ТРИ СОНАТЫ

Для скрипки соло

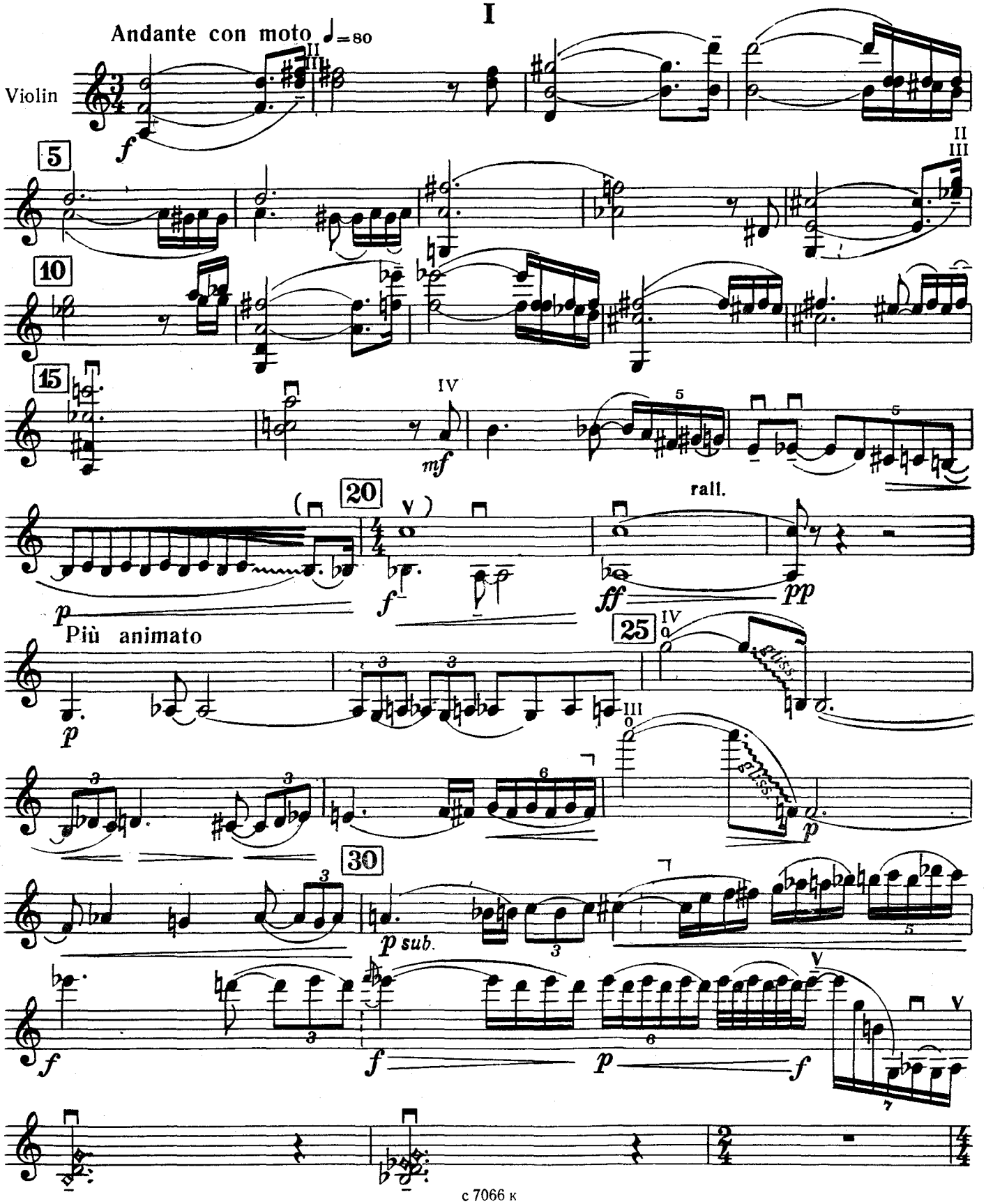
Памяти отца

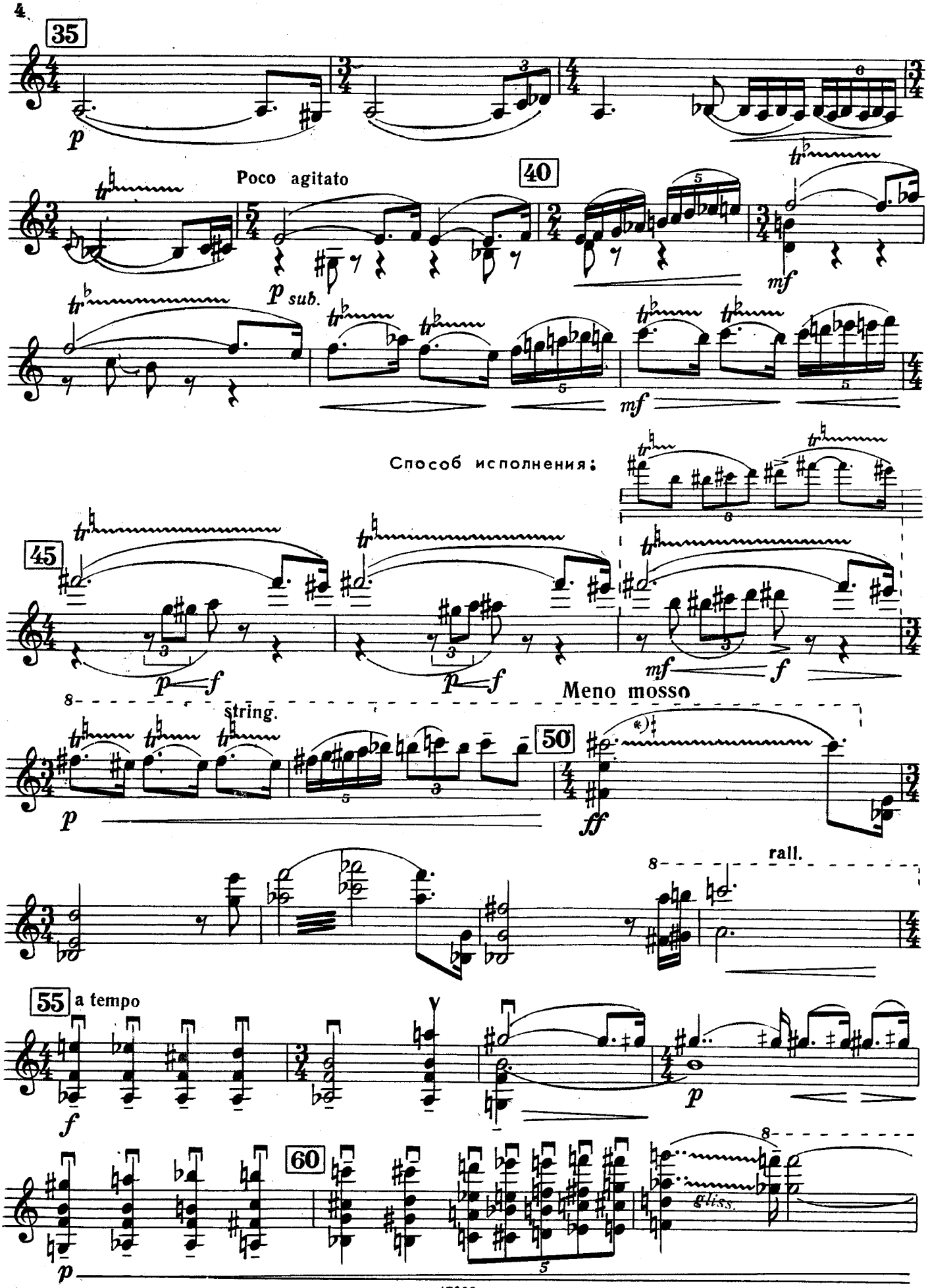
СОНАТА № 1

(1980)

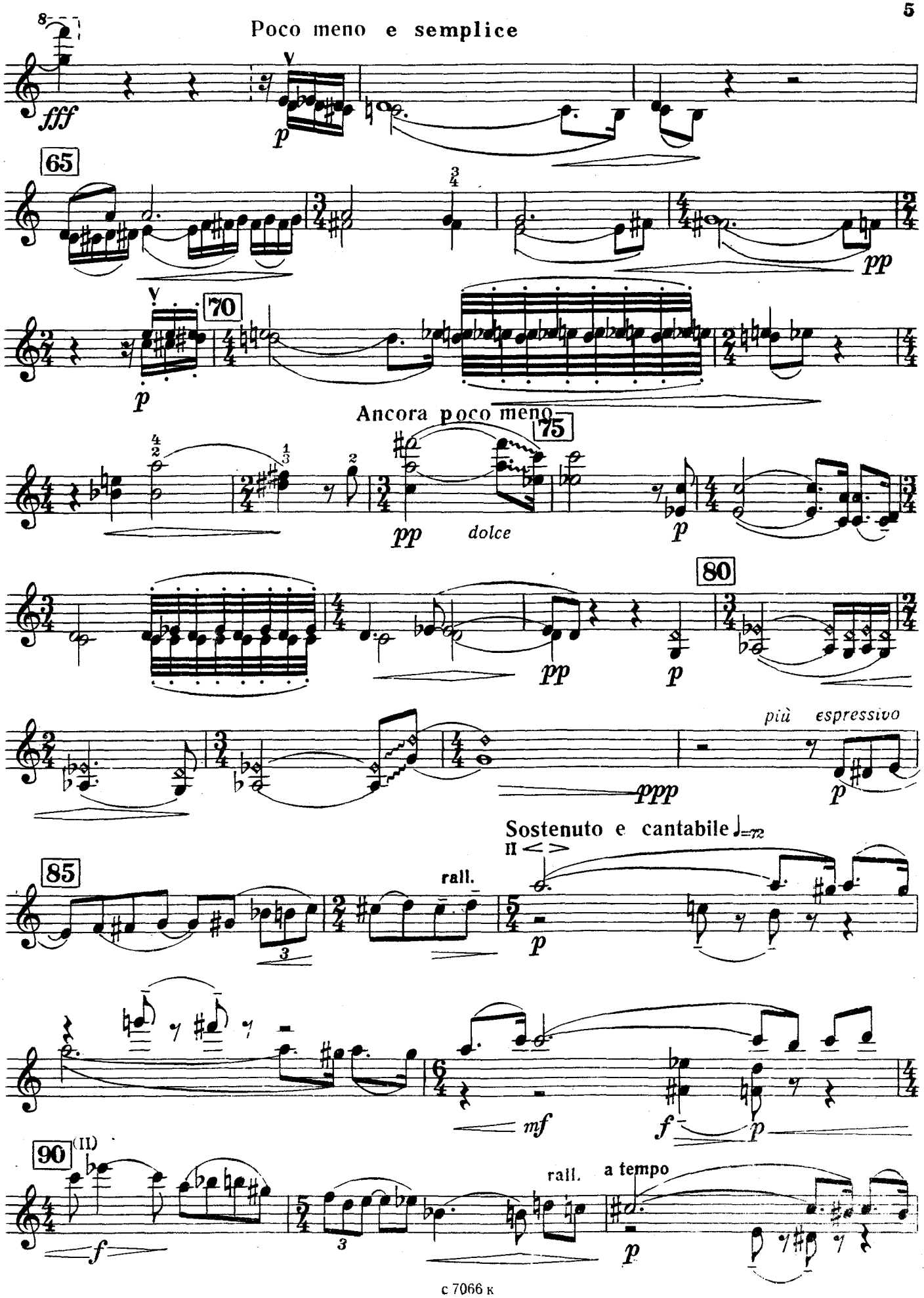
Д. КРИВИЦКИЙ

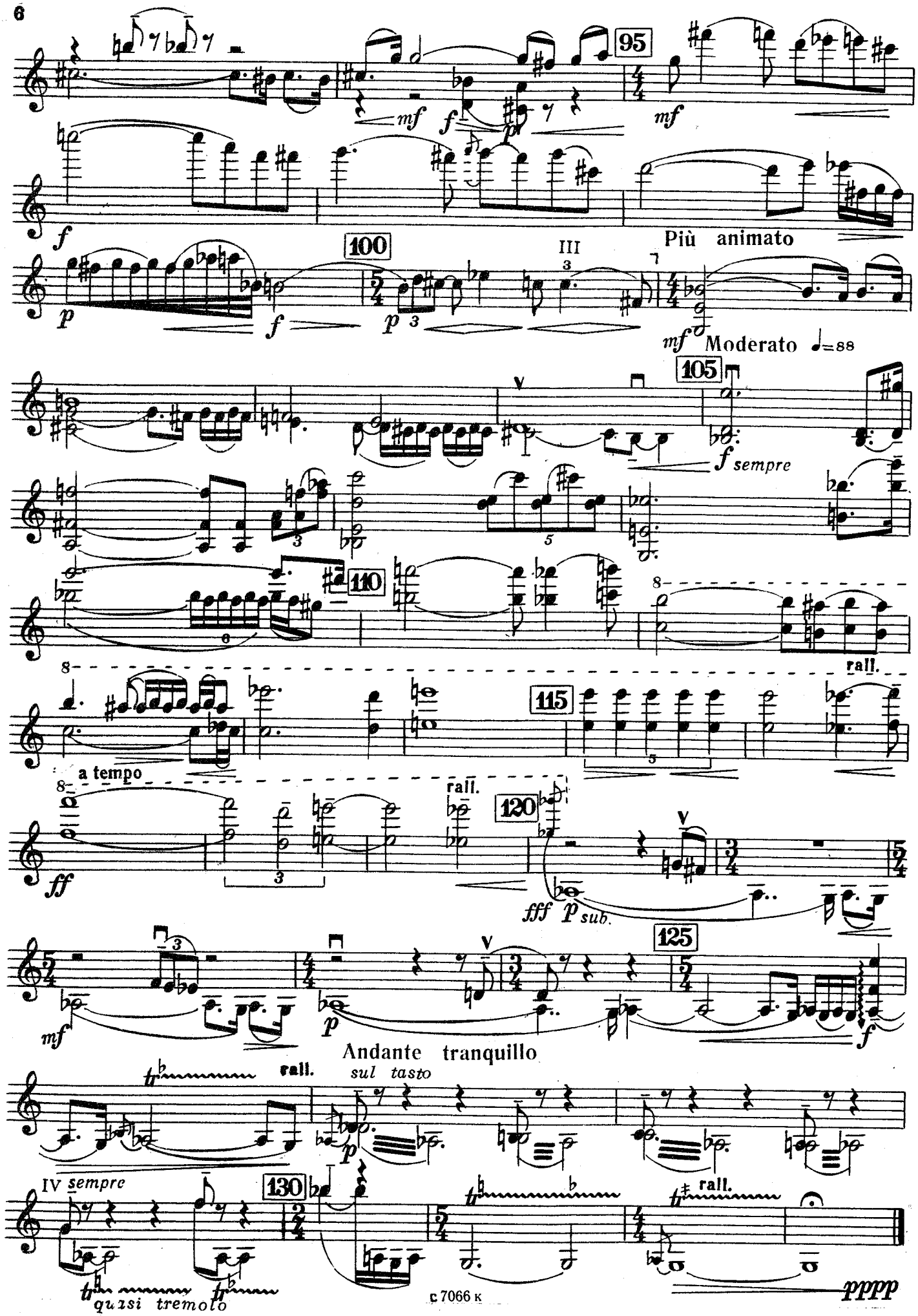
I



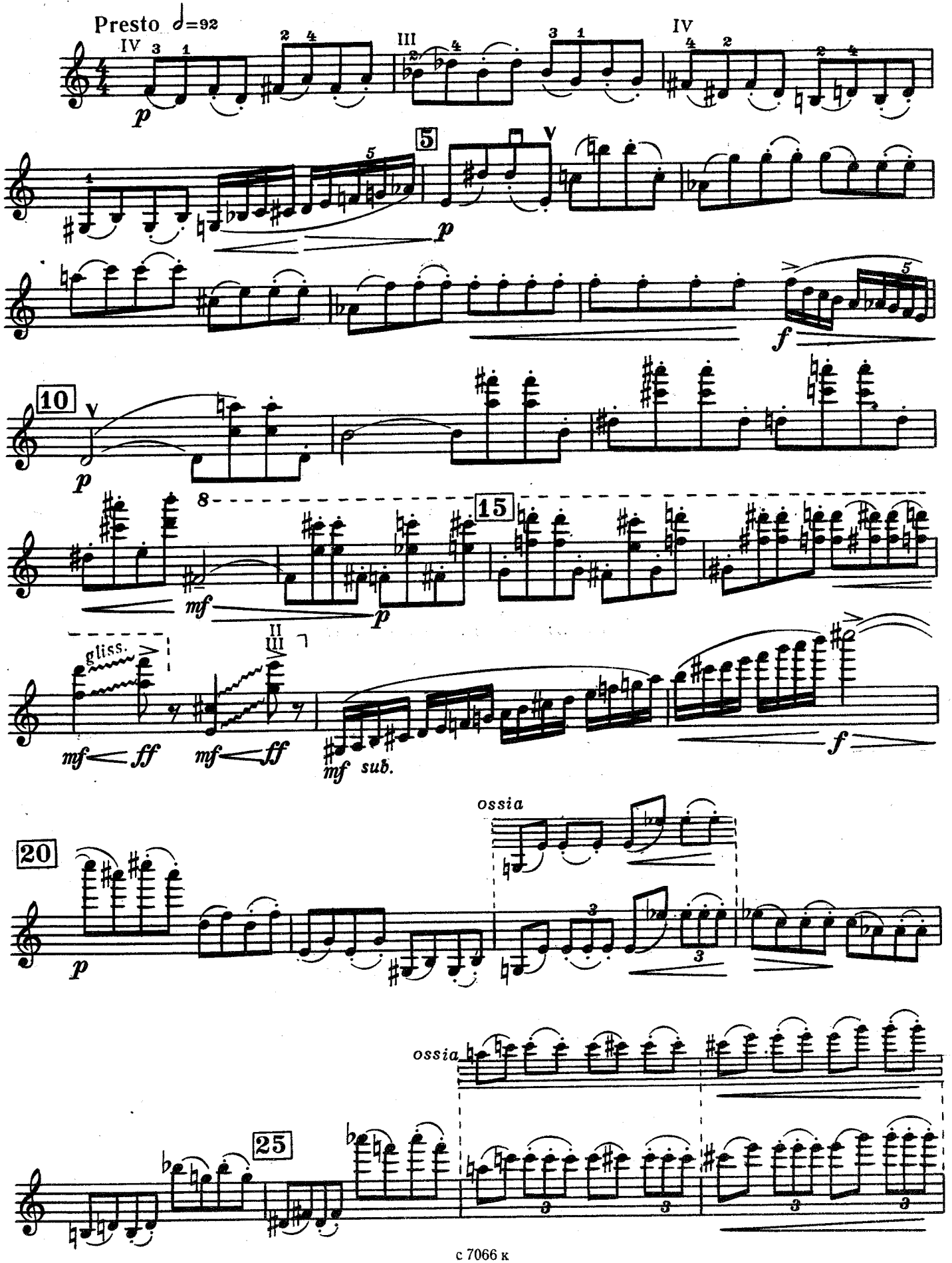


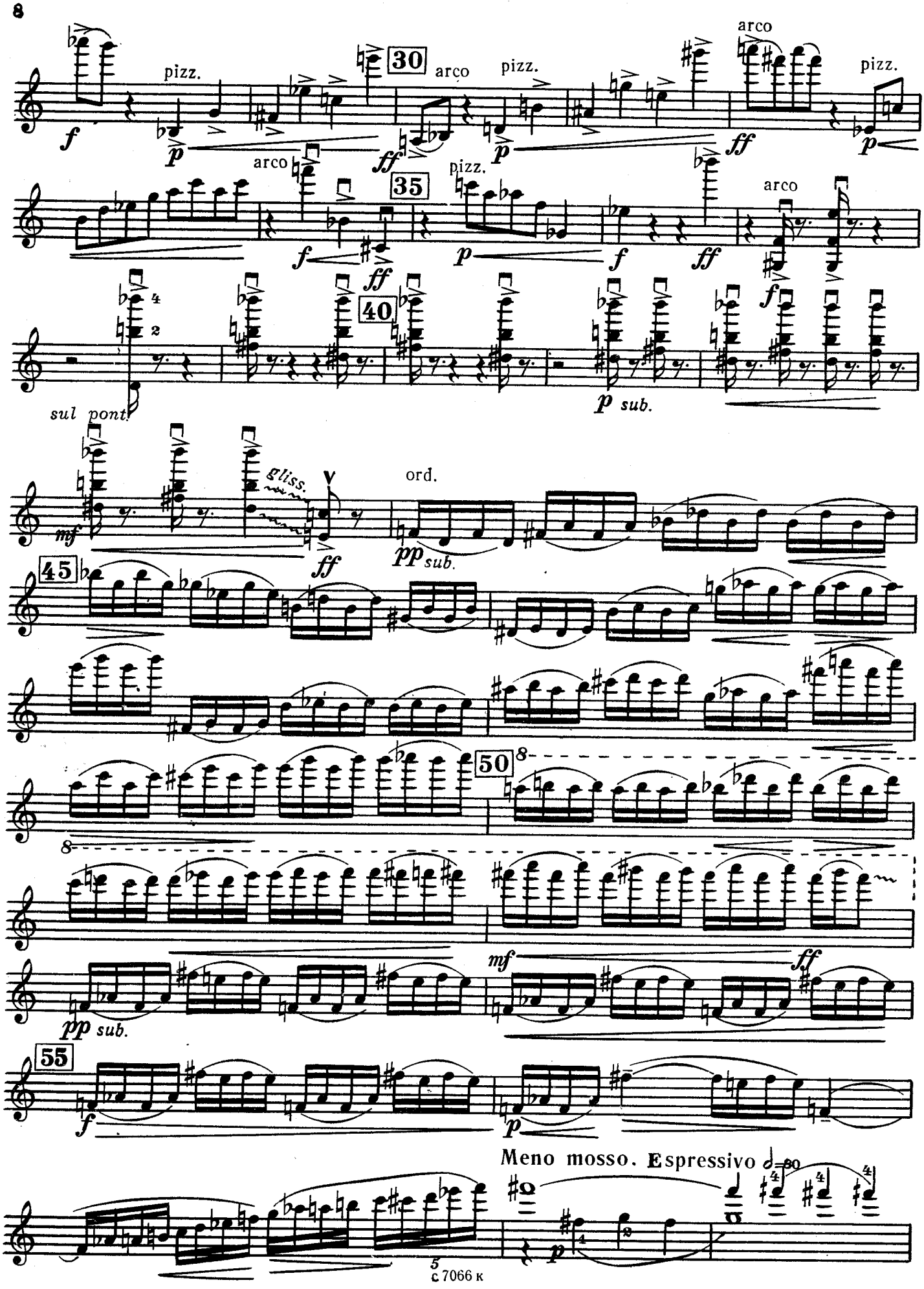
*) ♯ — повышение на 1/4 тона.

