

З. Э. АЛИЕВА

Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова

СКРИПИЧНЫЕ ЭТЮДЫ ЭЖЕНА ИЗАИ В ДИАЛОГЕ С ЖАНРОВЫМИ ТРАДИЦИЯМИ И НОВАЦИЯМИ

Статья посвящена одной из малоизученных сфер творческого наследия Э. Изай, довольно редко привлекающей внимание современных отечественных скрипичных педагогов и методистов. «Каприс по “Этюд в форме вальса” Сен-Санса» (ок. 1900), как правило, рассматривается в ряду транскрипций для скрипки и фортепиано, предназначенных автором для собственных концертных выступлений. Между тем своеобразие «дуэтной» концертной обработки не исчерпывается довольно редким «транскрибированием» виртуозной фортепианной пьесы для смычкового инструмента. Версия Э. Изай, в отличие от оригинала – Этюда op. 52 № 6 К. Сен-Санса, характеризуется весьма активным и разнообразным фактурным варьированием, что сближает ее с традициями скрипичного каприза романтической эпохи. В равной степени присуща XIX столетию программная трактовка этюда, о которой напоминает завуалированная цитата из «Мefисто-вальса» № 1 Ф. Листа, вплетаемая автором транскрипции в партию фортепианного сопровождения. Другой примечательный образец – Прелюдии («Упражнения») op. 35 для скрипки соло, датируемые второй половиной 1920-х годов и опубликованные посмертно (1952). В данном опусе заявленная дидактическая направленность сочетается с нетривиальным композиционным оформлением пьес (в духе «каденциеобразных» каприсов) и характером изложения, близким романтическому прелюдированию. Помимо этого, интонационное содержание Прелюдий (материалом для освоения техники двойных нот служат диссонирующие интервалы – секунды, септимы, ноны, а также «неблагозвучные» кварты и квинты) вызывает прямые ассоциации с творческими «экспериментами» крупнейших мастеров начала XX века – создателей фортепианных этюдов (А. Скрябин, К. Дебюсси). Таким образом, рассматриваемые сочинения Э. Изай принадлежат к числу ярких образцов «творческого диалога» с традициями и новаторскими прочтениями жанра в скрипичной музыке первой половины минувшего столетия.

Ключевые слова: Э. Изай, жанр скрипичного этюда, «Каприс по “Этюд в форме вальса” К. Сен-Санса», концертные транскрипции, программность, Прелюдии op. 35 для скрипки соло.

Для цитирования: Алиева З. Э. Скрипичные этюды Эжена Изай в диалоге с жанровыми традициями и новациями // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 119-125.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_119

Z. ALIEVA

F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University

VIOLIN ETUDES BY E. YSAYE IN THE DIALOGUE WITH TRADITIONS AND INNOVATIONS OF THE GENRE

The article is devoted to one of the little-studied spheres of E. Ysaye's creative heritage, which quite rarely attracts the attention of modern Russian violin teachers and methodologists. "Caprice by Etude in Waltz Form by Saint-Saëns" (1900), as a rule, is considered among the transcriptions for violin and piano intended by the author for his own concert performances. Meanwhile, the originality of the "duet" concert arrangement is not limited to the rather rare "transcription" of a virtuoso piano piece for a bowed instrument. Version by E. Ysaye, in contrast to the original – Etude op. 52 No. 6 by C. Saint-Saëns, is characterized by very active and diverse textural varying, which brings it closer to the traditions of the violin caprice of the romantic era. Equally characteristic of the 19th century is the programmatic interpretation of the etude, which is reminiscent of a veiled quotation from F. Liszt's "Mephisto Waltz" No. 1, woven by the author of the transcription into the piano accompaniment part. Another notable example is the collection Preludes ("Exercises") op. 35 for solo violin, dating from the second half of the 1920s and published posthumously (1952). In this opus, the stated didactic orientation is combined with a non-trivial compositional design

of the plays (in the spirit of “cadence-like” caprices) and a character of presentation close to a romantic prelude. In addition, the intonational content of the Preludes (the material for mastering the technique of double notes are dissonant intervals – seconds, sevenths, ninths, as well as “disharmonious” fourths and fifths) evokes direct associations with the creative “experiments” in the piano etudes by the greatest masters of the early 20th century (A. Scriabin, C. Debussy). Thus, the works under consideration by E. Ysaye are among the brightest examples of “creative dialogue” with traditions and innovative interpretations of the genre in violin music of the first half of the last century.

