

УДК 787.1:7.071.2

О.М. Бахталовська

## „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, написані одним із кращих скрипалів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вони і сьогодні залишаються непересічними мистецькими творіннями у виконавській практиці. Безперечно, що виконавсько-технічний арсенал для експонування даних творів на концертній естраді вимагає високого рівня підготовки і адаптується у практиці 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 – І міжнародному конкурсі ім. Е.Ізаї в Брюсселі 1937 р. [9].

У музикознавчій літературі творчість Е.Ізаї висвітлена головно 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 виконавській діяльності, епістолярній спадщині та частково композиторському доробку видатного скрипаля). Адже саме Е.Ізаї – один із великої трійці межі ХІХ-ХХ століття, 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 „А 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 розвідка присвячена виконавсько-методичному аналізу циклу сонат для скрипки соло Е.Ізаї з метою більш глибокого опанування даних творів у класі скрипки, збагачення розвитку мистецько-художніх трактувань їх формотворчих засад, прийомів композиторського письма, виконавсько-технічних особливостей, що покликане до створення більш адекватних інтерпретаційних моделей при виконанні сольних сонат початку ХХ століття. Саме остання – інтерпретаційна проблема у сучасному виконавстві набула актуальності з огляду на специфічні методологічно-дидактичні аспекти її вирішення [3; 4] стала однією з музикологічних магістралей, в межах якої і проводиться дане дослідження.

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

– як видатний митець свого часу, блискучий виконавець-віртуоз, маючи досвід у багатій скрипковій літературі для втілення свого творчого „я”, Е.Ізаї спирається на об’ємну традицію скрипкової музики з її велетенським арсеналом художньо-технічних здобутків;

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

– одним із найвиразніших новаторств Е.Ізаї, як композитора-скрипаля, стало активне введення програмності в скрипкову музику. 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 низки фортепіанних, вокальних чи вокально-симфонічних поем. У скрипковій музиці одним із перших жанр поєми 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 Е.Ізаї;

– саме ці чинники виробляють нове ставлення до форми, продиктоване 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, а з іншого – свідченням жанрових мутацій, характерних для музики ХХ століття [5];

– необхідно зазначити і специфічні прояви неокласицизму (необахіанство, широке задіяння тенденцій класичного й романтичного мистецтва) в межах символістично-імпресіоністичного ареалу.

Загалом стиль Е.Ізаї є цікавим явищем у музичному мистецтві, оскільки репрезентує композиторську манеру „виконавсько-віртуозного” напряму, якою Н.Паганіні започаткував етап високого романтизму. Його представниками є Ф.Шопен, Р.Шуман, Ф.Ліст, а також 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, національний колорит, не позбавлений романтичних пристрасностей, новації в жанрах – легенда, балада), Ізаї знаходить свій власний стиль, багато в чому подібний до С.Франка та імпресіоністів, однак позначений яскравою віртуозною манерою викладу, яка виходить із безпосередньої виконавської практики композитора.

„Шість сонат для скрипки соло” належать до останнього періоду творчості Е.Ізаї і поєднують значні художні вартості з високомайстерним використанням техніко-виразових можливостей скрипки соло. За словами Д.Ойстраха „сонати для скрипки соло Ежена Ізаї – виключно цінне художнє явище в концертному репертуарі скрипалів” [1; 160]. Тут 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 нову сторінку в історії скрипкової віртуозності, яка в сонатах Е.Ізаї перебуває в повному зв’язку із художніми завданнями та ідеями [10].

Цикл виник під впливом трагічних життєвих обставин 1924 р. – смерть дружини і доньки [6].

Обираючи даний жанр – сонату для інструменту соло, художники, як правило, керуються внутрішніми мотивами, виводячи „найбільш емоційний з усіх інструментів” у 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 Скрипала”. Кожна з сонат присвячена видатним виконавцям-солістам, його сучасникам (№1 – угорському скрипалю Жозефу Сігеті; №2 – французу Жаку Тібо; №3 – румунському скрипалю Джордже Енеску; №4 – австрійцю Фріцу Крейслеру; №5 – бельгійцю Мат’є Крікбому; №6 – іспанському скрипалю Мануелю Квірого) і 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** 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, став надзвичайним інтерпретатором сонат Й.С.Баха, які постійно входили до його концертного репертуару [7]. В цій сонаті автор моделює крізь призму філософсько-патетичного стилю новий тип прочитання неокласичного бачення барокових традицій. Так, *перша частина Grave* вражає важкими перенасиченими акордами, сповнена хроматизмів, експресивних динамічних нагнітань, разючих 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 вільну її трактовку, порівняно зі стаціонарними в певному розумінні канонами фуги, тому імпровізаційність, яка пронизує першу частину Сонати, знайде ще більш яскраве вираження у Фугато. Темпові та динамічні градації разом із 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 барокових форм сучасників

