

**«Шість сонат для скрипки соло» Ежена Ізаї
як складова концертного репертуару виконавців**

У розлогій палітрі віртуозного скрипкового репертуару видатне місце посідають «Шість сонат для скрипки соло» Ежена Ізаї, оскільки написані одним з кращих скрипалів світової значимості кінця XIX – початку XX століть, і, будучи своєрідними та непересічними мистецькими творіннями, залишаються до сьогодні актуальними у виконавській практиці. Безперечно, що виконавсько-технічний арсенал для експонування даних творів на концертній естраді вимагає доволі високого ступеня підготовки і адаптується по суті у практиці старшої школи, тобто, вищих навчальних закладів. Сонати Е.Ізаї часто становлять базис багатьох скрипкових конкурсів, наприклад, виконання четвертої сонати було обов'язковим на одному з найпрестижніших світових конкурсів - першому міжнародному конкурсі ім. Е.Ізаї в Брюсселі 1937 р. [9].

В музикознавчій літературі творчість Е.Ізаї висвітлена головню в роботах провідних дослідників насамперед скрипкової музики – І.Ямпольського, Л.Раабена, Л.Гінзбурга (останній, зокрема, є автором монографічного дослідження [1,6,7]), які спираються на іноземні праці про композитора (роботи бельгійських та французьких музикознавців Е.Крістена, Е.Жак-Далькроза, Ж.Куїтена, присвячені в основному, виконавській діяльності, епістолярній спадщині та частково композиторському доробку видатного скрипаля). Адже, саме Е.Ізаї - один з великої трійці межі XIX-XX століть поруч із П.Сарасате та Й.Йоахімом, увійшов в історію скрипкового мистецтва і як яскравий непересічний композитор. Так, у фундаментальному дослідженні історії скрипкової сонати Й.Шедлорка [10] та в роботі В.Венмана « A history of the sonata idea» – ч.2 [11] саме сольні сонати Е.Ізаї

визначаються як нові жанрові різновиди скрипкової сонати першої третини ХХ століття.

Дана наукова розвідка присвячена розгляду та виконавсько-методичному аналізу циклу сонат для скрипки соло Е.Ізаї з метою більш глибокого та всебічного опанування даних творів у класі скрипки, збагачення розвитку мистецько-художніх трактувань їх формотворчих засад, прийомів композиторського письма, виконавсько-технічних особливостей, що покликане до вдосконалення та створення більш адекватних інтерпретаційних моделей при виконанні сольних сонат початку ХХ століття. Саме остання – інтерпретаційна проблема у сучасному виконавстві набула велетенської актуальності з огляду на специфічні методологічно-дидактичні аспекти її вирішення [3, 4] стала однією з насущних музикологічних магістралей, в межах якої і проводиться дане дослідження Шести сонат для скрипки соло Е.Ізаї.

В контексті композиторської творчості Е.Ізаї, головно для скрипки, хоч він є автором і двох опер, слід виділити наступні моменти:

- як видатний митець свого часу, блискучий виконавець-віртуоз, маючи непомірний досвід у багатій скрипковій літературі для втілення свого творчого «я», Е.Ізаї робить опору на об'ємну традицію скрипкової музики з її велетенським арсеналом художньо-технічних здобутків;

- перебуваючи під великим впливом К.Дебюссі та загалом європейських символістів, Е.Ізаї є представником нового модерного стилю в музиці, який тонко відчував та втілював нові віяння сучасності;

- одним з найвиразніших новаторств Е.Ізаї як композитора-скрипаля стало активне введення програмності в скрипкову музику в цілому. Його програмність нового типу - не жанрово-картинна чи психологічно-образна, літературна, а радше «символістично-імпресіоністична» [1, 145];

- новацією у скрипковому мистецтві стала також активна апробація поемності. Так, жанр симфонічної поеми, впроваджений Ф.Лістом, викликав появу цілої низки фортепіанних, вокальних чи вокально-симфонічних поем. В

скрипковій музиці одним з перших жанр поеми вводить Ізаї. Він є автором скрипкових поем «Зимова пісня», «Екстаз», «Колискова», «Елегійна» [1, 2, 7]. Остання, зокрема, послужила зразком для Е.Шоссона при створенні його знаменитої «Поєми для скрипки з оркестром», присвяченої саме Е.Ізаї.

