

С. И. НЕСТЕРОВ

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. ХАНДОШКИНА КАК ЕДИНЫЙ МЕТАЦИКЛ



Три сольные скрипичные сонаты Хандошкина представляют собой большую художественную ценность, несут на себе печать смелого эксперимента, и при этом, вобрали в себя традиции итальянского и немецкого барокко, венских классиков, русской музыки XVIII века, одним из основоположников которой является сам Хандошкин. На преемственность циклов Хандошкина сюитам Баха и Генделя указывают авторы пособия по истории русской музыки [2, с. 206–207]. Но уже через несколько абзацев говорится о том, что Вторая соната – дань исключительно моцартовскому стилю! Это касается формы, трактовки цикла, особенностей тематизма. В разных источниках Соната для скрипки и баса рассматривается как предвестник романтических циклов [1; 2; 5; 6; 7]. Цель данной статьи – доказать, что три сонаты Хандошкина для скрипки соло представляют собой целостный метацикл с системой сквозных, арочных и перекрёстных тематических связей. При этом каждая из них содержит множество новаций.

Черты эксперимента присущи уже Первой сонате. Открывает её величественное *Grave* в жанре похоронного марша¹, образный строй которого близок трагическому пафосу Первой сонаты Баха, как и многослойность и стереофоничность полифонической фактуры. Но основные интонационные попевки явно связаны с нарождающимся в России русским бытовым романсом, лирической песенностью и похоронным маршем. В форме и гармонии господствуют классические нормы (структура периодов, типичные кадансы, симметричные обороты в показе тональности, хроматические секвенции). Процесс изложения материала, его развитие указывает на наследие предклассических и классических авторов, в частности, на сонаты Ф. Э. Баха. В экспозиции – два резко контрастных образа: первый – скорбный марш (ядро – 4 такта); второй – внутренне противоречив за счёт столкновения ламентозных интонаций терций с упругим волевым пунктирным ритмом. Ощущая противоречивость экспозиционных

элементов, автор закрепляет систему контрастов повтором построения с модуляцией в параллельный мажор.

Внутри части взаимодействуют трагедийная и эпико-героическая сферы. Общая композиция трёхчастна: двухфазная середина В-С и реприза развивают исходные импульсы. Трагедийный раздел В открывают мощные броски начальных аккордов экспозиции, разрабатываются её патетические элементы в окружении скорбных вздохов ламенто. Напротив, раздел С построен на теме энергичного маршевого характера, преобладающей аккордовые комплексы экспозиции в героико-эпические образы. В динамичной синтетической репризе тематические блоки экспозиции смонтированы в новых комбинациях. Краткая кода наполнена скорбной патетикой².

Вторая часть – масштабное сонатное аллегро в основной тональности. Главный конфликт – резкое противостояние тревожно драматической главной партии и изысканной скерцозной токкаты побочной, подчёркнутое контрастами штрихов и приёмов исполнения. Главная партия (в форме классического периода), насыщена скрытым двухголосием, акцентами на ламентозных секундах, повторами мотива распятия и горестной ниспадающей фигурой *catabasis* из ломанных секст в объёме двух октав (*лейтмотив метацикла*). Изящная ироническая побочная отмечена штрихом летучего стаккато с акцентом на ламентозной секунде. В этом варианте она близка по стилю ариям из опер-*buffa* Моцарта; одновременно, в ней использованы тематические элементы барочной токкаты со скачками через струны, с отталкиванием от интервалов и аккордов в хроматической секвенции, комбинациями из стаккато и легато. В скрытых голосах легатных групп тритоны разрешаются в терции, пульсируют лейтмотивы ламентозных вздохов. Героическая заключительная дана как фанфарный комплекс из ломанных арпеджио.

В разработке две волны развития. Первая волна разработки развивает токкатную побочную партию. Кульминация драматически напряжённой волны строится на октавных пе-

рекличках круговых мотивов, пунктирных маршевых элементах из тем В и С первой части.

