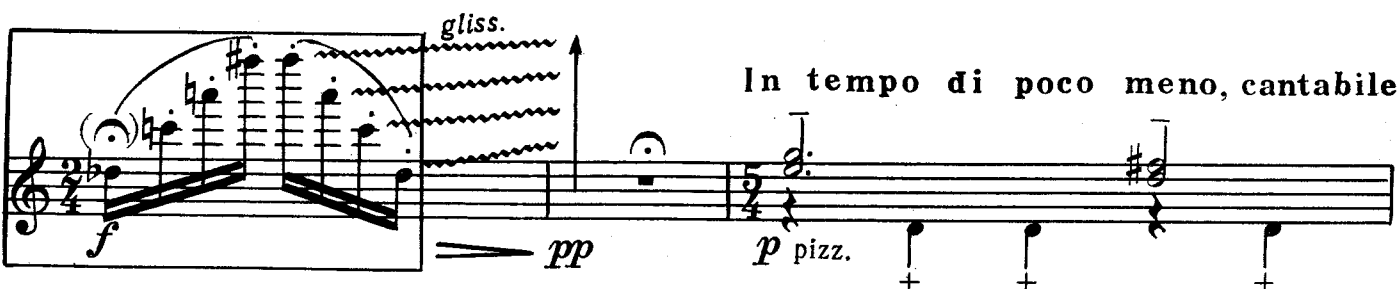
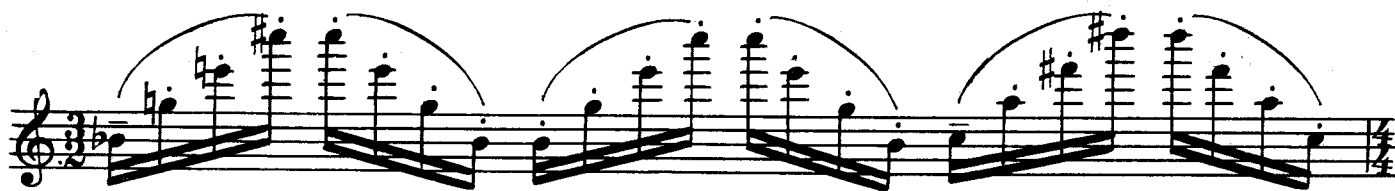
p *f* *pp* *sul tasto*

175 (In doppio meno mosso) ad lib. string. e cresc.

poco a poco *pp* *f*

175

poco a poco *pp* *f*



44

Più animato **205**

ff *mf*

p sub. *pizz.* *p* *morendo*

(3+2)

210

pp *arco* *p* *rall.*

Più mosso. Deciso

215 *sul III* *IV*

f *sfp sub.* *f* *gliss.* *mf* *9:8*

Poco animato

220

p sub. *f* *gliss.* *mf* *9:8*

Poco animato

225

p sub. *f* *gliss.* *mf* *9:8*

Poco animato

230

p sub. *f* *gliss.* *mf* *9:8*

Poco animato

235

p sub. *f* *gliss.* *mf* *9:8*

Poco animato

poco a poco *a tempo* *sul IV*

($\circ$)

p

rall.

3

V

Molto espressivo (meno mosso) $\text{♩} = 72$

230

ff sempre

a tempo (Più agitato)

235

rall. poco meno

f *pp sub.*

V

ff

3

240

p

V

tr^h 245

f *tr^h* *tr^h* *ff*

3 rall. a tempo

tr^h rall. In tempo di allegro assai $\text{♩} = 144$

p

250

p sub.

p sub. *f sub.* *p sub.* *f sub.*

Musical score for piano, measures 255-275. The score is written for two staves. Measure 255 is marked with a box. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *p sub.* (piano). The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, trills, and accents. Measure 260 is marked with a box. Measure 265 is marked with a box. Measure 270 is marked with a box. Measure 275 is marked with a box. The score ends with a double bar line.

Measures 255-275. The score is written for two staves. Measure 255 is marked with a box. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *p sub.* (piano). The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, trills, and accents. Measure 260 is marked with a box. Measure 265 is marked with a box. Measure 270 is marked with a box. Measure 275 is marked with a box. The score ends with a double bar line.

all. *sul IV*

a tempo

pp *(p)*

280 *Più animato*

f sub. *simile* *p sub.*

285

f *p*

rall. *a tempo*

290

(rall.)

a tempo *ad lib.* **295**

[illegible]

Pesante (Conclusione)

In doppio meno mosso $\text{♩} = 72$

[illegible]

49

315

p *f* *ff*

quasi cadenza. In tempo rubato

320

p *poco a poco* *Meno mosso* *rall.*

325

p *pp* *mp*

330

pizz. *mf* *pp*

335

arco sul IV *pp* *f*

340

pizz. *pp* *fff*

Давид КРИВИЦКИЙ

О ТРЕХ СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Заметки композитора

Три сонаты для скрипки соло — это три музыкальных мира. Каждая из них имеет свою индивидуальную концепцию формы, интонационную и техническую систему выразительных средств.