- саме ці вищевказані чинники виробляють новий стосунок до форми, продиктований розвитком віртуозних скрипкових прийомів та виразового комплексу імпресіоністично-символістичного напрямку;

- зміни жанрових етимологічних меж (одночастинні, двочастинні сонати) та жанровий синтез широкої перспективи (соната-балада) продиктовані з одного боку неоромантичними тенденціями, з іншого є свідченням жанрових мутацій, характерних для музики ХХ століття [5].

- необхідно також зазначити і специфічні прояви неокласицизму (необахланство, широке задіяння тенденцій класичного та романтичного мистецтва) в межах символістично-імпресіоністичного ареалу.

В цілому, стиль Е.Ізаї є доволі цікавим явищем у музичному мистецтві, оскільки репрезентує композиторську манеру «виконавсько-віртуозного» напрямку, якою Н.Паганіні започаткував практично етап високого романтизму. Його представниками є Ф.Шопен, Р.Шуман, Ф.Ліст, а також великі сучасники Е.Ізаї – С.Рахманінов, Ф.Бузоні, К.Дебюссі. Починаючи з впливів своїх вчителів А.В'єтана (романтична витончена натхненна лірика) та Г.Венявського (крупний мазок та національний колорит не позбавлений романтичних пристрастей, новації в жанрах – легенда, балада), Ізаї знаходить згодом свій власний стиль, багато в чому подібний до С.Франка та імпресіоністів, однак позначений яскравою віртуозною манерою викладу, яка виходить насамперед з безпосередньої виконавської практики композитора.

«Шість сонат для скрипки соло» відносяться до останнього періоду творчості Е.Ізаї і поєднують в собі значні художні вартості з високомайстерним використанням технічно-виразових можливостей скрипки соло. За словами Д. Ойстраха «сонати для скрипки соло Ежена Ізаї - це виключно цінне художнє явище в концертному репертуарі скрипалів» [1,

160]. Тут з усім блиском розкрилося глибоке проникнення композитора в природу інструменту, колористичне чуття, технічні новаторства, які стають потужним засобом виразовості. Часто їх трактують як «сміливі звукові експерименти» [1,146], адже ці сонати відкривають по-суті нову сторінку в історії скрипкової віртуозності, яка, проте, в сонатах Е.Ізаї перебуває у повному і природному зв'язку з художніми завданнями та ідеями [10].

Цикл виник під впливом трагічних життєвих обставин у 1924 р. – смерть дружини і доньки [6]. Обираючи даний жанр – сонату для інструменту соло, художники, як правило, керуються дуже глибокими внутрішніми мотивами, виводячи «найбільш емоційний з усіх інструментів» в ранг крайнього індивідуалізму – голосу екзистенційних глибин особистості – голосу солюючої скрипки. З іншого боку, Е.Ізаї як митець-віртуоз прагне створити своїм циклом збірний образ «Великого Скрипаля». Кожна з сонат присвячена видатним виконавцям-солістам, його сучасникам (№1- угорському скрипалю Жозефу Сігеті; №2 - французькому скрипалю Жаку Тібо; №3 - румунському скрипалю Джордже Енеску; №4- австрійському скрипалю Фріцу Крейслеру; №5 - бельгійському скрипалю Матьє Крікбому; №6 - іспанському скрипалю Мануелю Квірого) і у великій мірі орієнтується на видатні виконавські технічно-віртуозні та інтерпретаційні індивідуальні особливості кожного з них. Так Е.Ізаї стає творцем грандіозної епопеї битви душі митця з напливаючим холодом механістичності ХХ століття з його війнами, колізіями, ставлячи одвічні риторичні питання життя і смерті.