Достигнутый в разработке драматизм продолжает развиваться в репризе. Неизменной остается только главная партия. Побочная отмечена мощным маркато с легатными акцентами на разных долях тактов. Трагедийно неистовый драматизм побочной в репризе по накалу страстей и количеству технических приёмов превосходит каденции и финалы романтических концертов. Акцентируя штрихом маркато в репетициях кульминационных точек сильную и относительно сильную доли, автор словно превосходит «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена.

Третья часть, представленная темой с шестью вариациями, обобщает художественный процесс развития на новом, более высоком иерархическом уровне³. Тема вариаций переполнена полифоническими изысками имитационного трёхголосия с параллельными терциями и децимами, акцентированными пунктирами. Второе предложение темы мягко скользит по ламентозным секундам и фигуре *catabasis* в сопровождении контрапункта нижнего голоса. Так осуществляется синтез элементов первой части (баховские элементы первого мотива) с интонациями, близкими арии Керубино из «Свадьбы Фигаро» Моцарта. Импровизационная середина контрастна, строится на изящных пунктирах и фанфарах с ритмом барабанной дроби, форшлагами, тиратами, линиями пассажей. Ямбические мотивы третьего предложения воссоздают элегический строй музыки с ламентозными отклонениями в *Es-dur*, блоками из триолей на диссонансных аккордах, их разрешениях, усложнённых взлётами пассажей со встроенными в них мотивами круга.

Скорбно-элегическая первая вариация развивает полифонические ресурсы темы. Первое предложение воссоздаёт образ романтического дуэтного романса. Тяжеловесный пунктирный комплекс самостоятельной линии баса придаёт образу трагический оттенок, усиленный в среднем разделе гирляндами многозвучных аккордовых комплексов. Они же акцентируют каждую долю такта в первом предложении, начальные звуки в «падающих» терциях и пассажах второго и третьего предложений.

Вторая вариация – стремительное триольное скерцо, напоминающее жигу, в которой аккорды, интервалы и штрих тяжёлого стаккато акцентируют те или другие доли в каждом такте. От темы остались только пунктирные окончания разделов. Основной штриховый приём – борьба стаккато и легато в разных группировках с вклю-

чением их в линии ломанных арпеджий из трелей и квартолей 32-ми нотами.

Третья вариация выдержана в духе проникновенного, сентиментального романса. В её певучем двухголосии с параллельными и сходящимися движениями голосов выделены круговые терцовые мотивы, мягко пропетые тираты, трели, хроматические *passus duriusculus*.

Драматическая четвёртая вариация строится на комбинациях мощных энергичных октав, аккордов в широком расположении, феерических гаммообразных взлётах триольных групп с комбинациями штрихов легато и стаккато. Кульминационной зоной становится средний раздел, в котором мотив барабанчика нарочито подчёркнут аккордами из секст, квинт, уменьшённых септим с октавами на сильную и слабую долю. В этой вариации в роли цезуры (как границы разделов) выступает ярко звучащая трель.

Пятая и шестая вариации носят характер токкаты. В пятой закручивается триольное движение в жанре жиги в стиле *perpetuum mobile*. За счёт соотношения залигованных и стаккатных звуков в нижнем голосе акцентируются звуки темы, опеваются её основные мотивы. В линии верхнего голоса вырисовывается мелодия первой вариации. В среднем разделе в первом предложении формируется фанфарный комплекс и мотив *VACH*. Триольные группы пассажей развивают фигуры лабиринта, сострадания, *passus duriusculus*. Шестая вариация предстаёт в духе сверкающей барочной токкаты. Главный приём – скачки стаккато через одну и две струны. Высшая кульминационная точка Сонаты достигается движением от звука отталкивания вверх по линии *d-es-e3-fis-g3*. В репризе в заключительном обороте верхнего голоса выделены мотивы креста и *VACH*. Вводя монограмму Баха, Хандошкин начинает выстраивать историческую вертикаль метацикла. Так обобщаются образные сферы Сонаты: величественно-пафосная первая часть с её элегическими скорбными и светлыми лирическими настроениями, напряжённая драматическая экспрессия и игровые контрасты второй части. Тема, первая и третья вариации проникнуты образами скорби и изящной галантности. Четвёртая – драматургический центр части. Вторая, пятая и шестая вариации разрабатывают сферу скерцозной токкатности. По мере продвижения к концу идёт процесс драматизации, игровое начало трансформируется в трагическое. На протяжении всей Сонаты риторические фигуры креста, распятия, «цепи» интонаций *lamento*, мотивов сострадания, круга выступают в роли знаков-символов. Это позволяет предположить, что внутренней программой сочинения