Представляется поэтому полезным дать исполнителю некоторые необходимые разъяснения. Тем более, что исполнитель «проходит в обратном направлении» путь композитора, который, создавая свою музыку, дал ей живой смысл до того, как он ее записал, или в то время, как записывал. Таким образом, сердце, сущность этой музыки — это импровизация, которую композитор старался затем как мог записать; тогда как для исполнителя произведение представляет собой как раз противоположность импровизации — нечто записанное, фиксированное определенными знаками в неизменной форме, — в которой нужно расшифровать смысл, разгадать загадку, с тем чтобы проникнуть в сущность самого произведения и затем возродить его к жизни» (В. Фуртвенглер). Ведь исполнитель подобен путешественнику, попадающему на неизвестную ему землю, в которой, однако, давно существуют все государственные и культурные институты. Знакомство с ними заранее поможет ему лучше понять нравы и обычаи еще неведомой страны...

Первая соната — мир романтической скрипичной музыки, услышанный современным композитором.

Это — двухчастное сочинение, имеющее многослойную структуру. С одной стороны, соната — произведение, в котором воплощена идея классического трехчастного цикла (первая часть — драматическое *Andante* — сонатная форма; вторая — скерцозное *Presto* — сложная трехчастная форма с признаками рондальности, но ее реприза выполняет роль финала трехчастного цикла).

С другой стороны, все произведение можно рассматривать как своеобразную сонатную форму, где *Andante* является экспозицией, а *Скерцо* — разработкой и финалом.

Соната монотематична. Основная ее тема — период повторного строения с расширенным вторым

предложением. Она носит патетический, напряженный характер:

I
Andante con moto

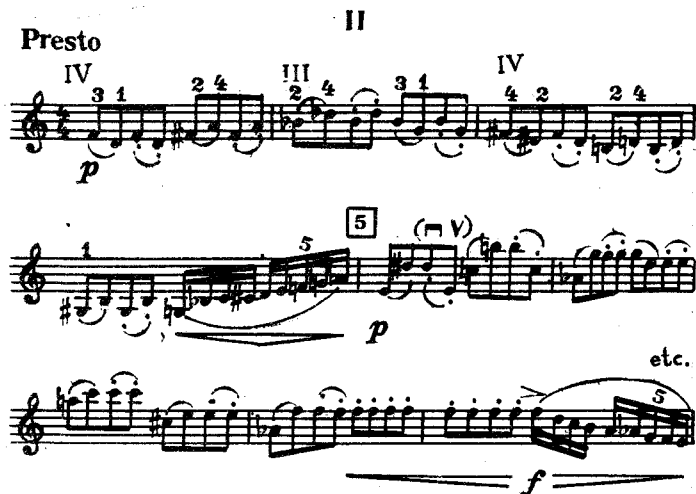
II **III** **40**

IV **15**

20 *rall.* *etc.*

p *f* *ff* *pp*

Если «перевести» горизонталь в вертикаль — станет ясной гармоническая основа этой темы, то есть ряд, состоящий из терцовых последовательностей. Именно он, преобразуясь, дает тему-рефрен второй части:



Уже после каденции (такт 159) следует кульминация-реприза (от такта 165). В этом разделе и в ему подобных в других сонатах очень важно почувствовать тянущийся «мнимый» голос и соразмерить его звучание со звучанием контрапунктических подголосков.

Здесь приведены лишь главные, стержневые проведения основной темы. При дальнейшем исполнительском анализе необходимо проследить за всеми ее модификациями. В частности, обратим внимание еще на один постоянный элемент формы сонаты — заключительные разделы частей (в первой части — от такта 120, во второй — от такта 193).

Их общность вызвана не столько соображениями цементированья формы, сколько мотивами этическими. Скорбное звучание этих финальных разделов становится доминирующим во всем произведении. Авторским импульсом здесь явилось настроение, отраженное в поэтических строках Гёте:

В суровом сердце трепет и смирение,
В очах слеза сменяется слезой.

