

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ДРУГА ТА ШОСТА СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Е. ІЗАЇ:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
**НОСКОВА ЛЬВА
АЛЬБЕРТОВИЧА**

Науковий керівник:
Малий Дмитро Миколайович
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри теорії музики,
доцент

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і
текстів інших авторів мають
посилання на відповідне джерело

НОСКОВ Л.А.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ І ФОРМИ.....	7
1.1. Творча постать Е. Ізаї в контексті епохи	7
1.2. Жанр сонати для скрипки соло у дослідженнях українських і зарубіжних науковців.....	12
1.3. Джерела та підходи до дослідження сонат для скрипки соло Е. Ізаї.....	22
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>27</i>
 РОЗДІЛ 2. ДРУГА ТА ШОСТА СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Е. ІЗАЇ: СТРУКТУРНІ ВИМІРИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ РІШЕННЯ.....	 31
2.1. Соната №2.....	32
2.2. Соната №6.....	40
 <i>Висновки до Розділу 2.....</i>	 <i>48</i>
 ВИСНОВКИ.....	 53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57
ДОДАТКИ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість бельгійського композитора Ежена Ізаї (1858–1931), одного з визначних представників скрипкового мистецтва кінця XIX — початку XX століття, є унікальним явищем у музичній культурі. Його шість сонат для скрипки соло ор. 27 є творами, у яких поєднуються новаторські композиційні підходи з високими виконавськими вимогами. Попри високу мистецьку цінність цих творів, їхнє системне дослідження залишається недостатньо вивченим. Кожна соната – унікальна, має свою логіку будови форми і змісту, але вони можуть бути поділені на програмні (№2, 5) і непрограмні, на основі жанрів (№1, 3, 4, 6). Таким чином вибір двох сонат (№2, 6) обумовлено тим, що друга – програмна і чотиричастинна, а шоста – непрограмна і одночастинна. Також зауважимо, що обрані сонати – є в репертуарі автора цієї роботи. Таким чином актуальність дослідження полягає у наступних позиціях:

- необхідності аналізу композиторських особливостей сонат, які демонструють інноваційні підходи Е. Ізаї до формоутворення, мелодичної, ладо-гармонічної мови та композиційної драматургії;
- дослідженні специфічних виконавських аспектів, зокрема технічних труднощів та інтерпретаційних можливостей, які визначають художню унікальність цих творів;
- формуванні науково обґрунтованих підходів до виконання творів Е. Ізаї у контексті сучасних тенденцій скрипкового мистецтва та історичних виконавських традицій;
- популяризації сонат для скрипки соло ор. 27 Е. Ізаї у професійному виконавському репертуарі, що потребує рекомендацій щодо інтерпретації і практичного використання.

Таким чином дослідження сонат Е. Ізаї з акцентом на їх композиторські та виконавські аспекти сприятиме як розширенню наукових уявлень про ці твори, так і підвищенню їхньої значущості у сучасному музичному мистецтві.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні композиторських та виконавських особливостей Другої та Шостої сонат для скрипки соло оп.27 Е. Ізаї з метою визначення їхнього значення в контексті скрипкового мистецтва та розробки практичних рекомендацій щодо їх інтерпретацій й виконання. Досягнення мети вимагає розв'язання таких **завдань**:

- встановити історико-культурний контекст створення сонат для скрипки соло, визначивши їхнє місце у творчій спадщині Е. Ізаї та еволюції жанру сонати для скрипки соло;

- здійснити аналіз композиційної структури, жанрово-стильових і ладо-гармонічних особливостей сонат №2 і №6 для скрипки соло.

- виявити інноваційні підходи композитора до інструментального (скрипкового) письма, що проявляються у формотворенні, використанні поліфонічних прийомів і засобів музичної виразності (елементів музичного тексту);

- охарактеризувати технічні труднощі виконання творів, визначити специфічні аспекти скрипкової техніки, необхідної для реалізації авторського задуму.

- проаналізувати виконавські інтерпретації сонат №2 та №6, враховуючи історичні традиції та сучасні підходи до їхнього виконання.

- розробити рекомендації для виконавців щодо подолання технічних складнощів та художньої інтерпретації сонат №2 і №6 для скрипки соло Е. Ізаї.

Об'єктом дослідження є виконавське та композиторське мистецтво Е. Ізаї в контексті розвитку скрипкового репертуару кінця XIX — початку XX століть, а його **предметом** — композиційні та виконавські аспекти його сонат №2 і №6.

Матеріалом дослідження є сонати №2 і №6 для скрипки соло Е. Ізаї.