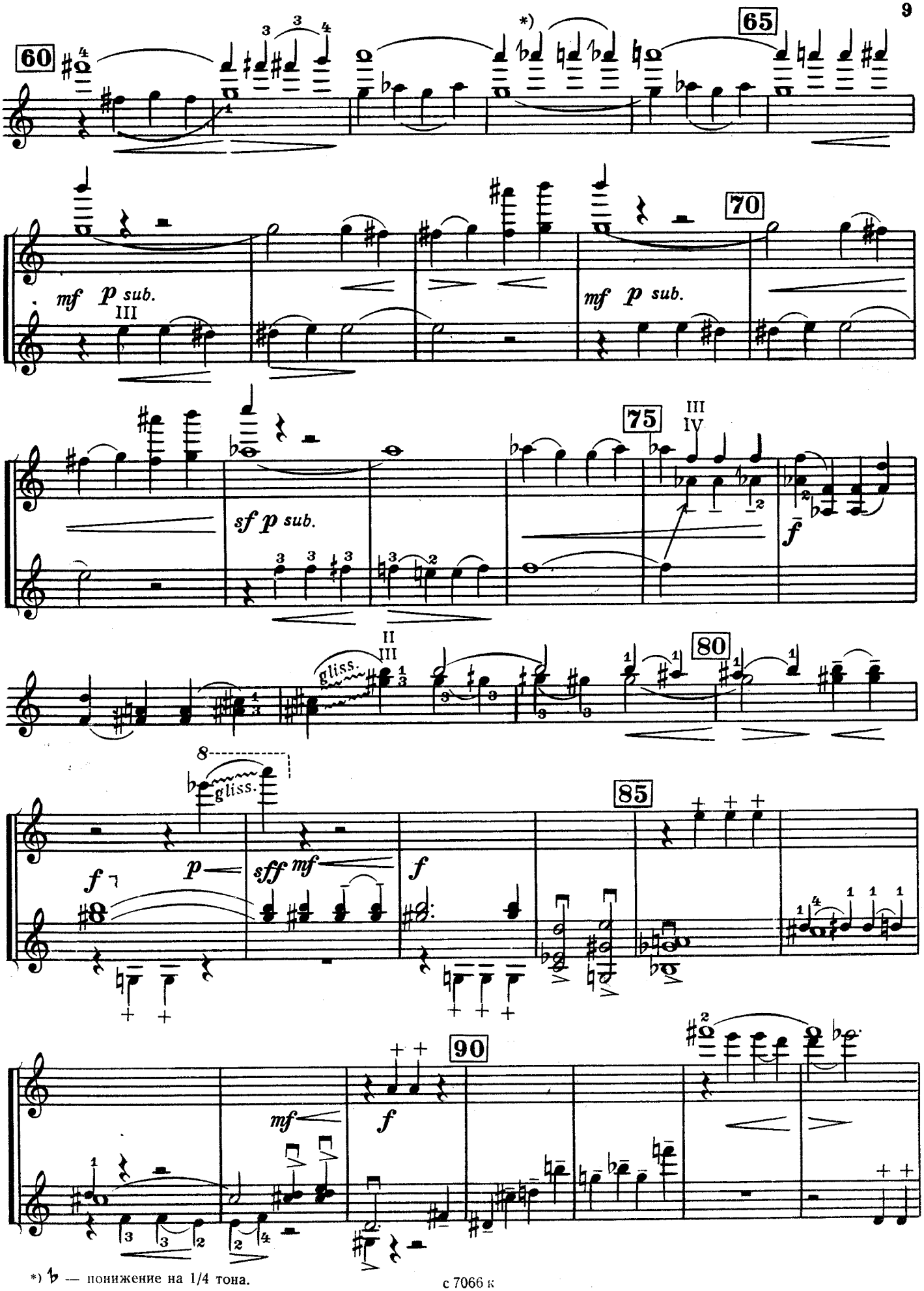

Poco meno e semplice
fff
p
65
pp
70
p
Ancora poco meno
75
pp
dolce
p
80
pp
p
più espressivo
ppp
p
Sostenuto e cantabile ♩=72
II
85
rall.
p
mf
f
p
90
(II)
f
rall.
a tempo
p


95
mf
f
p
100
III
Più animato
Moderato ♩=88
105
f sempre
110
rall.
115
a tempo
120
ff
fff p sub.
125
Andante tranquillo
sul tasto
IV sempre
130
quasi tremolo
pppp

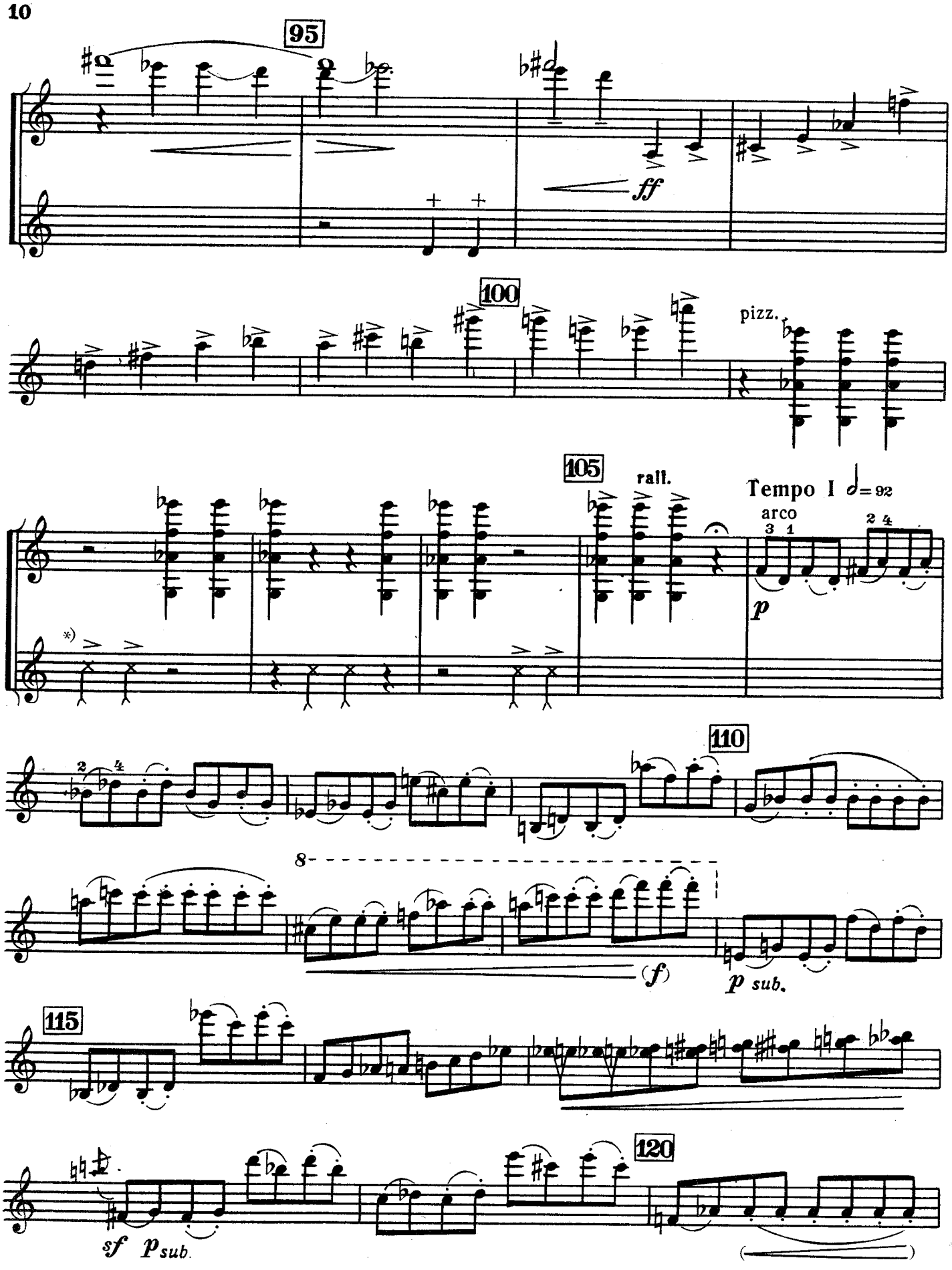
II



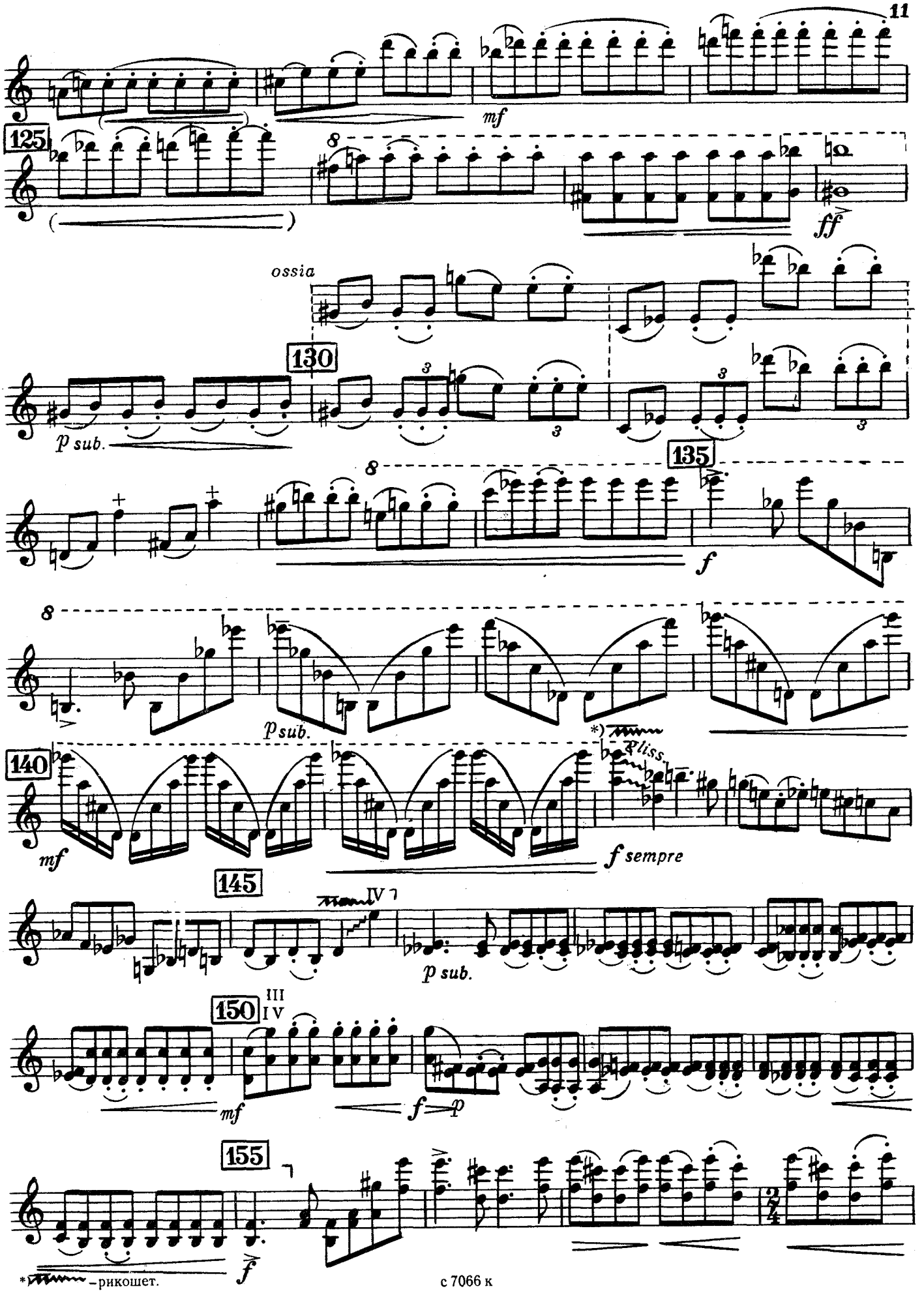

30
pizz.
arco
35
40
sul pont.
gliss.
ord.
45
50
55
mf
Meno mosso. Espressivo

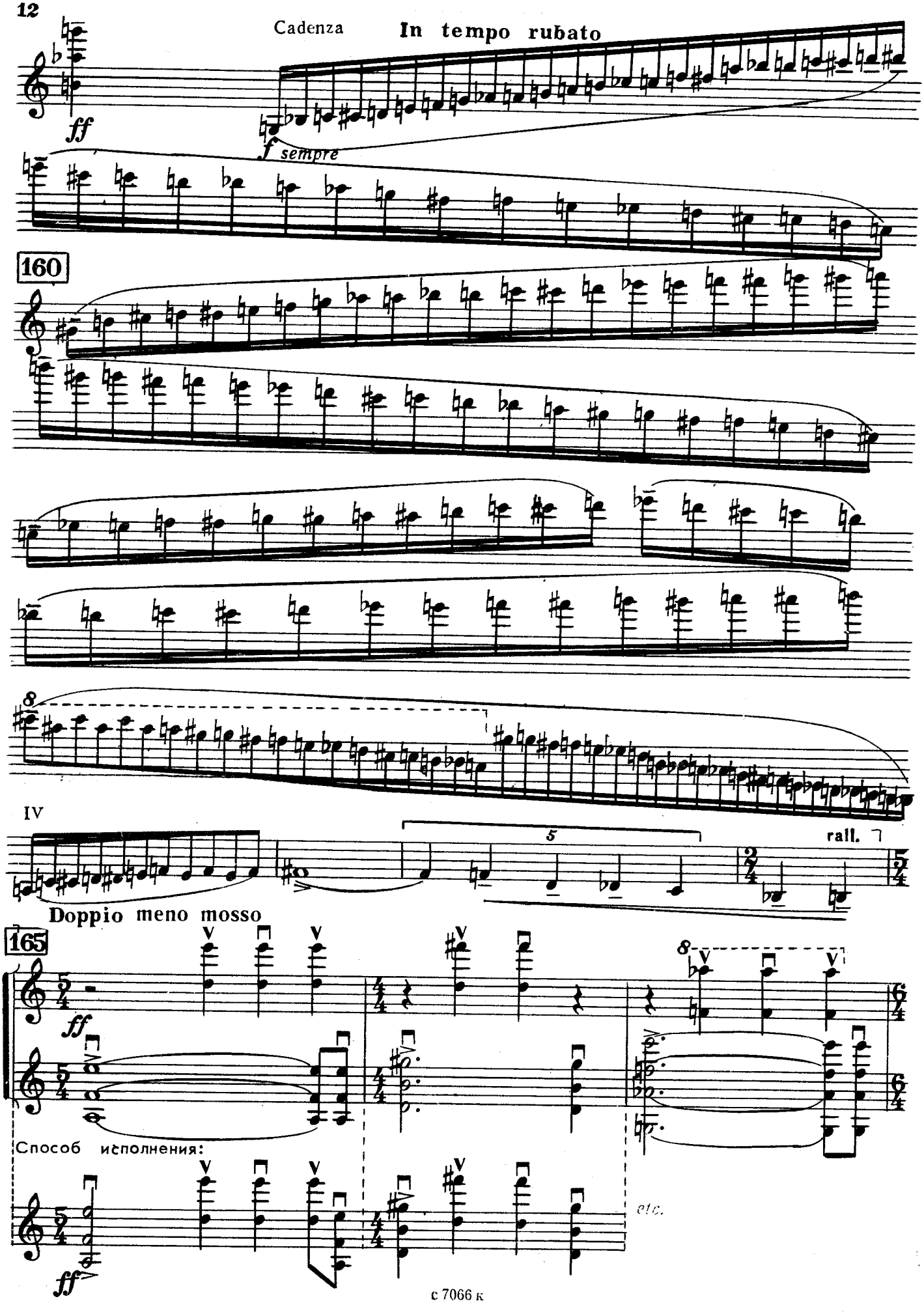


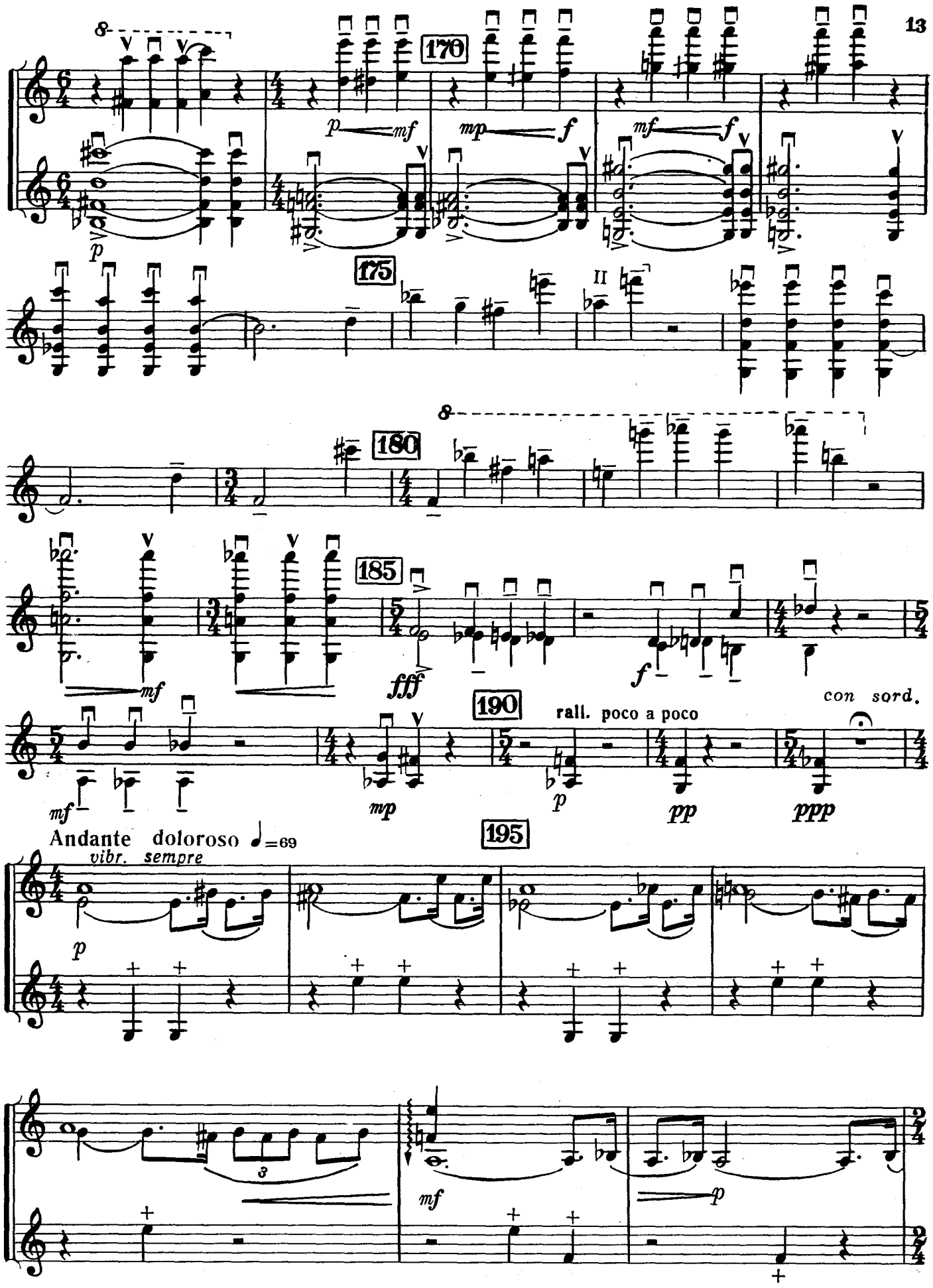
*) ♭ — понижение на 1/4 тона.



*) — удар пальцем правой руки по деке.


125
mf
ff
ossia
130
p sub.
135
f
p sub.
*) Pliss.
140
mf
f sempre
145
p sub.
150
III
IV
mf
f
p
155
f
*) – рикошет.


Cadenza
In tempo rubato
ff
f sempre
160
8
IV
5
rall.
Doppio meno mosso
165
ff
Способ исполнения:
ff
etc.


170
175
180
185
190
195
rall. poco a poco
con sord.
Andante doloroso ♩=69
vibr. sempre

200 rall. a tempo

rall. meno mosso

205 pp sul tasto

210 p

sempre 215 sul IV p

*) IV Più tranquillo

220 pp

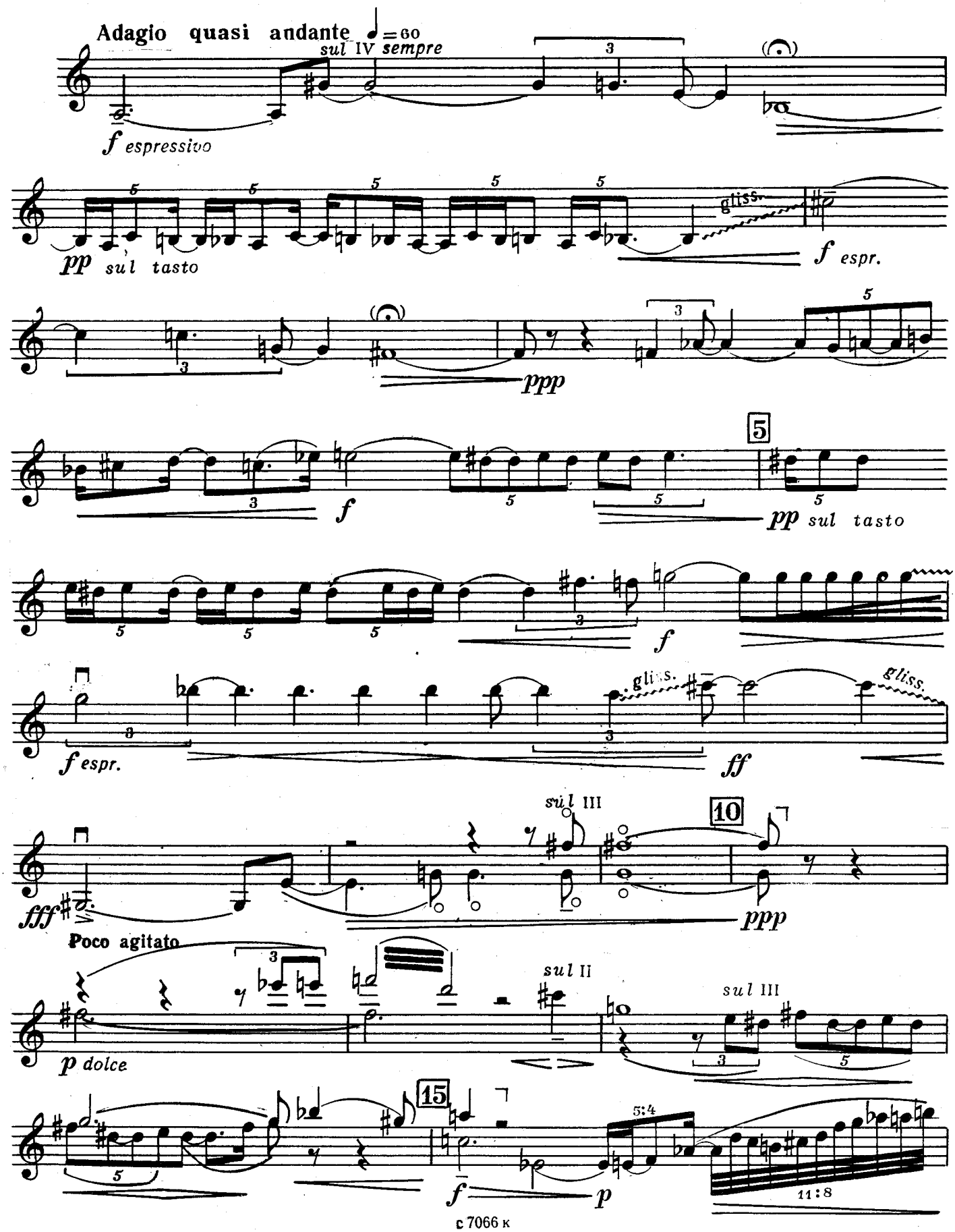
rall. (IV) pppp

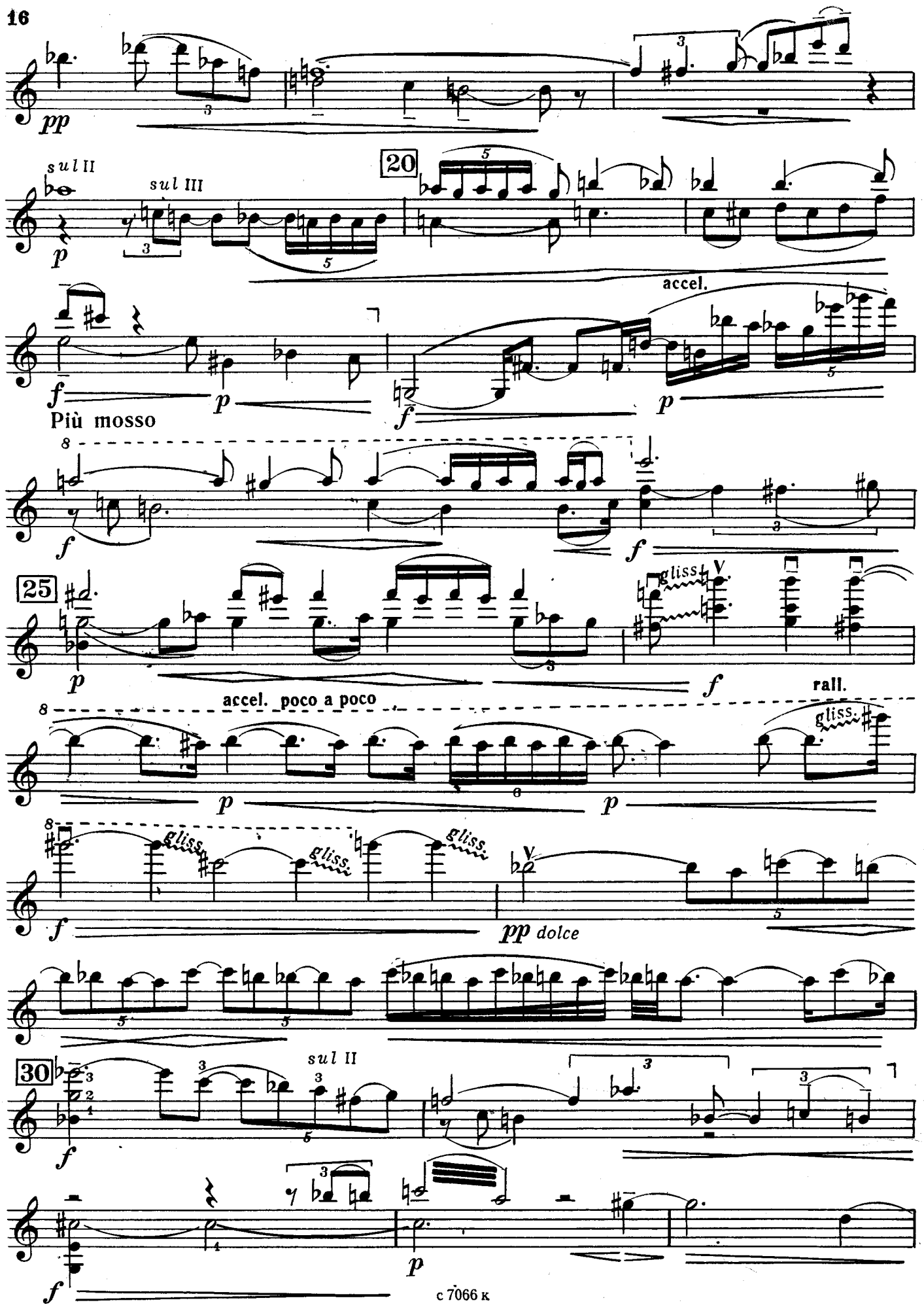
*) можно применить ставку.