(«Фауст» в переводе Н. Холодковского)

Хотелось бы, чтобы это настроение было подчеркнуто при исполнении.

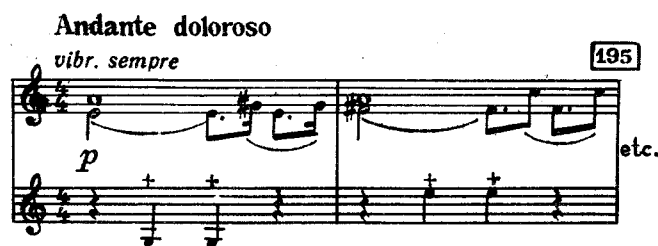
Еще несколько замечаний, касающихся некоторых исполнительских приемов.

Во второй части — от такта 106 *Tempo I* — следует обратить внимание на неизменность темпа *Presto*, где необходимо выдержать токкатный характер вплоть до каденции. В каденции нужно выделять подчеркнутые ноты, как бы вновь доказывая ее тематическое происхождение:



Растяжки следует исполнять, ориентируясь на четвертый палец как на основной и двигая первый (см., к примеру, такты 20—21 из первой части).

Большое значение для обострения характера мелодики имеет точное исполнение ритмической фигуры , ни в коем случае, не переводя ее в  И, наконец, несколько слов об исполнении заключительного раздела второй части (такт 193):



Основная трудность, на наш взгляд, состоит в сложности сочетания звучащего «пронзительного» пиццикато левой руки с протяжной мелодической линией.

Подъем (глиссандо) от такта 214 должен быть несуетным, пластичным, с точно рассчитанной амплитудой взлетов и спадов. Дойдя до такта 220, можно для небольшой руки применить ставку (чтобы сохранить необходимый сумрачный колорит):



Вторая соната — иной мир музыкальных образов. Ее особенность состоит в частой смене настроений, ритмов, нюансов на узком «музыкальном пространстве».

Главная тема, отмеченная чертами патетического монолога, включает в себе две контрастные интонационно-образные сферы — драматическую (*espressivo*) и более импульсивную и вместе с тем менее открытую, затаенную (*sul tasto* *)).

В самой теме заключен эмбрион всего развития сонаты: кульминация темы *fortissimo* (пятый такт) — и резкий спад, заканчивающийся флажолетами большой септимы.

* В дальнейшем, для удобства изложения, будут употребляться термины «*espressivo*», «*sul tasto*» и др. Их надо понимать как соответствующие музыкальные образы.

Побочная тема следует сразу же за главной (такт 11 *Roso agitato*). Ее лирический пресветленный характер (ремарка — *dolce*), своеобразие тембра (верхние «виолончельные» позиции струн А и D) — все призвано контрастировать с императивностью главной темы. Развивающаяся середина трехчастной формы побочной темы (с такта 19) достигает своей кульминации на *forte* (такт 28). Здесь крайне важно точно выдерживать протяженные длительности и медленно скользить глиссандо (как бы «завывая»):



Сокращенная реприза побочной темы (от такта 32) приводит к заключительному разделу экспозиции (такт 36 *Più animato*). Ему предшествует каденция, которую, чтобы форма не распадалась, надо сыграть «на едином дыхании», а в заключительной партии с ее прихотливым ритмическим рисунком обрести полную импровизационную свободу...

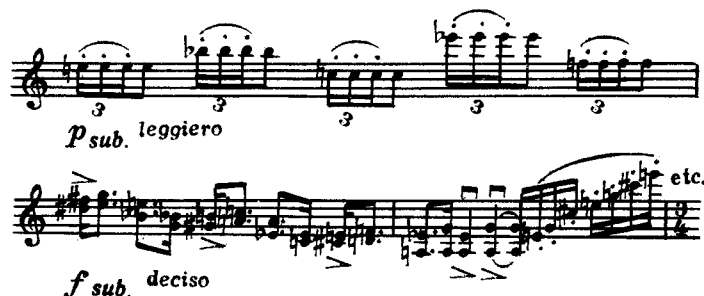
Разработка (такт 46 *Doppio movimento*) состоит из двух контрастных разделов, развивающихся волнообразно. Проанализируем разработочную модель. Она строится на трех элементах. Первые два контрастны сферам, составляющим главную тему, третий утверждает ее основное интонационное ядро.