Методи дослідження. У роботі використано систему взаємодоповнювальних методів:

– *культурологічний* – для визначення умов створення сонат для скрипки соло Е. Ізаї та їхньої ролі у розвитку скрипкового мистецтва кінця XIX — початку XX століть.

– *структурно-функціональний* – для вивчення структури, гармонічної мови та стилевих особливостей досліджуваних творів.

– *інтерпретаційний* – для аналізу виконавських підходів у шести сонатах, з урахуванням традиційної та сучасної інтерпретаційної практики.

– *стильовий* – для визначення рис стилю Е. Ізаї в контексті музичних традицій та інновацій.

– *компаративний* – для порівняння обраних для аналізу сонат між собою, а також з іншими зразками сонат для скрипки соло даного історичного періоду, з метою виявлення їхніх унікальних (стильових) рис.

Теоретична база. Магістерська робота спирається на праці зарубіжних та українських науковців:

– з теорії жанру сонати: Гретчин О. [1, 2, 3], Коляда Н. О. [6, 7, 8], Daszkiewicz A. [18], Fernandez L. M. [19], Shedlore J. S. [31], Swack J. R. [33], Wong Chi Lui F. [34], .

– з композиторської творчості Е. Ізаї: Пославська Н. П. [13], Curty A. [16], Iwazumi R. [22], Manshan Y. [24], Martens F. H. [25], Ratcliffe B., Ysaye A. [28], Renat M. [29], Rittstieg J. U. [30], Ysaye A. [35-38];

– з виконавської інтерпретації у контексті скрипкового мистецтва: Громченко В. В. [4], Катрич О. [5], Коханик І. М. [9], Москаленко В. [11], Bai J. [14], Christensen A. M. [15].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у дослідженні композиторських і виконавських аспектів сонат №2 і №6 Е. Ізаї з акцентом на їхню програмність, технічну складність і стилістичну специфіку. Також надаються авторські рекомендації щодо виконання сонат.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у розробці рекомендацій для виконавців щодо інтерпретації сонат Е. Ізаї, які можуть бути

використані у виконавській практиці, педагогічній діяльності та у подальших музикознавчих дослідженнях.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були представлені на VI Міжнародній науково-творчій конференції “Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі” (14-15 листопада 2025 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського) і на “Магістерських читаннях – 2025” (29 листопада 2025 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського).

Структура дослідження. Дане наукове дослідження містить Вступ, два основні розділи, які поділяються на п'ять підрозділів, Висновки, Список використаних джерел та Додатки. Загальний обсяг роботи складає 64 сторінки, з яких основний текст займає 52 сторінки. До списку використаних джерел увійшло 38 позицій, зокрема 25 іноземних.

Ключові слова: *Ежен Ізаї, соната для скрипки соло, виконавський аналіз, виконавська інтерпретація, техніка композиції, композиторський стиль, жанр, необароко, музична форма.*

РОЗДІЛ 1.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: СПЕЦИФІКА ФОРМИ І ЖАНРУ

1.1. Творча постать Е. Ізаї в контексті епохи

Видатний бельгійський скрипаль і композитор Ежен Ізаї (1858–1931) є одним з найвидатніших музикантів свого часу. За життя він користувався великою повагою і заслужив пошану найвидатніших скрипалів, серед яких Йозеф Йоахім, Карл Флеш і Йозеф Зігеті. «Е. Ізаї є найвидатнішим представником тієї чудової бельгійської скрипкової школи, яка має свої корені в його вчителях А. В'єтана та Г. Венявському [...]» Е. Ізаї пишався тим, що належав до скрипкової традиції своєї рідної країни, і прагнув йти шляхом насамперед Анрі В'єтана. Водночас, він не обмежувався лише минулим і відіграв ключову роль у розвитку сучасного скрипкового виконавства. Особливо важливим був його внесок у широке застосування тонко відтінкового вібрато, а також його високо цінували за вміння поєднувати «технічну досконалість із максимальною інтенсивністю виразності» [20 р. 79].