Е.Ізаї, С.Франка, Ф.Бузоні 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, “блїмання” акордів та миготіння різними типами фактурно-фігураційних моментів створює враження невловимого делікатного марева, імпресіоністичного флеру. Бетховенські сила і розмах характеризують останню частину Сонати – *Фїнал 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 із 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 з частин має програмні заголовки: „Обцессія”, „Меланхолія”, „Танець тіней”, „Фурії”. Вони диктують загальний похмурий стрій образності з перебігом гами тонких психологічних відтінків. Не випадковим є використання композитором і мотиву середньовічної секвенції „Dies irae” („День гніву”), проведення якого спостерігається у всіх частинах. **Першу частину** – „Обцессія” – характеризує моторний рух, в якому засобами так званої „скритої” поліфонії проводиться тема „Dies irae” та інтонацій-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 розмаху. Тип тематизму викликає враження фугато, хоча в цілому частина розвивається вільним динамічним потоком, що відповідає програмній назві – „Обцессія – Напасть”.

**Друга частина „Меланхолія”** сповнена глибокого суму. Вона вирішена в дусі сициліани і цікава в поліфонічному контексті – скупий коливний контур трьохдольних фігур наскрізь поліфонізується у двох голосах, які ведуть між собою діалог. Частина закінчується темою „Dies irae”, виписаною середньовічною мензуральною нотацією<sup>1</sup>. **Третя частина „Танець тіней”** – це тема та 6 варіацій, де розгортаються образи фантазмагоричного Скерцо, переломленого крізь призму Сарабанди. Форма варіацій дає можливість створення різноманітних фантастичних образів: адже 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.) і закінчуються акордовою кодою, в якій відчутні мотиви секвенції „Дня гніву”.

**Четверта частина „Фурії”** сповнена енергії та патетики. Високе напруження досягається за допомогою віртуозних виразових засобів. У середньому розділі цікавими є контрасти між *roncicello* та звичайним звучанням, між *pp* та *ff*. Композитор підкоряє всі виразові прийоми для створення 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 із „внутрішнім” психологізмом і доходить до відтворення глибинних станів свідомості, яка перебуває в полоні психологічного потрясіння. Саме ця соната слугує зразком втілення принципів „інтонаційної атмосфери музичного твору” – за О.Катрич [3].

**Третя (одночастинна) соната**, з підзаголовком „Балада”, навпаки, позначена поетикою та виразністю. Велику роль у ній відіграє імпровізаційно-декламаційне начало. Починається

соната із стриманого речитативу і в своєму розвитку досягає яскравої емоційної кульмінації. Третя соната-балада Е.Ізаї для скрипки соло є яскравим зразком одночастинного романтичного циклу, де формування художньої ідеї провіщає свобода музичного мислення (імпровізаційність), віртуозність концертного плану, монотематизм, – і як наслідок, модифікація усталеної, традиційної форми сонатного аллегро [9, 11]. Родоначальником інструментальної балади є, як відомо, Ф.Шопен, який саме в своїй першій баладі єднає риси сонатного аллегро та нового жанру. Е.Ізаї, йдучи шляхом Ф.Шопена, модифікує жанр сонати, надаючи їй рис вільної імпровізаційної композиції, виходячи з жанрової природи програмності – соната-балада. Жанр балади й 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 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 з 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 іншому ритмічному викладі в тональності c-moll. *Poco meno mosso* – початок *розробки*, що складається з 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. у тональності d-moll і після віртуозної зв'язки Г.П. (d-moll). Головна партія в 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 зону<sup>2</sup>. Таким чином, Соната-балада №3 Е. Ізаї є цікавим 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-х 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 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. Наприкінці Сарабанди тема проводиться у відкритому вигляді – стисненими акордами, після розгорнутого арпеджіюваного розділу. **Фінал *Presto ma non troppo*** побудований на єдиному монотематичному зерні, яке пронизує собою 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 у мі-мінорі (головна тональність) Е.Ізаї порівняно з попередніми Сонатами, де тональні плани є надзвичайно розгорненими та різноманітними, закінчує даний цикл проекцією пікардійської терції – однойменним мажором, виводячи концепцію Сонати подібно до барокових майстрів в об'єктивні образно-інтонаційні сфери.