Keywords: E. Ysaye, genre of violin etude, “Caprice by C. Saint-Saëns’ Etude in Waltz Form”, concert transcriptions, program tendency, Preludes op. 35 for Violin solo.

For citation: Alieva Z. Violin etudes by E. Ysaye in the dialogue with traditions and innovations of the genre // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 119-125.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_119

Композиторское наследие Э. Изаи, привлекавшее видимый интерес отечественных музыкантов-практиков на протяжении 1950–1980-х годов, сегодня представлено в концертно-педагогическом репертуаре весьма избирательно (см. подробнее: [1]). Как правило, индивидуальные предпочтения исполнителей и педагогов ограничиваются двумя–тремя циклами из «Шести сонат для скрипки соло» и отдельными поэмами для скрипки и фортепиано. При этом остаются фактически не востребованными Прелюдии op. 35 для скрипки соло, известные многим специалистам лишь понаслышке. А довольно популярная в свое время транскрипция «Этюда в форме вальса» К. Сен-Санса фигурирует ныне среди виртуозных миниатюр, чья художественная значимость довольно ограничена.

О необходимости более обстоятельного изучения данной пьесы наглядно свидетельствует ее публикация, осуществленная в СССР (М.: Музыка, 1966; редакторы – А. Ямпольский, М. Ладинов) и снабженная заглавием: «К. Сен-Санс. Этюд в форме вальса: Для скрипки и фортепиано. Обработка Э. Изаи». На страницах отечественной монографии, посвященной жизни и творчеству Изаи, данная пьеса кратко упомянута исследователем с несколько иным названием: «Творческим началом пронизаны... транскрипции и редакции Эжена Изаи. К числу первых относится распространенный в скрипичном репертуаре “Каприс на этюд в форме вальса Сен-Санса” <...>» [2, с. 123]. Автором современного диссертационного исследования, отдающим предпочтение «сокращенному» варианту, «Этюд в форме вальса» именуется «переложением» Э. Изаи [3, с. 45]. Поскольку точная формулировка соответствующего названия представляется нам принципиально важной, обратимся к варианту, предлагаемому в авторизованном издании пьесы: «Caprice d’après l’Etude en forme de valse de Saint-Saëns». Таким образом, в заглавии акцентируются два ключевых момента. С одной

стороны, обозначено «авторство» (или, по крайней мере, «соавторство») Э. Изаи; с другой стороны, указан другой инструментальный жанр – каприс (или каприччио).

Толкование данного жанра в романтическую эпоху отличается большим разнообразием; среди наиболее распространенных вариантов, учитываемых композиторами и «транскрипторами», – некий аналог «фантазии на тему», подразумевающий заимствование и разработку тематического материала из произведения другого автора. Наиболее существенными характеристиками подобного «каприччио на тему» обычно являются относительная краткость и свобода («непредсказуемость») музыкально-драматургического развертывания. Вероятно, именно к этому варианту апеллирует цитируемый выше перевод «Каприс на этюд...». Однако заимствование тематического материала де-факто полагается и в основу концертной транскрипции, различен лишь объем используемого «чужого текста». Для «транскриптора» эпохи романтизма заданной «темой» является некое сочинение в целом (или отдельная часть циклического произведения). Быть может, стремление подчеркнуть названную специфику побудило Ф. Листа к определенному видоизменению распространенного именованного: в подзаголовке его «Венских вечеров» фигурирует указание «Вальсы-каприсы по [Ф.] Шуберту» («Valses caprices d’après Schubert»). Явная преемственность с листовским заглавием обнаруживается и в позднейшей формулировке Э. Изаи, следовательно, перевод «Каприс по “Этуду в форме вальса”...» является наиболее точным. Как известно, в период создания этой транскрипции Э. Изаи поддерживал активные творческие контакты с К. Сен-Сансом, регулярно исполняя скрипичные и камерно-ансамблевые опусы прославленного композитора. Скорее всего, тогда же К. Сен-Санс ознакомился с вновь созданным «Каприсом...», и предложенный вариант с указанием авторства Э. Изаи

был ему известен. Поскольку никаких возражений от маэстро не последовало и в дальнейшем заглавие не подвергалось коррекции (включая прижизненные издания), можно с полным основанием утверждать, что жанровая специфика рассматриваемой пьесы адекватно запечатлена в именовании последней и соответствующее обстоятельство должно стать исходным моментом для современных исследовательских толкований.