Е. Ізаї народився в Льєжі (Бельгія) у 1858 році й почав навчатися гри на скрипці у чотирирічному віці під керівництвом свого батька, який був скрипалем і диригентом. У семирічному віці він уже грав в оркестрі Льєжа, яким диригував його батько. З 1865 по 1874 рік, із певними перервами, Е. Ізаї навчався в Льєжській консерваторії, головним чином у Родольфа Массара (1840–1914), племінника Ламберта Массара (1811–1892). Ізаї мав природний музичний талант. Ще з юності Ізаї займався композицією і, таким чином, був учасником давньої традиції композитора-виконавця. Вона сягає щонайменше XVII століття з такими скрипковими композиторами, як Арканджело Кореллі (1653–1713) та Гайнріх Ігнац Франц фон Бібер (1644–1704), і простягається крізь століття через Ніколо Паганіні (1782–1840) та Луїса Шпора (1784–1859) до Пабло де Сарасате (1844–1908) і Йозефа Йоахіма (1831–1907). Більшість творів Е. Ізаї створені для скрипки-соло — від його восьми ранніх скрипкових концертів до зрілих *Dix Préludes pour solo violon*, Op. posth. (також відомих як

Ор. 35), хоча він писав і інші твори, зокрема оперу *Piére li houïeu*, яку завершив незадовго до своєї смерті у 1931 році.

Коли у 1873 році він здобув *Premier Prix* (Першу премію), директор консерваторії зауважив: «Як птах співає, так він грає на скрипці». Починаючи з 1876 року, Е. Ізаї продовжив навчання у Брюсселі в Генріка Венявського, а згодом у Парижі в Анрі В'єтана, якого він найбільше шанував. Від своїх учителів він успадкував і засвоїв традиції як французької, так і бельгійської скрипкових шкіл, які переніс у ХХ століття. У паризькі роки Е. Ізаї познайомився з Сезарем Франком (1822–1890), Ференцем Лістом (1811–1886) та Антоном Рубінштейном (1829–1894), який згодом запросив його виступати разом. Репутація Е. Ізаї як соліста почала швидко зростати, і він недовго обіймав посаду концертмейстера щойно створеного Берлінського філармонічного оркестру.

Міжнародна популярність Е. Ізаї утвердилася в його тридцяті роки, після дебютів у Лондоні та Відні в 1889 і 1890 роках. Його запрошували до участі в сольних і камерних концертах по всій Західній Європі та у США. Його репертуар був надзвичайно широким — від творів Й. С. Баха до сучасних йому композицій. Музикальність, віртуозність і харизма Е. Ізаї захоплювали публіку й викликали захоплення серед сучасників. Опис його виконавського стилю зберігся в численних спогадах музикантів, які працювали або інтенсивно виступали разом із ним. Карл Флеш, який відвідував багато концертів Ізаї з 1890 по 1914 рік, стверджував, що він був «найвидатнішим і найсамобутнішим скрипалем», якого він коли-небудь чув [20, р.78].

Проте значення Е. Ізаї для історії музики виходить за межі його впливу на скрипкове виконавство. Завдяки тісним зв'язкам із низкою сучасних композиторів, переважно французьких і бельгійських, зокрема з колом навколо Сезара Франка, а також із Клодом Дебюссі та Габріелем Форе, він формував їхню музику, зокрема через заохочення та практичні поради щодо творів для скрипки, а також невтомну популяризацію цих творів. Наприклад, *Роème* Ернеста Шоссона, Ор. 25 для скрипки з оркестром (1896), відомо, що особливо

виграв від участі Е. Ізаї. Важливість скрипаля для Дебюссі, зі свого боку, особливо проявляється у листах композитора. Після концерту, присвяченого виключно творам Дебюссі, у *La Libre Esthétique* 1894 року, Дебюссі написав Шоссону: «Ізаї грав, як ангел! А квартет виконував із такою емоційністю, якої не було в Парижі» [32]. Багато композиторів присвячували свої твори Ізаї: від Франка (Соната для скрипки, 1886) та Форе (Фортепіанний квінтет, Оп. 89, 1906) до Сема Франко (*Méditation*, Оп. 3/2, 1899), від Клода Дебюссі (Струнний квартет, Оп. 10, 1893) до Бернгарда Десау (Капріччіо, Оп. 45, для скрипки та фортепіано, 1910). Хоча композитори, чию музику він називав «моєю естетичною та духовною поживою», тобто коло Франка, а також Дебюссі та Форе, особливо вигравали від програмних виборів і популяризації Ізаї, його репертуар був надзвичайно широким — від Й. С. Баха, Л. ван Бетховена та Й. Брамса до Едварда Елгара та Едварда Гріга, від Франца Шуберта, Роберта Шумана, Каміля Сен-Санса та Йогана Свенсена до Антоніо Вівальді, не забуваючи Арканжело Кореллі, Франческо Джемініані, Ніколо Паганіні, Луїса Шпора, Анрі В'єтана та Генріка Венявського.