И. А. Медведевой

СОНАТА № 2

(1982)




pp
sul II
sul III
20
accel.
Più mosso
25
gliss.
accel. poco a poco
rall.
pp dolce
30
sul II

35

sul IV

pp

Più animato

sul III

sul II sempre

p

5:4

5:4

3:2

40

rall. poco a poco

5:4

45

Doppio movimento ♩=120

pp

ppp

f deciso

p sub. leggiero

f sub.

deciso

50

p sub. leggiero

f

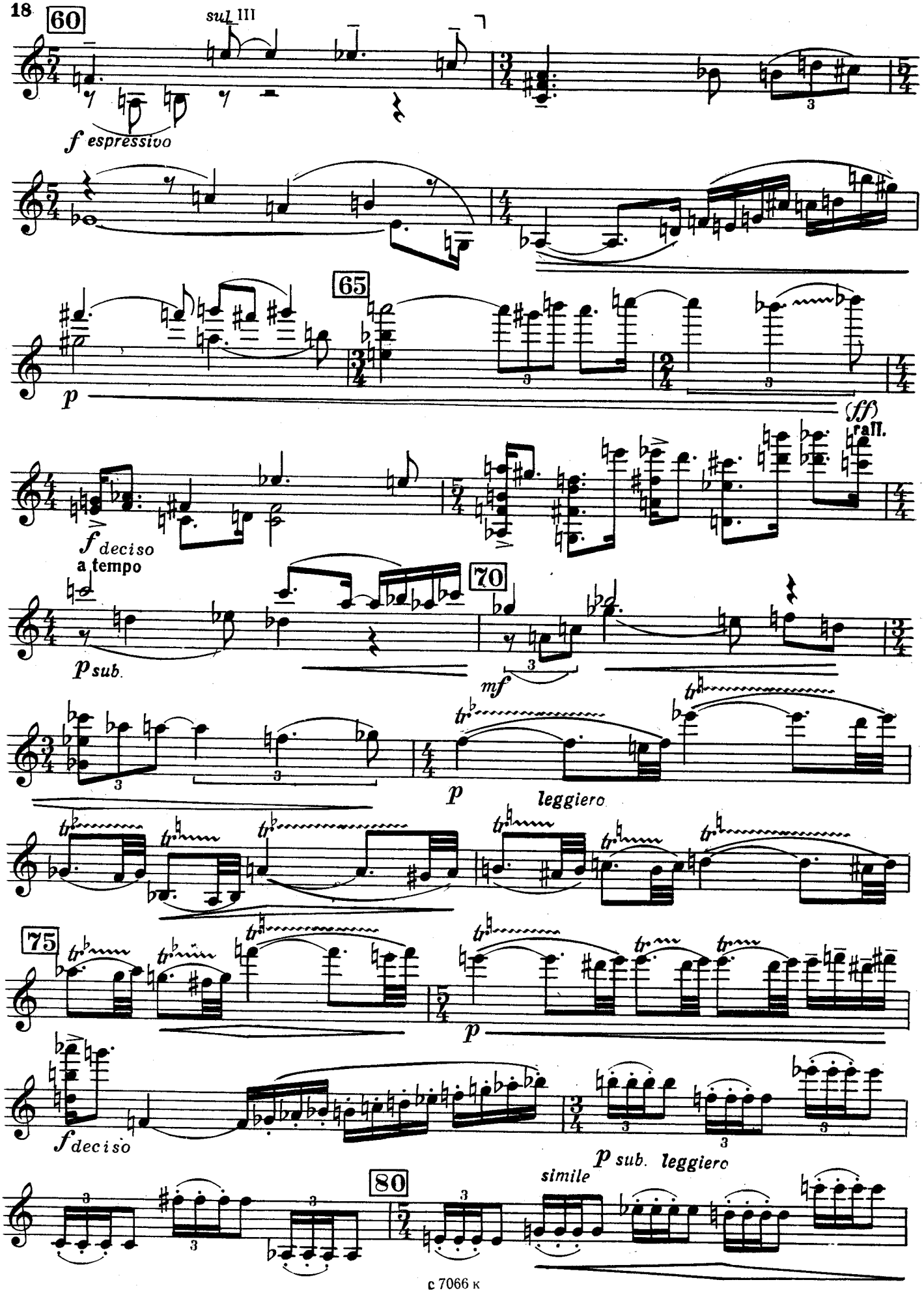
p sub. espress.

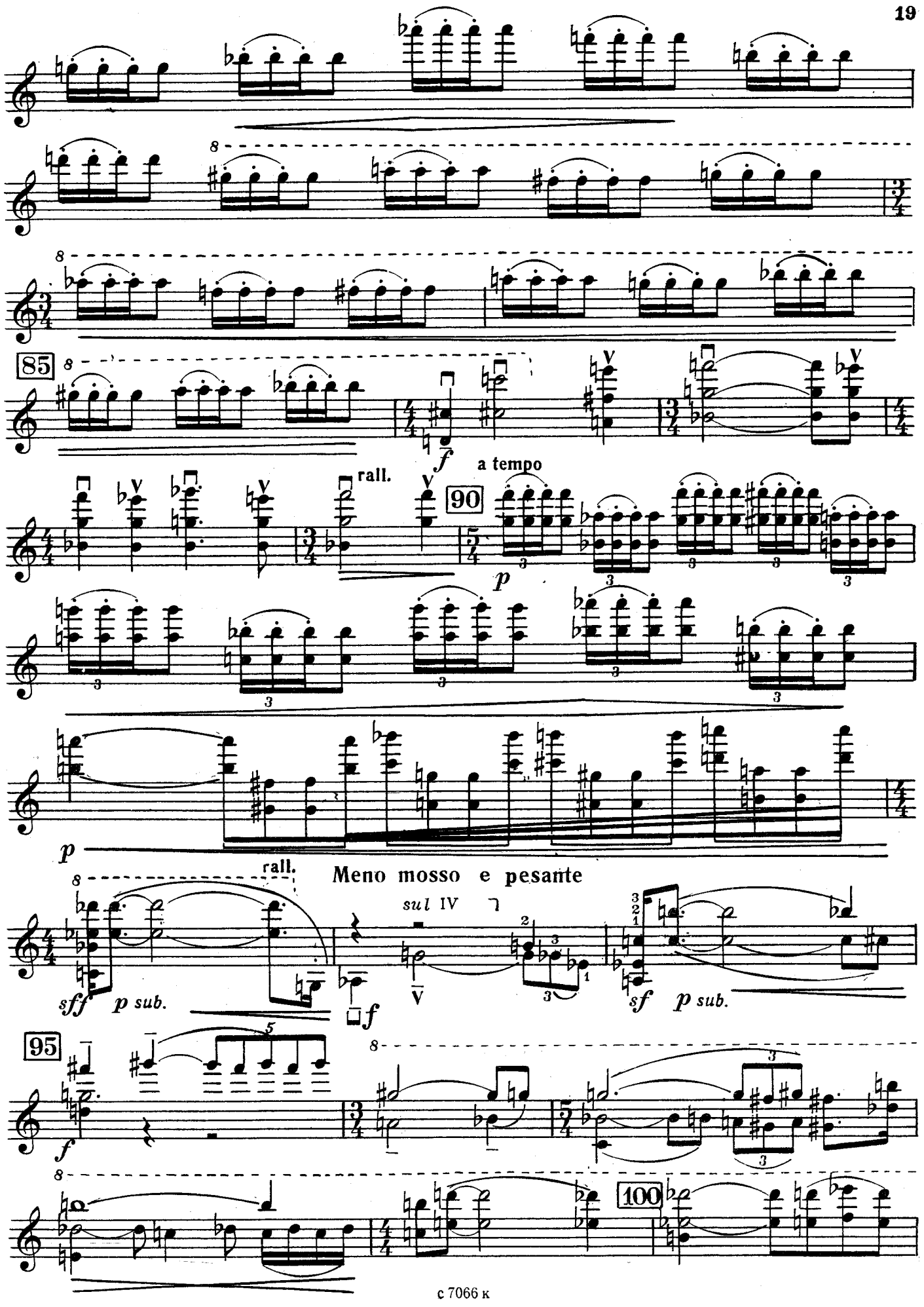
f

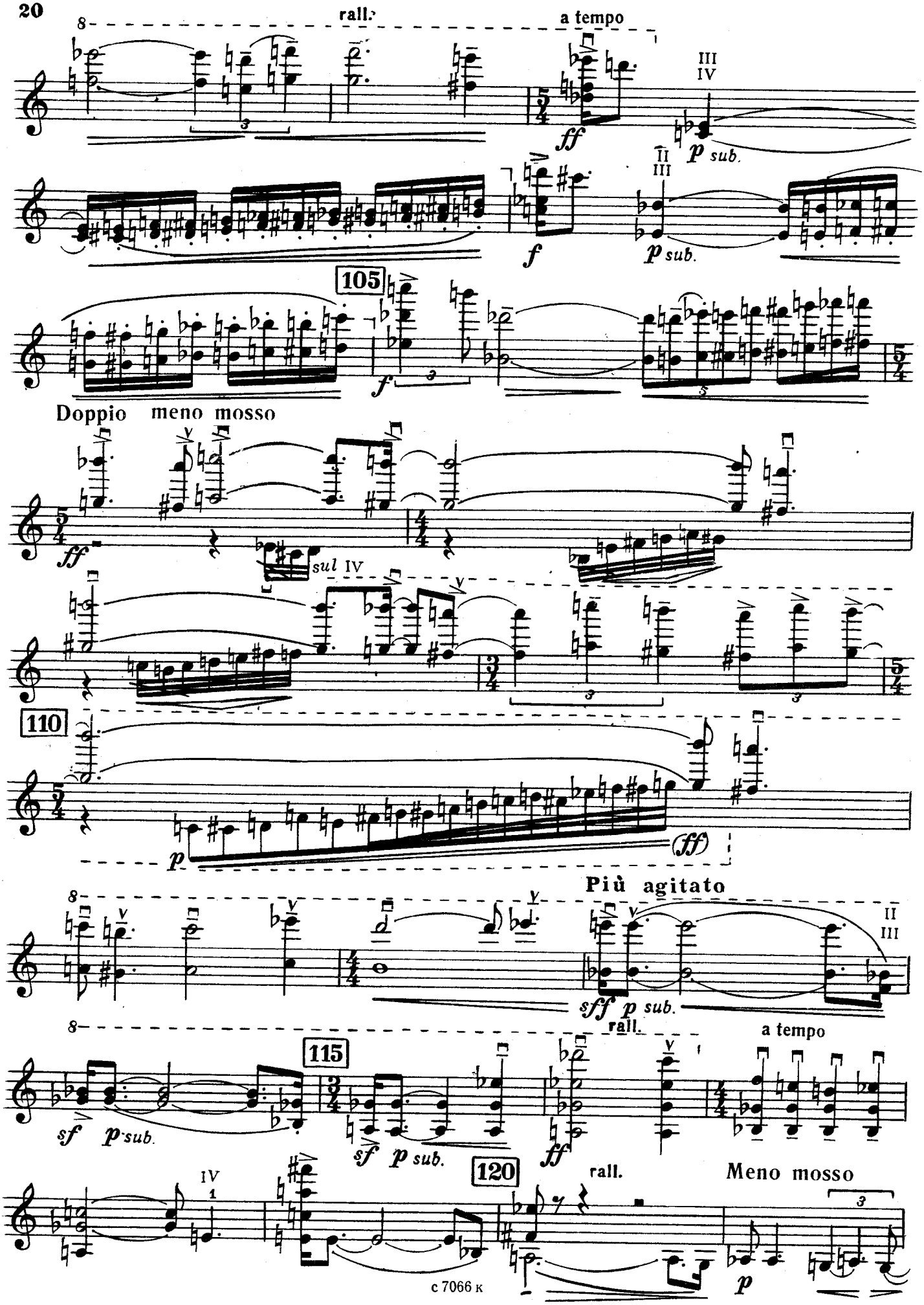
deciso

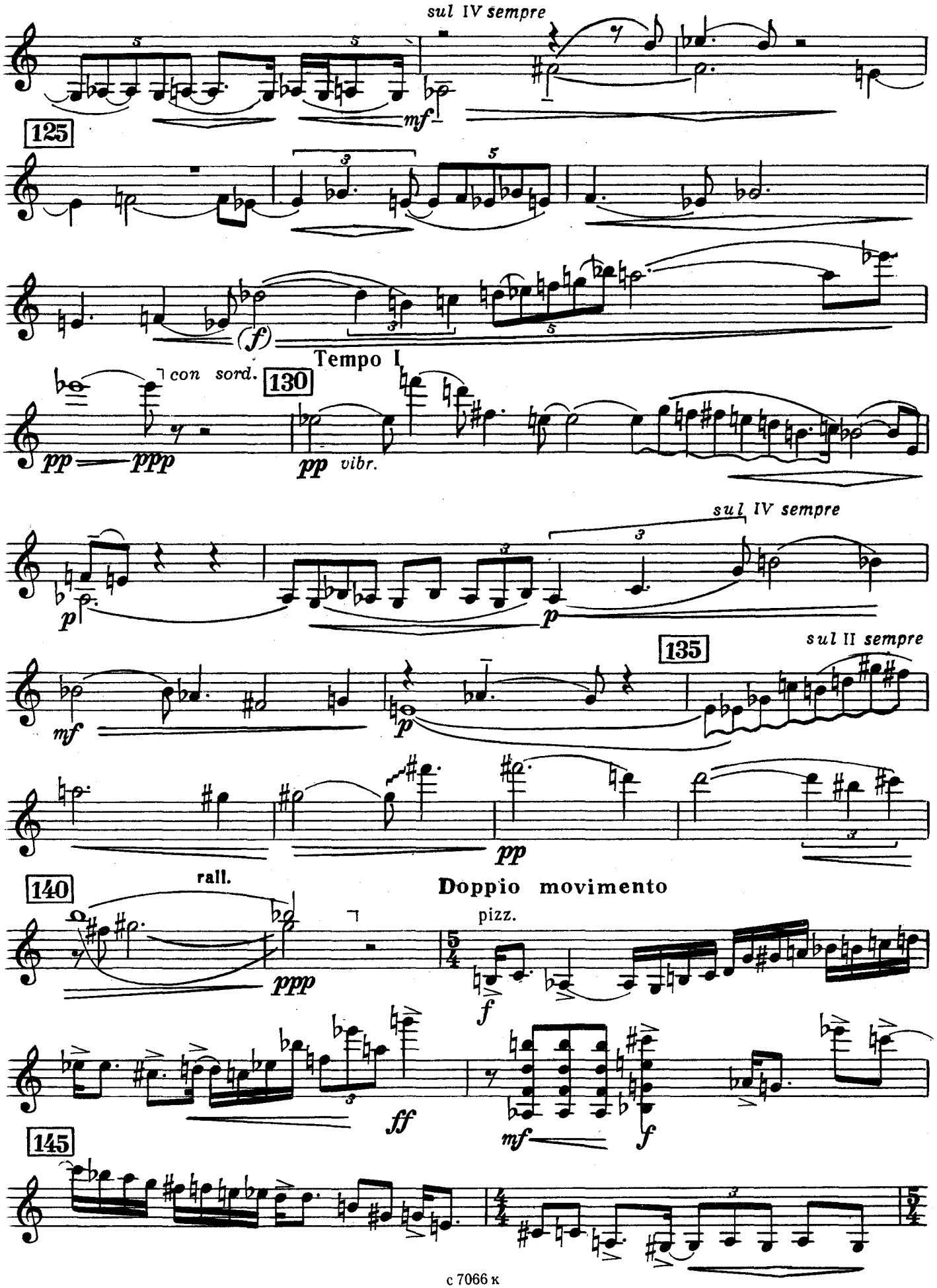
55

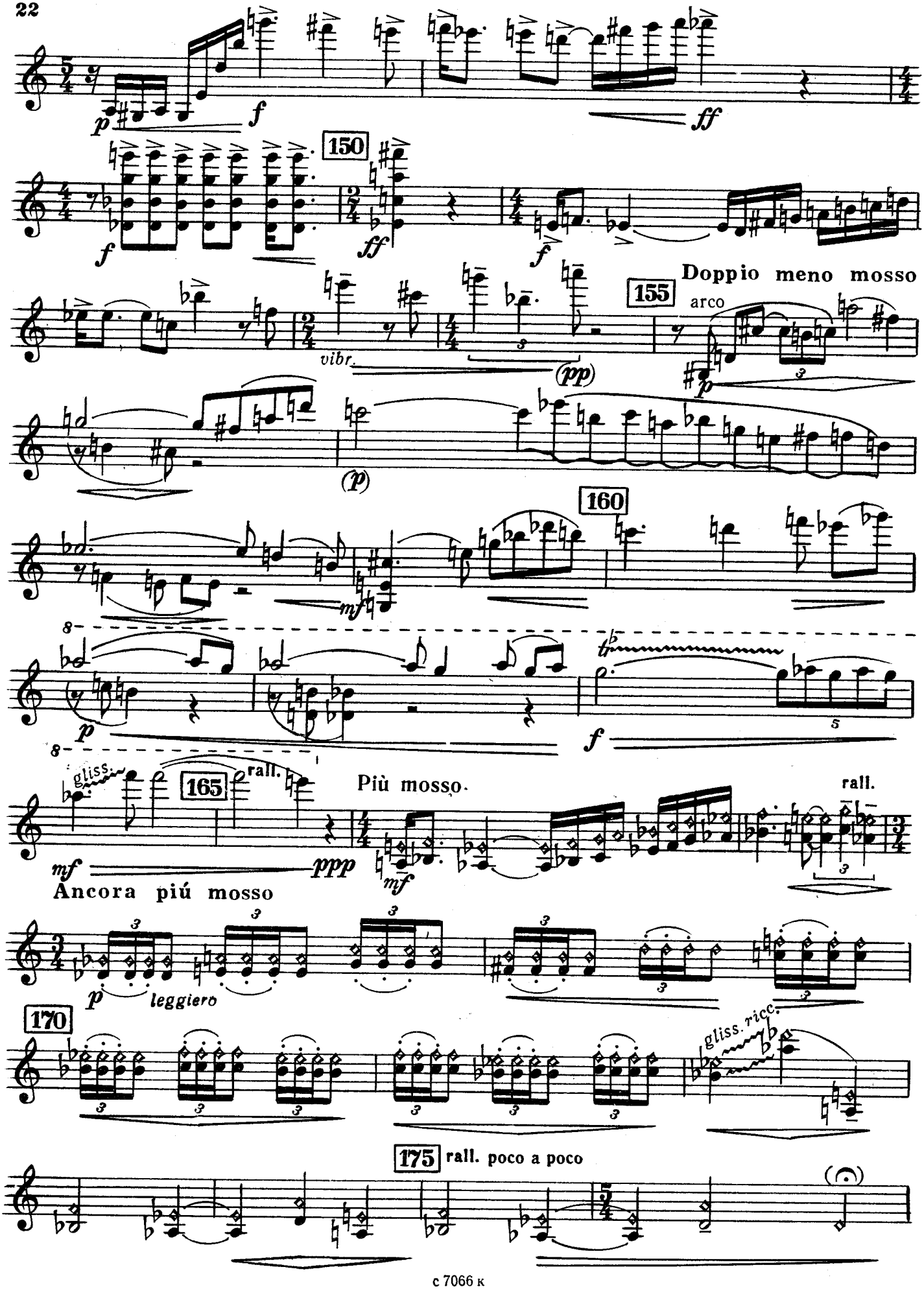
p sub. leggiero

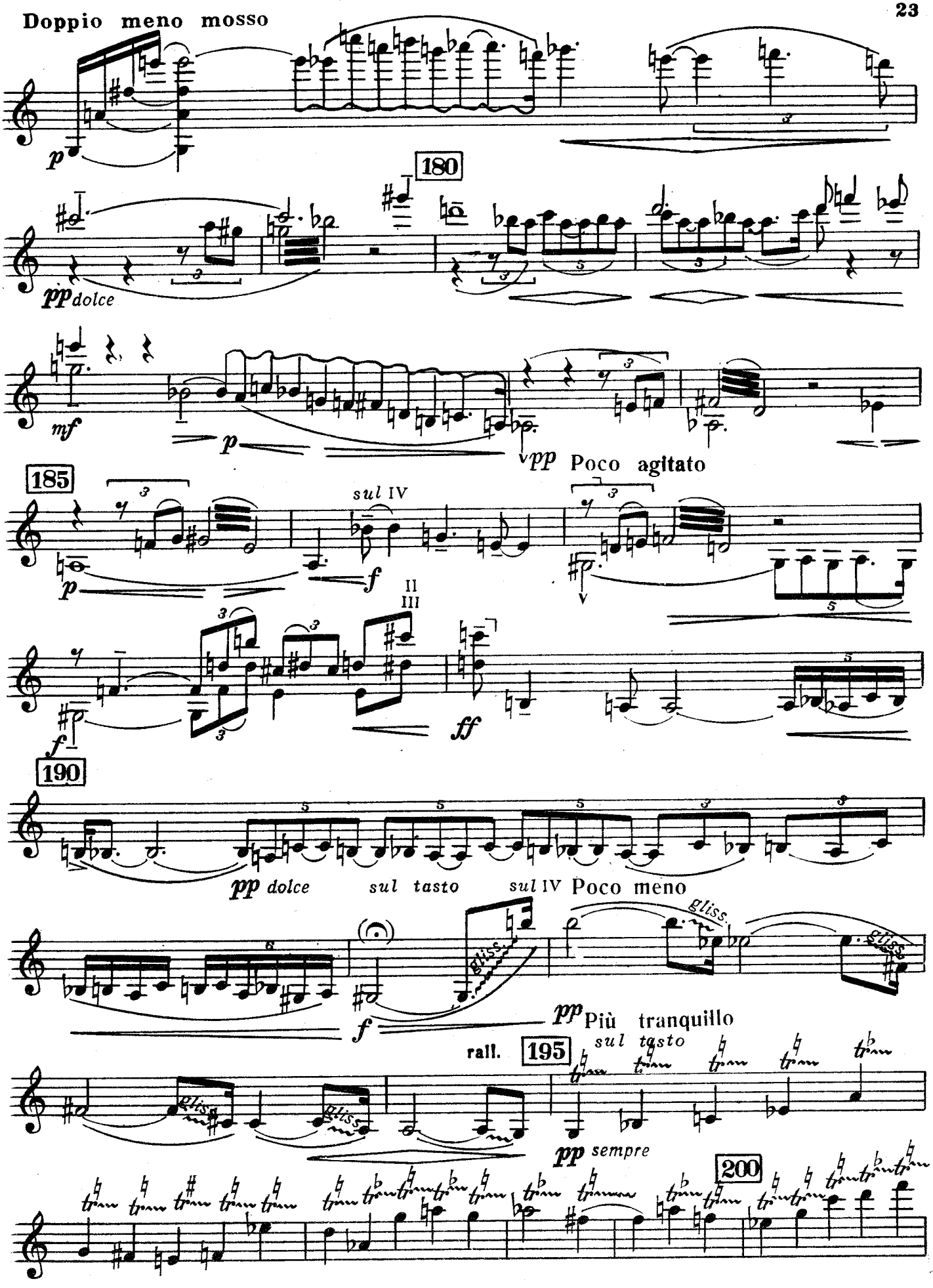

60
sul III
f espressivo
65
p
(ff)
rall.
f deciso
a tempo
70
p sub.
mf
p
leggiero
75
p
f deciso
p sub. leggiero
simile
80