Каковы же наиболее значимые преобразования, осуществленные Э. Изаи в процессе «транскрибирования»? Сопоставив «Каприс...» и оригинальный текст «Этюда в форме вальса» ор. 52 № 6, можно заключить, что композиционная структура пьесы и масштабные пропорции «первоисточника» (в данном случае «форма вальса» подразумевает не только характерные признаки данного жанра, но и традиционную для подобных танцевальных пьес сложную трехчастную форму с трио и кодой) в целом сохранены. Тематический материал также воспроизводится последовательно и корректно. Вполне естественное транспонирование (оригинальный Des-dur, редко используемый в скрипичной литературе, заменен общеупотребительным D-dur), как правило, не сопровождается ладотональными изменениями. Однако в среднем разделе (трио) Э. Изаи сохраняет «диезную» сферу фортепианной версии (E-dur – D-dur), что позволяет несколько «упростить» последующий модуляционный переход к репризе.

Более заметна дифференциация темповых предписаний, которые фигурируют в «Этюде...» лишь на гранях разделов и отличаются предельной краткостью. Э. Изаи стремится к большей подробности и конкретности соответствующих указаний, в некоторых эпизодах предопределяющих «драматургию контрастов» (например, в первом эпизоде сопоставляются Vivo, Lento и Tempo tranquillo), дополняемых многочисленными образными ремарками (dolce, brillante, con brio, graziosamente e leggero, con bravura, animato и др.). Обилие агогических ремарок, вообще не используемых Сен-Сансом (он в подобных ситуациях неизменно полагался на художественный вкус и профессиональное мастерство исполнителя), ассоциируется с интерпретаторскими установками Э. Изаи: «Его исполнение говорило о нем как об импульсивном романтике, которого интересовали не нотные знаки, мертвые буквы, а их дух, не передаваемый графически, – отмечал младший современник прославленного артиста, известный скрипичный педагог К. Флеш. – Изаи был мастером полного фантазии живого рубато <...>» [4, с. 146].

Подобная «импульсивность», разумеется, предполагает в данном случае некий образно-

эмоциональный замысел, «одухотворяющий» виртуозную транскрипцию, вследствие чего последняя де-факто наделяется специфическим «подтекстом». Как нам представляется, истолкованию данного «подтекста» благоприятствует лаконичная цитата, фигурирующая в сольной партии (тт. 13–14) и затем воспроизводимая у фортепиано (тт. 17–18). Пятизвучный мотив *a-b-h-d-cis*, настойчиво акцентируемый обоими исполнителями в триольном изложении, – это слегка видоизмененная, однако вполне узнаваемая интонация из фортепианной версии «Мефисто-вальса» № 1 Ф. Листа. Обратившись к «первоисточнику» – Этюду К. Сен-Санса, мы сразу убеждаемся, что в аналогичных фрагментах указанный мотив отсутствует, а ритмическая пульсация опирается на гемиолы – двухдольные фигуры, сочетаемые с трехдольным метром. Следовательно, замысел «неявного цитирования» принадлежит Э. Изаи, что позволяет прояснить многое в освещаемой транскрипции.

Прежде всего, обработку масштабной фортепианной виртуозной пьесы (в частности, этюда) для концертного дуэта скрипка – фортепиано едва ли можно отнести к распространенным явлениям в исполнительской практике XIX века. Технические «арсеналы» двух указанных инструментов заведомо несопоставимы, благодаря чему на протяжении романтической эпохи соответствующий репертуар пополнялся в основном транскрипциями противоположного типа – фортепианными обработками скрипичных пьес. Иными словами, Э. Изаи должен был располагать более чем вескими основаниями, задумывая столь нетривиальный «Каприс по Этюду...». Наиболее вероятная причина – образно-эмоциональный строй «первоисточника», в котором преобладает императивно-монологический тип высказывания с явным оттенком «обольстительного демонизма», а также некие отзвуки других «инфернальных» сочинений К. Сен-Санса (например, «Пляски смерти»), очевидно восходящих к обширной серии «мефистофельских зарисовок» Ф. Листа. Образ Мефистофеля, темпераментно музицирующего на скрипке, весьма ярко запечатлевается в указанном «Вальсе», тогда как общая драматургическая направленность развития порождает непосредственные ассоциации с Этюдом Des-dur¹.