В основе первого элемента ритмическая формула, несколько напоминающая регтайм, за которой следует стремительный стаккатный взлет:

Doppio movimento

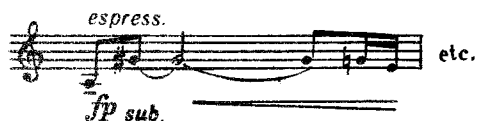


Второй элемент (*leggiere*). — смысловой вариант *sul tasto* главной темы.

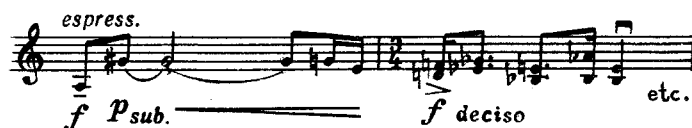
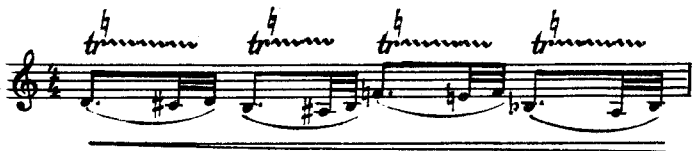


Исполнитель, разумеется, обратит внимание на фигуру , добиваясь упругого штриха.

Третий элемент:



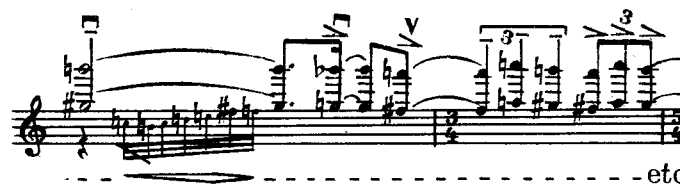
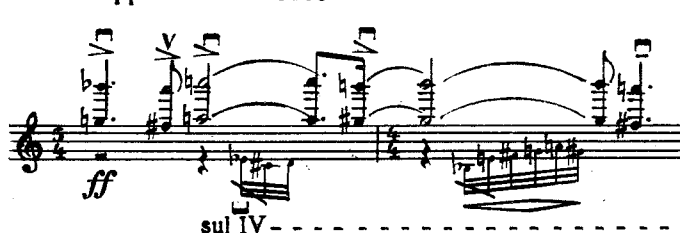
утверждает тезис — тематическое ядро главной темы:



В первом разделе разработки происходит укрупнение каждого из элементов, особенно третьего.

Развитие приводит к кульминации, звучащей *fortissimo* (такт 106 *Doppio meno mosso*). Основная трудность для исполнителя здесь заключается в «мнимой полифоничности» — когда необходимо создать иллюзию тянущегося верхнего голоса и «рваных» подголосков:

Doppio meno mosso



Начиная от такта 130 *Tempo I* — новый раздел разработки, в котором иной тип развития: монтаж чередующихся эпизодов. Два медленных эпизода (первый — такты 130—141, второй — такты 155—165) в характере лирического раздумья контрастно сопоставляются с двумя скерцозными (первый — пиццикато, такты 142 *Doppio movimento* — 154, второй — флажолеты, такты 166 *Più mosso* — 176). Оба они интонационно восходят к «регтаймовскому» элементу разработки. Исполнитель должен почувствовать не калейдоскоп, но единство в его разнообразных проявлениях. Тогда два раздела раз-

работки с кульминационной вершиной посредине дадут целостную картину развития образного мира произведения.

В зеркальной репризе (от такта 177 *Doppio movimento*) проходят две основные темы. Такое сокращение репризы мотивируется расширением заключительной партии, придающей всей музыке лирически-просветленное звучание. И даже последняя фраза, экспрессивно напоминающая об основном тематическом образе, не может изменить общего течения и, переходя на *sul tasto*, замирает на большой септимере.

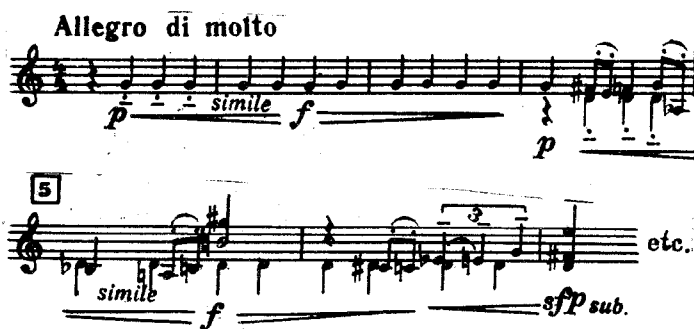
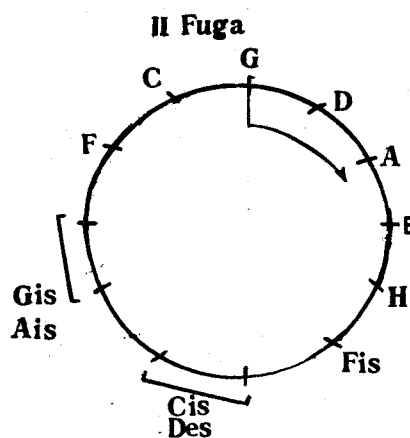
Третья соната — произведение, наиболее связанное с традициями сольных скрипичных сочинений, хрестоматийными образцами которых могут служить сонаты великого И. С. Баха.