Перша соната виразно тяжіє до бахівських сонат для скрипки соло. Мистецтво поліфонії в умовах такого гомофонного інструменту, як скрипка, було досконало втілено свого часу Й.С.Бахом. Слід зазначити, що саме Е.Ізаї як виконавець, був надзвичайним інтерпретатором сонат Й.С.Баха, які постійно входили в його концертний репертуар [7]. В цій сонаті автор моделює крізь призму філософсько-патетичного стилю зовсім новий тип прочитання неокласичного бачення барокових традицій. Так, *перша частина Grave* вражає важкими перенасиченими акордами, сповнена хроматизмів,

експресивних динамічних нагнітань, різючих контрастів велетенської амплітуди (співставлення розділів *ff* та *pp*), багатством технічно-виразових ефектів. Все це відповідає структурі вступного розділу церковної сонати – імпровізаційного вступу та наступної фуги. Проте, Е.Ізаї використовує форму **Фугато – друга частина циклу**. Тип даної форми дозволяє більш свободну її трактовку, порівняно зі стаціонарними в певному розумінні канонами фуги, тому імпровізаційність, яка пронизує першу частину Сонати, знайде своє ще більш яскраве вираження у Фугато. Темпові та динамічні градації разом з фактурними інваріантами теми надають цій частині загостреного колориту, емоційно-пристрасної натхненної драматичної сповіді в стилі рубато. Широкий діапазон мелодичного контуру, велетенські стрибки, масштабний теситурний об'єм – все це притягає порівняння з епічно-розповідними жанрами поеми чи балади, сповнених сильного романтично піднесеного почуття. Даний тип поліфонії – укрупненого мазка, перетвореної крізь призму велетенської історичної перспективи тяжіє до монументалізму прочитання барокових форм сучасників Е.Ізаї - С.Франка, Ф.Бузони чи О.Респігі. Феноменальна легкість досягається композитором у **третьій частині – Allegretto poco scherzoso**, яка, черпаючи свої джерела з віртуозної мендельсонівської фантастичної політності, сягає меж можливого для виконавця – неймовірно складні фантастичні пасажі 32-гими та 64-тими, блимання акордів та миготіння різними типами фактурно-фігураційних моментів створює враження невловимого делікатного марева, імпресіоністичного флеру. Бетховенські сила і розмах характеризують останню частину Сонати – **Фінал con brio**. Лапідарний вислів, імперативність акордових ходів, віртуозні пасажі секстами, стрибки, інтенсивний рух подвійними нотами при загальній хроматизації фактури – все це підкреслює внутрішній пульс моторного енергійного маркованого фіналу.

Переломлення барокових рис (жанр сонати для скрипки соло, поліфонічні прийоми) з модифікованими жанровими особливостями сонатно-симфонічного циклу (чотиричастинність з розосередженою драматургією

кульмінаційних зон, адже кожна з частин несе фундаментальне ідейне навантаження, що свідчить на користь симфонічного мислення, бетховенські знаки) та яскраво романтичним віртуозним відчуттям (мендельсонівська скерцозність та натхненна романтична патетика вислову). лучиться з природною стихійністю, адже музична тканина перебуває неначе в процесі безпосередньої імпровізації. Отже, фактично вже перша соната для скрипки соло Е.Ізаї демонструє новий, досі незнаний стиль, який сягає меж високої концентрації полістилістики та віртуозного художнього прочитання.

Друга соната також 4-частинна. Однак, тут кожна із частин має програмні заголовки: «Обцессія», «Меланхолія», «Танець тіней», «Фурії». Вони диктують загальний похмурий стрій образності з перебігом цілої гами тонких психологічних відтінків. Не випадковим є використання композитором і мотиву середньовічної секвенції «Dies irae» («День гніву») проведення якого спостерігаються у всіх частинах. **Першу частину - «Обцессія»** - характеризує моторний рух, в якому засобами так званої «скритої» поліфонії проводиться тема «Dies irae» та інтонації-відголоси бахівських тем. Багатогранність прийомів, які використовує Е.Ізаї, надзвичайно різноманітна, хоч всі вони слугують відтворенню певних психічних станів високої напруги. Перекидання теми в різних голосах на великі відстані надає музичній тканині симфонічного оркестрального розмаху. Тип тематизму викликає враження фугато, хоч в цілому частина розвивається свобідним динамічним потоком, що відповідає програмній назві – «Обцессія - Напасть». **Друга частина «Меланхолія»** сповнена глибокого суму. Вона вирішена в дусі сициліани і цікава насамперед в поліфонічному відношенні – скупий коливний контур тридольних фігур наскрізь поліфонізується у двох голосах, які ведуть між собою діалог. Частина закінчується темою «Dies irae», виписаною середньовічною мензуральною нотацією¹. **Третя частина «Танець тіней»** - це тема та 6 варіацій, де розгортаються образи фантасмагоричного Скерцо,

¹ подібно, як виписав лейтмотиви фортепіанного циклу «Карнавал» Р.Шуман у «Сфінксах».