является крестный путь Христа, с которым автор, как и Бах, а потом романтики, ассоциируют свой творческий путь борьбы за искусство, за выживание во враждебном мире социума.

Вторая соната Хандошкина *Es-dur* в трёх частях ориентирована на предклассический и классический стиль, хотя множество трелей, форшлагов, мордентов вводят в круг образов ещё и черты стиля рококо, заставляют вспомнить Рамо и Куперена. Соотношение частей напоминает структуру некоторых сонат Моцарта, где вторая часть – менуэт. Однако если у Моцарта первые части, обычно написаны в форме сонатного аллегро или вариаций, то у Хандошкина первая часть (*Andante*) создана в старинной сонатной форме, часто встречающейся в сонатах Скарлатти и в первых частях сонат Ф. Э. Баха.

Элегантные интонации, тональность (*Es*) и весь лирический строй главной партии напоминает арию графини «Бог любви» из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». В линии баса выделены гармонические опоры темы, метрической основой которой является гавот. Мелодия верхнего голоса насыщена виртуозными пассажами, группетто, мордентами, трелями.

Тематизм Второй сонаты подключает к исторической вертикали метацикла других гениев XVIII века: теперь это – И. С. Бах – Ф. Э. Бах – Моцарт.

Лирическая побочная партия двухфазна. Первое предложение содержит переключку слов фактуры, словно подражая партиям правой и левой рук рояля. Нижний пласт – аккомпанемент из интервалов квинт, фиксирующих функции аккордов⁴. Вертикальный разрыв верхнего и нижнего яруса фактуры способствует эффекту пространственного зависания гармоний на расстоянии. Этот приём в XIX веке часто будет использовать Шуман, в начале XX века – Дебюсси. Второе предложение включает заключительный оборот главной партии части, поэтому экспозиция, в целом, обретает черты трёхчастности.

Тонально симметричный второй раздел – разработка-реприза первой части – начинает драматическое развитие главной партии, в которой усилено виртуозное начало, включены цельные пассажи из ломанных трезвучий и восходящих ступеней тиратных гамм. Заключительное предложение главной темы превращено в развёрнутую концертную каденцию. Здесь на «мотиве греха» с уменьшённой септимой развитие словно притормаживается.

Средняя часть – изящный лирический менуэт, в экспозиции которого легко узнаются основные мотивы главной партии первой части. Мотив игры, присущий классическому менуэ-

ту как придворному танцу, присутствует в виде различных микропассажей, «обволакивающих» гармонический стержень темы. Композиция представляет собой сложную трёхчастную форму с развёрнутым трио, превышающим масштабы начальной двухчастной формы, и вторым разделом развивающегося типа. В драматическом трио *c-moll* черты менуэта очерчены более чётко. Тематизм ярко контрастен: героическая тирата, хоральный мотив в синтезе с чертами колыбельной, микрокаденция на доминанте в *c-moll* с серией ступеней из тиратных гамм и танцевальное завершение. Виртуозная середина двухфазна. Первая фаза развивает драматический материал экспозиции трио, вторая – лирико-жанровая (на тематизме I части сонаты) – эмоционально готовит вступление репризы.

