

Интерпретация Шести сонат для скрипки соло Эжена Изаи

Статья посвящена Шести сонатам Изаи в исполнении Давида Ойстраха, Бориса Гутникова, Марка Лубоцкого, Алексея Михлина, Гидона Кремера и Томаса Цеттмайра. Анализ интерпретаций дает представление о спектре исполнительских концепций XX и XXI веков.

Ключевые слова: Изаи, сольная скрипичная соната, интерпретация, Ойстрах, Гутников, Кремер, Цеттмайр, Лубоцкий, Михлин.

Идея соавторства исполнителя и композитора была центральной для творчества Эжена Изаи (1858–1931)¹. Исполнитель, как утверждал Изаи, имеет право на внесение изменений в замысел автора. Этому принципу Изаи следовал в собственном исполнительском и композиторском творчестве: в Шести сонатах (1924) сами музыкальные структуры дают исполнителю максимальную свободу интерпретации и самовыражения.

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

Анализируемые аудиозаписи:

1. Соната № 3. Исп. Давид Ойстрах. Запись сделана на концерте в Токио 23 февраля 1955 года.

¹ См.: Ysaye A., Ratcliffe B. Ysaye. His Life, Work and Influence. London, 1947; Изаи Э. Анри Вьетан — мой учитель / Пер. Л. Гинзбурга // Музыкальное исполнительство. Восьмой сборник статей. М., 1973. С. 213–238.

2. Соната № 3. Исп. Борис Гутников. Запись сделана на Международном конкурсе им. П. И. Чайковского в Большом зале Московской государственной консерватории в 1962 году.

3. Шесть сонат. Исп. Гидон Кремер. Запись сделана в 1976 году на студии «Мелодия» (СССР).

4. Шесть сонат. Исп. Томас Цетмайр. Запись сделана в 2004 году на студии ECM New Series (Германия).

5. Соната № 2. Исп. Алексей Михлин. Дата и место записи неизвестны.

6. Соната № 6. Исп. Марк Лубоцкий. Дата и место записи неизвестны.

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

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, относящегося к музыке барокко. К примеру, Цетмайр нередко использует так называемый «облегченный смычок», которым славилась как раз франко-бельгийская школа, — то есть легкое, воздушное прикосновение волоса к струне, при котором увеличение или уменьшение громкости нюанса достигается не изменением усилия и плотности его прижатия, а исключительно изменением скорости его ведения. При этом единственной силой давления смычка на струну является его собственный вес.

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,

опять-таки, изменением скорости ведения смычка по формуле «медленно — быстро — медленно», как бы продергивая его².

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

Гидон Кремер (р. 1947, Рига) также является одним из самых известных исполнителей. Кремер — представитель отечественной скрипичной исполнительской школы. Он обучался в Рижской музыкальной школе Эмиля Дарзиня в классе доцента В. А. Стурестепа, недолго — в школе при Ленинградской консерватории; в 1969 году окончил Московскую консерваторию по классу Давида Ойстраха. Интерпретация музыки XX века является одной из наиболее ярких сторон творчества Кремера. Его аудиозапись цикла Шести сонат Эжена Изаи имеет все основания считаться эталонной.

Поражает стремительность исполнения Кремера. Этому явлению более всего подходит определение «сквозная игра» (аналогично сквозному развитию музыкальной формы). На этом принципе Кремер выстраивает всю драматургию цикла сонат. В первую очередь это касается быстрых частей с виртуозными эпизодами. Однако медленные части сонат в исполнении Кремера также обладают вполне ощутимым внутренним движением.

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

Характерной чертой исполнения Ойстраха является ярко выраженная декламационность. Один из штрихов, который наиболее часто использует Ойстрах для создания эффекта декламации, — это штрих *portato*³. Его он также широко применяет и в исполнениях других произведений.

² На профессиональном языке исполнителей этот прием называется «играть пузырями».