переломленого крізь призму Сарабанди. Форма варіацій дає можливість створення галереї різноманітних фантастичних образів: адже сама акордова тема тяжіє до чакони, використання мюзету – старовинного французького танцю (2 вар.) та серединної мінорної варіації (3 вар.), принципів куранти (5 вар.) та імпульсивного хроматизованого руху 32-ми (6 вар.) закінчуються акордовою кодою, в якій відчутні мотиви секвенції «Дня гніву». **Четверта частина «Фурії»** сповнена енергії та патетики. Високе напруження досягається Е.Ізаї за допомогою віртуозних виразових засобів. В середньому розділі цікавими є контрасти між *ponticello* та звичайним звучанням, між *pp* та *ff*. Композитор підкоряє практично всі виразові прийоми для створення картинного характерного образу, підкреслюючи тим самим значення солюючої скрипки як інструменту багатопланового, наділеного можливостями оркестрального звучання та симфонічного розмаху. Вирішена в стилі лістівських *dance macabre* чи равелівського «Нічного Гаспара», ця соната вражає глибиною відчуттів. Е.Ізаї єднає тут «зовнішній» звукопис та зображення інфернальних образів з «внутрішнім» тонким психологізмом та доходить до відтворення глибинного стану свідомості, який перебуває в полоні важкого психологічного потрясіння. Саме ця соната може слугувати зразком втілення принципів «інтонаційної атмосфери музичного твору» - за О.Катрич [3].

Третя (одночастинна) соната, з підзаголовком «Балада», навпаки, позначена поетикою та виразністю. Велику роль в ній відіграє імпровізаційно-декламаційне начало. Починається соната із стриманого речитативу та в своєму розвитку досягає яскравої емоційної кульмінації. Третя соната-балада Е.Ізаї для скрипки соло є яскравим зразком одночасного романтичного циклу, де формування та розгортання художньої ідеї провіщають свобода музичного мислення (імпровізаційність), віртуозність концертного плану, монотематизм, - і, як наслідок, модифікація усталеної, традиційної форми сонатного аллегро [9, 11]. Родоначальником інструментальної балади є Ф.Шопен, який саме у своїй першій баладі єднає риси сонатного аллегро та нового жанру. Е.Ізаї ,

йдучи шляхом Ф.Шопена, творчо модифікує жанр сонати, надаючи їй рис вільної імпровізаційної композиції, виходячи з жанрової природи програмності - соната-балада. Жанр балади, як відомо, став одним із найпоширеніших та улюблених жанрів романтичної доби. Запозичений із фольклорного мистецтва, він своїми характерними ознаками (неспішністю розгортання музичної думки, довільністю чергування тематично-образних площин, спонтанністю та свободою співставлень музичного матеріалу) вніс нові риси у жанрову систему романтичної музики. Твір розпочинається повільним та об'ємним (відносно до самої форми) **вступом**, котрий складається із двох самостійних розділів. Перший розділ - внутрішньо напружений речитатив, збагачений елементами контрастної поліфонії та виразною інтервалікою самої мелодики (низхідна м 2, зб. 4, висхідна м 7). Безцезурне розгортання із відповідними зупинками на каденційних моментах ніби „впорядковує” цю „лавину” емоцій, підкреслюючи функційність тональності d-moll, фактично утворюючи розширену тональність. Три довгі монологічні фрази підводять до другого розділу вступу — *molto moderato quasi lento* — більш віртуозного, викладеного подвійними нотами. Однією з характерних особливостей цього розгорнутого вступу є багата і характерно виразна інтонаційна „палітра”: всі наступні експоновані теми (Г.П., П.П.) матимуть в своїй основі вже знайому інтерваліку початкової побудови (низхідна м.2, висхідна м.7, хроматичні ходи). ***Allegro in tempo quisto e con brabura*** - початок **експозиції** сонатного allegro. Г.П. (d-moll) - напруженого „вибухового” характеру із пунктирним ритмом й вже знайомими низхідними секундовими інтонаціями (a-gis-g) на опорних нотах. Проста двочастинна форма цієї теми (A+A1) чітко розмежовується на два періоди із чотирма реченнями (a+a₁+v+a₂). 12-ти тактовий віртуозний перехід підводить до появи „мікроскопічної” (два такти) побічної партії, що теж будується на низхідних секундових інтонаціях, але в дещо іншому ритмічному викладі в тональності c-moll. ***Poco meno mosso*** — початок **розробки**, що складається із двох розділів: новий епізод (дзеркальне