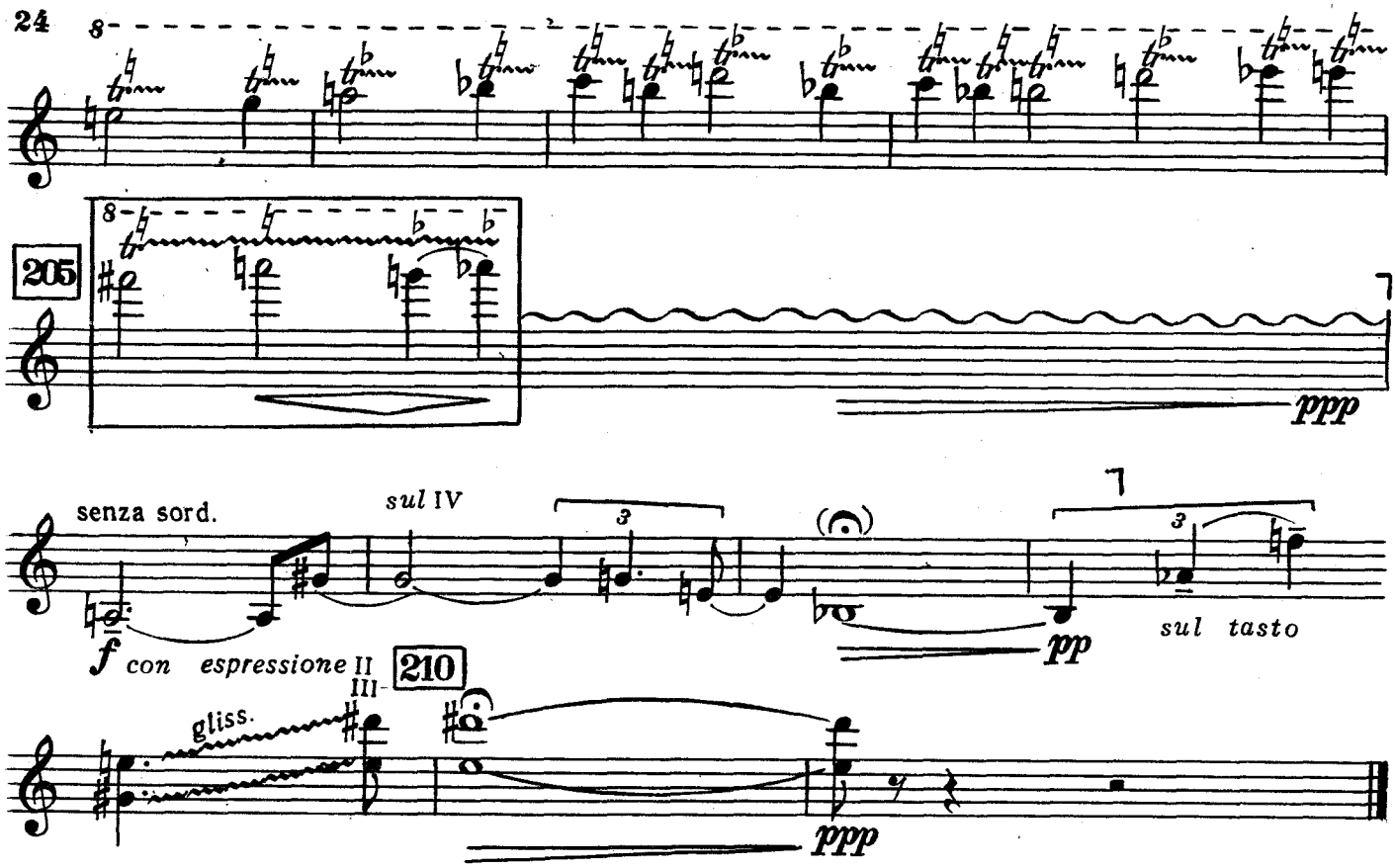

85
rall.
a tempo
90
rall.
Meno mosso e pesante
sul IV
95
100


rall.
a tempo
III
IV
ff
II
III
p sub.
f
p sub.
105
f
Doppio meno mosso
ff
sul IV
110
p
(ff)
Più agitato
II
III
sff p sub.
rall.
a tempo
115
sf p sub.
sf p sub.
ff
IV
1
120
rall.
Meno mosso
p


sul IV sempre
125
(f)
Tempo I
con sord.
130
pp — ppp
pp vibr.
sul IV sempre
p
p
135
sul II sempre
mf
p
pp
140
rall.
ppp
Doppio movimento
pizz.
f
ff
mf
f
145


150
155
Doppio meno mosso
arco
160
gliss.
rall.
165
Più mosso.
rall.
Ancora piú mosso
leggiero
170
gliss. ricc.
175
rall. poco a poco


Doppio meno mosso
p
180
pp dolce
mf
p
pp Poco agitato
185
sul IV
f
p
II
III
ff
190
pp dolce
sul tasto
sul IV Poco meno
gliss.
f
pp Più tranquillo
rall.
195
sul tasto
pp sempre
200



М. С. Вайнбергу

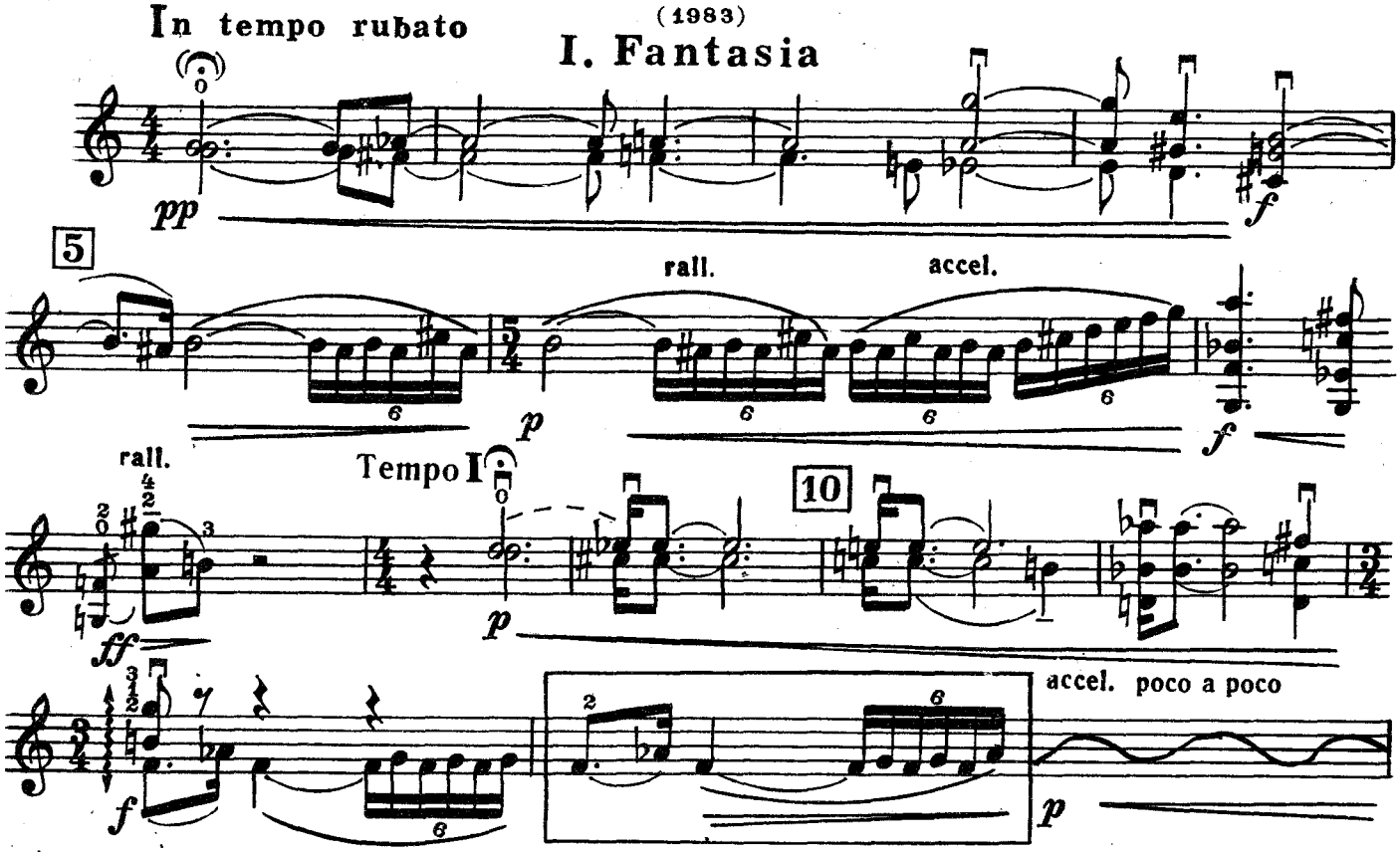
Болящий дух врачует песнопенье*)

Е. А. Баратынский

СОНАТА № 3

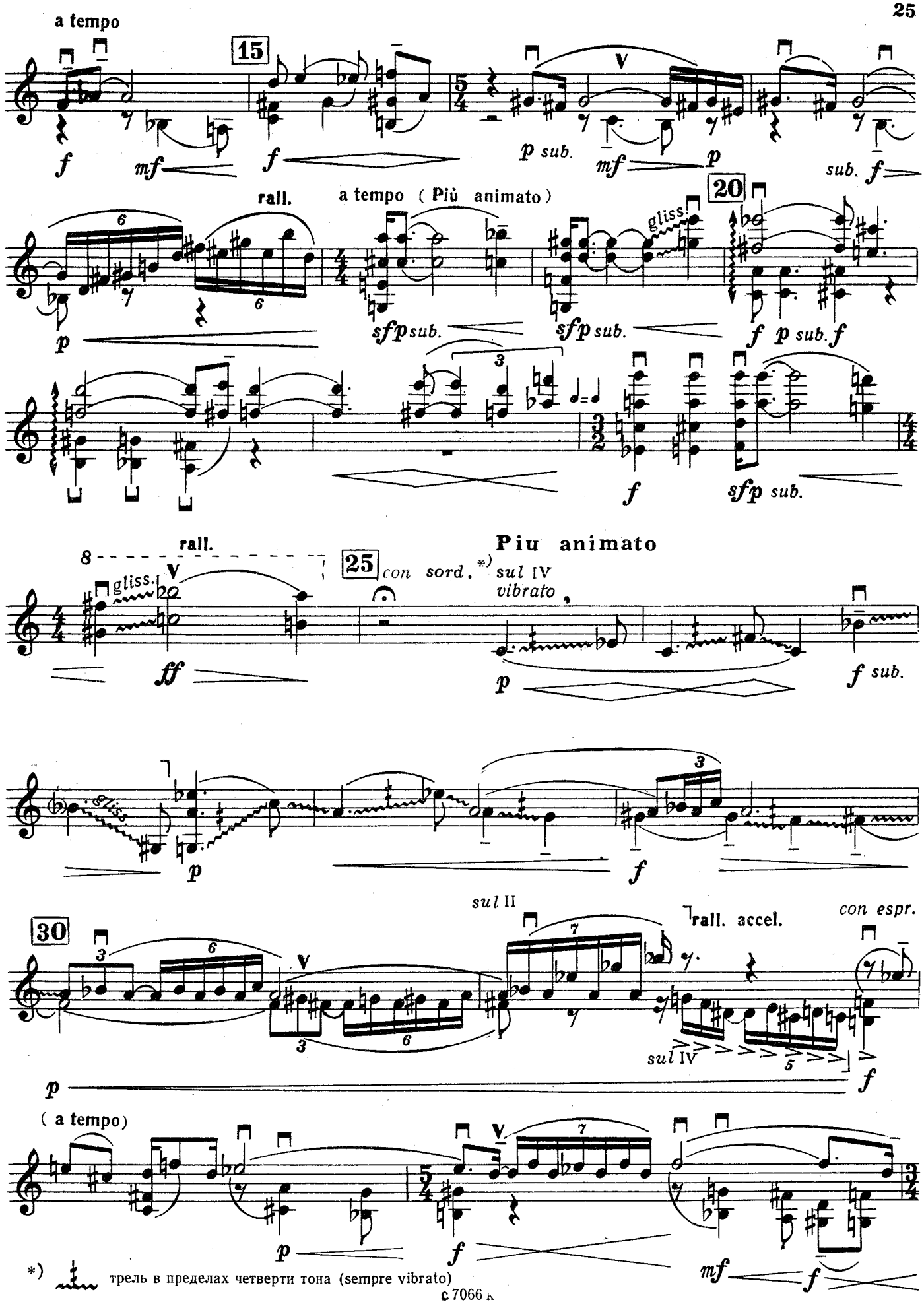
(1983)

I. Fantasia

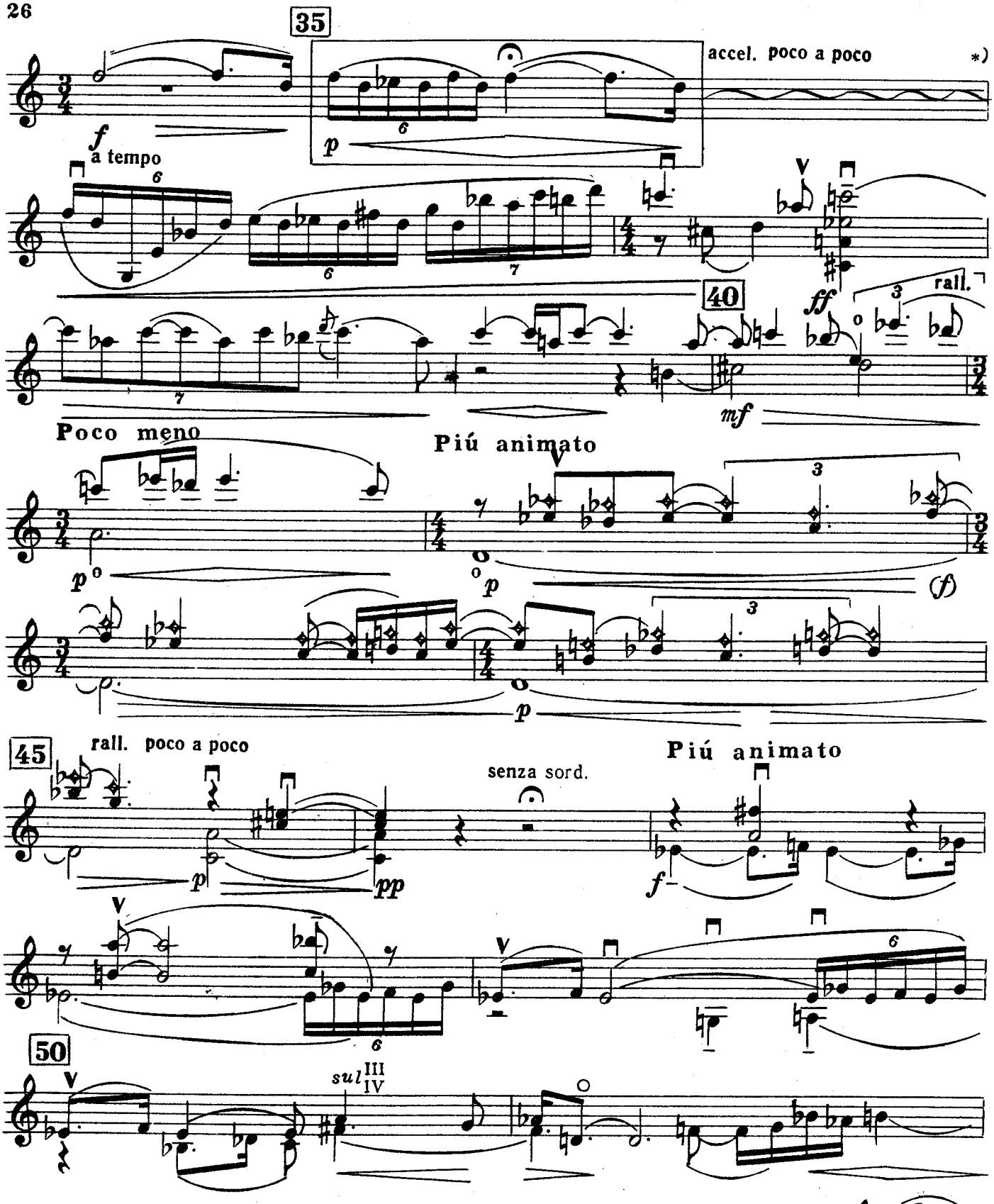


*) „Poetry healds an ailiny spirit...“ E. A. Baratynsky

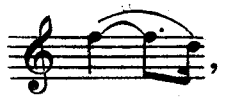
с 7066 к



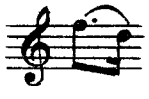
*) трель в пределах четверти тона (sempre vibrato)



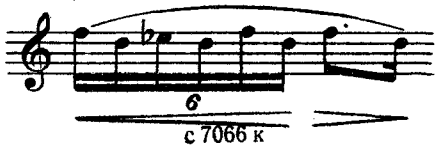
*) accel. poco a poco в основном относится к фигуре



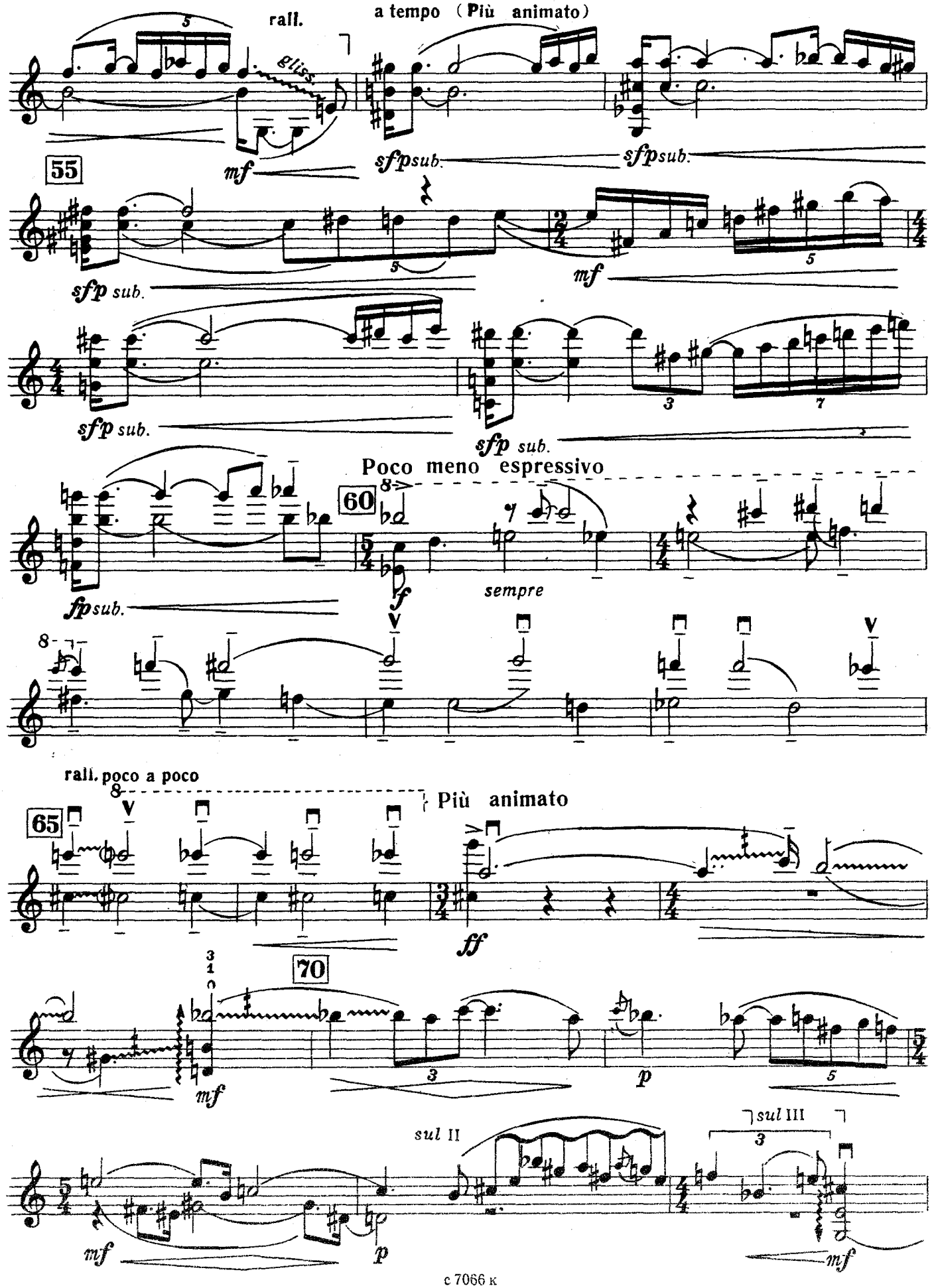
которая постепенно превращается в



и весь квадрат принимает вид



accel.


rall.
a tempo (Più animato)
gliss.
mf
sfpsub.
sfpsub.
55
sfp sub.
mf
sfp sub.
sfp sub.
Poco meno espressivo
60
fpsub.
f
sempre
rall. poco a poco
Più animato
65
ff
70
mf
p
sul II
sul III
mf
p
mf

75 Molto espressivo

sul IV 8:6

80 Meno mosso

Più allegro

Ancora più allegro

accel. poco a poco

rall. molto

85 a tempo (meno mosso)

90

95

pizz.

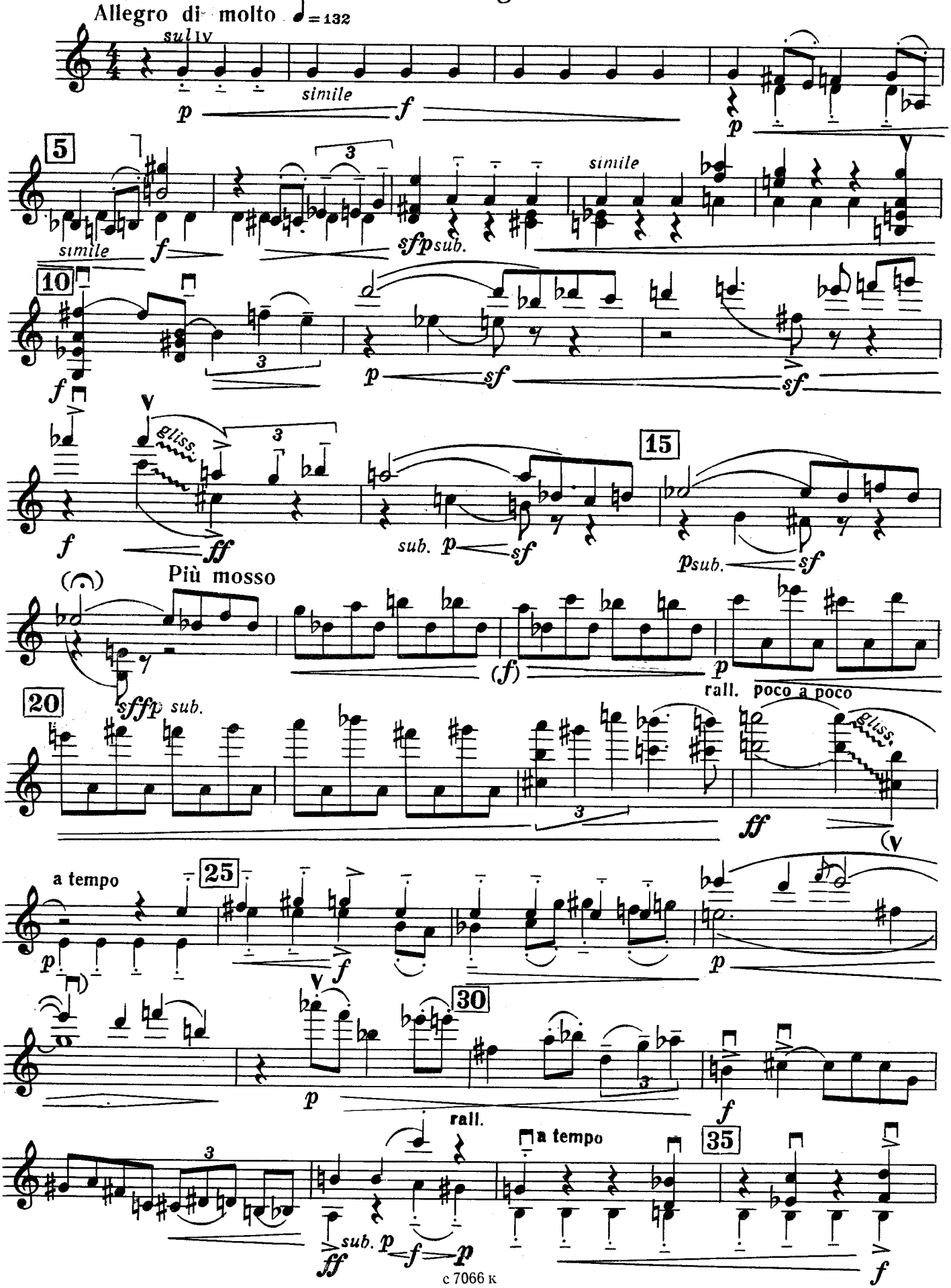
ord.