Окрім діяльності соліста, Е. Ізаї водночас був камерним музикантом, педагогом, диригентом і композитором. Він був засновником і першим скрипалем квартету Е. Ізаї, а з 1886 по 1896 рік обіймав посаду професора скрипки в Брюссельській консерваторії. У 1918–1922 роках його було призначено диригентом Цинциннатського оркестру. Хоча Ізаї не здобував систематичної композиторської освіти, він написав понад тридцять творів для скрипки та інших струнних інструментів, більше половини з яких було опубліковано. Його композиторська творчість відображає риси постромантизму та вплив французького імпресіонізму. Ранні твори, створені у руслі Г. Венявського та А. В'єтана, мали переважно віртуозний характер. Ізаї цінував почуття та виразність у музиці, а також імпровізаційний характер письма. Це виражається в багатьох його творах, зокрема у музичних поемах, таких як *Poème élégiaque*, Оп. 12 для скрипки з оркестром (бл. 1895) та *Exil*, Оп. 25 для

струнного оркестру (1917). Він високо цінував свободу музичної поеми й прагнув закріпити її у своєму Op. 27.

Poème Élégiacque Op.12 вважається переломним моментом у творчості Е. Ізаї: сам композитор писав, що цей твір «означає визначний крок у моїй роботі як композитора, адже містить чіткі докази мого прагнення поєднати музику та віртуозність». У ньому виявляється амбіція Е. Ізаї створити зріліший, цілісніший великий твір для скрипки. Композиція триває близько чотирнадцяти хвилин і містить у собі улюблені прийоми композитора та характерну скрипкову техніку: цілітонні гами, октави та октави з форшлагами, віртуозні пасажі з подвійними нотами, а також скóрдатуру, коли протягом усього твору струна G налаштовується на фа. Більше того, прагнучи продовжити пошук прогресу, який він захоплювався у свого вчителя, Е. Ізаї «намагався знаходити нові технічні способи та засоби вираження у власних композиціях». Він, зокрема, зазначав, що сподівався розвинути нові технічні та музичні ідеї у Divertiment для скрипки з оркестром, який написав. Е. Ізаї особливо цікавили інноваційні гармонії, і він стверджував, що «нові технічні формули завжди виникають із гармонічних відкриттів і сліднують за ними» [25, р. 9-10].

“На початку XX століття в музиці Е. Ізаї помітний вплив імпресіонізму. У 1880–1890-х роках його дружба з Клодом Дебюссі призвела до того, що французький композитор присвятив бельгійському струнному квартету, який тоді очолював Е. Ізаї, свій твір — квартет соль-мінор. Вплив імпресіонізму чутно у композиції «Зимова пісня», ор. 15 (1915), де велике значення мають колористичні та сонорні ефекти. Особливо помітно це в розробці та фіналі твору: у кінці, в темпі *lento*, Е. Ізаї застосував тембр *sul ponticello*, тембр сурдини та арпеджіовані флажолети” [5, с.8-9].

“У період з 1900 року до повернення в Бельгію у 1922 році Е. Ізаї створив такі твори, як «Зимова пісня», «Дружба», «Колискова», «Вигнання», «Екстаз», «Медитація», «Серенада». Більшість із них були написані переважно для скрипки або віолончелі з фортепіанним супроводом. У цей час він також

створив дует для двох скрипок без супроводу (1915), у якому вже помітні тенденції, що розвинулися у його наступних творах” [5, с.8-9].

Після повернення на батьківщину у 1922 році Ізаї почав приділяти більше уваги композиції. У його музиці цього періоду відчутний вплив Сезара Франка. Стилiстично Ізаї виходить за межі пізнього романтизму: його твори відзначаються багатою поліфонією, елементами наскрізного розвитку, а також різноманітним використанням лейтмотивних мелодій, які об’єднують композиції у цілісну систему. Найважливішим доробком Е. Ізаї стали його «Шість сонат для скрипки соло», Op.27, опубліковані у 1924 році. Натхненням для написання цього циклу став концерт у Брюсселі, на якому Джозеф Зігеті виконав одну з сонат для скрипки соло Й. С. Баха. За словами Антуана Ізаї, намір написати сонати виник у композитора спонтанно, і на завершення роботи йому знадобився лише один день або трохи більше [36, р.4.]. Також у цей період композитор створив сонату для віолончелі соло, «Поема ноктюрн» для скрипки, віолончелі і фортепіано, «Вечірні гармонії» для скрипки з оркестром.