³ *Portato* (портато, *итал.*, от *portare* — нести, выражать, утверждать; *франц.* *lourd*) — способ исполнения, средний между *legato* и *staccato*: все звуки исполняются подчёркнуто, в то же время отделены друг от друга небольшими паузами «дыхания». *Portato* обозначается сочетанием точек *staccato* или (реже) чёточек с лигой. На струнных смычковых инструментах *portato* обычно исполняются на одном движении смычка. Придает музыке черты декламационности, особой приподнятости. Один из ярких примеров применения *portato* — медленная часть струнного квартета Бетховена *op. 131* (у всех четырех инструментов). *Portato* было известно еще в XVIII в. (описано в трудах И. И. Кванца,

В исполнении Сонаты № 3 Ойстрах уделяет большое внимание мелким длительностям и проходящим нотам. Штрих *portato* применяется также и к ним, а главное, Ойстрах по возможности старается вибрировать мелкие и проходящие длительности. Возможно, таким образом Ойстрах старался воспроизвести предполагаемую манеру игры самого Эжена Изаи, который, как утверждает И. М. Ямпольский, первым после Венявского стал применять интенсивное вибрато⁴. В результате вибрации мелких нот, а также в силу частого использования штриха *portato* несколько снижается темп исполнения. Однако художественный результат от этого несколько не страдает.

Борис Гутников (1931, Витебск — 1986, Ленинград). Учился в Ленинградской консерватории у профессора Ю. И. Эйдлина. В 1962 г. получил первую премию на втором Международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Профессор Ленинградской консерватории. Народный артист РСФСР (1979).

Гутников — выдающийся представитель петербургской-ленинградской школы. Его стиль — это «впечатляющая красота и чистота звучания, глубочайшая продуманность каждого звена исполнительской концепции. Он создал игру подобно тому, как мастер-архитектор конструирует здание: тщательно соразмеряя гармонию частей и целого, внимательно вслушиваясь в звучание каждого нюанса, акцента, колористического эффекта»⁵.

По мнению Гутникова, импровизация способна придать исполнению ощущение первозданности. Но только под контролем зрелой, четкой художественной идеи. «Импровизационность Гутникова — не случайность образной трактовки, не стихийное неуправляемое *rubato*, а скорее артистическая свобода»⁶.

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

Л. Моцарта, К. Ф. Э. Баха и др.), но термин вошел в обиход лишь в начале XIX в. Изредка вместо *portato* применяется обозначение *ondeggiando*. (См.: *Келдыш Ю. В. Portato* // Музыкальная энциклопедия. М.: Большая Советская Энциклопедия, 1973–1982).

⁴ Ямпольский И. М. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1975. С. 84.

⁵ Шульняков О. Ф. Очерк жизни и творчества // Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. Л., 1988. С. 10.

⁶ Там же.

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

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

Но главное, что отличает исполнение Михлина от записей Кремера и Цезтмайра — это *точный, почти математический расчет* своих действий во время игры: концепция в целом, темпы, динамика и нюансировка, драматургия. Его интерпретация имеет лишь небольшое сходство со стремительным вариантом исполнения Кремера и не имеет практически ничего общего с созерцательным, глубоко философским и детализированным вариантом Цезтмайра. В исполнении Михлина присутствует характерная яркая динамика и насыщенность звучания, что, безусловно, выдает влияние школы Д. Ойстраха. Но, в отличие от Ойстраха, у Михлина в игре нет столь ярко выраженной декламационности.

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

Лубоцкий как один из ярких представителей отечественной скрипичной школы, безусловно, унаследовал многие традиции своих предшественников. «...М. Лубоцкий обладал и обладает яркой индивидуальностью. Вместе с тем его учеников объединяют и общие черты, присущие им как воспитанникам школы Абрама Ильича Ямпольского: высокий профессионализм, тонкая культура звука, логика музыкального мышления, благородство стиля»⁷. Его манера звукоизвлечения во многом схожа с манерой Ойстраха: плотный смычок, атака звука, штрих *portato*. Кроме этого, в игре Лубоцкого можно наблюдать элемент декламационности, правда, не столь ярко выраженный, как у Ойстраха.

Исполнение Лубоцким Сонаты № 6 отличается яркой образностью и характером. От всех остальных его отличает особая напористость

⁷ Коган Л. Абрам Ильич Ямпольский // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 349.