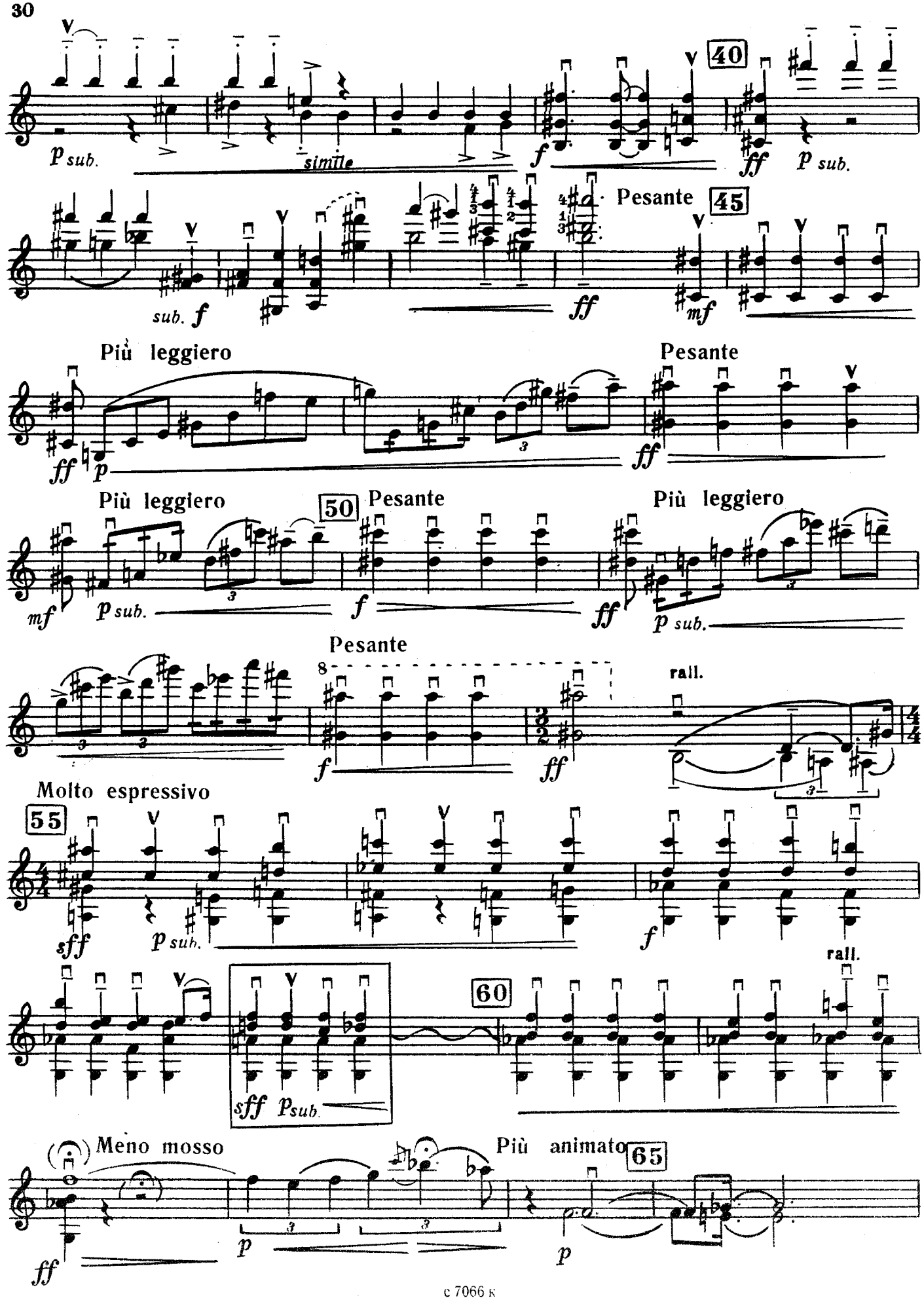
con vibr.

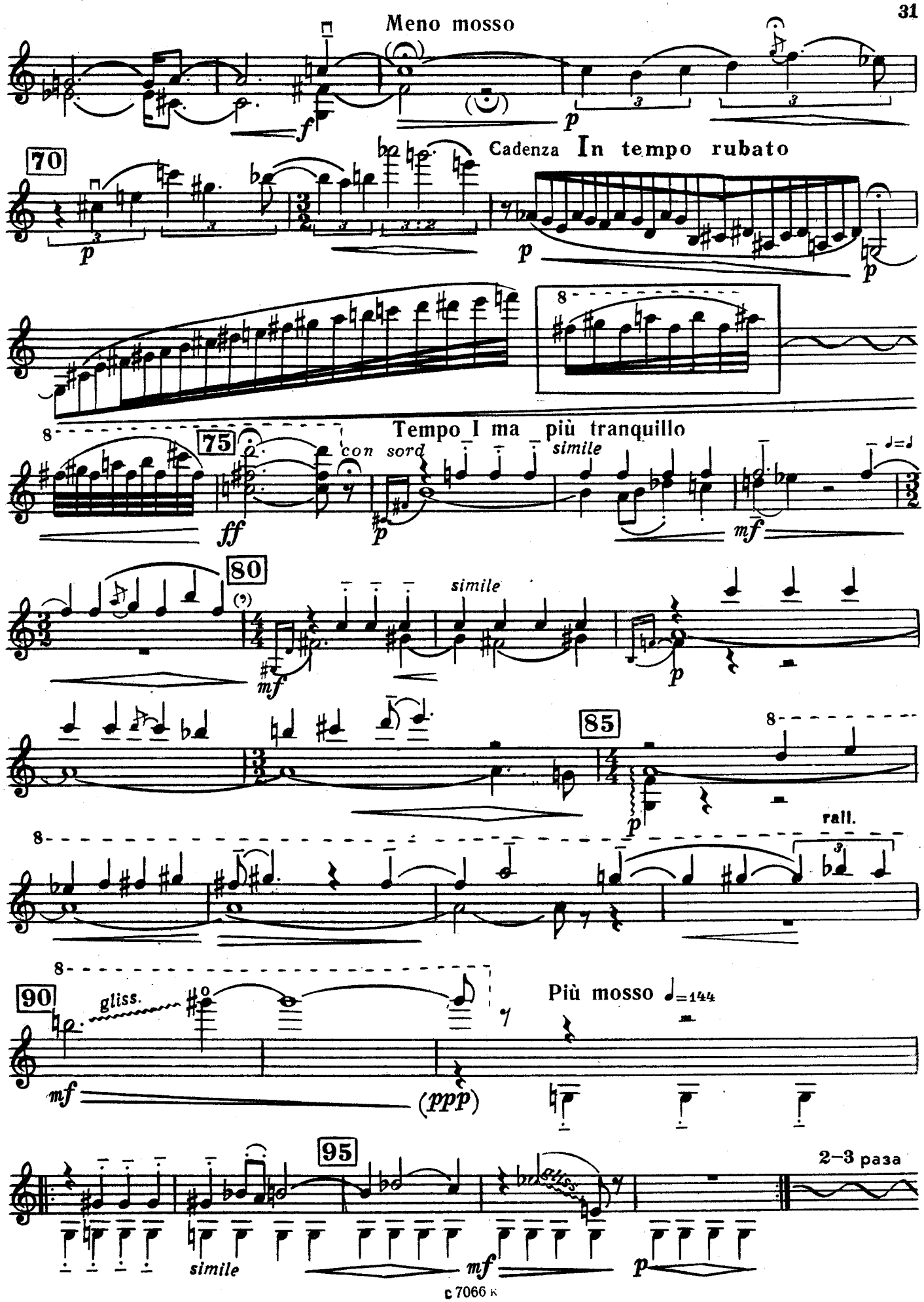
pizz.

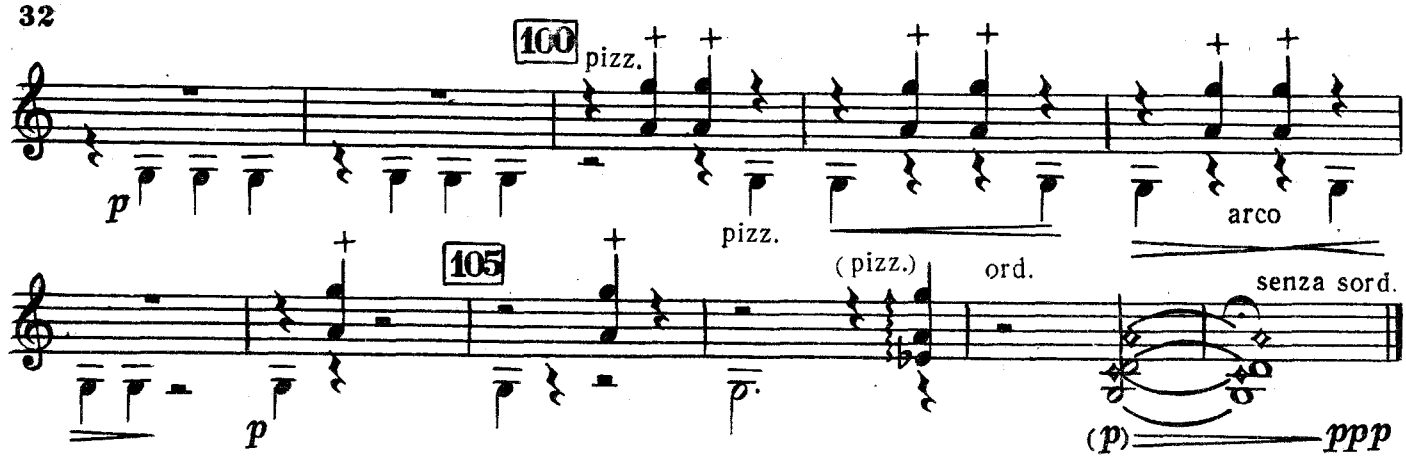
*) Способ исполнения: — арпеджиато играется большим пальцем.

II Fuga


Allegro di molto ♩=132
sul IV
simile
5
simile
sfp sub.
10
gliss.
15
sub.
p sub.
Più mosso
sffp sub.
rall. poco a poco
gliss.
20
a tempo
25
30
rall.
a tempo
35
sub.

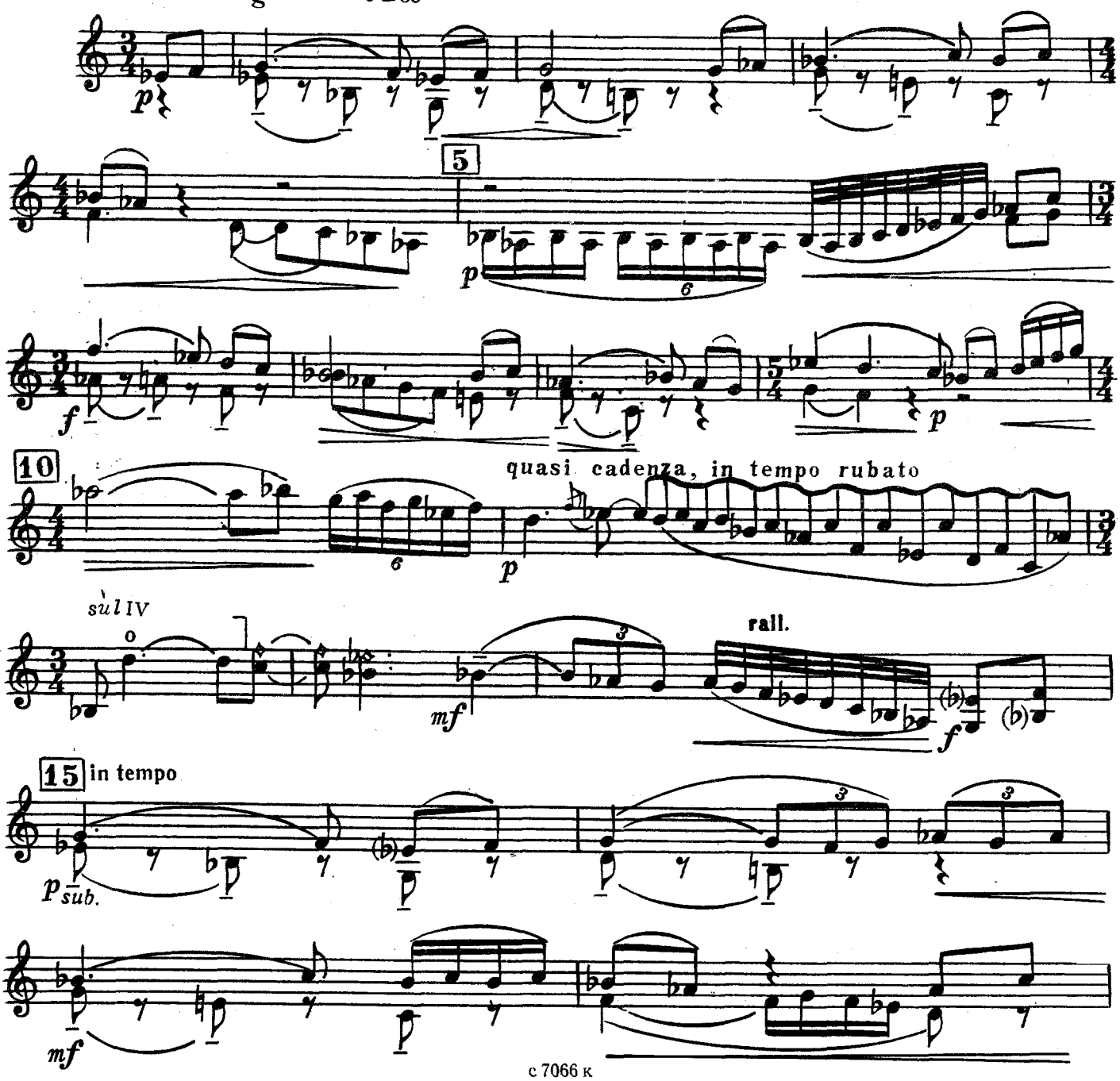

40
simile
Pesante
45
Più leggiero
Pesante
Più leggiero
50
Pesante
Più leggiero
Pesante
rall.
Molto espressivo
55
rall.
60
Meno mosso
Più animato
65

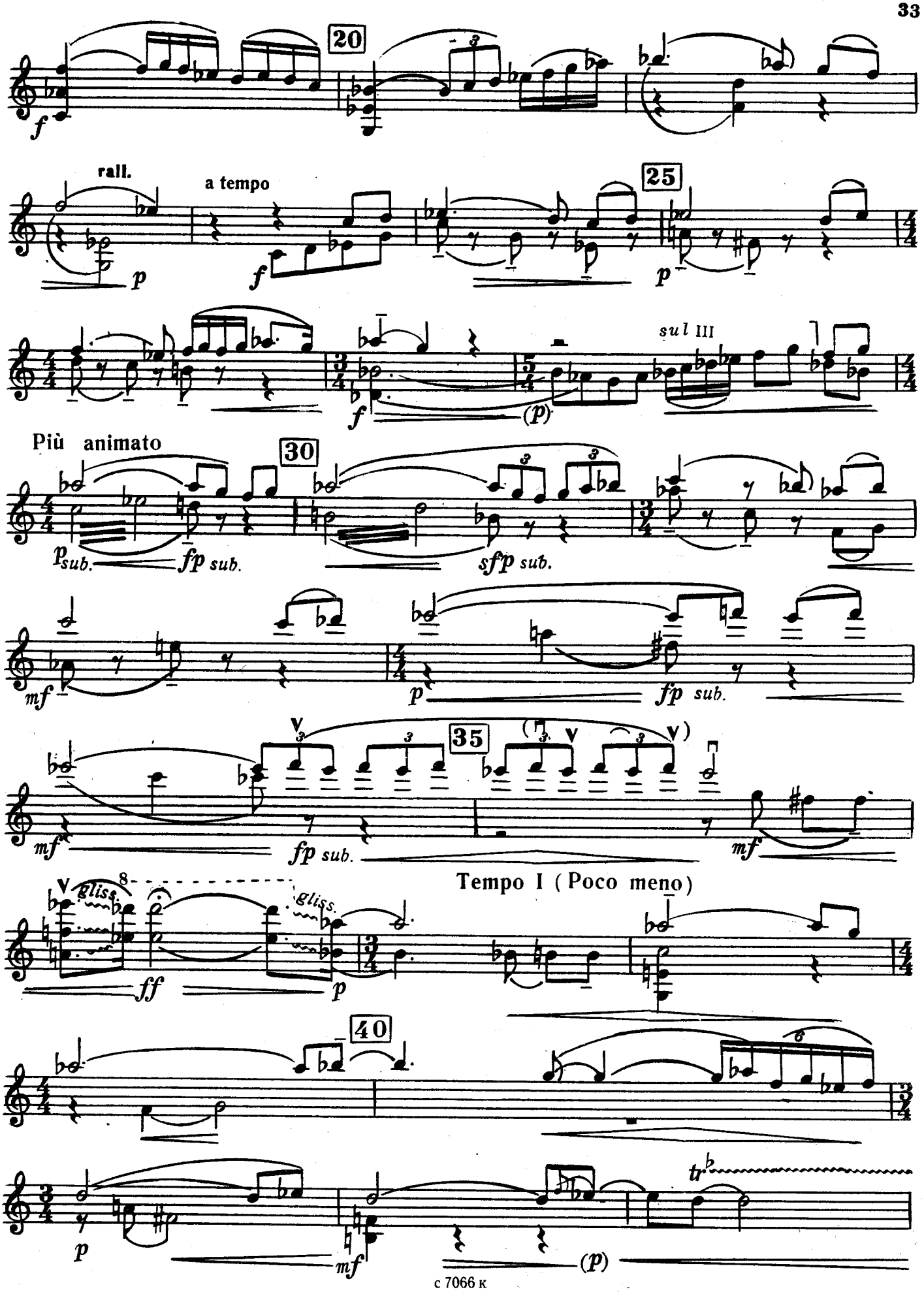

Meno mosso
Cadenza
In tempo rubato
Tempo I ma più tranquillo
con sord
simile
gliss.
Più mosso
rall.
2–3 раза



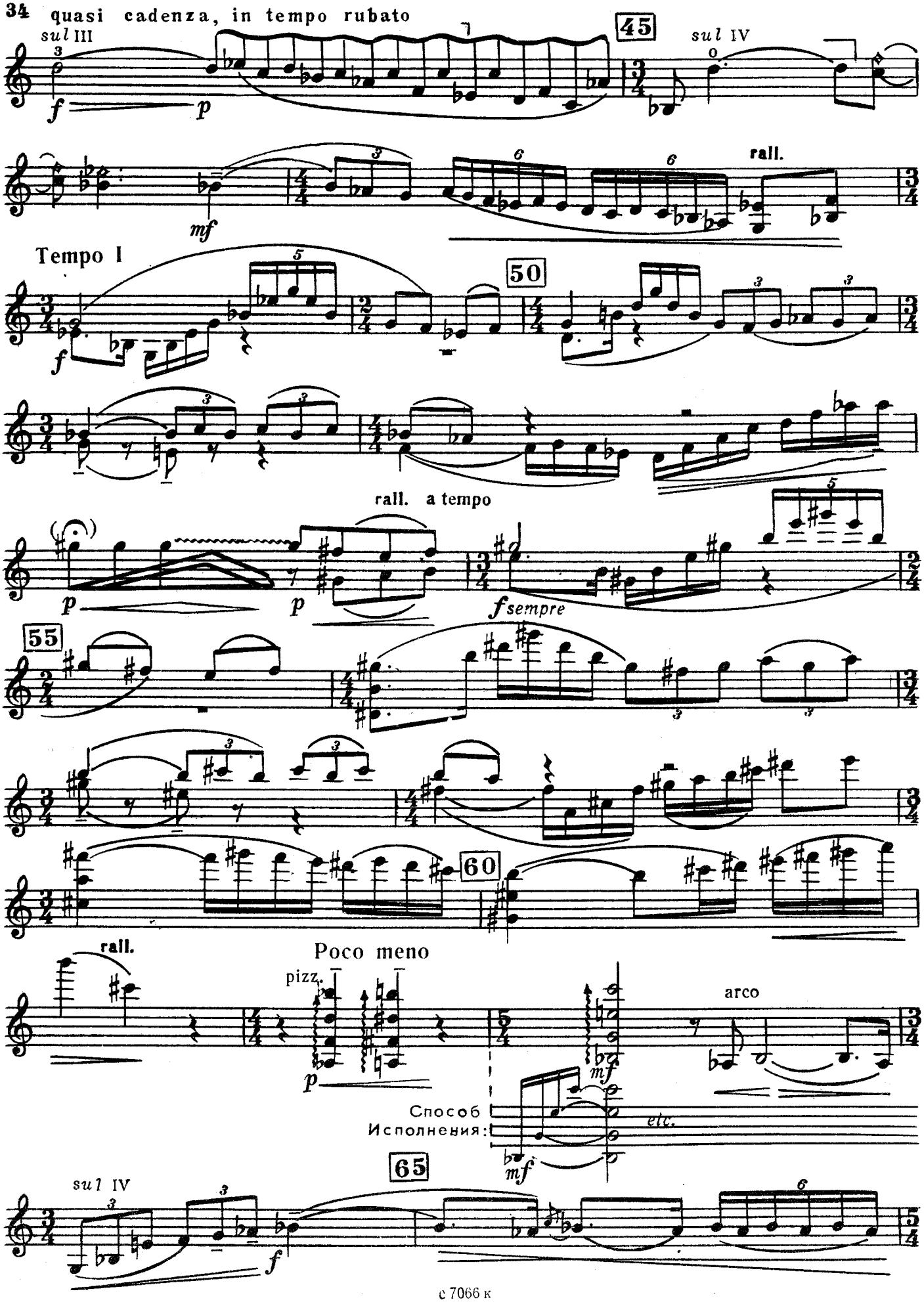
III Intermezzo

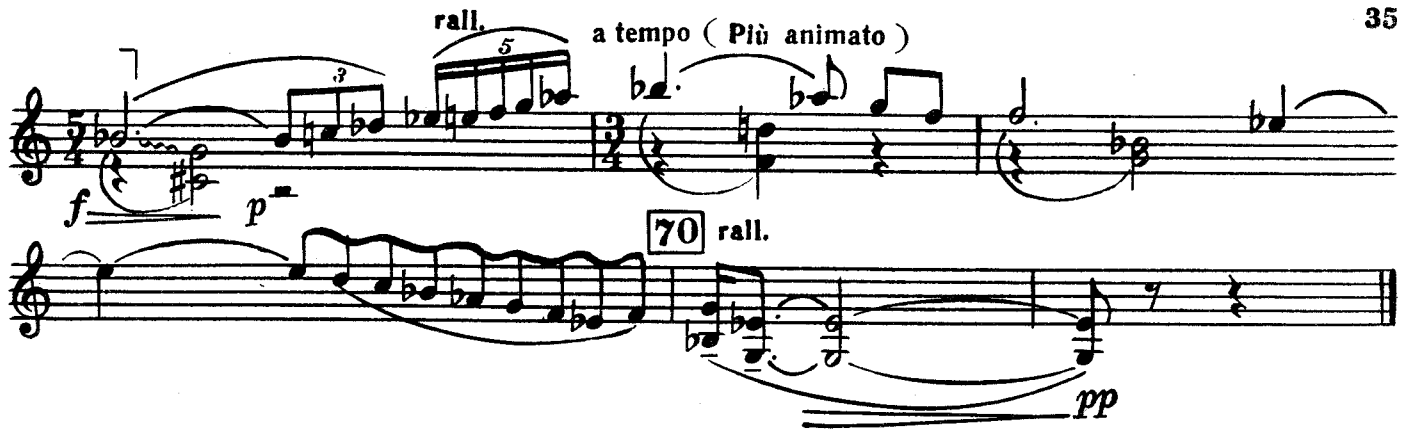
Moderato grazioso ♩=80




20
rall.
a tempo
25
sul III
Più animato
30
35
Tempo I (Poco meno)
40
gliss.
gliss.

