

З. Э. АЛИЕВА*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова***СОНАТЫ М. РЕГЕРА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕДЖЕЙ**

В публикуемой статье освещаются проблемы, связанные с обогащением и расширением полифонического скрипичного репертуара отечественных музыкальных колледжей. Исходя из этого, автор уделяет особое внимание сонатам для скрипки соло op. 42 и 91, принадлежащим видному немецкому композитору М. Регеру (1873–1916) и традиционно причисляемым к «бахианскому» или «неоклассическому» направлениям в развитии соответствующего жанра. Как известно, аналогичные сольные произведения для альты и виолончели (op. 131c и 131d) на протяжении многих лет фигурируют в репертуаре музыкальных колледжей и вузов. Трудности в освоении скрипичных сонат М. Регера молодыми исполнителями обуславливаются прежде всего художественной многоплановостью этих сочинений. «Бахианские» тенденции в указанных сонатах взаимодействуют с индивидуально преломляемыми «отголосками» венского классицизма и с ощутимыми влияниями камерной инструментальной музыки позднеромантической эпохи. Целенаправленное стремление к органичному синтезу обозначенных составляющих, характерное для М. Регера, по сути, не ограничивается разнообразными жанровыми и стилевыми сопряжениями. Синтезирующие процессы наблюдаются также на композиционном и музыкально-драматургическом уровнях регеровских скрипичных сонат, нередко придавая полифоническому изложению в границах определенного цикла довольно своеобразный облик. По мнению исследователя, это обуславливается глубинным взаимопроникновением ладогармонического и контрапунктического начал, доминирующим в индивидуальном мышлении композитора. Подобная многогранность благоприятствует, с одной стороны, интерпретаторскому воплощению сонат М. Регера как примечательного образца полифонической музыки XX столетия, с другой стороны, – продуктивному использованию соответствующих опусов в качестве «подготовительного» художественного материала к освоению баховского наследия для скрипки соло.

Ключевые слова: скрипичный полифонический репертуар музыкальных колледжей, М. Регер, сонаты для скрипки соло, неоклассицизм, «бахианство», жанрово-стилевые диалоги, взаимодействия гармонии и контрапункта, исполнительская интерпретация.

Для цитирования: Алиева З. Э. Сонаты М. Регера для скрипки соло в контексте современного полифонического репертуара музыкальных колледжей // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 98-104.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_98

Z. ALIEVA*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University***SONATAS BY M. REGER FOR SOLO VIOLIN IN CONTEXT OF THE CONTEMPORARY POLYPHONIC REPERTOIRE OF MUSIC COLLEGES**

The published article highlights the problems associated with the enrichment and expansion of the polyphonic violin repertoire of Russian music colleges. Based on this, the author pays special attention to sonatas for violin solo op. 42 and 91, owned by the prominent German composer M. Reger (1873–1916) and traditionally referred to as the “Bachian” or “neoclassical” tendencies in the development of the appropriate

genre. As is known, similar solo works for viola and cello (op. 131c and 131d) have featured in the repertoire of music colleges and high schools for many years. Difficulties in learning M. Reger's violin sonatas by young performers are primarily due to the artistic diversity of these compositions. "Bachian" tendencies in these sonatas interact with individually refracted "echoes" of Viennese classicism and with tangible influences of chamber instrumental music of the late Romantic era. The purposeful desire for an organic synthesis of the indicated components, typical of M. Reger, in fact, is not limited to a variety of genre and style pairings. Synthesizing processes are also observed at the compositional and musical-dramatic levels of Reger's violin sonatas, often giving a rather peculiar appearance to the polyphonic writing within the limits of a certain cycle. According to the researcher, this is due to the deep interpenetration of the harmonic and contrapuntal principles, which dominate the composer's individual thinking. Such versatility favors, on the one hand, the interpretation of M. Reger's sonatas as a remarkable example of polyphonic music of the 20th century, and, on the other hand, the productive use of the corresponding opuses as "preparatory" artistic material for learning Bach's heritage for solo violin.

Keywords: violin polyphonic repertoire of music colleges, M. Reger, sonatas for solo violin, neoclassicism, "Bachianism", genre and style dialogues, interactions of harmony and counterpoint, performing interpretation.