Соната представляет из себя четырехчастный цикл, в который входит Фантазия, Фуга, Интермеццо и финал «На тему ВАСН». Но уже в этой последовательности исполнитель заметит отступления от традиций сольных скрипичных сонат: перед фугой идет не обычное для классических соло-сонат *Adagio*, а Фантазия (что характерно скорее для органичных произведений). Фантазия начисто лишена атрибутов прелюдирования, хотя и сохраняет дух импровизационности, столь характерный для фантазий всех времен. Эта импровизационная свобода, выражаясь метафорически, облачена в конструктивные одежды. Думается поэтому, что исполнителю будет полезным познакомиться (хотя бы на уровне схемы) с конструкцией Фантазии.

Основная тема, из- А ложенная как ра- зомкнутый период повторного строе- ния	В (от 25) Контрастирую- щая тема	С (от 37) Первая куль- минация
Д (от 47) Вариантное раз- витие	А ₁ (от 53) Продолжение развития, веду- щее к основной кульминации	С ₁ (от 60) Основная кульминация
В ₁ (от 67) Сокращенная зер- кальная реприза	Д ₁ (от 75) Итоговое разви- тие	А ₂ (от 85) Заключитель- ный раздел, по- строенный на материале ос- новной темы, идущей в уве- личении.

В качестве темы фуги выступает метроритмически организованное мерное повторение одного тона.

Эта тема проходит весь замкнутый квинтовый круг, каждый раз звуча по-иному. Она, в сущности, является как бы «темой-платформой», на которой располагаются фигуры, при непосредственном восприятии «исполняющие обязанности» темы. Приводимый пример иллюстрирует как ход темы, так и ее «взаимоотношения» с фигурами:



Интермеццо — контрастная часть танцевального жанрово-бытового происхождения. Это — своего рода вальс-бостон, как бы его могли написать в XVIII столетии.

И, наконец, финал — смысловой центр всей сонаты, несущий основную тематическую и фактурную нагрузку. По авторскому замыслу, тема ВАСН должна прорасти через все части, исподволь «готовясь» к тому, чтобы зазвучать открыто, полнозвучно в финале. Довольно свободные вариационные построения тем не менее укладываются в трехчастную конструкцию. Средняя часть (сродни так называемому *maggiore* классических вариаций) начинается от такта 140 *Poco meno. Cantabile*. Сама по себе она также трехчастна: середина-эпизод (такт 175 *In doppio meno mosso ad lib.*) — рикошетно-пролетающий *sul tasto* с легкими намеками на основную тему, приводит к репризе средней части (такт 184 *In tempo di poco meno, cantabile*) и затем, после некоторых «вариационных перипетий» — к генеральной кульминации (такт 229):



После кульминации следует реприза, идущая на непрерывном нарастании и приводящая к полифоническому заключению гимнического характера (такт 298 *Pesante*).

Заключительный раздел этой части (с такта 322) почти полностью повторяет конец первой части.

Важное значение для драматургии всего произведения имеет арка между заключительными разделами первой и четвертой частей сонаты. Музыка первой части (такт 185 *a tempo*) как бы прерывается в последнем арпеджированном пиццикато. Но в финале аналогичное построение, расширяясь, приводит к мощному заключительному аккорду.

Намеренно не делая детального анализа каждой части Третьей сонаты, автор полагается на опыт, вкус, интуицию исполнителей. Именно эти качества, кроме всего прочего, помогут преодолеть некий стереотип восприятия нетерцовых гармоний в аккордах, микроинтервалов и подобных трудностей скорее психологического, чем узкотехнического характера.

Предполагая полную свободу трактовки сонат, автор тем не менее надеется, что исполнители внимательно отнесутся к авторским штрихам, аппликатуре, динамическим обозначениям.