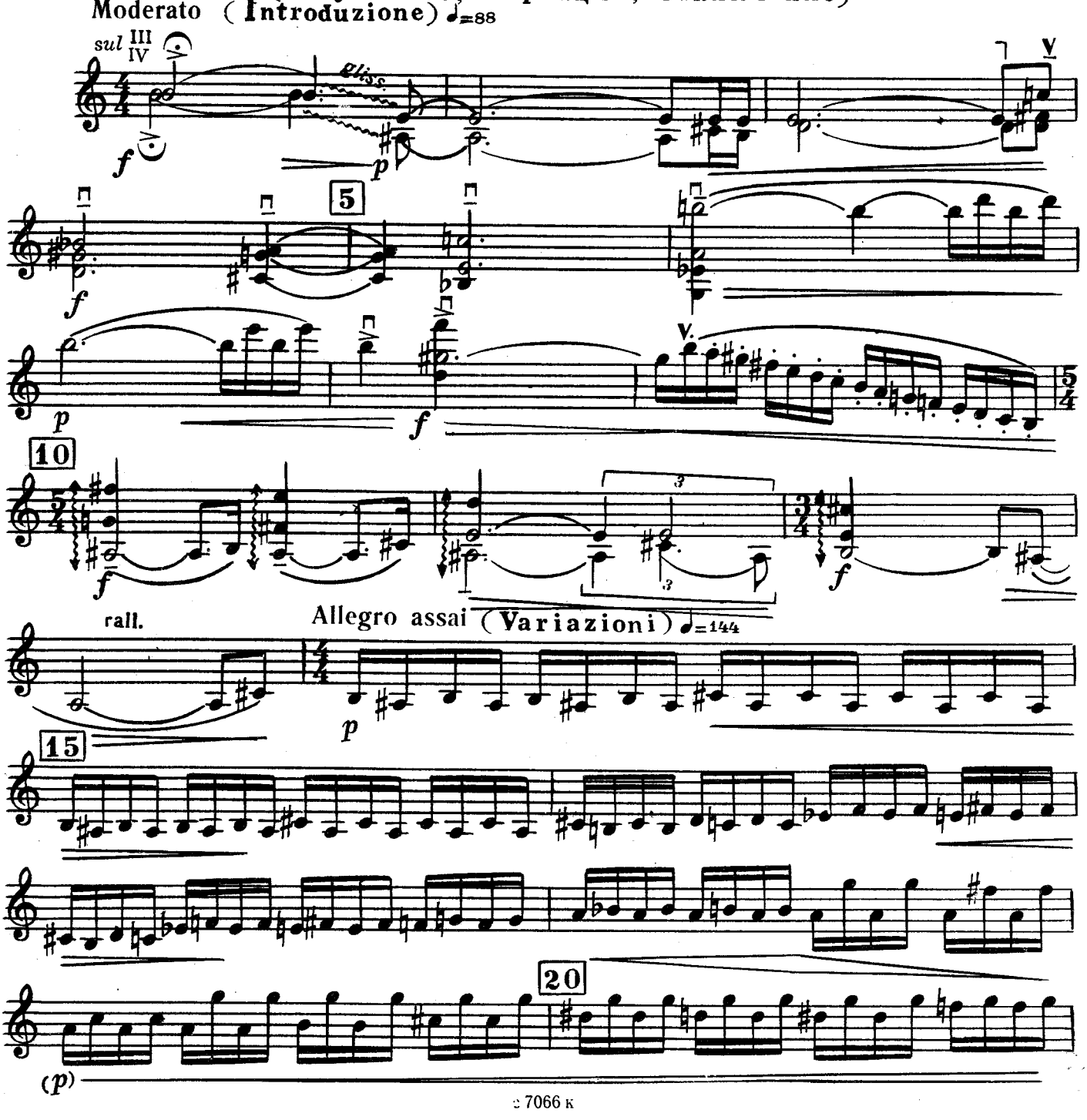
quasi cadenza, in tempo rubato

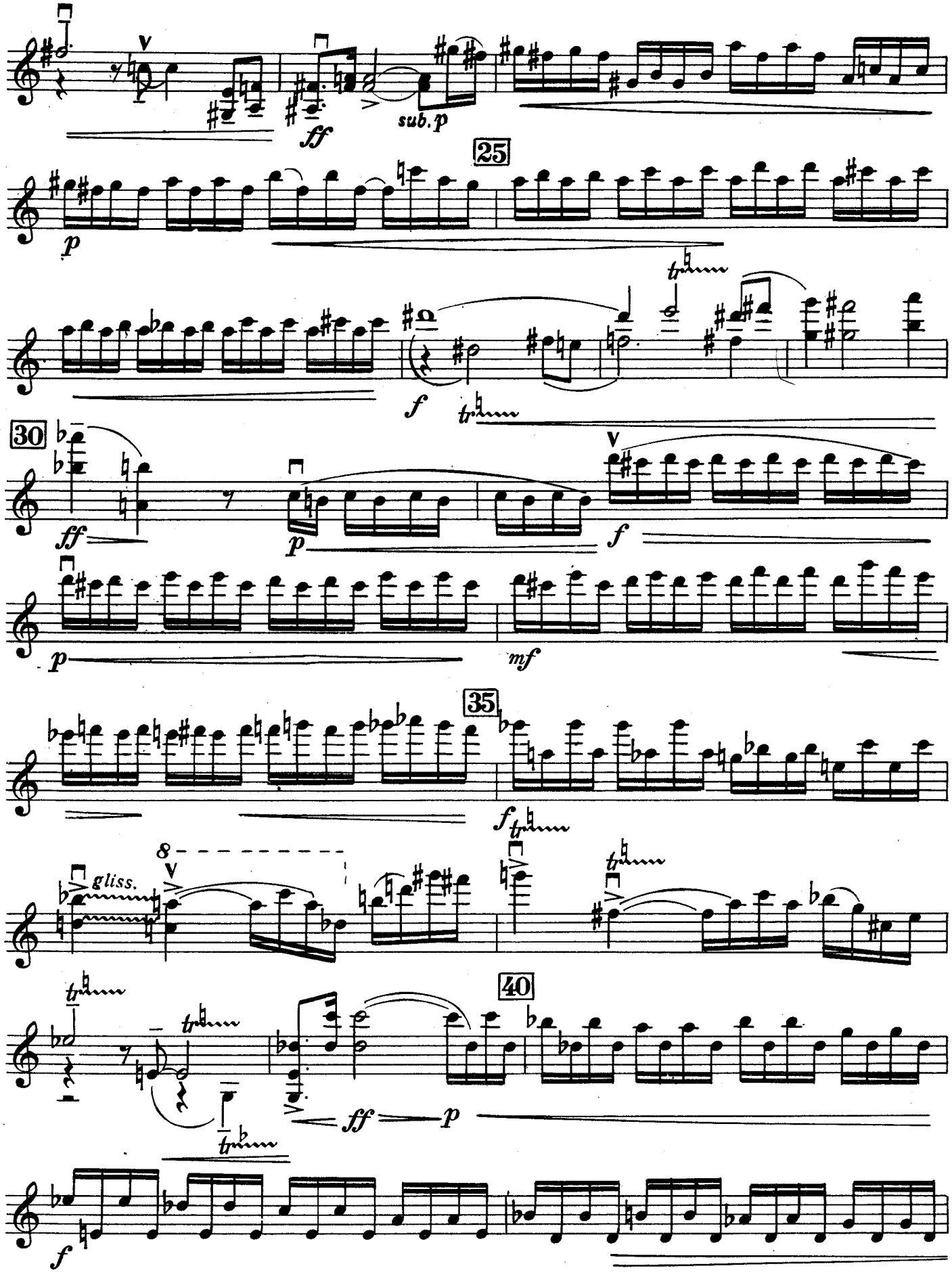


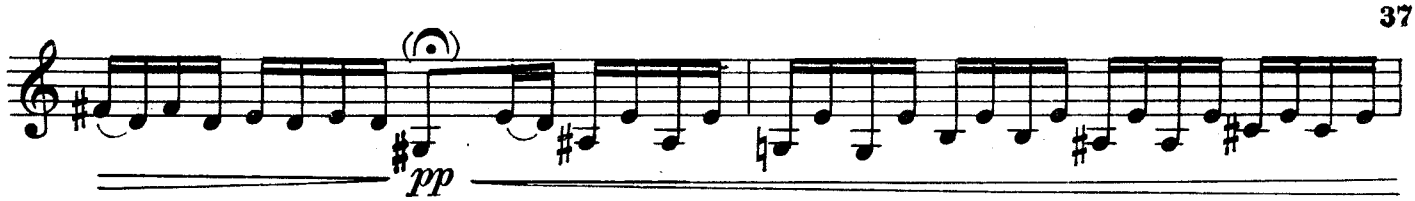


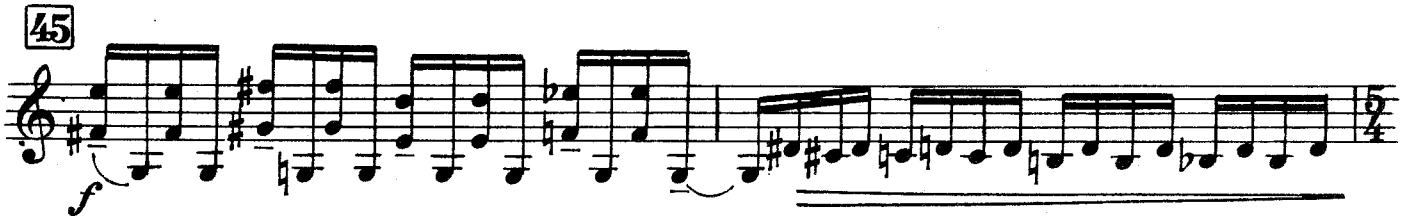
IV Finale - На тему BACH

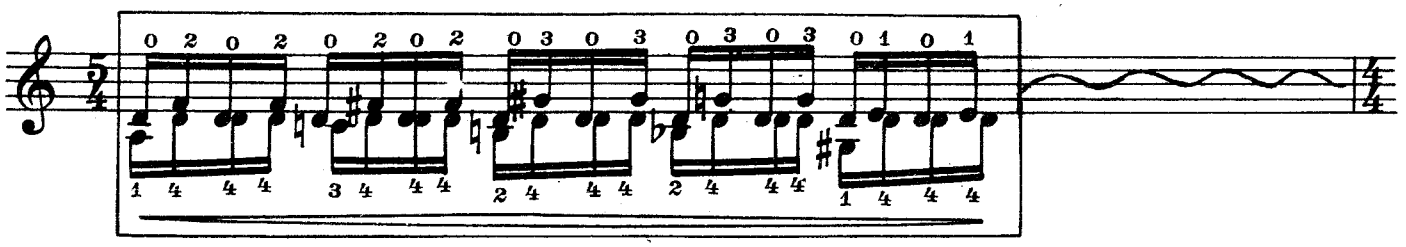
(Вступление, Вариации, Заключение)

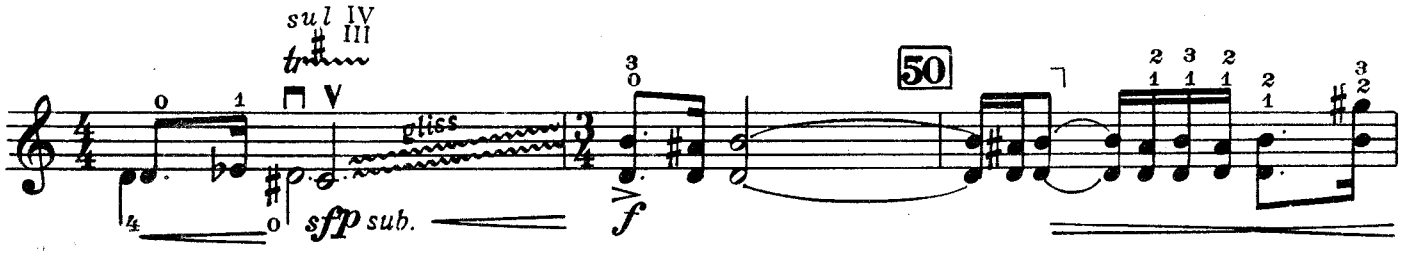


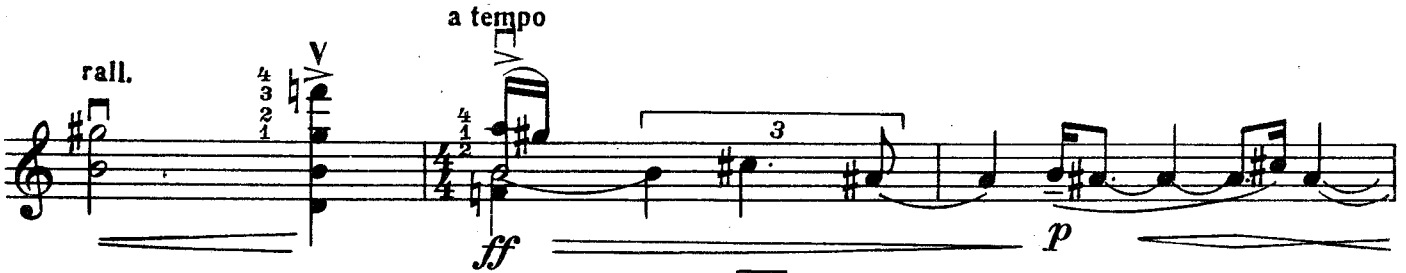

ff
sub. p
25
p
f
30
ff
p
f
p
mf
35
f
gliss.
8
40
ff
p
f

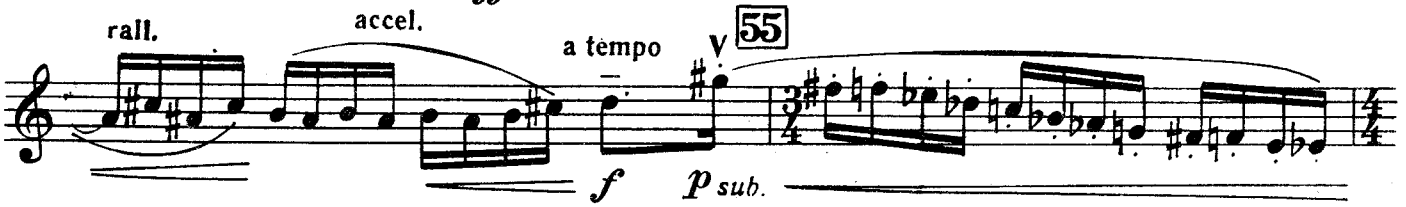

pp

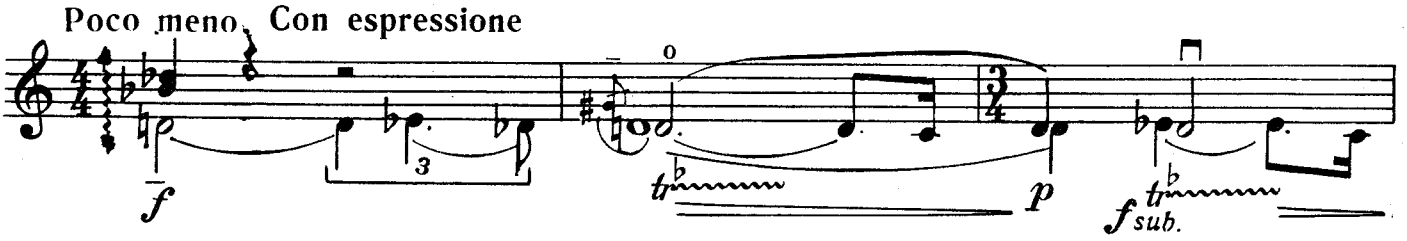

45
f

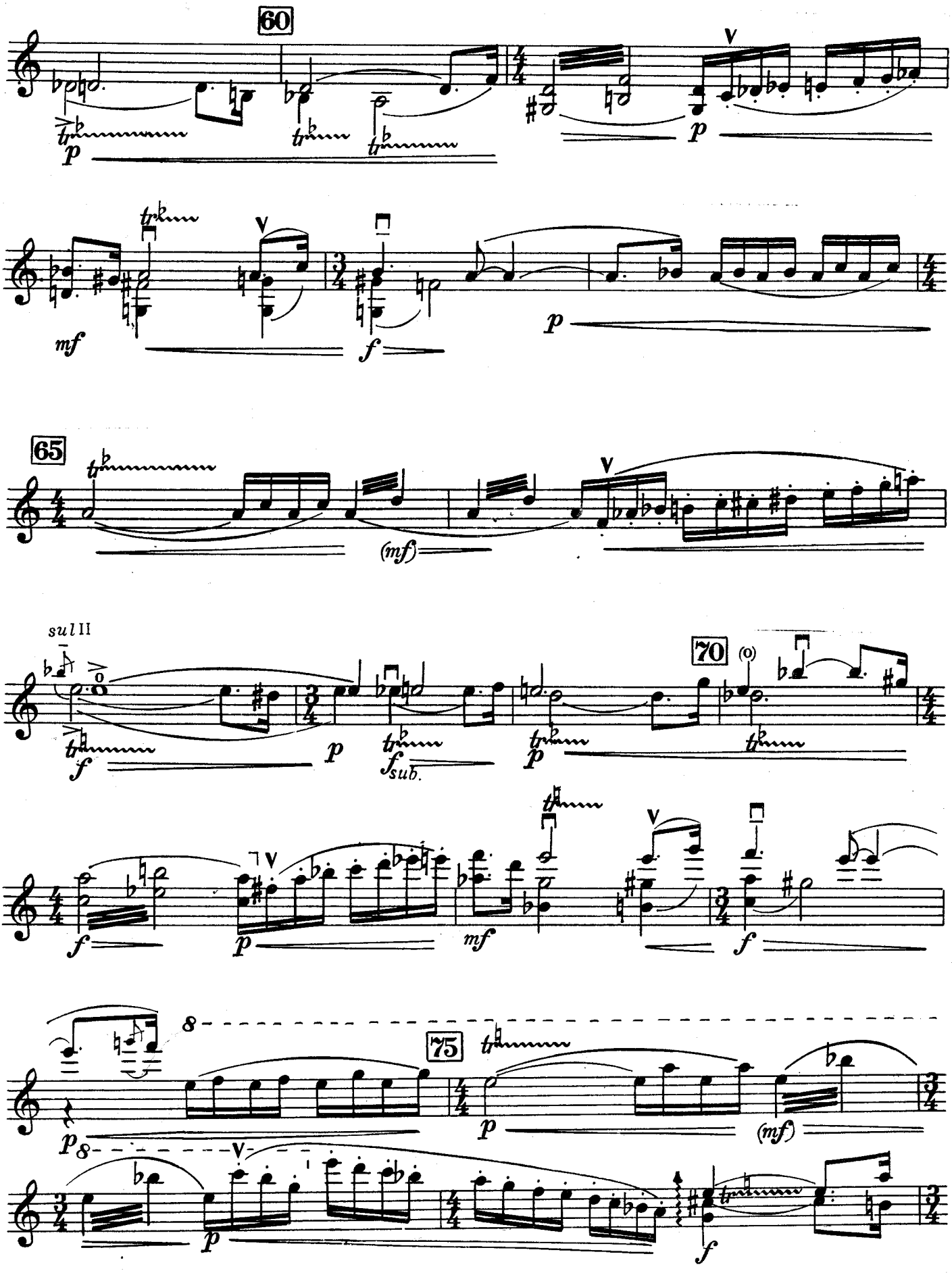


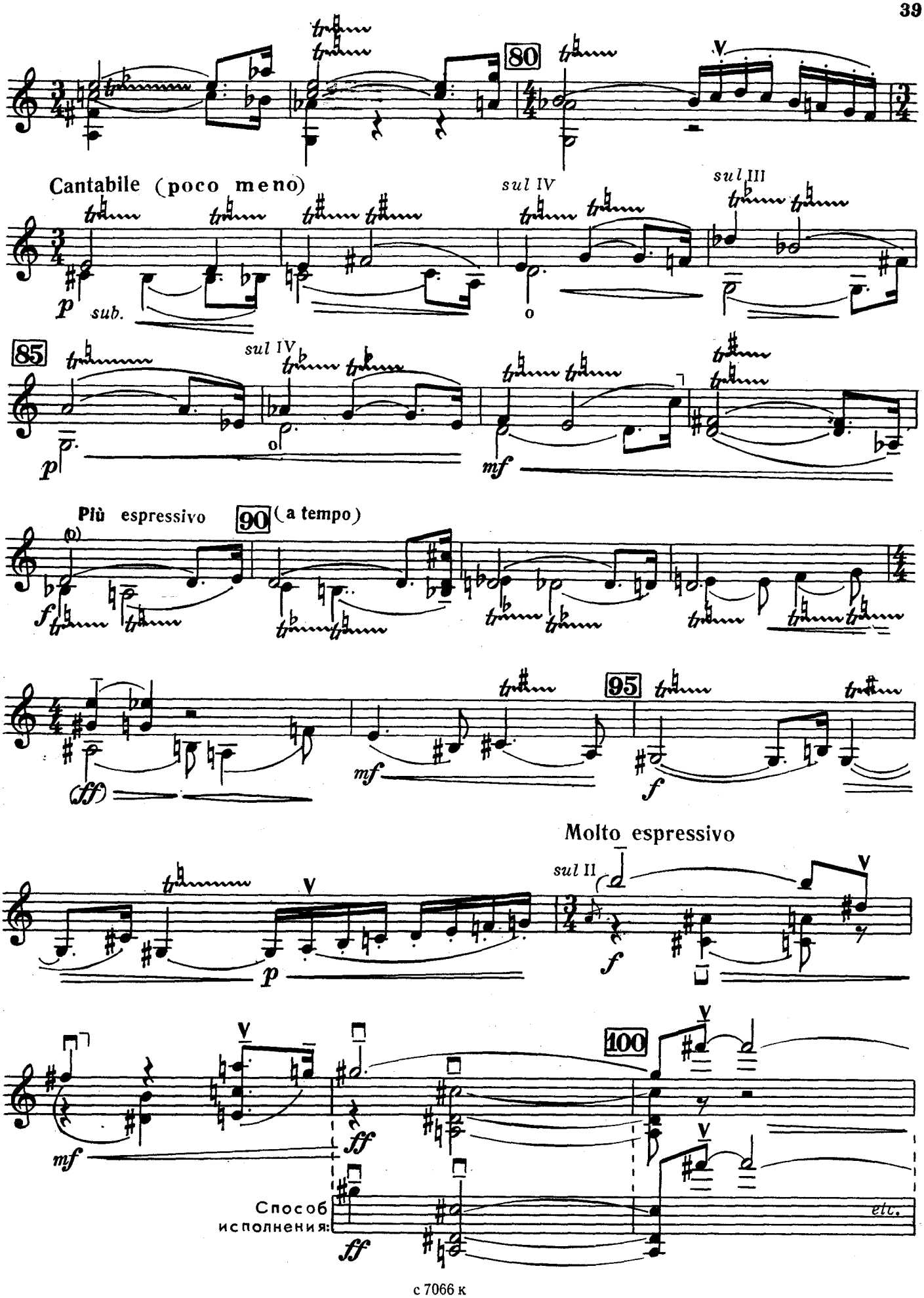

sul IV
III
tr
V
glics
sfp sub.
f
50

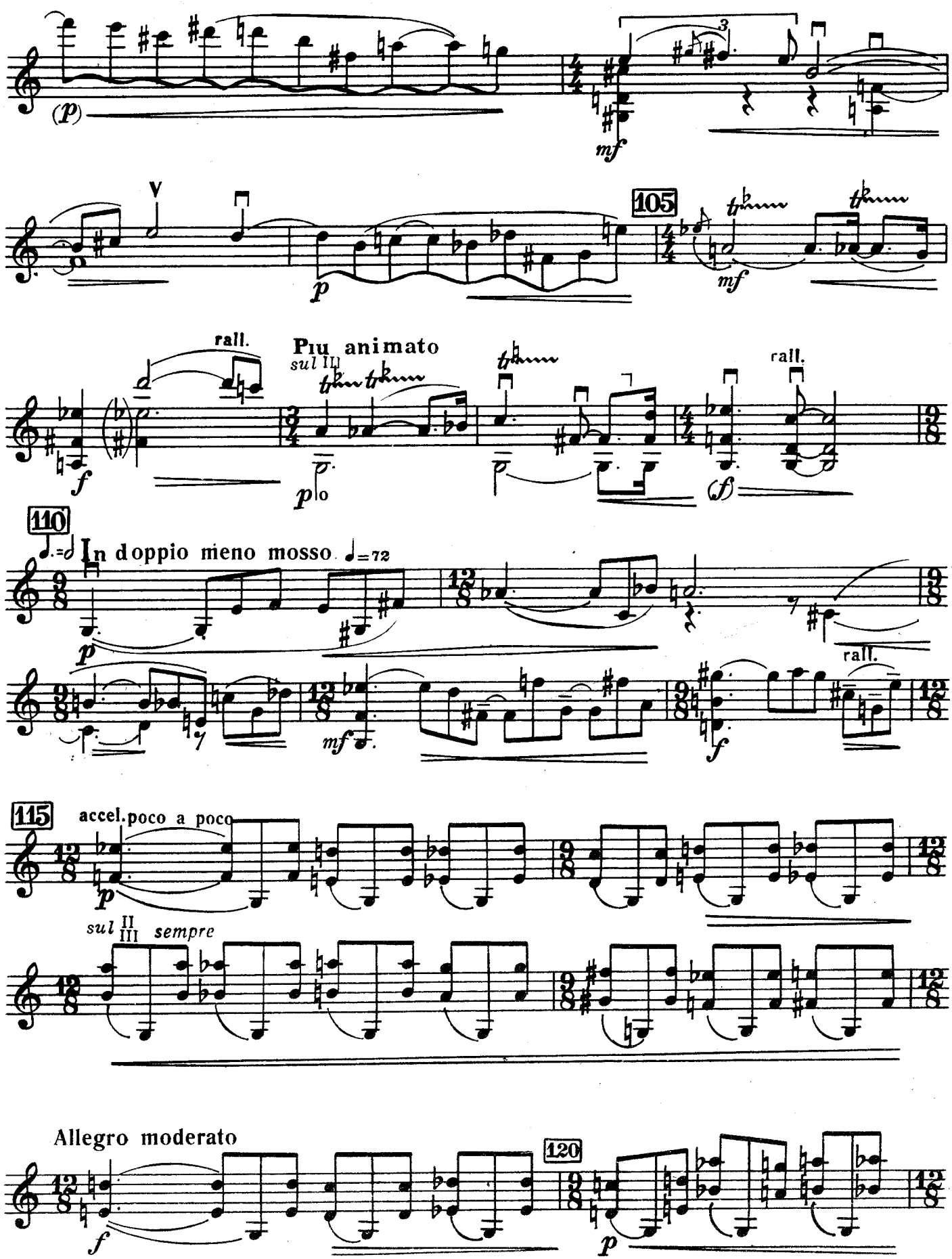

rall.
V
a tempo
ff
p

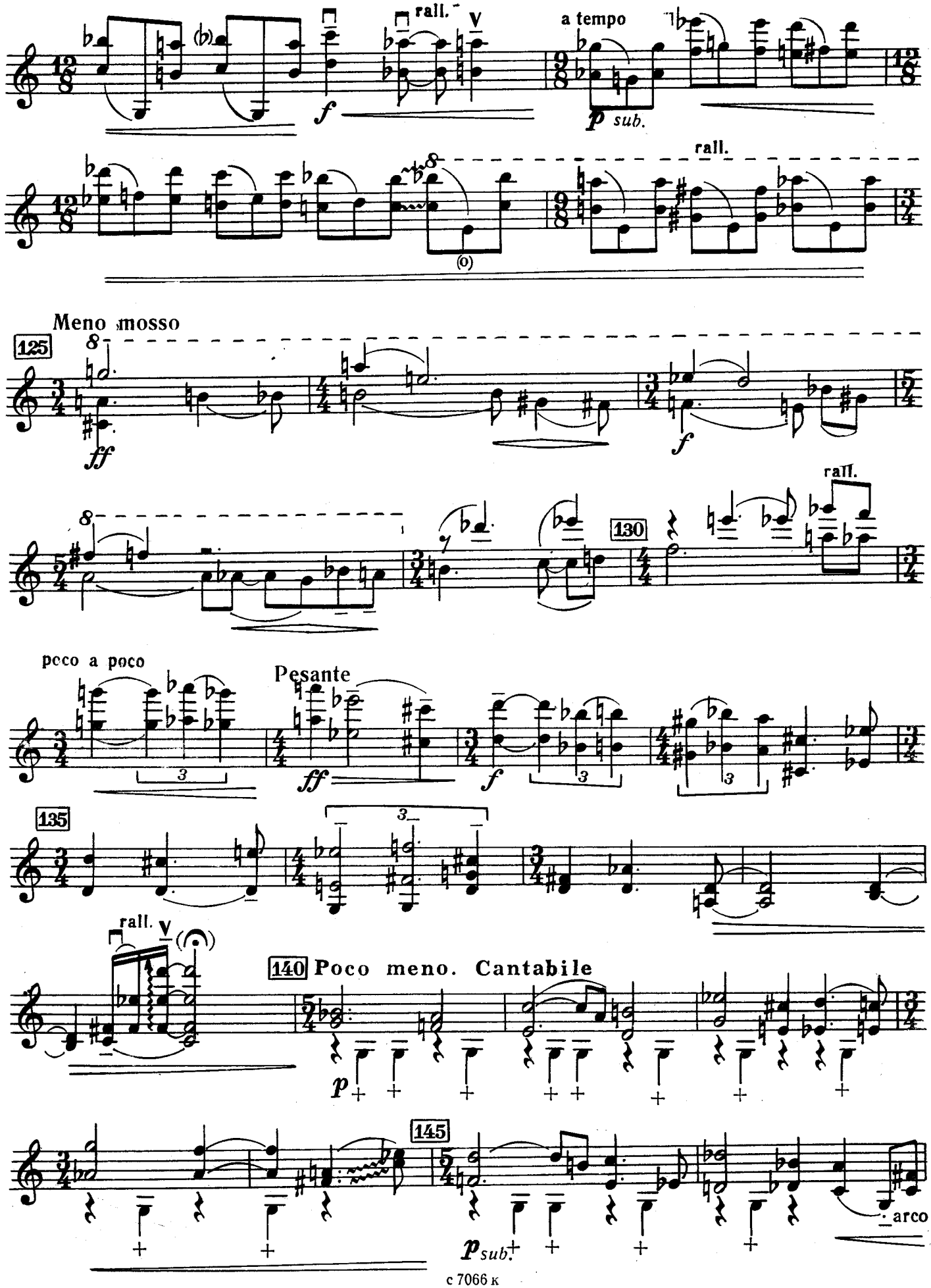

rall.
accel.
a tempo
V
55
f
p sub.