и даже некоторая агрессия. Эти качества, прежде всего, проявляются у скрипача во время исполнения различных акцентов в громких нюансах, а также в начале некоторых пассажей, особенно состоящих из двойных нот. Игре Лубоцкого свойственна стремительность, но в сочетании с напористостью она отличается от стремительности в игре Гидона Кремера.

Соната № 1: Гидон Кремер, Томас Цезтмайр

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

Добавим еще три примера из этой части. В секстоли в тт. 33, 34 ноты *соль* и *ре* исполнены флажолетами на 4-й (*соль*) и 3-й (*ре*) струнах соответственно. У автора на этот счет нет никаких указаний. В т. 34 последняя триоль сыграна на баске, то есть на струне *соль*. Вторую пару нот первой кварты в т. 39 Цезтмайр исполняет на струне *ре*, причем с портаменто на переходе в верхнюю позицию.



Ил. 1. Соната № 1. I часть. Grave, т. 34

В I части сонаты Изаи, по модели старинной церковной сонаты, создает подобие речитатива, при этом сохраняя внутренний ритмический пульс. Гидон Кремер в большей степени сохраняет этот пульс, благодаря которому этой части придается более строгий характер. Томас Цезтмайр же, напротив, играет гораздо более свободно в темповом и ритмическом отношении. Его вариант более близок к речитативу, чем вариант Кремера.

В версии Цезтмайра внутренняя пульсация ощущается намного меньше, зато присутствует ряд других выразительных моментов.

Принципиальными моментами в Сонате № 1, а также и в остальных сонатах цикла являются *способы и направления разлома аккордов*. Выбор напрямую зависит от того, в каком голосе в данный момент проходит тема. Цезтмайр, по тем или иным причинам, не придает значения направлению разлома аккордов и все аккорды исполняет с разломом вверх. Что же касается способов, то у Цезтмайра преобладает арпеджированное исполнение аккордов. Кремер же, напротив, всегда разламывает аккорды в соответствии с голосоведением (к примеру, 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). По всей вероятности, Изаи не настаивал на исполнении аккордов исключительно в соответствии с голосоведением, иначе он обязательно поставил бы соответствующие обозначения.

II часть, *Fugato*. Фуга (или фугато) издавна воспринималась как нечто строгое, рациональное, последовательное и лишённое открытой эмоциональности, своего рода музыкальное уравнение. Цезтмайр разрушает некоторые из этих канонов, исполняя эту часть гораздо более эмоционально, порывисто по темпу и движению. Исполнение Кремера заметно отличается от цезтмайровского, так как Кремер в темповом отношении играет более стабильно, в спокойном движении, хотя в его варианте также присутствует довольно сильный эмоциональный накал, особенно в кульминации.

Узловым моментом в различиях между исполнениями Цезтмайра и Кремера является общий темповый план этой части. У каждого он соответствует оригинальной трактовке и манере исполнения. Темповый план Цезтмайра не столь стремителен, как у Кремера, исполнителю свойственна созерцательность, в то время как в исполнении Кремера преобладает сквозная игра и более стабильный в своей основе темп.

Различия в деталях незначительны. Например, в т. 83 Цезтмайр начинает эпизод (хочется более точного «музыковедческого» названия раздела), предвещающий кульминацию, плавно, с разгона, в то время как Кремер меняет здесь темп довольно резко, усиливая стремление вперед с каждым тактом.

Цезтмайр предпочитает исполнять аккорды из пяти или шести голосов (в тт. 102, 103, 112) на один смычок. Кремер в тт. 102 и 103 исполняет аккорды аналогичным способом, а аккорды в т. 112 разделяет на два смычка.

III часть, *Allegretto poco scherzoso*. В варианте исполнения Цезтмайра преобладает созерцательность. Скрипач играет в спокойном движении

и темпе, любясь каждой нотой и не желая расставаться с ней. Медленный, практически без каких либо резких порывов темп создает образ внутреннего спокойствия и философского созерцания.