відображення низхідної секунди із подальшим наростанням та спадом динаміки; розвиток характерних секундових інтонацій Г.П. і П.П.). 15-ти тактовий віртуозний перехід на поступовому динамічному наростанні підготовляє початок *репризи*, що є дзеркальною: спочатку викладена двотактова П.П. в тональності d-moll і після віртуозної зв'язки Г.П. (d-moll). Головна партія у репризі подана у скороченому вигляді (один період), а її проведення припадає на центральну кульмінацію всього твору. Від позначення „tempo poco vivo e ben marcato” розпочинається *Кода*, побудована на інтонаціях Г.П., П.П. і віртуозних переходів та постійному нагнітанні швидкості музичного руху, що дає можливість сприймати цю завершальну побудову як відкриту драматургічну зону². Таким чином Соната-балада №3 Е. Ізаї є цікавим новітнім зразком трактування жанру сонати, де на традиційну сонатну форму накладаються характерні стилістичні риси балади (речитативна декламаційність, свобода трактування циклу - обмеження одночастинністю, віртуозна імпровізаційність, як суттєвий елемент музичного мислення).

Четверта соната знову повертає до асоціацій з бароковими традиціями, адже складається з 3-ох частин: Алеманди, Сарабанди та Фіналу. *Алеманда Lento maestoso* починається з повільного імпровізаційного вступу. Композитор використовує два тематичні комплекси, що нагадують за значенням функції Г.П. та П.П.: а) слідом за вступом звучить монументальний і енергійний епізод, який у великій мірі визначає панівний настрій частини; б) контрастний епізод задумливо-споглядального характеру. Таким чином, Е.Ізаї доходить синтезу поліфонічно-барокових, класично-сонатних та романтичних рис. Завершує частину заключний епізод, в якому майстерно використана двоголосна поліфонія. В *Сарабанді (Quasi lento)*, котра починається з триголосного викладу *pizzicato*, безперервно проходить короткий концентрований мотив. В кінці Сарабанди тема проводиться у відкритому вигляді – стисненими

² Цікаво, що конструкція цілої сонати дуже близька до першої балади Ф.Шопена (сонатна форма зі вступом та кодою, епізодом в розробці та дзеркальною репризою).

акордами, після доволі розгорненого арпеджіованого розділу. *Фінал Presto ma non troppo* побудований на єдиному монотематичному зерні, яке пронизує собою практично весь розвиток. Ця тема звучить то більш, то менш завуальовано в шістнадцятковому тотальному русі моторного Фіналу. В середньому епізоді знову виникають інтонації і ритми Алеманди, що сприяє об'єднанню циклу на монотематичних засадах. Цікавим є і тональне вирішення Сонати. Утримуючись в мі-мінорі (головна тональність) Е.Ізаї порівняно з попередніми Сонатами, де тональні плани є надзвичайно розгорненими та різноманітними, все ж закінчує даний цикл проекцією пікардійської терції – однойменним мажором, виводячи концепцію Сонати подібно до барокових майстрів в об'єктивні образно-інтонаційні сфери.

В **П'ятій сонаті** Е. Ізаї всього дві частини з програмними назвами - «Аврора» та «Селянський танець». В цій сонаті знову використана програмність, яка перегукується з бетховенськими концепціями жанрово-картинного симфонізму «Пасторальної симфонії» та знаменитої фортепіанної сонати №21, що отримала назву «Аврора». Музична мова сонати колористична, їй в значній мірі притаманний імпресіонізм, особливо в першій частині, де, не виходячи за межі *p*, композитор досягає неймовірної витонченості та звукописних ефектів. У «Сільському танці» проявляються нефольклорні тенденції, радше характерні для французької чи іспанської шкіл, відчуття народного колориту³, крізь призму інонаціональних фольклорних джерел. Тяжіння до відтворення звучання народного інструментарію, лапідарний танцювально-жанровий тематизм, колінно-складова структура форми, характерна для народних танців, підкреслене ритмічне начало з віртуозними інваріантами імпровізаційного типу, що нагадує манеру виконання народних музикантів – все це слугує для створення яскравої соковитої картини танцювальної стихії. **Перша частина** малює картину світанку на морі і музика передає передранкову тишу та поступове пробудження природи разом зі сходом сонця. Цікавим є динамічне наростання від *ppp* до *fff*. **Друга**