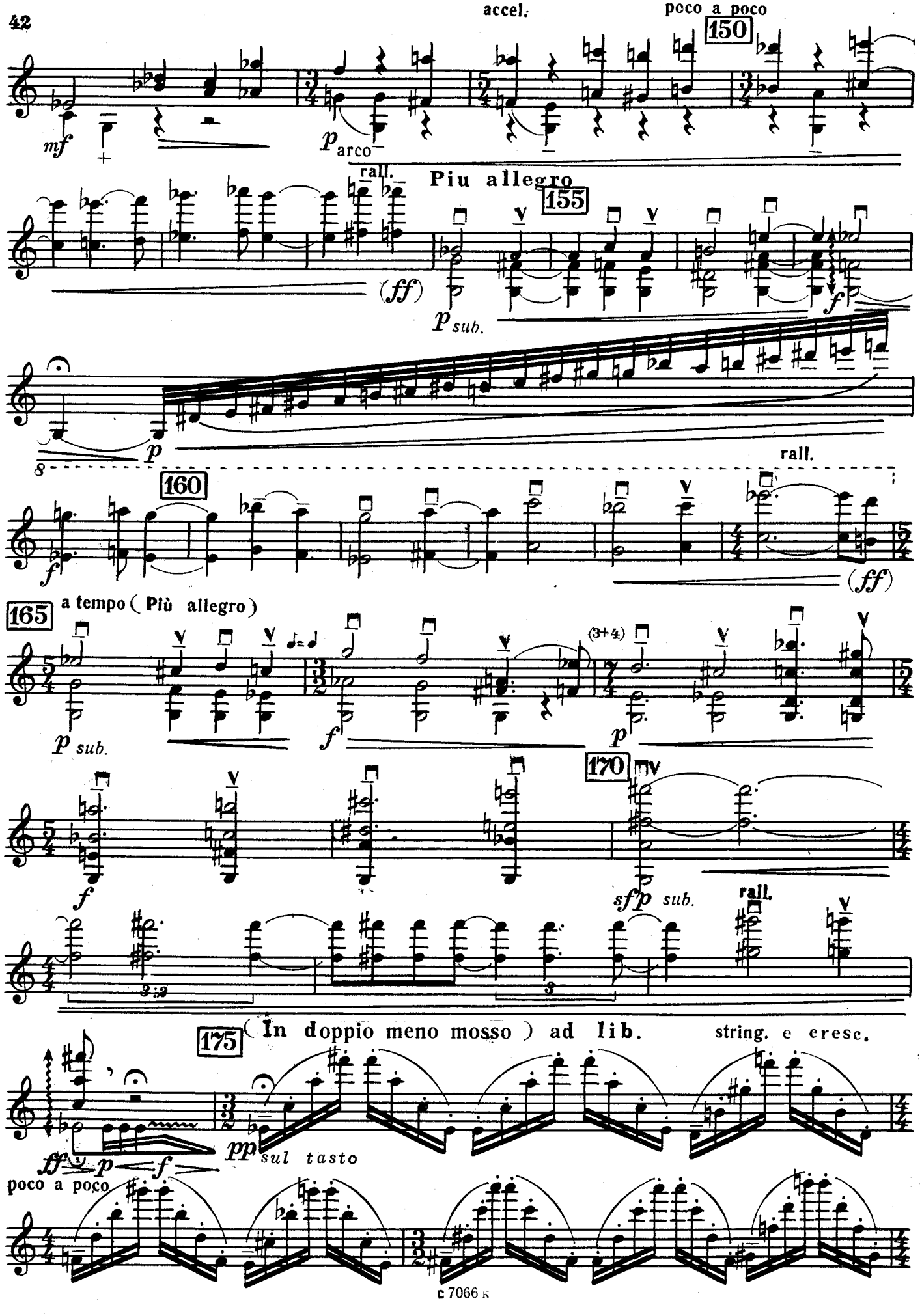

Poco meno. Con espressione
f
tr
p
tr
f sub.

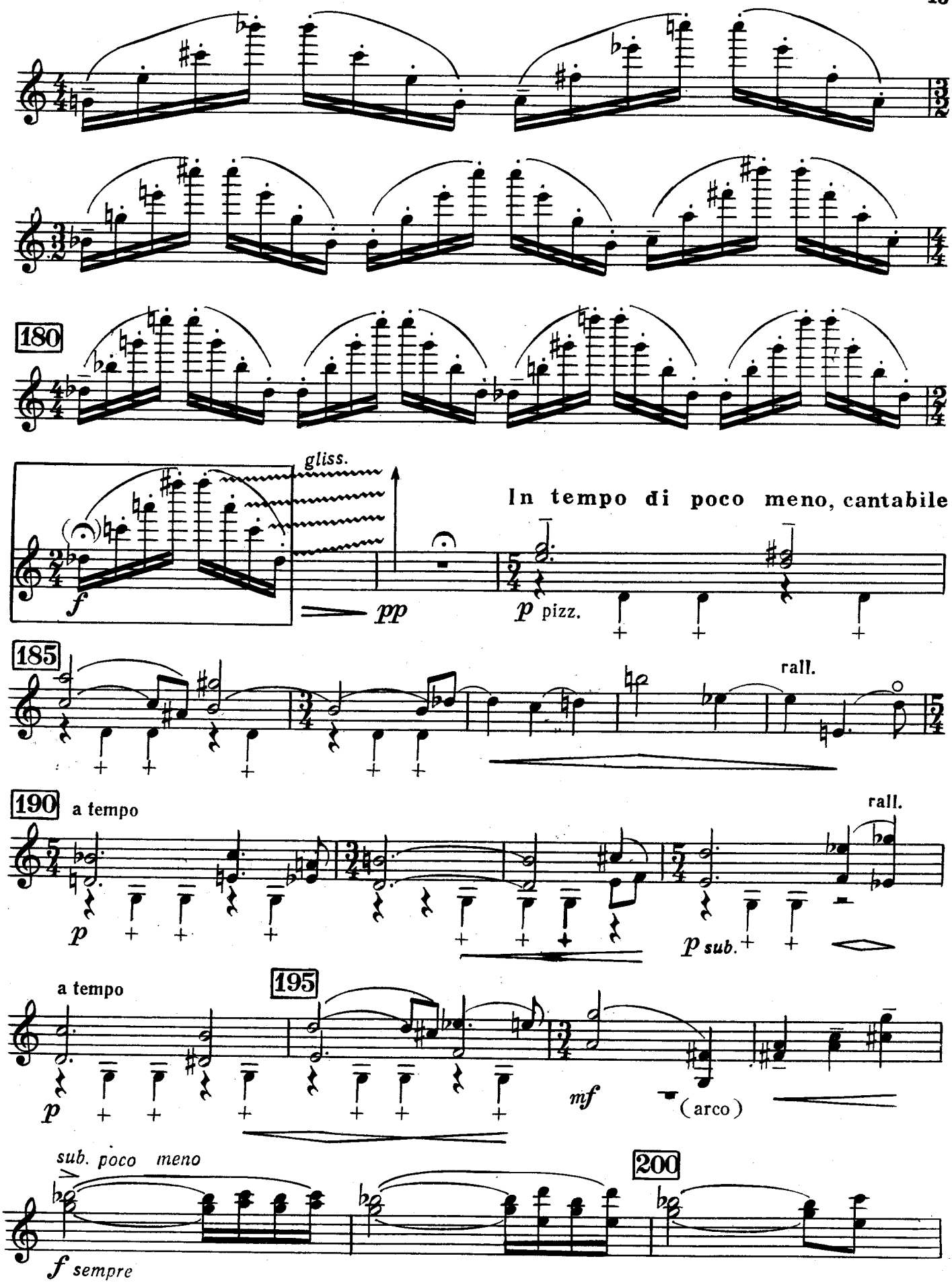

60
65
sul II
70
75

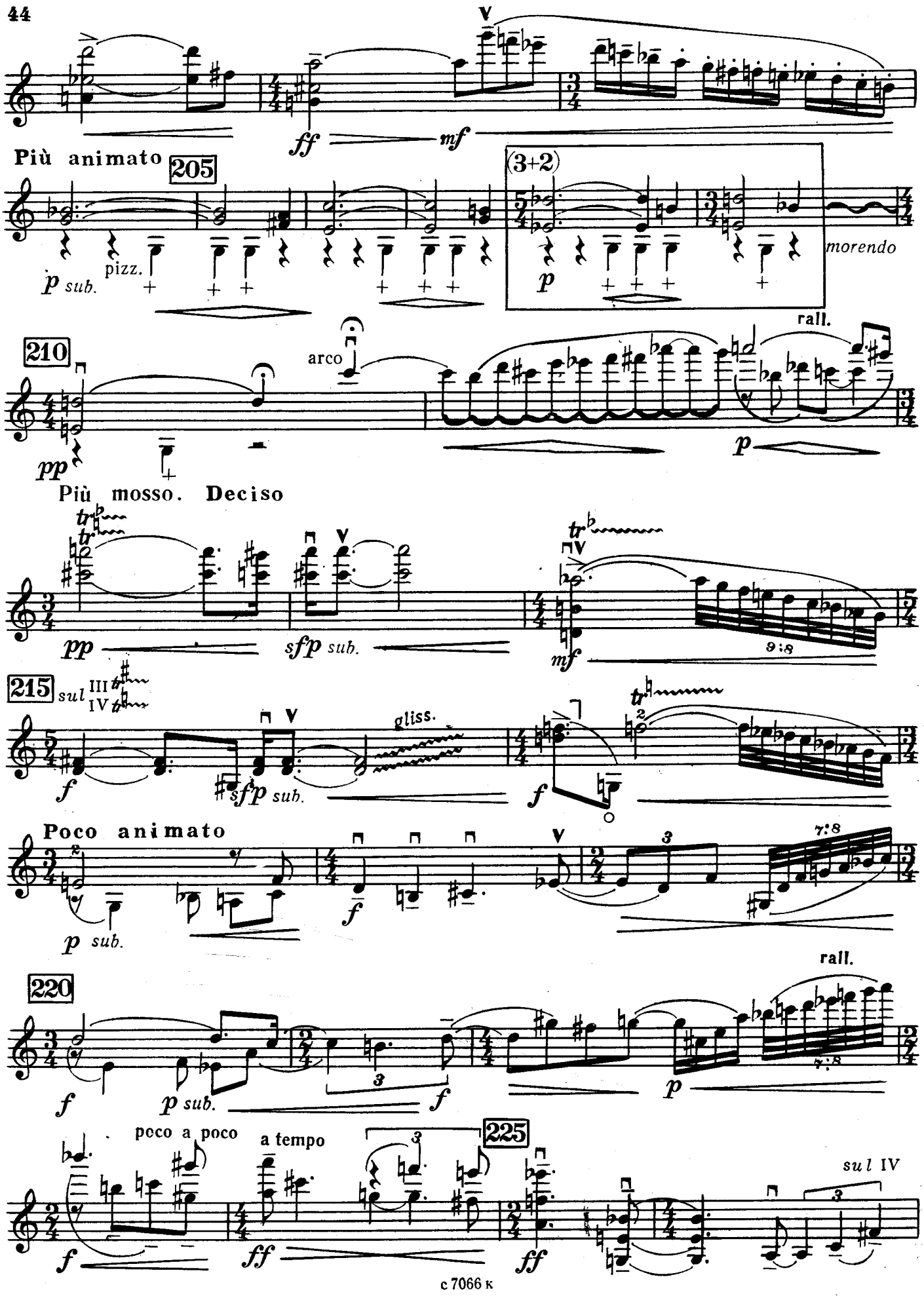

80
Cantabile (poco meno)
sul IV
sul III
p sub.
85
sul IV
p
mf
Più espressivo
90
(a tempo)
f
95
(ff)
mf
f
Molto espressivo
sul II
p
f
100
mf
ff
Способ исполнения:
ff
etc.

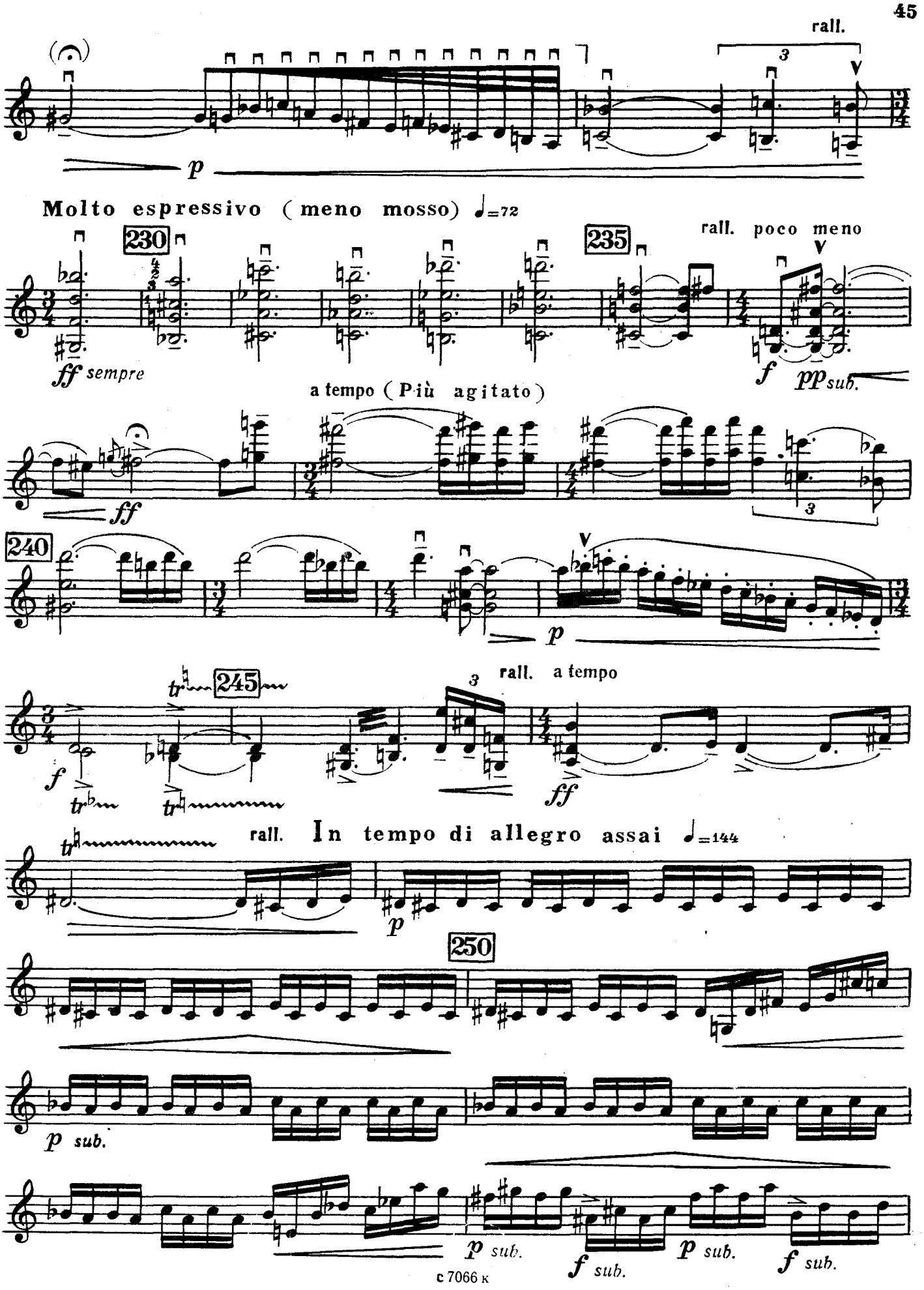

(p)
mf
V
105
p
mf
rall.
Più animato
sul III
f
p lo
(f)
rall.
110
In doppio meno mosso ♩=72
p
mf
f
rall.
115
accel. poco a poco
p
sul II III sempre
Allegro moderato
f
120
p

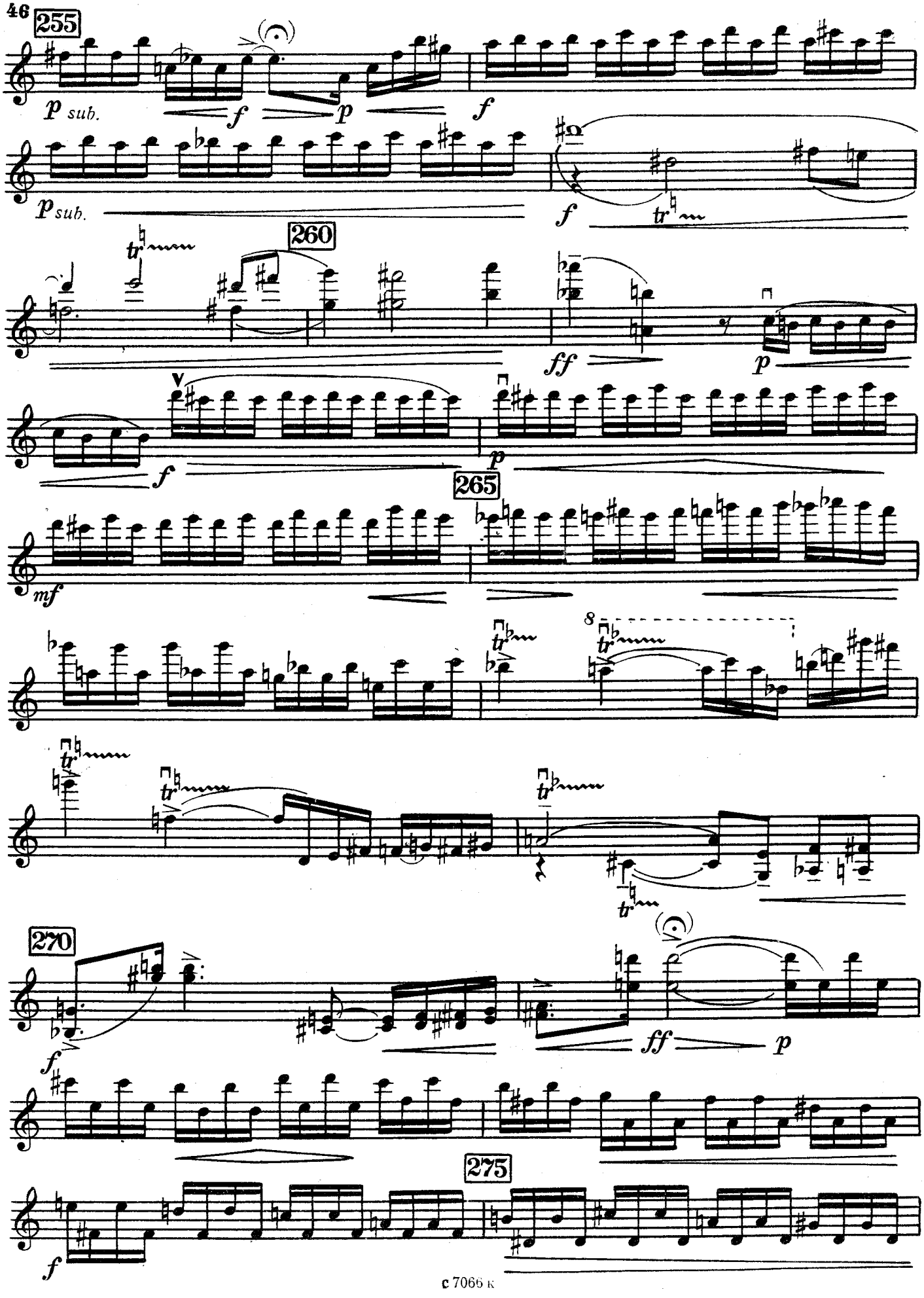

rall.
a tempo
p sub.
rall.
Meno mosso
125
ff
f
rall.
130
poco a poco
Pesante
ff
f
135
rall.
140 Poco meno. Cantabile
p
145
psub.
arco


accel.
poco a poco
150
mf
p arco
rall.
Piu allegro
155
(ff)
p sub.
f
p
rall.
160
f
(ff)
165
a tempo (Più allegro)
p sub.
f
(3+4)
p
170
f
sf p sub.
rall.
175
(In doppio meno mosso) ad lib.
string. e cresc.
ff
p
f
pp sul tasto
poco a poco


180
gliss.
f
pp
In tempo di poco meno, cantabile
p pizz.
185
rall.
190
a tempo
rall.
p
p sub.
a tempo
195
p
mf
(arco)
sub. poco meno
200
f sempre


Più animato
205
(3+2)
pizz.
p sub.
p
morendo
rall.
210
arco
pp
p
Più mosso. Deciso
pp
sfp sub.
mf
9:8
215
sul III IV
gliss.
f
sfp sub.
f
Poco animato
7:8
p sub.
f
rall.
220
f
p sub.
f
p
poco a poco
a tempo
225
sul IV
f
ff
ff


rall.
p
Molto espressivo (meno mosso) ♩=72
230
235
rall. poco meno
ff sempre
f
pp sub.
a tempo (Più agitato)
ff
240
p
245
rall. a tempo
f
ff
rall. In tempo di allegro assai ♩=144
p
250
p sub.
p sub.
f sub.
p sub.
f sub.


255
260
265
270
275
p sub.
f
p
ff
mf

all.

sul IV

p

a tempo

pp

(p)

Più animato

280

f sub.

simile

p sub.