For citation: Alieva Z. Sonatas by M. Reger for solo violin in context of the contemporary polyphonic repertoire of music colleges // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 98-104.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_98

Освоение полифонического сольного репертуара ныне рассматривается отечественной скрипичной педагогикой в качестве значимой составляющей профессионального обучения молодых музыкантов-исполнителей. Давно уже канули в прошлое категоричные утверждения по поводу скрипки, трактуемой с позиции безоговорочного приоритета одnogолосного изложения. В частности, на рубеже 1920–1930-х годов К. Флеш утверждал следующее: «Скрипка – инструмент мелодический, гомофонный; аккордика ему, строго говоря, чужда и может использоваться в виде исключения. Скрипичная музыка, как правило, гомофонного склада, ее основа – одновременное звучание мелодии и гармонии; в произведении для скрипки соло эта одновременность заменяется последовательным звучанием двух главных элементов музыки. Чтобы сделать "линейный контрапункт" доступным восприятию слушателя, необходим сложный комплекс агогических и динамических средств. Если произведение к тому же "модерновое", то есть складывается из гармонических сочетаний <...> то ясная и ясная и отчетливая передача текста возможна только путем настоящего подчеркивания деталей, в ущерб цельной и широкой линии», и т. д. [1, с. 225]. Преувеличенность опасений, высказывавшихся авторитетным специалистом, была наглядно подтверждена музыкально-исполнительской практикой XX столетия. Наряду с произведениями И. С. Баха и некоторых других барочных мастеров, концертные программы современных скрипачей пополнились сольными опусами П. Хиндемита, Э. Изайи, С. Прокофьева, А. Онеггера, Б. Бартока и др.

В указанных сочинениях, изобилующих «гармоническими сочетаниями», весьма активно применяется и разнообразная полифоническая техника, но говорить о каких-либо «сложнейших» и трудноразрешимых проблемах у музыкантов-интерпретаторов, которые стремятся исполнять подобные сочинения, было бы заведомым преувеличением.

Фактическим «проводником» упомянутой репертуарной тенденции на рубеже XIX–XX столетий выступил Макс Регер (1873–1916), чьи сонаты для скрипки соло op. 42 (1900) и 91 (1905) еще при жизни композитора пользовались довольно широкой известностью. В 1960 году названные опусы были выпущены отечественным Музгизом под редакцией К. Мостраса, что открывало к ним доступ не только скрипачам-концертантам, но и педагогам, студентам и учащимся музыкальных учебных заведений различного уровня¹. Однако скрипичные произведения М. Регера (в отличие, например, от сольных сюит для виолончели op. 131c или алты op. 131d) были сдержанно встречены специалистами и вплоть до последнего времени для освоения в педагогической практике не рекомендовались².

Следует учитывать также, что в XX столетии приобрели известность весьма положительные отзывы ряда выдающихся скрипачей о регеровском наследии. Вместе с тем подобные отзывы, как правило, сопровождались оговорками по поводу несомненной труднодоступности многих сочинений М. Регера, причем в большей мере музыкально-языковой, образно-смысловой и художественно-концептуальной, чем технической³. В частности, К. Флеш, высоко оценивая

сонаты ор. 42 и 91 для скрипки соло, заметил, что упомянутые циклы «...могут рассматриваться как первые значительные опыты трансплантации данного рода музыки на почву современного композиторского творчества и как начало нового этапа в его развитии» [1, с. 225]. При этом, однако, утверждал К. Флеш, «...в сонатах Регера слушатель, даже музыкально образованный, после первого прослушивания едва ли “освоит” некоторые модуляционные обороты. Он поймет их только после более близкого знакомства с произведением <...>», углубленного изучения соответствующего авторского текста и др. [Там же, с. 225–226].

Показательны размышления о регеровском творчестве, принадлежащие И. Менухину. «Такой композитор рано или поздно рождается в любой культуре, в его произведениях настолько велика концентрация духа страны, что его музыка нигде больше не понятна, – утверждает прославленный музыкант. – <...> У меня была возможность познакомиться с творчеством Регера, оценить вес и плотность его музыки, а также громадную силу (конструктивную. – З. А.) организации – ведь Регер, возможно, был самым искусным мастером имитационной композиции со времен Баха. *Его музыкой легче восхищаться, чем любить ее*; это все равно что попасть в библиотеку, увидеть тома Канта и Гегеля, поняв с замирающим сердцем: пока все это не прочитано и не написана диссертация, человек не может считать себя по-настоящему образованным», и т. д. (курсив мой. – З. А.) [5, с. 155].