Третью часть Хандошкин обозначил как рондо. Но это, своего рода, игровая мистификация. Структура этой композиции – *A B A B1 C D A B A1* – сложная составная форма, в которой присутствуют черты рондо, сложной трёхчастной и сонатной форм. Если за рефрен принять двухчастную композицию *AB*, то можно усмотреть черты рондо, но с контрастным рефреном. Лёгкий воздушный образный строй раздела *A* рефрена приправлен чертами иронии и игры. Этюдно-виртуозный тип изложения синтезирует барочную токкату, изящное скерцо классиков и предваряет будущие каприччио романтиков. На протяжении финала композитор непрерывно комбинирует штрихи. Барочные скачки-отталкивания в начале рефрена в штрихе легато с раскачиванием мотивов на двух струнах сменяют скачки через струны в штрихах маркато и со-тийе. Эпизод *B* резко контрастен рефрену своей драматической экспрессией, ибо заимствует материал трио второй части Второй сонаты и драматические элементы Первой. Можно считать, что эпизод *B* функционально подобен побочной партии, тогда общая композиция ориентирована на сонатное аллегро с заменой разработки на эпизод. Он представляет собой сдвоенное трио: напряжённо-драматический раздел *C* в двухчастной форме в *c-moll* и иронический буфонный – токкатно-скерцозный раздел *D* в *B-dur* с разными вариантами группировок летучего стаккато, его комбинациями с легато. Смещение образных сфер трагических и комедийных оперных арий явно связано с творческим осмыслением принципов характеристик героев Моцарта, синтезом разных оперных типажей в тематизме его сонат и квартетов.

В разделе *C* полифоническая фактура усложняется. Автор предписывает исполнение голосов в основном ядре и в его расширенных вариантах

различными штрихами, подобно тому, как в XX веке пианист С. Фейнберг рекомендовал исполнять фуги из «ХТК» Баха. Второй комплекс – скерцозно-токатные скачки через струны. Эпизод *D* близок буффонным образам в операх Моцарта и Гайдна.

По своим масштабам третья часть равна двум предыдущим, так же как в Первой Сонате. Можно говорить, что в этих сонатах, во-первых действует принцип концентрического расширения, поскольку материал первой части развивается в последующих частях цикла, во-вторых, принцип иерархичности. Во Второй сонате полётная третья часть вбирает в себя весь предыдущий материал и даёт новый ярус развития. В музыке Сонаты соединяются философское созерцание в духе барокко, изысканный пасторальный колорит первой части, галантно-лирический менуэт с драматическим трио, ажурно-воздушное игровое рондо с внутренними динамичными контрастами. Автор воссоздаёт картину праздничного играющего бытия, где контрастные сферы находятся в состоянии равновесия как составные части мироздания.

Наиболее оригинальна Соната № 3. В ней обнаруживается тенденция «сжатия цикла в моноцикл»⁵. Первая часть этой Сонаты разомкнута остановкой на *D7* аккорде, представляя собой свободную импровизационную фантазию в контрастно составной 2-х частной форме. Трёхчастная экспозиция построена на классических пафосных, скорбно-ламентозных и виртуозных элементах, близких увертюрам Глюка. Начальная тема содержит три комплекса. Первый – героико-эпический тезис, прорезанный аккордами тонической гармонии, внутри которых решительные волевые пунктиры обрисовывают *T – D* каркас. Второй – элегический – образован линией ломанных секст, ниспадающих четырьмя секвенциями по звукам фигуры *catabasis*, которая заимствована из главной партии второй части Сонаты № 1 и является одним из лейтмотивов всех трёх сонат. В мелодической линии верхнего голоса на романсный секстовый остов нанизаны скорбные лamentsекунды. Третий элемент отталкивается от длительной ферматы на *D* квинте, с которой низвергается ниспадающая линия летучего стаккато с лирическим кадансом и трелью в духе арий *lamento*. Этот элемент также связан с Сонатой № 1, но с её второй частью.

Виртуозный, импровизационно-фантазийный второй раздел контрастно-составной формы 1-й части ярко драматичен, содержит три этапа нарастания трагической экспрессии в трёхфазной сквозной композиции: *A B* (в *h-moll*), кульминационный этап *C* (*d-moll*) с концертными фиоритурами на *D7*.