Таким образом, указанная «отсылка», вводимая Э. Изаи в транскрипцию, предопределяется изначальным стремлением воплотить соответствующую программу на вполне самостоятельном (хотя и родственном) музыкальном материале. Следует признать, что данный замысел весьма наглядно реализуется в «Каприсе по Этюду...», чему благоприятствует не только

солирующая функция *реальной* скрипки (присутствие которой в «Мефисто-вальсе» лишь подразумевается), но и характер сопряжения основных эпизодов. Примечательны также звуковые эффекты, реализуемые с участием многократно повторяемой открытой струны *a*: в данном случае «репрезентируется» не только инструмент, но и главная тональность «Мефисто-вальса» *A-dur*. Образными параллелями с указанной программой в должной степени мотивируются и специфические исполнительские ремарки, вводимые Э. Изай (о них уже говорилось выше). Наконец, предполагаемое «сквозное» развитие на протяжении всего литературного эпизода, по сути, обуславливает важнейшую особенность фактурного изложения в «Капризе...». При сопоставлении с Этюдом К. Сен-Санса в скрипичной версии обнаруживается фактическое отсутствие буквальных повторений, благодаря чему обработка Э. Изай ассоциируется с циклом *орнаментальных вариаций*. Поистине впечатляющая изобретательность в чередовании и комбинировании технических приемов, с одной стороны, мотивируется драматургически, с другой, – позволяет в должной мере обозначить «этюдную составляющую» виртуозной транскрипции. Однако данная «составляющая», в отличие от пьесы-«первоисточника», не позиционируется явно и прямолинейно, что и позволяет Э. Изай предложить собственное именование указанной обработки.

Весьма примечателен и позднейший замысел Прелюдий ор. 35 для скрипки соло, над которыми выдающийся музыкант работал во второй половине 1920-х годов. Множественность концептуальных истоков данного опуса в полной мере удостоверяется авторским заглавием: «*Preludes pour violon seul. Essai sur Mecanisme moderne du Violon*». Действительно, в эпоху романтизма инструментальная прелюдия – не только пьеса (обычно миниатюра) *quasi*-импровизационного характера, но и виртуозный концертный этюд, открывающий аналогичную серию (цикл), предполагающий допустимость сопоставления разноплановых эпизодов, а также, в отличие от традиционного этюда, всевозможных сочетаний различных видов техники (таковы, например, «Прелюдия» из «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа или Этюд ор. 52 № 1 К. Сен-Санса). Помимо этого, «Опыт [изложения] современной скрипичной техники» – опять-таки распространенное заглавие для скрипичных школ и родственных им дидактических пособий XIX столетия. Исходя из этого, определение «*essai*» нередко переводится как «упражнения». Каким же образом сопрягаются названные тенденции в сборнике Э. Изай?

По мнению современного исследователя, ор. 35, «...создававшийся уже после знаменитых сольных сонат², представляет собой, с одной стороны, блестящий образец аналитического подхода к решению сложнейших проблем современной скрипичной техники, а с другой, – не менее талантливое воплощение художественной образности. Прелюдии <...> по строению близки к каприсам каденциеобразного типа; в музыкальном же плане в них отчетливо выявляются черты поэмности – свойство, столь характерное для сочинений Изай. Краткие, логически выстроенные самостоятельные разделы (по два–четыре в каждой прелюдии) предназначены для тренажа какого-либо вида техники или фактурного приема в рамках избранного интервального соотношения. Объединенные манерой импровизационного высказывания, представляющей широкие возможности для творческой фантазии, они воспринимаются неразрывным целым» [6, с. 145–146].

Следует заметить, что приоритетная техническая задача, решаемая Э. Изай – освоение техники двойных нот в разнообразных вариантах и комбинациях, – соотносится с довольно радикальным обновлением традиционной звуковой основы. Помимо таких общепотребительных интервалов, как примы, терции, сексты, октавы и децимы, автор создает Прелюдии с применением диссонансов (секунд, септим, нон) или «неблагозвучных» консонансов (кварт и квинт). Подобные новации к началу 1920-х годов были апробированы в «экспериментальных» фортепианных этюдах А. Скрябина (ор. 65) и К. Дебюсси, однако ведущие представители тогдашней скрипичной педагогики не торопились создавать аналогичные «упражнения», претворяющие слуховой опыт XX века. В данном случае Э. Изай выступил «первопроходцем», устремленным навстречу современности и живо откликающимся на изменения в художественной практике нового столетия. По мнению К. Флеша, именно поэтому «влияние Э. Изай в сфере исполнительства оказалось наиболее устойчивым – этот артист <...> всегда считал своим долгом следовать веяниям своей эпохи», пребывая в постоянном диалоге с композиторским творчеством – и как исполнитель, и как педагог [4, с. 146].