С одной стороны, столь неоднозначные высказывания провоцируются видимой «ученостью» камерно-инструментальных (в том числе скрипичных) произведений М. Регера, их кажущейся «дистанцированностью» от непосредственно-эмоциональных устремлений романтического искусства. Так, согласно мнению известного отечественного исследователя, «...по самому складу своего мышления Регер не был романтиком. При широком использовании им жанров и форм романтической музыки, живая интонация романтиков у него словно мертвеет. Искусство Регера содержательно, оно привлекает глубиной мысли, но не чувств, и эту интеллектуализированность ощущали современники, рассматривая как новое явление европейской музыки на рубеже XIX–XX веков» (курсив мой. – З. А.) [6, с. 35].

С другой стороны, специалистами акцентируется и принципиально «суммирующая» направленность регеровского творчества, вобравшего в себя «...широкий круг традиций немецкой музыкальной культуры XVI–XVII до XIX веков <...>. Тем не менее в целом о стилиза-

циях в собственном смысле этого слова у Регера вряд ли можно говорить <...>» – по причине сложного взаимодействия и взаимопроникновения указанных традиций [7, с. 172–173]. Даже в «бахианских» сонатах для скрипки соло, как будто характеризуемых самой последовательной ориентацией на позднебарочную стилистику, обнаруживаются многочисленные и довольно ощутимые «расхождения» с великими образцами – начиная с трактовки жанра и заканчивая процессами интонационно-тематического развития. Отмечая видимую склонность композитора к сопряжению элементов «необарокко» и «неоклассики», современный исследователь констатирует: «Регер не стремился воспроизвести... ни баховские, ни классицистские нормы мышления в их специфическом, точно откристаллизовавшемся духе; он писал “на тему”, в духе великих образцов. <...> Не достигнув... полного стилистического единства, Регер пришел здесь к той сбалансированности разнородных влияний, которая свойственна хорошему композиторскому вкусу при всех сложностях развития композиторской личности» [8, с. 119].

Действительно, индивидуальная трактовка сонатного цикла «в духе венского классицизма» (а не традиционных для барочной эпохи *sonata da chiesa* или *sonata da camera*), использование типичных классических форм последней четверти XVIII столетия (сонатное *allegro*, рондо-соната, сложная трехчастная с трио), ощутимое тяготение к синтаксической расчлененности, точной репризности и «квадратности» явно указывают на своеобразное «двуединство» гипотетической «порождающей модели» ор. 42 и 91. Исходя из этого, некоторыми современными интерпретаторами констатируется принципиальная «диалогичность» регеровского стиля, «...в отличие от позднейшей полистилистики, *синтезирующего* (а не противопоставляющего) стилевые особенности разных эпох в художественном пространстве одного сочинения, не противопоставляя их», намеренно объединяющего «жанровые стереотипы» барочной, классической и романтической музыки [9, с. 51–52].

Впечатляющая «историческая перспектива», целенаправленно развертываемая композитором на рубеже веков, способствует возникновению тех или иных субъективных толкований двух регеровских «метациклов». В частности, «диалог с концептуальными идеями Баха» может быть спроецирован на религиозно-философскую проблематику: «Метацикл из четырех сонат ор. 42 раскрывает идею Крестного пути Художника-Творца. Регер размышляет здесь о судьбах двух своих кумиров – И. С. Баха и И. Брамса <...>»; или: «Второй ме-

тацикл ор. 91... по направленности содержания близок традиционным циклическим композициям «Семь слов Господа нашего Иисуса Христа на Кресте»», и т. д. [9, с. 54, 60]. Разумеется, столь масштабные «концептуальные прочтения» востребуют подробного анализа в рамках специальной статьи. Между тем представляется необходимым и рассмотрение более частных исполнительских проблем, связанных с вероятной репрезентацией художественного «диалога эпох» на уровне фактурного изложения. В данном случае полифонический тип фактуры будет ассоциироваться с барочным искусством, гомофонный – с классическим.

Как известно, первоначальной ступенью освоения полифонического репертуара для скрипки соло в учебном процессе традиционно являются 8–11 классы ССМШ или I–II курсы музыкального колледжа. При этом юные исполнители, не соприкасавшиеся ранее с подобной музыкой (за исключением отдельных многоголосных этюдов), чаще всего разучивают баховские циклы *da chiesa* или *da camera* «поэтапно». В частности, первый этап – ознакомительный – может подразумевать репетиционную работу и последующее исполнение своеобразного «диптиха», объединяющего две смежные части выбранной сонаты. Например, более продвинутым студентам предлагаются *Adagio* и *Фуга*, менее развитым – *Сицилиана* и *Presto* из Сонаты № 1, с тем чтобы учащиеся ориентировались на постепенное овладение различными видами полифонической техники, переходя в дальнейшем к их контрастной сопряженности как приоритетному фактору целостной образно-смысловой интерпретации. Второй этап предусматривает разучивание другого «полифонического диптиха» из соответствующего цикла; третий, заключительный, – концертно-сценическое воплощение всей четырехчастной композиции на выпускном экзамене. Сходным образом подразделяются на «диптихи» или «триптихи» разучиваемые баховские партиты⁴.