³ Доречними тут будуть аналогії з Ж.Бізе, Е.Ляльо, Е.Гранадосом, П.Сарасате.

частина являє собою тричастинну п'єсу, де танцювальним та ритмічно підкресленим крайнім розділам (цікавим є зміни метрики в 5/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4) контрастує плавний середній епізод (*Moderato amabile*). Однак, фінальні розділи Сонати пройняті однолитим моторним рухом з інтенсивно підкресленою акцентуацією, яка, доходячи навіть механістичного нагнітання, нагадує принципи равелівського «Болеро».

Шоста соната - одночастинний яскравий, темпераментний твір. Присвячена іспанському скрипалю Мануелю Квірога, вона пов'язана саме з іспанськими образами. Завдяки характерному ритму хабанери твір набуває особливо яскраво вираженого національного колориту. В цілому, тричастинна композиція включає в себе три доволі самостійні розділи (*Allegro giusto non troppo vivo – Allegretto poco scherzando – Allegro (tempo I)*), які злиті воєдино імпровізаційним началом, нагадуючи у великій мірі прийоми та особливості гри народних скрипалів, наштовхуючи на аналогії з лістівськими рапсодіями чи національними інтенсивами музики А.Дворжака, Й.Брамса. Однак, нефольклорні пошуки І.Стравинського, навіть Б.Бартока в більшій мірі відповідатимуть пошукам Е.Ізаї, який залишається яскравим представником неоромантичного напрямку в даній Сонаті.

Інтерес до жанру сонати для скрипки соло виник у Е. Ізаї без сумніву під впливом геніальних сонат та партит Й.С. Баха [10]. Про це говорить і сама кількість сонат і співпадіння тональностей в першій (g-moll), в останній (E-dur), і використанні композитором таких форм як фугато, Алеманда, Сарабанда. Варто відзначити спільність структури тонального плану в першій сонаті Й.С. Баха і в першій сонаті Е.Ізаї; за винятком третіх частин, написаних в паралельному мажорі, в обидвох сонатах витримується основна тональність g-moll. Прелюдія другої сонати Е.Ізаї починається двотактною цитатою з Прелюдії останньої бахівської партити, яку неодноразово використовує на протязі всієї частини. Але, незважаючи на всі риси спорідненості з бахівською творчістю, Сонати Е.Ізаї відрізняються виключною самобутністю. Сам жанр проходить своєрідну еволюцію і

трактується вже на нових засадах. Тут і 4-частинні перша та друга сонати і 3-частинна четверта, 2-частинна п'ята та одночастинні третя і шоста.

Серед новаторств, які спостерігаються в розвитку жанру сонати для скрипки соло у даному циклі Сонат Е.Ізаї, слід відзначити:

- вільну трактовку форм, з використанням їх різноманітних композиційних варіантів (від неокласичних тенденцій перетворення барокової сонати, через принципи художньо-образної програмності-картинності до дво- та одночастинних композицій баладно-рапсодичного типу;

- новий тип сонатності, характерний для першої половини ХХ ст., який передбачає експериментальні, іноді кардинально новаторські її прочитання, що пов'язане насамперед з окремою творчою індивідуальністю композитора та творчим перетворенням канонічних принципів жанрів та форм;

- інтенсивну віртуозну концертність, багатство тембральних колористичних знахідок та неймовірну технічну насиченість, які виводять дані композиції на рівень симфонічного трактування скрипки соло, виходячи в даному аспекті за межі камерності жанру;

- посилення інтенсивного жанрового начала, привнесення різнонаціонального колориту, що надає жанрові сонати для скрипки соло нового звучання, наближаючись в контексті пошуків музичної мови ХХ ст.. до нефольклорних тенденцій;