Вторая часть – лирический менуэт в *D-dur* – своей элегантной грацией и пасторальностью напоминает аналогичные части сонат Моцарта. Его интонационная основа опирается на элементы созерцательной темы первой части, в новом темповом и ритмическом варианте. По фактуре менуэт представляет собой двухголосие гомофонно-гармонического склада с аккомпанирующим вторым голосом. Второй раздел экспозиции пронизан сверкающими виртуозными элементами. Пасторальную тему в репризе сопровождают репетиции штрихом *portamento*, воспроизводящие образ величественного шествия (на Голгофу) из 3-й части Второй сонаты И. С. Баха для скрипки соло.

Виртуозное трио менуэта насыщено подражаниями различным инструментам оркестра (флейте, барабанчику, гитаре), множеством сложных ритмических групп в изысканных пассажах верхнего голоса с прихотливой ритмикой, наложением и комбинациями штрихов в линиях двухголосия.

Третья часть – финал (*Allegro vivace*) – написан в простой трехчастной форме в жанре ригодона и целиком опирается на мелодическую основу первой части. Экспозиция части – восьмитактный период единого развития – хоральный вариант «золотого хода» валторн, переходящий в лamentsексты с кантиленным завершением серединного и заключительного кадансов. Сложный период середины содержит два модулирующих восьмитакта (*fis-moll*, его вариантное повторение в *A-dur*). Далее неожиданно начинается разработка: её первые 4 такта развивают начальный мотив экспозиции с зеркальным изменением гармонии, сближая его с музыкой трио второй части Сонаты. Финальный раздел разработки – ярко концертный, в нём использован приём бариолажа с движением вводных аккордов и их разрешений в разные тональности. Остановка на тональности *VI* низкой ступени приводит к трельному речитативу соло, включающему мотив креста, *VACH* и длительную цезуру на *D* тоне. Реприза точно воссоздаёт начальный период.

Отметим, что эта часть содержит тематическое и темповое противоречие между кантабильно-полифонической фактурой и фанфарным тематизмом, созерцательностью образов и указанным автором темпом *Allegro vivace*. Лаконизм высказывания создаёт ощущение незавершённости художественного процесса в целом. Построение цикла воспроизводит контуры пирамиды: нижний ярус – масштабная первая часть, в менуэте начинается сжатие художественного процесса. Самый афористичный по масштабам ярус – третья часть – акцентирует интонационные

доминанты предшествующих частей. Все части связаны с периодическим возобновлением мелодического контура интонационного ядра первой части и полифоническим его развитием в других частях. В результате в форме высшего порядка сонаты присутствуют черты рондо и вариаций.

Итак, перед нами уникальный опыт композитора-скрипача. Все циклы трёхчастны, но Хандошкин не придерживается единой модели цикла, свободно комбинируя фрагменты циклов классических, барочных сонат и партит. Правильнее рассматривать эти три сонаты для скрипки соло как *единый метацикл из трех циклов*. Третья соната композиционно неустойчива. Ни масштабы, ни образный смысл её финала, ни его форма не типичны для финалов классических, барочных, мангеймских циклов. Она логически не завершена. Равновесие её усечённой композиции поддерживается извне, поскольку Третья соната выполняет функцию репризы в масштабе всего метацикла. Это подтверждает система сквозных и арочных тематических связей Первой и Третьей, Третьей и Второй сонат, которые мы выделили в процессе анализа. В сонатах синтезированы виртуозные приёмы игры на скрипке, идущие от Моцарта, Локателли, Тартини с полифонической техникой Баха. В концепции метацикла выстроена историческая вертикаль: Бах – Локателли – Тартини – Ф. Э. Бах – Моцарт – Хандошкин – Паганини.

Совмещая в себе талант самобытного композитора и блистательного виртуоза-инструменталиста, Хандошкин значительно обогатил средства выразительности скрипичной игры, расширил диапазон инструмента, нашёл новые, оригинальные приёмы и штрихи, варианты их комбинаций, подражая звучаниям и особенностям варьирования мелодики на русских народных инструментах, привлекая возможности