Общеизвестные технические сложности, подстерегающие малоопытных исполнителей в процессе репетиционной работы над сонатами и партитами И. С. Баха, побуждают современных педагогов обращаться к поискам специфического музыкального материала, который мог бы успешно выполнить «подготовительную» функцию, предвзяв непосредственное изучение баховских шедевров⁵. Таким художественным материалом, по нашему мнению, представляются оба сонатных опуса М. Регера, в особенности – более ранний ор. 42. Прежде всего, эти сочинения лишены того «величественного ореола», которым (с полным основанием) принято на-

делять баховские шедевры. Для чрезмерно впечатлительных и робких студентов, тяготеющих к видимым проявлениям сценического волнения, подобная «адаптация» к освоению сонат и партит И. С. Баха выглядит естественной.

Отнюдь не лишним выглядит и фактор масштабности: в числе регеровских циклов, как известно, фигурируют, наряду с развернутыми четырехчастными сонатами, более «компактные» и лаконичные трехчастные (например, ор. 42 № 2, ор. 91 №№ 2 и 3), что позволяет уделить им особое внимание с учетом вероятной перспективы «целостного» исполнения в публичной обстановке. Кроме того, приоритетная роль классических форм (включая раннюю сонатную), для которых в целом характерна существенная роль точной повторности, заметно упрощает разучивание и концертно-сценическое воспроизведение подобных циклов наизусть.

Даже стилистическая близость указанных «бахианских» сонат к эпохе позднего барокко может быть признана весьма позитивным фактором, содействующим дальнейшему постижению образной атмосферы, композиционных и музыкально-драматургических закономерностей, присущих баховским сольным опусам. Нередко М. Регер, «фантазируя на темы» барочных шедевров, с подчеркнутой ясностью обозначает выбранные «первоисточники». В качестве примеров допустимо сослаться хотя бы на заключительную Фугу из Сонаты *d-moll* ор. 42 № 1 (несомненный «образец» – Фуга из баховской Сонаты № 1 *g-moll*), Чакону из Сонаты *g-moll* ор. 42 № 4 (очевидная «модель» – Чакона из Партиты № 2 *d-moll*) или *Con moto* из Сонаты *e-moll* ор. 91 № 5 (Бурре из Партиты № 1 *h-moll*) и т. д.

При этом жанрово-стилевые «анахронизмы», характерные для регеровских сонат (в частности, показательны явные «отзвуки» менуэта, лендлера, экоссеца, польки, галопа) и наделяемые подчеркнуто «скерцозной» музыкально-драматургической функцией, едва ли могут рассматриваться как негативные факторы в процессе обучения современного музыканта-исполнителя. Увлекательные диалоги стилей и жанров, относящихся к различным странам и эпохам, издавна свойственны академической инструментальной музыке (в том числе скрипичной). Определенные технические трудности, сопутствующие интерпретаторскому прочтению подобных циклов М. Регера, мотивируются ярко выраженным разнообразием (чередованием и взаимодействием) фактурных принципов изложения музыкального материала.

Как отмечают специалисты, в баховских сольных опусах для смычковых инструментов полифоническое мышление композитора

представлено двумя сферами – имитационным контрапунктом (фуга) и «скрытой» полифонией (буквально пронизывающей одноголосное мелодическое развертывание либо аккордовые построения), а также их различными сочетаниями. Напротив, для аналогичных произведений М. Регера, помимо указанных типов изложения, в равной мере свойственны подчеркнuto контрастные сопоставления полифонической и гомофонно-гармонической фактуры [4, с. 351–352]. Еще одна весьма примечательная особенность – индивидуальная трактовка многоголосия, связанная с его «дискретным» воссозданием на современных смычковых инструментах. В эпоху И. С. Баха распространенный «аркообразный» тип смычка и сравнительно «пологое» размещение струн на грифе благоприятствовали успешному «синхронизированному» исполнению трехзвучных и большей компактности четырехзвучных аккордов (либо интервальных сочетаний), а также гибкости интонирования подобных эпизодов. Между тем в нынешней ситуации зачастую оказывается неизбежным «рассредоточенное» (как принято говорить, «ломаное» или «арпеджированное») воспроизведение перечисленных элементов многоголосной инструментальной фактуры, с одновременным сокращением длительности отдельных звуков. Вот почему авторский нотный текст подобных эпизодов традиционно «адаптируется» при игре, что находит воплощение в ряде «практических» изданий скрипичных сонат и партит (равно как виолончельных сюит) И. С. Баха.