У **П'ятій сонаті** всього дві частини з програмними назвами – „Аврора” та „Селянський танець”. Тут знову використана програмність, що перегукується з бетховенськими концепціями жанрово-картинного симфонізму „Пасторальної симфонії” та фортепіанної сонати №21, що отримала назву „Аврора”. Музична мова твору 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 колориту<sup>3</sup>, 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 створенню яскравої соковитої картини танцювальної стихії.

**Перша частина** відтворює 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 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 однолітним 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 і пов'язана саме з іспанськими образами. Завдяки характерному ритму хабанери твір набуває особливо вираженого національного колориту. Тричастинна композиція включає в себе три доволі самостійні розділи (*Allegro giusto non troppo vivo* – *Allegretto poco scherzando* – *Allegro (tempo I)*), злиті воедино імпровізаційним началом, нагадуючи прийоми та особливості гри народних скрипалів, нашої хучучи 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 представником неоромантичного напрямку в даній Сонаті.

Інтерес до жанру сонати для скрипки соло виник у Е.Ізаї 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 використані 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 у паралельному мажорі; в двох сонатах витримується основна тональність *g-moll*. Прелюдія другої сонати Е.Ізаї починається двотактною цитатою з Прелюдії останньої бахівської партити, яку неодноразово використовує протягом 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, що спостерігаються в розвитку жанру сонати для скрипки соло у даному циклі Сонат Е.Ізаї, слід відзначити:

– вільну трактовку форм, із 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 століття, який передбачає експериментальні, іноді кардинально новаторські її прочитання, що пов'язане, насамперед, з окремою творчою індивідуальністю композитора та творчим перетворенням канонічних принципів жанрів і форм;

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

– посилення інтенсивного жанрового начала, привнесення різнонаціонального колориту, що надає жанровим сонатам для скрипки соло нового звучання, наближаючись у контексті пошуків музичної мови ХХ століття 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 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 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 й у величезній педагогічній цінності, адже введення їх до виконавського репертуару 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 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 рефлексором величного образу Скрипаля – символу видатних музикантів-віртуозів – мети, здобуття якої є вирішальним у розвитку та досягненні щаблів досконалості.

### Примітки

<sup>1</sup> Подібно, як виписав лейтмотиви фортепіанного циклу „Карнавал” Р.Шуман у „Сфінксах”.

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

<sup>3</sup> Доречними тут будуть аналогії з Ж.Бізе, Е.Ляльо, Е.Гранадосом, П.Сарасате.

### Джерельні приписи

1. Гинзбург Л. Эжен Изаи / Л.Гинзбург – М.: Гос. Музгиз, 1959. – 198 с.

2. Из высказываний Изаи о музыке и музыкантах // Советская музыка. – М. – 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 столетия: навчальний посібник / С.Павлишин. – Львів: Бак, 2005. – 232 с.
6. Раабен Л. Ежен Изаи / Л.Раабен // Жизнь замечательных скрипачей. – Л.: Музыка, 1967. – С. 167-182.
7. Ямпольский И. Ежен Изаи / И.Ямпольский // Советская музыка. – М., 1958. – № 8.
8. Klanwell O. Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zum Genewart / O.Klanwell. – Kohn, 1899. – 209 s.
9. Schaffer B., 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. – Vol. 1-2. – Chapell Hill, 1959-1963. – 290 p.

### Резюме

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 контексті виконавсько-методологічних проблем й інтерпретаційно-художніх стильових аспектів.

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

### Summary

The article deals with the innovatory features of the „Six Sonatas for the Solo Violin” cycle by E. Ysaye. The performance and stylistic analysis of the works is provided in reference to the forming of the genre varieties, and performance and technical means of sonatas for the solo violin by E. Ysaye in terms of performance and methodologic problems, and interpretation and artistic style varieties.

**Key words:** sonata for the solo violin, E.Ysaye, polystylistics, Neo-Baroque, virtuosity, symbolistic and impressionist programming, neo-folklorism, symphonism, sonata-ballade, genre modifications.

УДК 785:78.083.1(477), „1970-1980”

*П.В. Довгань*

## ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮЇТИ 70-80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

70-80-ті роки – етап зрілості української інструментальної традиції, стадія активного оновлення цілісної системи жанрів, розкріпачення творчого потенціалу українських композиторів середньої і молодшої генерацій. Панівною стає тенденція індивідуально-своєрідного осягнення семантичного потенціалу новітніх технік композиції, які здебільшого співіснують із традиційними, породжуючи плюралізм звукосистем. Порушується типологічна стійкість інструментальних жанрів, кожен з яких стає предметом послідовних новацій. Діалектична складність „буття” жанру в умовах сучасної композиторської практики загострює проблему збереження його сутності навіть у просторі найбільш несподіваних концептуальних