подголосочной полифонии. «Он многопланово использует легучее стаккато, особые приёмы легатиссимо, портаменто, сложные варианты двойных нот в пассажах и флажолетах» [6, с. 18], аккордовые последовательности в широком расположении объёмом в две с половиной октавы, применяет широкие растяжки левой руки, синтезирует аккордовую, гомофонно-гармоническую и полифоническую фактуру в условиях игры на маленьком 4-х струнном инструменте, который способен воплощать волнующие мир философские проблемы. В результате рождается оригинальный вариант сольной скрипичной сонаты, синтезирующей черты классических, предклассических и барочных традиций, импровизированных фантазий, пласты русского мелоса. Автор реформирует не только жанры и структуру композиции, но и принципы развития, фактурные ресурсы, сближая приёмы классической и барочной вариационности, работочности, баховские полифонические имитации, контрасты тембров органной музыки, приёмы современной ему пианистической техники, закономерности русского хорового стиля.

Искусство Хандошкина стало первым взлётом скрипичного исполнительства в России. Если характеризовать его наследие в целом, то вырисовывается облик выдающегося композитора-мыслителя, который воссоздаёт в своём сонатном творчестве образ художника-Творца XVIII века, несущего свой терновый венец, вовлечённого в конфликт с окружающим миром и пытающегося разрешить его через единение природного космоса и народного бытия. Не поддержанный меценатами и любителями музыки, отторгнутый придворными кругами, он был предан забвению более чем на столетие, а его гениальные прозрения оценили лишь во второй половине XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И. Ямпольский предположил, что, вероятно, эта соната сочинена Хандошкиным с посвящением «На смерть Миновича», о котором упоминает в своих записях В. Ф. Одоевский. «Самый факт написания композитором сочинения, посвящённого памяти бунтовщика, проливает свет на оппозиционные политические настроения композитора» [7, с. 45].

² Соотношение середины и репризы само по себе представляет модель сонатной формы без разработки, часто встречающуюся в предклассической музыке.

³ Понятие нелинейной иерархической драматургии разъясняется в статье Г. Калошиной «Проблема концепции и становление “интонационной фабулы” в поздних симфониях Антона Брукнера» [4].

⁴ Такой аккомпанемент часто используется Моцартом в партии скрипки в сонатах для скрипки и фортепиано, когда у фортепиано звучит тема.

⁵ Термин Г. Е. Калошиной, введённый по отношению к циклам Пятой симфонии Бетховена, Четвёртой симфонии Шумана, «Фауст-симфонии» Листа, фантазиям Шуберта (См.: [3]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып.1. М.: Музыка, 1990. 348 с.
2. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3. 424 с.
3. Калошина Г. Проблемы драматургии и цикла в симфониях Г. Канчели // Памяти учителей: А. Сохор и Л. Хинчин. Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1996. С. 48–64.
4. Калошина Г. Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Россий-

ский музыкальный альманах – 2005. Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 159–168.

5. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. Т. 1. изд. 3-е. М.: Музыка, 1972. 506 с.

6. Паукнер Е. Русское скрипичное искусство последней трети XVIII века и деятельность И. Хандошкина: автореф. ... канд. иск. Ростов-н/Д: РГК. 2013. 25 с.

7. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.–Л.: Музгиз, 1951. 515 с.

REFERENCES

1. Ginzburg L. Grigoryev V. Istoriya skripichnogo iskusstva [Violin Music History]. Vol. 1. M.: Muzyka Press, 1990. 348 p.
2. Istoriya russkoy muzyki: v 10 t. [History of Russian music in 10 volumes] Vol. 3. M.: Muzyka Press, 1985. 424 p.
3. Kaloshina G. Problemy dramaturgii i tsikla v simfoniakh G. Kancheli // Pamyati uchiteley: A. Sokhor i L. Khinchin. [Problems of Drama and Cycle in the Symphonies by G. Kancheli // In Memory of Teachers: A. Sokhor and L. Khinchin]. Rostov-on-Don: RGK, 1996. P. 48–64.
4. Kaloshina G. Problema kontseptsii i stanovleniye “intonatsionnoy fabuly” v pozdnikh simfoniakh Antona Bruknera [The Problem of the

Concept and the Formation of the “Intonation Plot” in the Late Simphonies of Anton Bruckner] // South-Russian Musical Anthology-2005. Rostov-on-Don: RGK, 2006. P. 189–199.