Видимым отражением указанной практики являются и многоголосные эпизоды сонат ор. 42 и 91 М. Регера: композитор, бесспорно, стремится с подобающей точностью разделять «звучащее» и «незвучащее», выявляя фактическую «дискретность» мелодических линий. Помимо этого, обнаруживается и весьма условная «полифоничность» некоторых эпизодов, где ощутимо преобладают терцово-секстовые удвоения основного музыкального материала («дуэтное» гомофонно-гармоническое изложение). В указанных эпизодах М. Регер отдает предпочтение ясному ладотональному развитию, как правило, избегая многозвучных аккордов с разнообразными альтерациями, протяженных эллиптических построений и т. п.

Возникает закономерный вопрос: насколько допустимы характеристики сонат ор. 42 и 91 как в целом «полифонического репертуара»? Ведь на протяжении указанных циклов отдельные жанры и формы – концентрированные воплощения имитационной полифонии либо «полифонизированной» вариационности (фуги, чаканы) – сопрягаются не только с об-

разцами «скрытой полифонии», характерными для И. С. Баха и в целом барочной эпохи, но и с гомофонно-гармоническими жанрами и формами классико-романтического типа. В некоторых сонатах М. Регера вполне очевидные «воспоминания о классической симфонии» [8, с. 117], по сути, выдвигаются на первый план: трехчастные циклы ор. 42 № 2 или 91 № 2, четырехчастный ор. 91 № 6 и др. Для того, чтобы уяснить фактическую их принадлежность «миру полифонии», музыкант-исполнитель должен обратиться к фундаментальным сопряжениям гомофонно-гармонического и полифонического мышления, присущим творчеству М. Регера.

В целом для характеризуемого автора свойственна последовательная «...опора на классические аккордовые структуры. Линеарность у него возникает на основе постоянной функциональной смены значений аккордов, образованных голосами полифонической фактуры. <...> Хроматическая природа мелодической интонации дает Регеру основания для интенсивно осуществляемых кратковременных переходов во все тональности диатонического и хроматического родства. Это заставляет слух искать и находить опору в мелодических связях аккордов, то есть воспринимать аккорд как явление *контрапунктическое* несмотря на то, что данный аккорд в большинстве случаев представляет собой консонирующее созвучие с ясной терцовой структурой, даже не содержащей неаккордовых звуков» [10, с. 69]. Таким образом, диалог полифонического и гомофонного принципов изложения в скрипичных сонатах М. Регера позволяет усматривать явные черты «контрапункта» на уровне ладогармонического развертывания, обнаруживая «скрытую полифонизацию» равным образом в одноголосных мелодических линиях и аккордовых последовательностях.

Как видим, регеровские ор. 42 и 91 представляются весьма ценным художественным материалом, заслуживающим целенаправленного освоения молодыми скрипачами – студентами отечественных музыкальных колледжей. В техническом аспекте указанные сонатные опусы демонстрируют обширный арсенал исполнительских приемов, способствующих успешному воссозданию различных типов инструментальной фактуры (от выдержанного одноголосия до насыщенной аккордовой ткани). В жанрово-стилистическом плане обнаруживается не только присущее М. Регеру «избирательное сродство» с барочной эпохой, но и подчеркнутое стремление к диалогическим сопряжениям традиций барокко, венской классики и романтизма. В сфере музыкального мышления прослеживается органичное взаимодействие и взаимопрото-

никновение полифонического и гомофонно-гармонического начал, благоприятствующее множественным композиционным и музыкально-драматургическим решениям на уровне сонатного цикла. Вот почему вышеперечисленные произведения М. Регера не только в известной

степени тяготеют к обобщению творческих достижений сонатного жанра (условно говоря, от баховской эпохи до конца XIX столетия), но и предвосхищают новые художественные тенденции, связанные с его дальнейшим развитием в XX веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В определенной мере указанные редакции могут рассматриваться как подготовительный этап к первому отечественному изданию сонат и партит И. С. Баха, выпущенных под редакцией К. Мостраса четыре года спустя.