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

Артикуляция и динамика также, безусловно, представляют интерес. В первый раз Цеэтмайр исполняет первый раздел *mp*, а при повторе уже *pp*, в то время как у автора на этот счет нет никаких дополнительных указаний, за исключением одного-единственного нюанса *p*. В т. 8 — последнем такте первого раздела, — во второй раз Цеэтмайр использует динамику, не указанную в тексте: *mp subppp* \leftarrow *mf*. Кроме того, в т. 68 на последней восьмой скрипач делает быстрое *diminuendo*, в результате которого приходит к нюансу *pppp* на первую шестнадцатую в следующем такте. На вторую шестнадцатую в этом же такте звучит *subito mp*. Данная динамика у автора отсутствует. Но на этом расхождения с авторскими указаниями заканчиваются.

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

В исполнении Цеэтмайра практически вся часть изобилует альтернативной аппликатурой. Например, в первом колене за первым разом Цеэтмайр использует авторскую аппликатуру, напечатанную в тексте, но уже за вторым разом применяет несколько иную, исполняя ноту в верхнем голосе на струне *ля* с обязательным легким портаменто при переходе на нее (тт. 1 и 5, 13 и 63).

Подобное сочетание аппликатуры и нюансировки дает возможность исполнителю добиваться разнообразных звучаний и тембров. Например, все в том же первом колене сочетание струны *ми* и нюанса *tr* в первый раз дает один тембр звучания, более яркий и открытый; во второй — сочетание струны *ля* и нюанса *pp* дает совершенно другой тембр, мягкий, слегка приглушенный и более трепетный.

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

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

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

Гидон Кремер предпочел исполнять оригинальную авторскую аппликутуру без каких-либо отступлений от нее. Его манера исполнения не требует вносить изменения в авторские штрихи, аппликутуру и нюансы. Более того, темп, в котором Кремер исполняет III часть, так или иначе не позволил бы ему это сделать.

IV часть, *Finale con brio*. Темп финала у Цезтмайра довольно сдержанный. Преобладает ярко выраженная декламационность. Смены эпизодов сопровождаются оттяжками и расширениями темпа. К примеру, в конце аккордового эпизода в т. 17 перед переходом на эпизод с шестнадцатыми два последних аккорда исполняются Цезтмайром с гораздо большей оттяжкой, нежели это делает Кремер.

Другой пример — в т. 63. Кремер начинает новый эпизод после генеральной паузы в темпе еще более быстром, чем предыдущий. Молниеносно взлетев на восходящем пассаже, следующие фигуры (т. 65) он исполняет несколько ярче, чем это написано у автора. При этом Кремер все же соблюдает указание Изаи относительно *leggiero* (легко). Цезтмайр, напротив, начинает т. 63 медленно, а затем, немного прибавив темп, он, также как и Кремер, соблюдает указание *leggiero* в т. 65, но звучит оно уже совершенно иначе, так как Цезтмайр исполняет это место на *pp* и в гораздо более медленном темпе.

Соната № 2, «Наваждение»: Гидон Кремер, Томас Цезтмайр, Алексей Михлин

I часть, Прелюдия. Три интерпретации I части Сонаты № 2 можно позиционировать следующим образом: Кремер и Михлин в оппозиции Цезтмайру. В этой части варианты Кремера и Михлина наиболее близки друг другу по основному параметру: единый, стабильный темп на протяжении всей части. Исполнение Цезтмайра, напротив, значительно свобод-

ней по темпу и насыщено мгновенными ускорениями и замедлениями. Это можно услышать почти в каждой фразе. Динамика в исполнении Цетмайра колеблется в диапазоне от *pp* до *ff*. В быстрых частях динамика со столь широким диапазоном в сочетании с вышеупомянутыми колебаниями темпа особенно заметна и создает наибольшее разнообразие. Кремер и Михлин используют динамику в более узком диапазоне, но компенсируют это продолжительными *crescendo*, стремительностью и напористостью исполнения. Вполне очевиден принципиально различный подход к воплощению I части.