5. Levashova O. Keldysh. Yu.. Kandinskiy. A. Istoriya russkoy muzyki. [History of Russian music]. Vol. 1. M.: Muzyka, 1972. 506 p.

6. Paukner E. Russkoe skripichnoye iskusstvo poslednej trety XVIII veka i deya-tel'nost' I. Handoshkina [Russian Violin Art of the last third of the 18th century and work of I. Handoshkin]. Thesis of Dissertation. Rostov-on-Don: RGK, 2013. 25 p.

7. Yampolskiy I. Russkoye skripichnoye iskusstvo [Russian Violin Art]. Moscow-Leningrad: Muzyka Press. 1972. 320 p.

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. ХАНДОШКИНА КАК ЕДИНЫЙ МЕТАЦИКЛ

В статье впервые в отечественном музыковедении предложена концепция метацикла из трёх сонат для скрипки соло Ивана Хандошкина, объединённого системой смежных, арочных тематических, фактурных, композиционных связей, сквозным развитием ряда лейтмотивов, символикой риторических фигур, единством содержательных концепций. В концепции метацикла выстроена историческая вертикаль: Бах – Локателли – Тартини – Ф. Э. Бах – Моцарт – Хандошкин – Паганини. Автор полагает, что композитор, синтезируя структурные, тематические, фактурные закономерности классических и барочных циклов сонат и партит, импровизированных фантазий с интонационными пластами отечественной музыки, создаёт уникальные по композиции сольные скрипичные циклические сочинения. Автор утверждает, что Хандошкин

реформирует принципы развития, фактурные ресурсы, сближает принципы классической и барочной вариационности, разработочности, баховские полифонические имитации, приёмы современной ему пианистической техники, органной музыки, закономерности русского хорового стиля. Он разрабатывает собственный исполнительский стиль, вобравший в себя фактурные ресурсы, технические приёмы и средства выразительности, накопленные немецкой, итальянской, французской скрипичными школами, ищет новые возможности штриховых комбинаций. Автор приходит к выводу, что в каждой сонате и в метацикле в целом идёт процесс накопления технических сложностей от начала к концу сочинения.

Ключевые слова: соната, метацикл, структура, лейтмотив, комбинации штрихов, концепция.

SONATAS FOR VIOLIN SOLO BY I. HANDOSHKIN
AS A UNITED METACYCLE

For the first time in the national musicology, the article proposed the concept of a metacycle from three sonatas for solo violin by Ivan Khandoshkin, united by a system of adjacent, arched thematic, textural, compositional connections, through the development of a number of leitcomplexes, symbols of rhetorical figures, and unity of meaningful concepts. In the concept of metacycle a historical vertical is built: Bach – Locatelli – Tartini – F. E. Bach – Mozart – Handoshkin – Paganini. Synthesizing structural, thematic, textural patterns of classical and baroque cycles of sonatas and partitas, improvised fantasies with intonational layers of domestic music, the composer creates unique solo violin cyclic compositions in composition. He reforms

the principles of development, textural resources, brings together the principles of classical and baroque variation, development, Bach's polyphonic imitations, the techniques of contemporary pianistic technique, organ music, patterns of Russian choral style. He develops his own performing style, which has absorbed textural resources, techniques and expressiveness accumulated by the German, Italian, French violin schools, and is looking for new possibilities of stroke combinations. In each sonata and in the meta-cycle as a whole, there is a process of accumulating technical difficulties from the beginning to the end of the composition.

Key words: sonata, meta-cycle, structure, leitmotif, combinations of strokes, concept.

Нестеров Сергей Игоревич

кандидат искусствоведения, профессор
профессор кафедры дирижирования
Саратовская государственная консерватория им. В. Л. Собинова
Россия, 410012, г. Саратов
e-mail: aist.05@mail.ru

Sergei I. Nesterov

PhD in Musicology
Professor at the Department of Conducting
Sobinov Saratov State Conservatory
Russia, 410012, Saratov
e-mail: aist.05@mail.ru