² Так, в примерной программе «Специальный класс скрипки» для ССМШ и музыкальных колледжей (2005, сост. М. Берлянич, М. Остапченко и др.) сочинения М. Регера не были упомянуты вовсе,

³ Следует заметить, что специалистами традиционно подчеркиваются высокий уровень композиторского мастерства и безукоризненное владение обширным арсеналом выразительных средств каждого из солирующих смычковых инструментов (скрипки, альты, виолончели) в указанных произведениях М. Регера (см.: [2, с. 143; 3, с. 130; 4, с. 351–352]).

⁴ Фактически неизбежным исключением в указанных ситуациях становится Партита d-moll, заключительная часть которой – грандиозная Чакона – исполняется студентами отдельно. В h-moll'ном цикле орнаментальные вариации-«дубли» рассматриваются как своеобразные «дополнения» к основным пьесам. Применительно к Партите E-dur выдерживается разделение на «триптихи» (Прелюдия – Лур – Гавот или Менуэт I, II – Бурре – Жига).

⁵ Так, в указанной выше программе для ССМШ (2005), начиная с 6 класса, рекомендуются к изучению «Двенадцать фантазий» Г. Ф. Телемана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флеш К. Искусство скрипичной игры: Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2004. 304 с.
2. Понятовский С. П. История альтового искусства: учеб. пособие. [Изд. 2-е, доп.] М.: Музыка, 2007. 336 с.
3. Флейшер И. Я. Сюиты М. Регера для альты соло в педагогическом репертуаре // Культура. Искусство. Образование: межвуз. сб. науч. и метод. тр. Красноярск: КГАМиТ, 2006. Вып. VI. С. 130–134.
4. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. 408 с.
5. Менухин И. Странствия. М.: КоЛибри, 2008. 688 с.
6. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: исслед. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.
7. Михайлов М. К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л.: Музгиз, 1963. Вып. 2. С. 146–180.
8. Крейнина Ю. В. Макс Регер: Жизнь и творчество: моногр. М.: Музыка, 1991. 208 с.
9. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2009. 227 с.
10. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века: исслед. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 288 с.

REFERENCES

1. Flesh K. Iskustvo skripichnoy igry: Khudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika [The Art of Violin Playing: Artistic performance and pedagogics]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 204 p.
2. Ponyatovskiy S. Istoriya al'tovogo iskusstva [History of the Viola Art]: textbook. [The 2nd suppl. ed.] Moscow: Muzyka, 2007. 336 p.
3. Fleysher I. Syuity M. Regera dlya al'ta solo v pedagogicheskom repertuare [Suites by M. Reger for viola solo in the pedagogical repertoire]. In: Kul'tura. Iskustvo. Obrazovanie [Culture. Art. Education]: collected research and methods works. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, 2006. Issue 6. Pp. 130–134.
4. Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of the Cello Art]: in 4 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 4: Zarubezhnoe violonchel'noe iskusstvo XIX–XX vekov [Foreign Cello Art in the 19th–20th centuries]. 408 p.

5. *Menukhin I.* Stranstviya [The Wanderings]. Moscow: KoLibri, 2008. 688 p.
6. *Raaben L.* Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Evropy i Ameriki [Chamber instrumental music in the first half of the 20th century: Countries of Europe and America]: research work. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 200 p.
7. *Mikhaylov M.* O klassitsistskikh tendentsiyakh v muzyke XIX – nachala XX veka [On the classicism tendencies in music of the 19th – early 20th century]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki [Issues of music theory and aesthetics]: collected articles. Leningrad: Muzgiz, 1963. Issue 2. Pp. 146–180.
8. *Kreynina Yu.* Maks Reger: Zhizn' i tvorchestvo [Max Reger: His Life and Work]: monograph. Moscow: Muzyka, 1991. 208 p.
9. *Nesterov S.* Puti razvitiya sonaty dlya skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovyykh i ispolnitel'skikh iskaniy muzyki XX veka [The ways of development of sonata for violin solo in context of style, genre and performing strivings in the 20th century music]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2009. 227 p.
10. *Kuznetsov I.* Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka [Theoretical bases of the 20th century polyphony]: research work. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1994. 288 p.

Алиева Зарема Эбазеровна

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
Россия, 295015, Симферополь
selsebil@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-8037-9692

Zarema E. Alieva

Professor at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
selsebil@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-8037-9692