II часть, «Меланхолия». В темповом отношении здесь наиболее близки друг другу Кремер и Цетмайр, несмотря на то, что Цетмайр играет все достаточно свободно. Общий темп части у двух скрипачей практически одинаковый: медленный, с внутренним движением. Михлин исполняет эту часть значительно медленнее, достигая при этом не меньшего драматизма за счет использования *molto espressivo* в вибрации и фразировке. Это гораздо труднее исполнить в более медленном темпе, но Михлин с успехом достигает поставленной цели. Кремер и Цетмайр реже используют вибрацию в этой части, позволяя себе вообще не вибрировать некоторые проходящие ноты. Сам характер вибрации у Кремера и Цетмайра совершенно иной: широкая амплитуда и средняя частота, в то время как у Михлина наоборот — высокая частота при малой амплитуде.

В нюансировке и динамике также имеются различия. Цетмайр исполняет эту часть гораздо тише, чем Кремер и Михлин.

Еще один важный момент во II части — текстовые расхождения. В т. 19 Цетмайр исполняет дважды ноту *до-бикар* в соответствии с текстом, а Кремер и Михлин — *до-диез*. Это ведет к разнице в гармонии (увеличенная секста *до-бикар* — *ля-диез* и большая соответственно). Можно лишь предположить, что Кремер и Михлин, изменив *до-бикар* на *до-диез*, руководствовались гармонической и стилистической логикой, поскольку ранее в этой части подобных диссонирующих звучаний не встречалось, а кроме того, нота *до-диез* присутствует в предыдущем такте (т. 18) и следующем (т. 20). Наконец, нота *до-диез* присутствует в спорном т. 19 октавой выше (*до-диез* 3-й октавы). Чтобы избежать переченья во всех голосах, необходим *до-диез*.

III часть, «Танец теней». Тема вариаций у всех трех скрипачей, несмотря на одинаковый темп и динамику, звучит по-разному. Главным образом это относится к способу исполнения аккордов *pizzicato*. Цетмайр, к примеру, исполняет тему приемом арпеджиато, причем спокойным движением. Кремер, наоборот, исполняет тему без арпеджиато и берет аккорды целиком, быстрым движением, за исключением т. 8, где у Изай на этот

счет имеется авторское указание. У Михлина — промежуточный вариант: он исполняет все аккорды арпеджиато, однако раскладывает их значительно быстрее, чем Цэтмайр.

В 1-й вариации исполнители по-разному относятся к авторскому обозначению *SV* (*senza vibrato*). Кремер в точности соблюдает это указание, не вибрируя ни одной ноты в этой вариации. Цэтмайр в целом выполняет *senza vibrato*, лишь иногда позволяя себе отметить вибрацией смысловые точки во фразе. Михлин же полностью игнорирует авторское указание и исполняет всю вариацию с вибрацией. Есть различия и в звукоизвлечении: Кремер и Цэтмайр используют облегченный смычок, который в сочетании с приемом *senza vibrato* дает эффект подражания некоему старинному инструменту. Михлин, напротив, играет более плотным звуком.

В остальных вариациях различия сводятся к следующему: у Кремера и Цэтмайра темпы более подвижные, чем у Михлина. Звукоизвлечение у Михлина более плотное, в то время как у Кремера и Цэтмайра оно заметно легче, а динамика содержит больше тихих нюансов.

Текстовые расхождения: в последнем проведении темы Цэтмайр исполняет форшлаг, который отсутствует в обоих изданиях сонат — Schott 1952 и Музыка 1965, а также в вариантах исполнений Кремера и Михлина (т. 70).



Ил. 2. Соната № 2. III часть. «Танец теней», т. 70

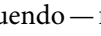
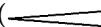
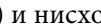
IV часть, «Фурии». Все три варианта исполнения отличаются степенью темповой и ритмической свободы. Исполнение Алексея Михлина — наиболее ровное и стабильное. Так, например, тт. 1–40 благодаря отсутствию во многих тактах сильных долей и наличию синкоп, при желании можно исполнить с достаточной степенью 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, в нем присутствуют элементы каденциозности.

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

*Соната № 3, «Баллада»:
Гидон Кремер, Томас Цеэтмайр,
Давид Ойстрах, Борис Гутников*

В силу особой популярности Третьей сонаты она претерпела столько изменений, как ни одна другая соната этого цикла. Многие известные скрипачи вносили собственные коррективы в сонату, дабы сделать свое исполнение более эффектным.