285

f

p

rall.

a tempo

f

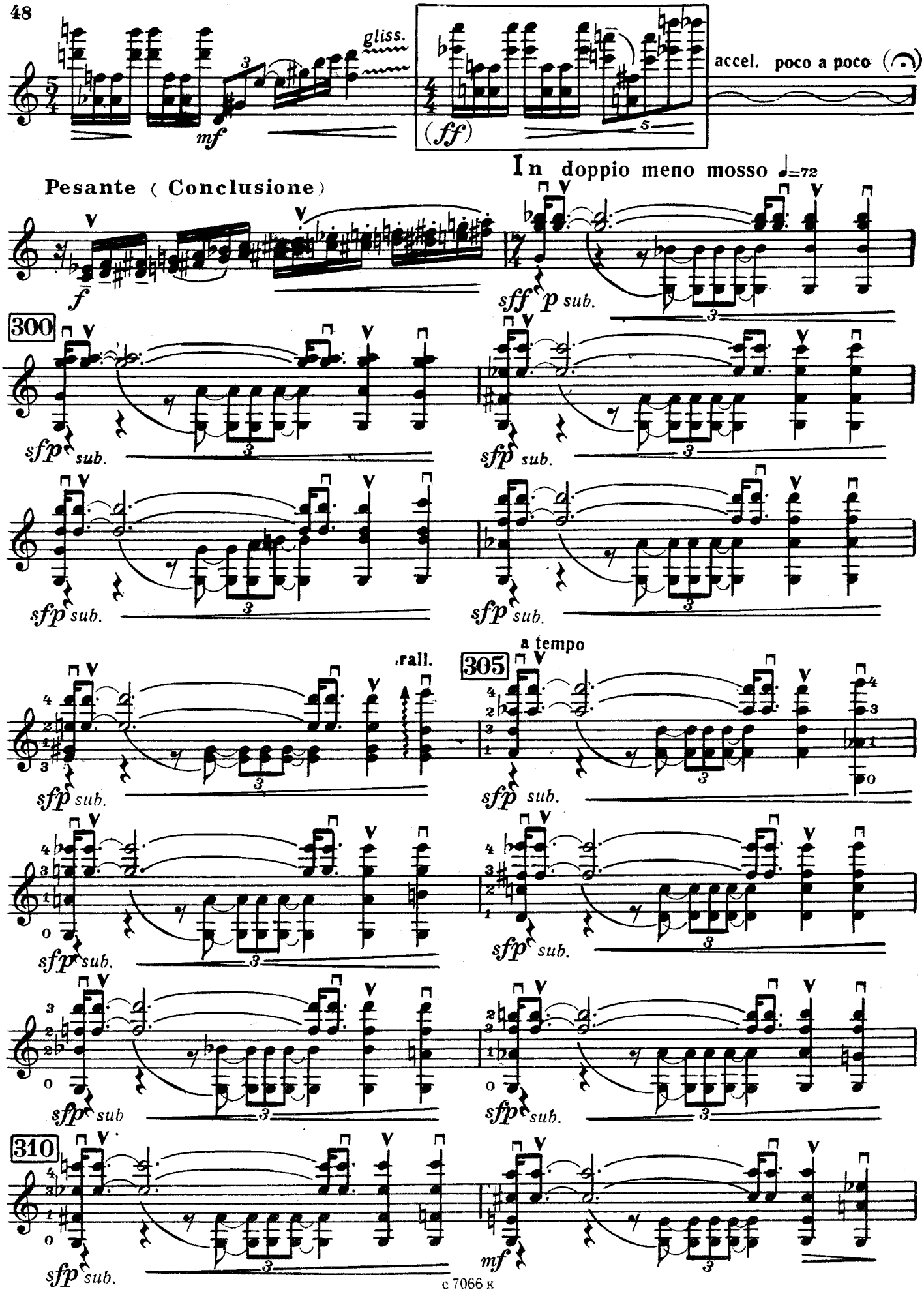
290

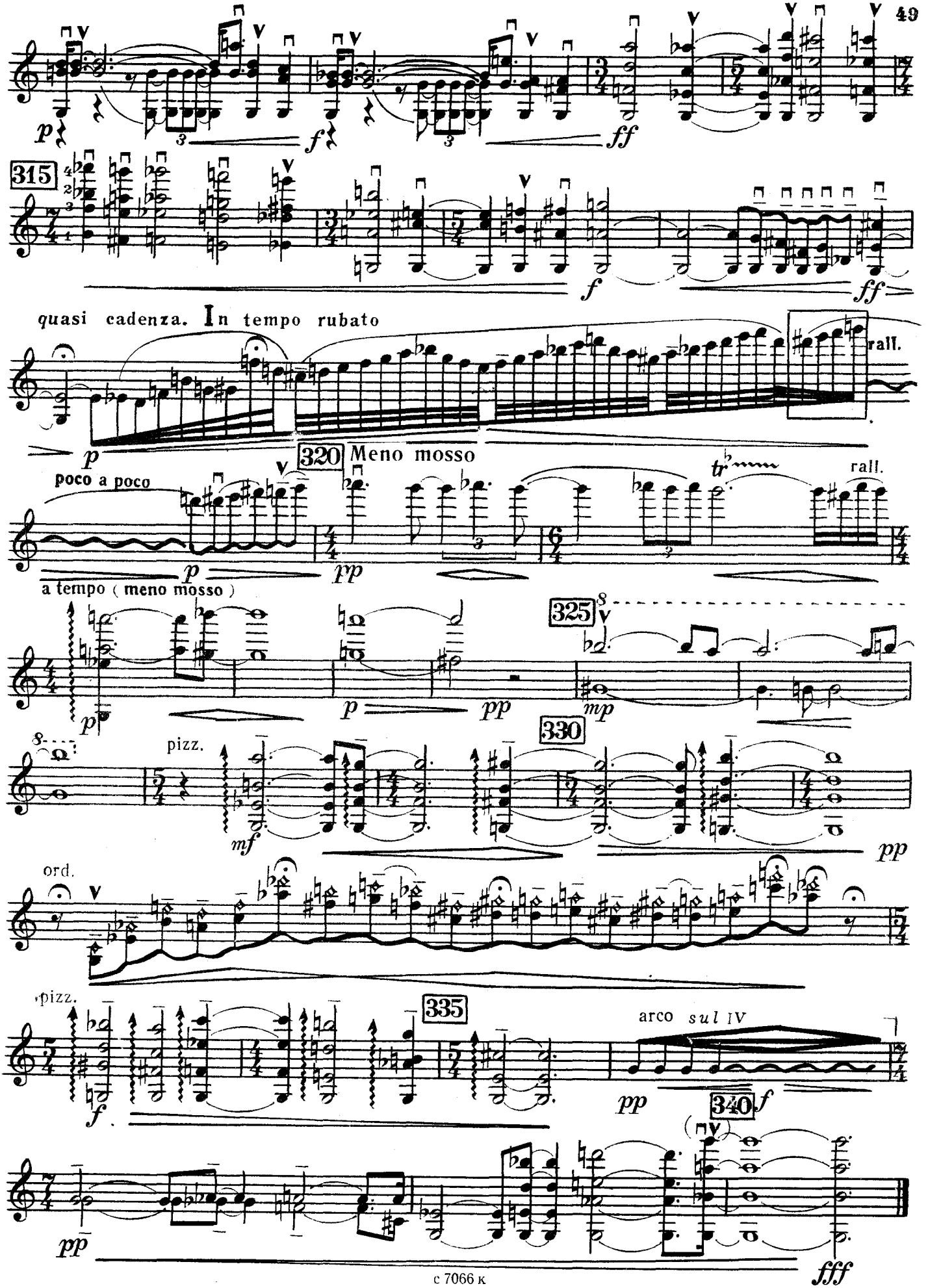
(rall.

a tempo)

ad lib.

295


gliss.
mf
(ff)
accel. poco a poco
Pesante (Conclusione)
In doppio meno mosso ♩=72
f
sff p sub.
300
sfp sub.
rall.
a tempo
305
310
mf


315
quasi cadenza. In tempo rubato
rall.
320 Meno mosso
poco a poco
rall.
a tempo (meno mosso)
325
330
pizz.
ord.
pizz.
335
arco sul IV
340

Давид КРИВИЦКИЙ

О ТРЕХ СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Заметки композитора

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

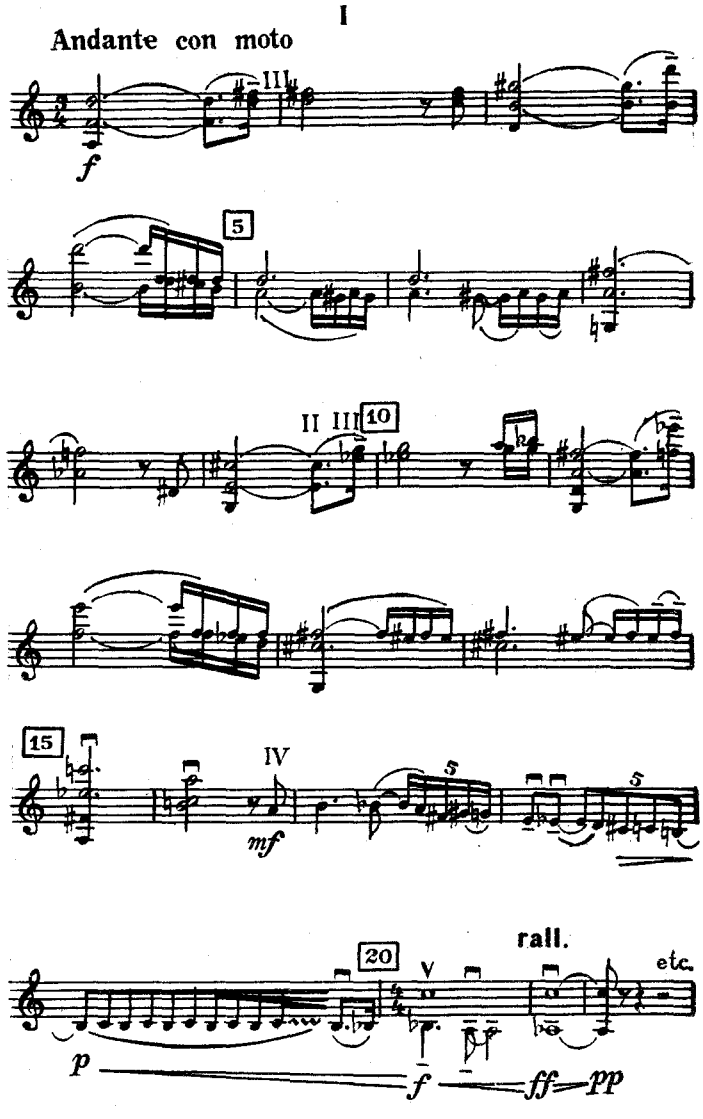
Представляется поэтому полезным дать исполнителю некоторые необходимые разъяснения. Тем более, что исполнитель «проходит в обратном направлении путь композитора, который, создавая свою музыку, дал ей живой смысл до того, как он ее записал, или в то время, как записывал. Таким образом, сердце, сущность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

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

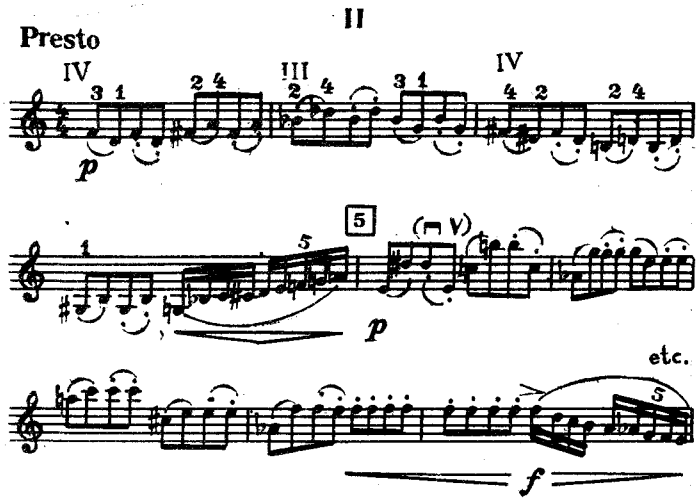
Это — двухчастное сочинение, имеющее многослойную структуру. С одной стороны, соната — произведение, в котором воплощена идея классического трехчастного цикла (первая часть — драматическое Andante — сонатная форма; вторая — скерцозное Presto — сложная трехчастная форма с признаками рондальности, но ее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

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

Соната монотематична. Основная ее тема — период повторного строения с расширенным вторым предложением. Она носит патетический, напряженный характер:



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



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

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

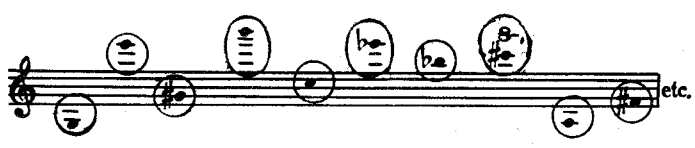
Их общность вызвана не столько соображениями цементирования формы, сколько мотивами этическими. Скорбное звучание этих финальных разделов становится доминирующим во всем произведении. Авторским импульсом здесь явилось настроение, отраженное в поэтических строках Гёте:

В суровом сердце трепет и смиренье,
В очах слеза сменяется слезой.
(*«Фауст»* в переводе *Н. Холодковского*)

Хотелось бы, чтобы это настроение было подчеркнуто при исполнении.

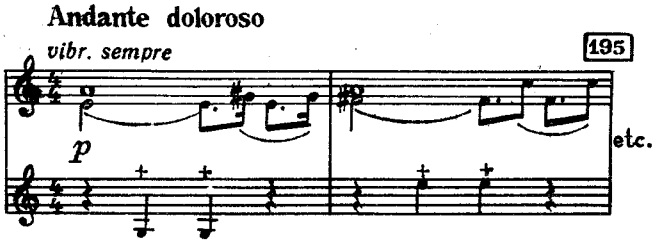
Еще несколько замечаний, касающихся некоторых исполнительских приемов.

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



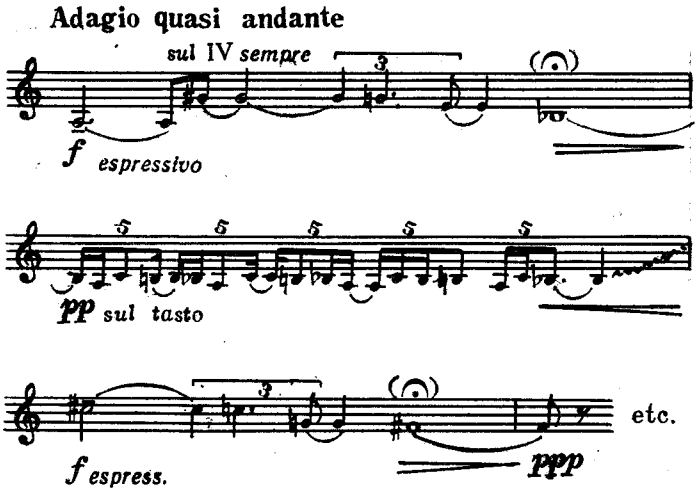
Растяжки следует исполнять, ориентируясь на четвертый палец как на основной и двигая первый (см., к примеру, такты 20—21 из первой части).

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



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

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



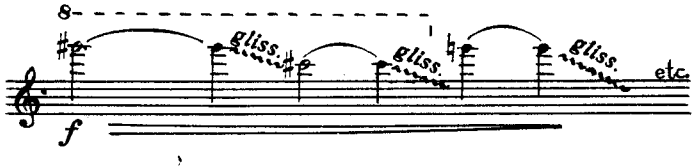
Вторая соната — иной мир музыкальных образов. Ее особенность состоит в частой смене настроений, ритмов, нюансов на узком «музыкальном пространстве».

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

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

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

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



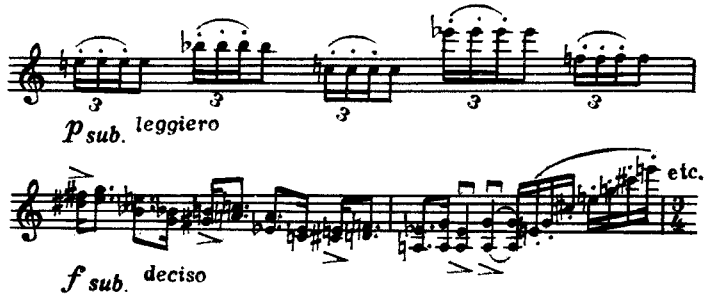
Сокращенная реприза побочной темы (от такта 32) приводит к заключительному разделу экспозиции (такт 36 Più animato). Ему предшествует каденция, которую, чтобы форма не распадалась, надо сыграть «на едином дыхании», а в заключительной партии с ее прихотливым ритмическим рисунком обрести полную импровизационную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

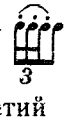
Разработка (такт 46 Doppio movimento) состоит из двух контрастных разделов, развивающихся волнообразно. Проанализируем разработочную модель. Она строится на трех элементах. Первые два контрастны сферам, составляющим главную тему, третий утверждает ее основное интонационное ядро.

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

Doppio movimento

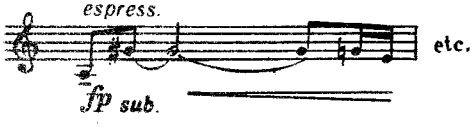
Второй элемент (leggiero) — смысловой вариант sul tasto главной темы.



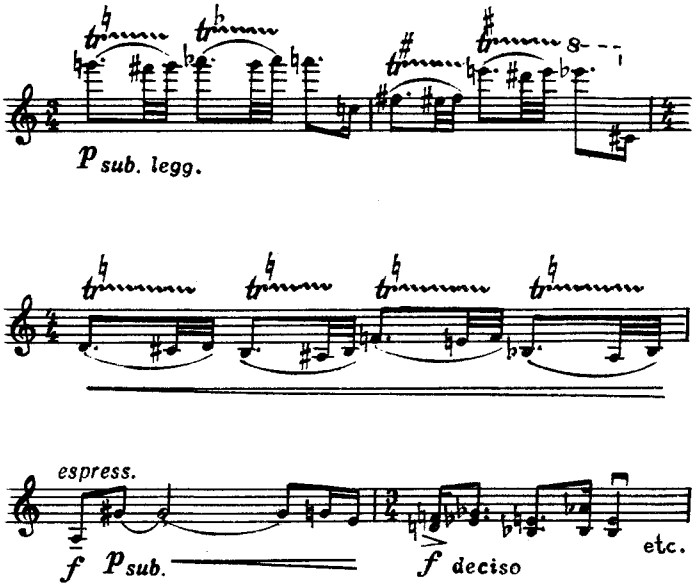
Исполнитель, разумеется, обратит внимание на фигуру 

, добиваясь упругого штриха.

Третий элемент:



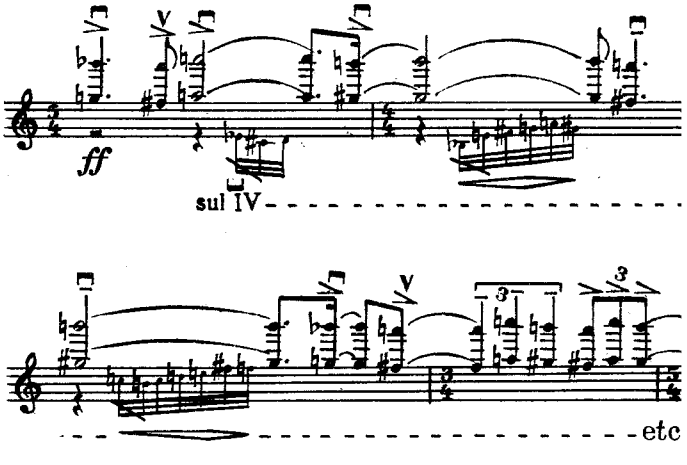
утверждает тезис — тематическое ядро главной темы:



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

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

Doppio meno mosso



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

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

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

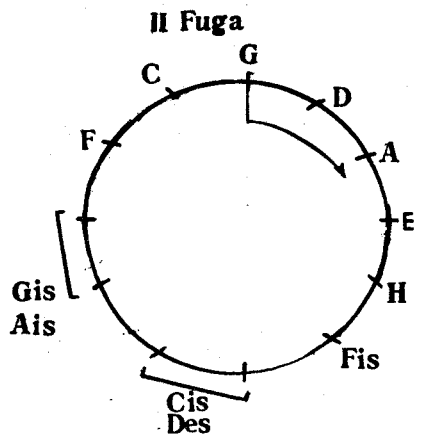
Третья соната — произведение, наиболее связанное с традициями сольных скрипичных сочинений, хрестоматийными образцами которых могут служить сонаты великого И. С. Баха.

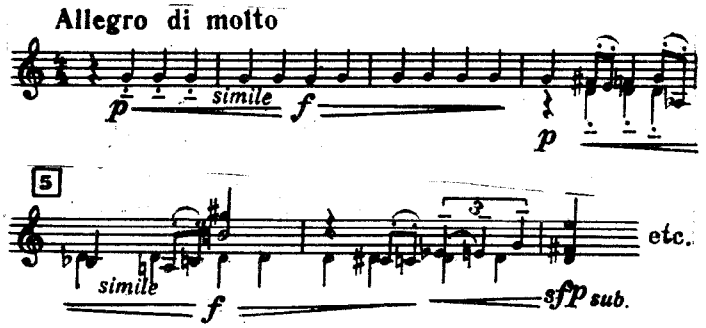
Соната представляет из себя четырехчастный цикл, в который входит Фантазия, Фуга, Интермеццо и финал «На тему BACH». Но уже в этой последовательности исполнитель заметит отступления от традиций сольных скрипичных сонат: перед фугой идет не обычное для классических соло-сонат Adagio, а Фантазия (что характерно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

А Основная тема, изложенная как разомкнутый период повторного строения.	В (от 25) Контрастирующая тема	С (от 37) Первая кульминация
Д (от 47) Вариантное развитие	$А_1$ (от 53) Продолжение развития, ведущее к основной кульминации	$С_1$ (от 60) Основная кульминация
$В_1$ (от 67) Сокращенная зеркальная реприза	$Д_1$ (от 75) Итоговое развитие	$А_2$ (от 85) Заключительный раздел, построенный на материале основной темы, идущей в увеличении.

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

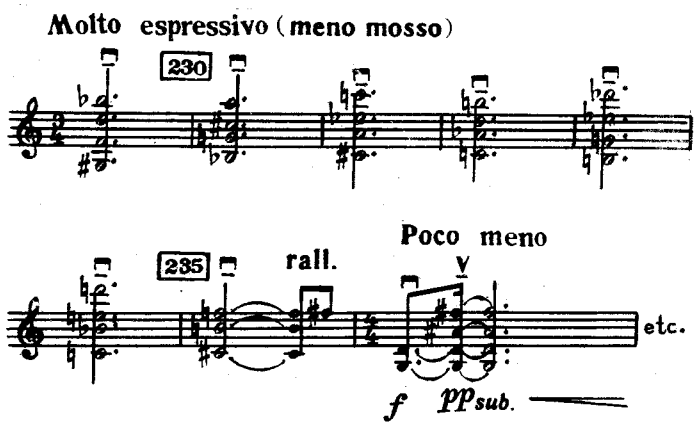
Эта тема проходит весь замкнутый квинтовый круг, каждый раз звуча по-иному. Она, в сущности, является как бы «темой-платформой», на которой располагаются фигурации, при непосредственном восприятии «исполняющие обязанности» темы. Приводимый пример иллюстрирует как ход темы, так и ее «взаимоотношения»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





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

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



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

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

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

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

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

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

THREE SONATAS FOR SOLO VIOLIN

David KRIVITSKY

Composer's Note

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

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

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

The first subject in the nature of a *pathétique* monologue consists of two intonation spheres, one that is dramatically exalted (*espressivo*) and the other impulsive and agitated (*sul tasto*). The theme already contains the nucleus of the Sonata's development — the clashing contrasts, the climax *FF* (in bar five) and the sudden abatement ending in the harmonics of major seventh. The subsidiary theme comes immediately after the first (*Poco agitato* in bar 11). Its lucid lyricism (*dolce*) and characteristic colouring (the upper, "cello", positions on the *a* and *d* strings) present a vivid contrast to the imperative first theme. The elaborate middle section of the subsidiary theme (which is in ternary form), beginning in bar 19 reaches its climax *F* in bar 28. The important thing here is to sustain well the long notes and accomplish a slow *glissando,* producing a howling effect. From bar 32 a contracted recapitulation of the secondary subject leads to the closing section of the exposition (*Più animato,* bar 36). This section is preceded by a Cadenza which must be played "at a single breath" as it were, in order to preserve the unity of the form, after which the closing section with its whimsical rhythmic pattern should be performed in a free improvisatory manner. The development section (beginning in bar 46, *Doppio movimento*) consists of two contrasting subsections unfolding in successive waves. Of the three dissimilar elements in this section the first two present a contrast to the first theme while the third reasserts its main thematic nucleus. The development leads to the climax *FF* (bar 106, *Doppio meno mosso*) where the performer is faced with the challenging task of creating a polyphonic effect: while the upper part is sustained it should be set off by fragmentary collateral parts. The two main themes recur in the mirror recapitulation (from bar 177, *Doppio movimento*); this type of recapitulation has been necessitated by expansion of the closing section infusing the music with radiant lyricism.

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

single repeated note which travels the entire circle of fifths serving as the starting point for figurations rather than constituting a theme in the precise sense of the term. The Intermezzo, a kind of Valse-Boston (presented in a way an eighteenth-century composer might have written it), comes as a contrast. Then follows the Finale on the BACH Theme, the Sonata's semantic centre. A series of free variations, the Finale, nevertheless, falls into ternary form — its closing section (from bar 322) is an almost exact repetition of the end of the first section. A very important feature of the Sonata's structure is the "arch" between the closing sections of its first and fourth movements: in the first movement the music seems to break off (bar 185, *a tempo*) at the last *pizzicato* arpeggio whereas a similar phrase in the Finale expands and leads to the resonant closing chord.

Концертный репертуар скрипача

Д. КРИВИЦКИЙ
D. KRIVITSKY

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
WORKS

ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
FOR SOLO VIOLIN

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

Д. КРИВИЦКИЙ
D. KRIVITSKY

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
WORKS

ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
FOR SOLO VIOLIN

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

СОДЕРЖАНИЕ

3
СОНАТА № 1
15
СОНАТА № 2
24
СОНАТА № 3

ДАВИД ИЦХОКОВИЧ КРИВИЦКИЙ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Редактор В. Сумароков. Техн. редактор А. Мамонова
Корректор Л. Попова

Подп. к печ. 04. 05. 85. Форм. бум. 60×90 1/8. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 7. Усл. печ. л. 7. Усл. кр.-отт. 7,5. Уч.-изд. л. 7,95. Тираж 610 экз. Изд. № 7066. Зак. 2219. Цена 1 р. 20 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12
Московская типография № 9 Союзполиграфпрома. Москва, Волочаевская ул., 40