- імпресіоністично-символістичні моменти та нові звукові тембральні якості, які дозволяють говорити про новий рівень трактування інструменту в цілому, наближаючись до сонорного бачення звукової характеристичності;

- введення в жанр сонати для скрипки соло програмності, яке продовжує в певному сенсі лінію, розпочату Н.Паганіні (програмними назвами наділені практично всі його Сонати). Проте, у Е.Ізаї - це новий тип символістично-картинного звукопису, а також вияви психологічного станового мислення;

- неокласичні аналогії з творчістю Баха та інших великих попередників не лише в жанрі Сонати для скрипки соло, а загалом – як підсумок велетенського розвитку скрипкового мистецтва – «Шість сонат для скрипки соло» Е.Ізаї

постають як свого роду енциклопедичний звід виразово-технічних та ідейно-образних засобів, одночасно підсумовуючи та відкриваючи нові горизонти для подальшого розвитку жанру Сонати для скрипки соло.

Значення цих сонат полягає не лише у високомистецькій їх вартості, але і у величезній, усіма визнаній педагогічній цінності, адже введення їх у виконавський репертуар студентів засвідчує високий рівень професійної технічної підготовки та є показником конкурентної спроможності, досягнення високих щаблів фахового оволодіння інструментом. Але в наш час значення багатьох творів для формування виконавської майстерності є набагато ширшим, оскільки вимагає насамперед інтерпретаційних вирішень та індивідуальних художньо-образних трактувань. Робота над високої технічної складності Сонатами для скрипки соло Е.Ізаї покликана стимулювати професійний ріст скрипаля в багатьох напрямках: і в сумарному узагальненні попередньо набутого досвіду, і в розширенні бази технічно-виконавських віртуозних прийомів та художньо-образних асоціацій, і в освоєнні складної полістилістичної мови композитора першої половини ХХ століття, в якій органічно переплелася розмаїття багатьох стилів різних епох, а жанр сонати для скрипки соло став своєрідним рефлексом величного образу Скрипаля – символу видатних музикантів-віртуозів - мети, здобуття якої є вирішальним у розвитку та досягненні щаблів досконалості.

1. Гинзбург Л. Эжен Изаи /Л.Гинзбург - М.: Гос. Музгиз, 1959. – 198 с.
2. Из высказываний Изаи о музыке и музыкантах // М.: Советская музыка, 1958, № 8.
3. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору» / О.Катрич . - Слово, інтонація, музичний твір. Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського. Вип.27. – К.: НМАУ, 2003. – С.38-47.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Москаленко - К.: 1994 – 156 с.
5. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: Навчальний посібник / С.Павлишин - Львів: Бак, 2005. – 232 с.
6. Раабен Л. Эжен Изаи. // Жизнь замечательных скрипачей / Л.Раабен - Л.: «Музыка», 1967. – С.167-182.

7. Ямпольский И. Ежен Изай / И.Ямпольский М.: Советская музыка, 1958, № 8.
8. Klanwell O. Geshichte der Sonate von ihren Anfängen bis zum Genenwart / O.Klanwell - Kohn, 1899 – 209 s.
9. Schaffer B., Hanuszewska M., Trzaskowski A., Wachowicz Z. Leksykon kompozytorow XX wieku / B.Schaffer, M.Hanuszewska, A.Trzaskowski, Z.Wachowicz - cz.II. - Krakow, PWM, 1963. – 359 s.
10. Shedlorc J.S. The string-sonata, its original and development / Shedlorc J.S.London, 1985 – 115 p.
11. Venmann W.S. A history of the sonata idea / Venmann W.S. - v.1-2. - Chapell Hill, 1959-1963. – 290 p.

Ключові слова: соната для скрипки соло, Е.Ізаї, полістилістика, необароко, віртуозність, символістично-імпресіоністична програмність, неофольклоризм, симфонізм, соната-балада, жанрові модифікації.

У статті розглядаються новаторські риси циклу «Шести сонат для скрипки соло» Е.Ізаї. Подається виконавсько-стилістичний аналіз творів з огляду на формування жанрових різновидів та виконавсько-технічних засобів сонат для скрипки соло Е.Ізаї в аспекті виконавсько-методологічних проблем та інтерпретаційно-художніх стильових аспектів.