На протяжении любой из Прелюдий Э. Изай «...сочетает активное совершенствование слуходвигательных навыков исполнения интервалов... с широчайшим многообразием фактурных приемов, ритмических вариантов, позиционных положений левой руки на грифе в сочетании с разнообразнейшими штриховыми и звукоизобразительными приемами, включая наиболее виртуозные (пиццикато левой рукой, пассажи

флажолетами и т. д.). Подобное применение исполнительских средств выразительности позволяет Э. Изай достигать исключительного разнообразия тембральных красок, необычайно яркого и красочного звучания инструмента. В значительной степени этому способствует весьма многоплановое использование двойных нот, зачастую – с использованием нетрадиционных позиционных и аппликатурных положений левой руки в сочетании с открытыми струнами, а также аккордов, не только трех- и четырехзвучных, но и арпеджированных пяти-восьмизвучных. Многоцветье такого звучания скрипки, наряду с прихотливой ритмикой, способствует созданию удивительных звуковых картин, которые превращают частную техническую задачу в универсальное средство построения неповторимо-индивидуального звукового “микрокосма”, – утверждает современный исследователь [6, с. 146].

Исходя из этого, «адресованный профессиональным музыкантам “Essai sur le Mecanisme...” представляется удивительным сплавом характерных черт исполнительского мастерства “последнего романтика” и стилистических особенностей музыки его эпохи. Только позднее издание указанного сочинения... задержало широкое его распространение. Не приходится сомневаться, что все более высокие требования к технике и красочности исполнительства, предъявляемые современным искусством, сделают это сочинение одним из непререкаемых компонентов воспитания скрипача» [6, с. 146–147]. Между тем «позднее издание», о котором идет речь (Brussels: Schott Freres, 1952), увидело свет более 70 лет назад. Последующая публикация в СССР (М.: Музыка, 1976, редактор Т. Ямпольский) также не является «новинкой». Приходится констатировать, что в исполнительской и педагогической среде обнаруживаются видимые затруднения, связанные с концептуальным постижением Прелюдий ор. 35 и подразумевающие необходимость их обстоятельного комментирования.

Учитывая сказанное выше, помимо интонационных сложностей, о которых шла речь, надлежит уделить соответствующее внимание структурно-композиционному своеобразию рассматриваемого опуса. С одной стороны, возникает закономерная параллель с так называемыми «модульными» этюдами, широко распространенными в современной инструментальной педагогической практике. С другой стороны, следует учитывать, что зафиксированное в рукописи авторское посвящение (к сожалению, купированное в отечественном издании) – «Памяти А. Вьетана и Г. Венявского» – не только является данью уважения глубоко почитаемым наставникам Э. Изай [2, с. 124], но и восприни-

мается как завуалированная отсылка к «современным школам» скрипичного искусства, ранее выпущенным этими прославленными мастерами. В числе основополагающих принципов, характерных для указанных «современных школ», наряду с радикальным обновлением технического арсенала концертирующих скрипачей, фигурирует принцип «поливариантности» исполнительского воплощения: этюды и капризы, представленные в сборниках Г. Венявского и А. Вьетана, могут осваиваться как порознь, так и в качестве циклов (подобно 24 каприсам Н. Паганини). Художественное содержание данных пьес, репрезентируемое посредством жанровой характеристики и программности (см. об этом: [7]), допускает соответствующие индивидуальные подходы к вероятной «циклизации» – например, в духе романтической сюиты.