Соната № 3 написана в форме свободных вариаций; вначале стоит обозначение *In modo di recitative*, а во вступлении стоит размер 4/4, однако тактовые черты отсутствуют. Все это предполагает большую свободу интерпретации.

Между интерпретациями этой сонаты Ойстрахом, Гутниковым, Кремером и Цеэтмайром есть ряд сходств и отличий. Естественно, общее обнаруживается в исполнении представителей отечественной скрипичной школы: Ойстраха, Гутникова и Кремера. Это сходство динамики, нюансов и характера некоторых фрагментов. Например, во вступлении нюансировка и динамика у трех скрипачей практически одинаковы. Кроме того, есть сходство в исполнении виртуозных пассажей в тт. 43–54. Кремер, Гутников и Ойстрах их исполняют стремительно, виртуозно на *pp* и *dolce*. «Взлеты» и «падения» достигаются с помощью мгновенных *crescendo* и *diminuendo* — небольших «вилочек» (), соответствующих восходящим () и нисходящим () пассажам.

Следующий схожий фрагмент — «арфовые» пассажи. Эта вариация также исполняется тремя солистами на *p* и *grazioso*.

Что касается различий, то исполнение Давида Ойстраха насыщено корректировками и дополнениями в штрихах и нотном тексте (тт. 9–13, 21, 66, 93, 97, 99, 113, 117). Принципиального значения они не имеют, но ощутимы на слух.

Штрих Давида Ойстраха



Штрихи в нотном нотном тексте и в исполнениях Гидона Кремера, Томаса Цеттмайра и Бориса Гутникова



Ил. 3. Соната № 3. «Баллада», т. 66

Томас Цеттмайр не вносит в текст сонаты корректировок. У него и у Ойстраха разные способы достижения одной и той же цели — декламационности. Ойстрах добивается декламационного характера исполнения благодаря штриху *portato*, который он довольно часто применяет в исполнении многих произведений. Цеттмайр же достигает похожего эффекта с помощью активного применения глissандо и портаменто, а также частого использования струн *re* и *sol*. Два принципиально различных приема дают прекрасную возможность понять музыкальное мышление Ойстраха и Цеттмайра.

Соната № 4: Гидон Кремер, Томас Цеттмайр

I часть, Аллеманда. Разница между двумя записями огромна. Коротко вариант исполнения Кремера можно обозначить словами «довольно строго», Цеттмайра — *Molto rubato*, очень свободно. Причем понятие «свобода исполнения» относится в случае с Цеттмайром не только к темпам, но и к аппликатуре. Анализ аудиозаписей Кремера и Цеттмайра выявил два узловых момента в I части. Первый — это различная интерпретация темпов и метроритма, второй — использование оригинальной и альтернативной аппликатуры и штрихов.

Кремер выполняет авторское указание в начале части: *Ben Ritmico*. Он позволяет себе лишь незначительные отклонения от основного темпа, которые вполне могут быть обусловлены фразировкой. Цезтмайр исполняет всю часть с большой свободой темпа. Многочисленные отклонения от основного темпа являются следствием фразировки, как и у Кремера, но эта фразировка принципиально иная. Если у Кремера крупная фразировка, то у Цезтмайра — дробная. Возможно, потому, что внутреннюю ритмическую пульсацию Цезтмайр мыслит преимущественно восьмыми или даже четвертями.

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



Ил. 4. Соната № 4. Аллеманда, тт. 61–62

II часть, Сарабанда. Наиболее интересно различное исполнение Кремером и Цезтмайром тт. 1–11, где в трехголосной последовательности *pizzicato* звучит тема Сарабанды. У Кремера аккорды и интервалы в этом эпизоде звучат так, как написано у автора: одновременным взятием. Цезтмайр исполняет этот эпизод штрихом *arpeggiato*, раскладывая аккорды довольно широко.