Прочитанные в начале заметок слова В. Фуртвенглера взяты из книги Х. М. Корредора «Беседы с Казальсом». Приведем ответ знаменитого испанского музыканта — не в качестве опровержения всего ранее написанного, но как последнее и вместе с тем наивысшее пожелание исполнителям. «Все заключается в том, чтобы оживить написанное, вдохнуть в него жизнь, а не робко избегать этой жизни. Ни одна теория, как бы она ни была научно обоснована, ни одно издание, какими бы комментариями оно ни сопровождалось, не смогут заменить такое исполнение, потому что душа мелодии никогда не может быть записана на бумаге».

THREE SONATAS FOR SOLO VIOLIN

David KRIVITSKY

Composer's Note

My three Sonatas for solo violin are separate entities, each a world in itself, with its own structure, intonations and system of technical devices. I, therefore, deem it expedient to offer a few hints on their performance.

The first Sonata is a world of Romantic violin music as perceived by a contemporary composer. This work in two movements possesses a dual structure: it may be regarded both as a sonata cycle, where the dramatic *Andante* does duty for the sonata form and the scherzo-like *Presto* in compound ternary form with rondo elements fulfils its own function while its recapitulation serves as the finale in the classical cycle, and also as a peculiar sonata form, where the *Andante* is the exposition and the Scherzo, the development and the recapitulation.

The second Sonata conjures up an entirely different musical atmosphere. It is marked by frequent alterations of moods, rhythms and nuances within a limited space.

The first subject in the nature of a *pathétique* monologue consists of two intonation spheres, one that is dramatically exalted (*espressivo*) and the other impulsive and agitated (*sul tasto*). The theme already contains the nucleus of the Sonata's development — the clashing contrasts, the climax *FF* (in bar five) and the sudden abatement ending in the harmonics of major seventh. The subsidiary theme comes immediately after the first (*Poco agitato* in bar 11). Its lucid lyricism (*dolce*) and characteristic colouring (the upper, "cello", positions on the *a* and *d* strings) present a vivid contrast to the imperative first theme. The elaborate middle section of the subsidiary theme (which is in ternary form), beginning in bar 19 reaches its climax *F* in bar 28. The important thing here is to sustain well the long notes

and accomplish a slow *glissando*, producing a howling effect. From bar 32 a contracted recapitulation of the secondary subject leads to the closing section of the exposition (*Più animato*, bar 36). This section is preceded by a Cadenza which must be played "at a single breath" as it were, in order to preserve the unity of the form, after which the closing section with its whimsical rhythmic pattern should be performed in a free improvisatory manner. The development section (beginning in bar 46, *Doppio movimento*) consists of two contrasting subsections unfolding in successive waves. Of the three dissimilar elements in this section the first two present a contrast to the first theme while the third reasserts its main thematic nucleus. The development leads to the climax *FF* (bar 106, *Doppio meno mosso*) where the performer is faced with the challenging task of creating a polyphonic effect: while the upper part is sustained it should be set off by fragmentary collateral parts. The two main themes recur in the mirror recapitulation (from bar 177, *Doppio movimento*); this type of recapitulation has been necessitated by expansion of the closing section infusing the music with radiant lyricism.

The third Sonata is closely associated with the time-honoured tradition the classic examples of which are J. S. Bach's Sonatas and Partitas for unaccompanied violin. It is a set of four movements — Fantasia, Fugue, Intermezzo and Finale on the BACH Theme. The musician will, however, notice a departure from the classical type in that the Fugue is preceded, not by a traditional *Adagio* but a Fantasia, which is more often encountered in works for the organ. Although improvisatory — a feature of "fantasias" in all historical periods — the Fantasia is *not* in the nature of a prelude. The theme of the Fugue is a

single repeated note which travels the entire circle of fifths serving as the starting point for figurations rather than constituting a theme in the precise sense of the term. The Intermezzo, a kind of Valse-Boston (presented in a way an eighteenth-century composer might have written it), comes as a contrast. Then follows the Finale on the BACH Theme, the Sonata's semantic centre. A series of free variations, the Finale, nevertheless, falls into ternary form — its closing

section (from bar 322) is an almost exact repetition of the end of the first section. A very important feature of the Sonata's structure is the "arch" between the closing sections of its first and fourth movements: in the first movement the music seems to break off (bar 185, *a tempo*) at the last *pizzicato* arpeggio whereas a similar phrase in the Finale expands and leads to the resonant closing chord.