Указанный принцип находит разнообразное воплощение и в Прелюдиях ор. 35 Э. Изай, который (что прослеживается и в более ранних «Шести сонатах») тяготеет к специфическому синтезу романтического и барочного (точнее, «баховского») типа организации сюитного цикла. Собственно говоря, импровизационность «в чистом виде» присуща лишь отдельным пьесам ор. 35 (например, № 5 «Квинты», где отсутствуют метрическая организация и тактовое деление, а два фиксируемых «упражнения»-раздела фактически образуют целостную одночастную форму). Гораздо чаще «мини-цикл» формируется по принципу отграниченности контрастирующих частей. Такова Прелюдия № 4 «Кварты» – романтический «триптих», в котором начальный полонез «a la Венявский» предшествует «quasi-ноктюрну» (авторские ремарки – *Lento, armonioso, tranquillo*) и заключительному *perpetuum mobile* (*Vivo, con brio*). Прелюдия № 3 «Терции» открывается медленным вальсом ($\frac{3}{8}$, *Moderato, sostenuto*), который сменяется причудливо-грациозным интермеццо в духе Р. Шумана – И. Брамса (*Lento, piano ed espressivo*), подвижным скерцо (*Animato – Assai vivo*) и динамичной токкатой (*Vivo con bravura*). В Прелюдии № 6 «Сексты» заданный «диалог» барочной и романтической эпох репрезентируется при помощи свободно трактованных сицилианы (*Lento*) и жиги (финальное *Allegro scherzoso*), обрамляющих центральный раздел – масштабную многочастную каденцию в «фантазийном» духе (*Allegro non troppo – Piu vivo, con fuoco – Lento – Andante recitativo*), и т. д. Необходимость целенаправленного построения «исполнительской формы», соответствующей концептуально-художественному замыслу автора, существенно усложняет процесс технического освоения предустановленных «этюдных» задач, указываемых в названиях всех Прелюдий ор. 35.

Как видим, и «Каприс по Этюду в форме вальса...», и Прелюдии ор. 35 Э. Изай представляют собой интереснейшие примеры «творческого диалога» с традициями романтической виртуозной концертной литературы и новаци-

ями, присущими инструментальному этюду 1910–1920-х годов. Этим предопределяется не только их значение в истории указанного жанра, но и несомненная актуальность для педагогического репертуара современной высшей школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним соответствующую программу (из «Фауста» Н. Ленау), послужившую литературной основой для «Мефисто-вальса» № 1: стремясь воодушевить главного героя, который не решается подойти к танцующей крестьянской девушке, «Мефистофель... берет скрипку и начинает играть. В его игре сначала рисуются картины любви и сладострастия, потом музыка все более и более оживляется, становится страстной и, наконец, переходит в какую-то бешеную пляску» (цит. по: [5, с. 188]).

² Как известно, автором были завершены десять прелюдий, еще три остались неоконченными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева З. Э. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изай в образовательном процессе современного музыкального вуза // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 113–118.
2. Гинзбург Л. С. Эжен Изай. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
3. Мнацаканян Г. А. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изай в контексте эволюции скрипичного искусства XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 191 с.
4. Флеш К. Искусство скрипичной игры: Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2004. 304 с.
5. Грезева Н. А. Мефисто-вальсы Ф. Листа // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе: материалы науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1997. С. 185–199.
6. Третьяченко В. Ф. Пути развития скрипичного этюда: монография. Красноярск: Изд-во КГУ, 2003. 282 с.
7. Алиева З. Э. Программность как значимый фактор исполнительской интерпретации в «художественных» этюдах романтической эпохи для скрипки соло // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 31–37.

REFERENCES

1. Alieva Z. Shest' sonat dlya skripki solo E. Izai v obrazovatel'nom protsesse sovremennogo muzykal'nogo vuza [Six Sonatas for violin solo by E. Ysaye in the educational process of contemporary high school of music]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 1. Pp. 113–118.
2. Ginzburg L. Ezhen Izai [Eugene Ysaye]. Moscow: Muzgiz, 1959. 200 p.
3. Mnatsakanyan G. Shest' sonat dlya skripki solo E. Izai v kontekste evolyutsii skripichnogo iskusstva XX veka [Six Sonatas by Eugene Ysaye for violin solo in context of the 20th century violin art evolution]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2016. 191 p.
4. Flesh K. Iskustvo skripichnoy igry: Khudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika [The art of violin playing: Artistic performance and pedagogy]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 304 p.
5. Grezeva N. Mefisto-val'sy F. Lista [Ferenc Liszt's Mephisto Waltzes]. In: Faust-tema v muzykal'nom iskusstve i literature [Faust-Theme in musical art and literature]: materials of the International research conference. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 1997. Pp. 185–199.
6. Tret'yachenko V. Puti razvitiya skripichnogo etyuda [The ways of Violin Etude development]: monograph. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2003. 282 p.
7. Alieva Z. Programmnost' kak znachimyj factor ispolnitel'skoy interpretatsii v "khudozhestvennykh" etyudakh romanticheskoy epokhi dlya skripki solo [Program tendency as an important factor of performing interpretation in the "artistic" etudes of Romantic era for violin solo]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 3. Pp. 31–37.

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