Кроме этого, интерес представляет эпизод в тт. 21–31, а именно выбор исполнителями направления при разломе аккордов. Г. Кремер выбирает направление разлома в сторону подвижного голоса. Цезтмайр предпочитает разламывать все аккорды только вверх.

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

III часть, Финал. В быстрых частях у Цезтмайра преобладают частые кратковременные изменения темпа, манера исполнения порывистая. Как правило, это связано с указанной динамикой и нюансировкой. Не стал

исключением и финал Сонаты № 4. Здесь Цеэтмайр ускоряет темп в случае *crescendo* и замедляет на *diminuendo*. Цеэтмайр также постоянно задерживается на важнейших смысловых точках.

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

Цеэтмайр применяет также интересный прием, связанный с его порывистой манерой. В начале коды (т. 52) Изаи ставит ремарку *Più animato ma raso*. Кремер в этом месте резко меняет темп и играет насквозь без каких-либо задержек. Цеэтмайр остается практически в прежнем темпе, зато делает еще больше ускорений и замедлений в связи с динамикой. Порывистость его игры становится максимальной.

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

Соната № 5: Гидон Кремер, Томас Цеэтмайр

I часть, «Аврора». Интерпретации этой части у Кремера и Цеэтмайра ощутимо различаются. Во-первых, по динамике и артикуляции. Казалось бы, оба скрипача выполняют все указания автора, но Цеэтмайр все же делает это более точно и в мельчайших подробностях. Один эффект Цеэтмайр исполняет безупречно: ему удаются *crescendo* и *diminuendo* одновременно с исполнением штрихов *arco* и *pizzicato* (тт. 7 и 9). Кремер же исполняет *pizzicato* левой рукой в одной динамике.

Стремительность игры Кремера усиливает эмоциональный накал I части. Цеэтмайр играет ее в высшей степени задумчиво и созерцательно, здесь гораздо меньше эмоций. Для достижения этого эффекта Цеэтмайр нередко делает значительные паузы, дожидаясь полного затихания звука, а также играет в гораздо более спокойном темпе, чем Кремер. То же самое можно сказать и о пассажах: Кремер исполняет их быстро и эффектно, Цеэтмайр — спокойно и вдумчиво. Кроме этого, Цеэтмайр в большом количестве использует эффект *subito* в отношении нюансов *f* и *P*, а также быстрые *crescendo* и *diminuendo*. В основном это касается эпизода в начале части (до т. 29).





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

II часть, «Сельский танец». В своих интерпретациях Г. Кремер и Т. Цетмайр совершенно по-разному воплощают образ танца. В данном случае речь идет уже не только об индивидуальной манере каждого исполнителя, но о совершенно разном восприятии музыкального материала.

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

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

В связи с этим скрипачи используют разные приемы исполнения аккордов: Кремер вполне оправданно исполняет аккорды без разлома, вне зависимости от числа звуков в них (3 или 4). Единственное исключение составляет пятизвучный аккорд в т. 18. Его Кремер ломает, но очень быстро и почти незаметно. Цетмайр же исполняет аккорды с разломом, поскольку в сдержанном темпе на это хватает времени, а главное, это способствует созданию образа шествия.

Вариант Г. Кремера		Вариант Г. Кремера	
Вариант Т. Цетмайра		Вариант Т. Цетмайра	

Ил. 5. Соната № 5. II часть. «Сельский танец», т. 3, 18

Эпизод в середине части (тт. 22–64) оба скрипача исполняют как каденцию: с частыми ускорениями, замедлениями и ферматами на паузах. Все

это соответствует авторскому тексту, в котором содержится достаточно много указаний *cedez*, *ritenuto* и *a tempo*. Подвижности темпа и стремительности Кремер добивается с помощью *accelerando* на мелких длительностях.

В заключительном разделе (Tempo I), от т. 65 и до конца части, у двух исполнителей вновь принципиально разная интерпретация авторских темповых указаний. Кремер начинает значительно быстрее, чем Цеэтмайр, который выполняет авторское указание *non più presto*. Далее, в *Poco più mosso* Кремер еще более сдвигает темп, прибавив к этому постоянное *accelerando*, но подходя к т. 109, делает *ritenuto*, не обозначенное в тексте, после чего заключительный фрагмент *sempre più presto sino al fine* начинает в более сдержанном темпе, чем ранее, и завершает часть в одном темпе. Цеэтмайр поступает иначе: перед *Poco più mosso* он делает *ritenuto*, тоже не обозначенное в тексте, после чего продолжает играть значительно быстрее, но без *accelerando* и, далее, в т. 109 (*sempre più presto sino al fine*), происходит последний сдвиг темпа к более быстрому. Заканчивает часть Цеэтмайр на *accelerando*.

Соната № 6: Гидон Кремер, Томас Цеэтмайр, Марк Лубоцкий

Шестая соната не уступает в популярности Третьей, но в отличие от нее, Шестая не претерпела такого количества изменений и корректировок со стороны исполнителей. В исполнении трех скрипачей — Кремера, Лубоцкого и Цеэтмайра — есть ряд сходств и различий в узловых моментах формы.

В исполнении Марка Лубоцкого присутствует напористость, в других анализируемых аудиозаписях не встречавшаяся. Она заметно отличает исполнение Лубоцкого от стремительной манеры игры Кремера, и тем более — от спокойного, созерцательного варианта Цеэтмайра. Проявляется эта агрессивность в особой атаке в аккордах и в началах пассажей. Это характерно для жесткой 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 Цеэтмайра, то его манера не имеет ничего общего с манерой Лубоцкого, поскольку основана на совершенно других принципах. В основном Цеэтмайр предпочитает облегченный смычок и атаку звука с воздуха.

На протяжении всей сонаты Лубоцкий и Цетмайр включают большие разделительные паузы и ферматы, как, например, в тт. 2, 4, 5, 7, 10, 18. Кремер таких длительных пауз не делает, вероятно, потому, что это противоречит его стилю сквозной игры. Возможно, по той же причине Кремер практически не исполняет акценты *sf* в эпизодах изложения главного материала (тт. 14, 15, 16, 76, 77, 160 и 161). В отличие от него М. Лубоцкий и Т. Цетмайр уделяют этим акцентам особое внимание. Интерес представляет и переход к репризе Allegro (Tempo I) в тт. 151–158. Все три скрипача исполняют этот эпизод совершенно по-разному. Кремер резко берет темп Allegro, Лубоцкий начинает с медленного темпа, постепенно разгоняясь до Allegro, а Цетмайр вообще исполняет этот переход в едином, и очень сдержанном, темпе.

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

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

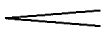
Исполнение Кремера поражает слушателя прежде всего эффектной захватывающей виртуозной игрой. В ее основе безупречное техническое мастерство исполнителя, что позволяет ему в соответствующих эпизодах использовать весьма быстрый темп.

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

Главное качество концепции Кремера можно определить как панорамность. Слушатель получает возможность охватить взглядом каждую

сонату в отдельности, равно как и весь цикл. Так Кремер стремится отобразить масштабность сонат и музыкального мышления Изаи.

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

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

Два скрипача представили цикл сонат Изаи каждый по-своему, преследуя при этом общую цель — охватить весь цикл и преподнести его слушателю как единое целое.

В статье затронута лишь часть исполнений сонат Изаи, сохранившихся в аудиозаписи. Значительное число вариантов интерпретации говорит о том, что идея Изаи о соавторстве композитора и исполнителя продолжает жить до сих пор.

Литература

1. Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. Л.: Музыка, 1988. 56 с.
2. Изаи Э. Анри Вьетан — мой учитель / Пер. Л. Гинзбурга // Музыкальное исполнительство. Вып. 8. М.: Музыка, 1973. С. 213–238.
3. Коган Л. Абрам Ильич Ямпольский // Воспоминания о Московской консерватории. М.: Музыка, 1966. С. 345–350.
4. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Музыка, 1978. 288 с.
5. Ямпольский И. М. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1975. 160 с.
6. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки. Л.: Музыка, 1967. 312 с.
7. Ysaye A., Ratcliffe B. Eugene Ysaye. His life, work and influence. London, Toronto: William Heinemann LTD, 1947. 252 p.