Е. Ізаї увійшов в історію як митець, усе життя присвячений улюбленій справі. Він був віртуозом у повному значенні цього слова, вкладаючи у кожен свій виступ яскраву індивідуальність. Йому належить понад 30 інструментальних творів, здебільшого для скрипки, серед яких особливе місце займають шість музичних поем. Як відомо, поема була одним із найближчих йому як виконавцю жанрів. Під його впливом виховалися кілька поколінь молодих музикантів, які бачили в ньому зразок ідеального артиста.

1.2. Жанр сонати для скрипки соло у дослідженнях українських і зарубіжних науковців

Жанр сонати для скрипки соло займає унікальне місце в історії європейської музики, поєднуючи в собі технічні виклики та глибину музичної виразності. Цей жанр еволюціонував протягом століть — від барокової естетики до експериментального модернізму ХХ століття. Значну увагу сонаті для скрипки соло приділяють зарубіжні дослідники, аналізуючи її стильові витоки, структурні особливості, інтерпретаційні підходи. У даній статті подається огляд вибраних праць іноземних науковців, присвячених різним аспектам цього жанру, з метою систематизації наукового доробку та виявлення тенденцій в інтерпретації скрипкової сонати як форми і як жанру.

Особливу увагу у світовій науці привертає спадщина Й. С. Баха, зокрема його «Шість сонат і партит для скрипки соло» (1720). У монографії Лестера Джоела (*Lester Joel*) «Твори Баха для скрипки соло: стиль, структура, інтерпретація» [24] (*"Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance"*, 1999) автор досліджує структурну логіку та стилістичну єдність цього циклу.

Дослідник зосереджується на трьох основних аспектах: формальній організації, поліфонічному мисленні та виконавських стратегіях. Автор розглядає сонати BWV 1001, 1003, 1005 у контексті барокової сонатної традиції, наголошуючи на унікальній ролі фуги як структуроутворюючого елементу. Особливу увагу приділено питанням темпу, артикулювання та виконавської свободи, що ґрунтується на історично обґрунтованій інтерпретації. Праця є зразком міждисциплінарного підходу, поєднуючи музикознавчий аналіз і практику виконавства.

Ці ідеї розвиває Флора Вонг Чі Люй (*Wong Chi Lui Flora*) у дисертації «Твори для скрипки соло Баха і Телемана: порівняння формальних та стилістичних моделей і письма фуги у сонатах для скрипки соло» (*"The Solo Violin Works of Bach and Telemann: A Comparison of Formal and Stylistic Models and Fugal Writing for Solo Violin"*, 2015). Вона проводить паралелі між двома композиторами, підкреслюючи взаємодію німецької традиції з італійським

впливом. з акцентом на формальні структури та особливості фугального письма для скрипки соло. У дослідженні виокремлено фугальні техніки, методи контрапункту та специфіку виконавського трактування складних поліфонічних побудов. Особливістю дослідження є порівняльний підхід: авторка розглядає схожі прийоми (наприклад, імітації, інверсії, секвенції) у творчості обох композиторів, а також контрасти у підходах до танцювальності та драматургії. Праця є вагомим внеском у розуміння специфіки поліфонічного мислення у жанрі скрипкової сонати [36].

Дослідження Оксани Гречин (*Hretczyn Oksana*) у статті «Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана» (2012) також зосереджене на порівнянні барокових сонат двох композиторів, акцентуючи увагу на жанровому синкретизмі і трансформації танцювальних форм. Аналізуючи фугальні, партитурні та танцювальні елементи, авторка виявляє вплив національних шкіл (італійської, французької, німецької) та індивідуальну стилістику кожного з композиторів. О. Гречин наголошує на тому, що обидва композитори розвивали жанр у напрямі індивідуалізації виразових засобів, перетворюючи скрипку на повноцінний поліфонічний інструмент. Праця має важливе значення для розуміння процесів трансформації жанру в барокову епоху та його закріплення як самостійної форми музичного висловлювання [1].

Монографія Жан Роберти Свак (*Swack Jeanne Roberta*) «Сонати для скрипки соло Георга Філіпа Телемана: джерела і музичний стиль» (“*The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann: A Study of the Sources and Musical Style*”, 1988) є однією з перших ґрунтовних робіт, яка простежує особливості джерельної бази, а також стильові риси скрипкової музики Г. Ф. Телемана в контексті барокового канону. Дослідниця акцентує увагу на рукописних джерелах, варіативності структури, взаємодії танцювальних і концертних елементів, а також естетичних засадах стилю композитора. Авторка демонструє, що Г. Ф. Телеман мав схильність до більш вільної архітектоніки форми, часто експериментуючи з нетрадиційними послідовностями частин. Робота включає

детальний стильовий аналіз, що дозволяє розширити уявлення про жанрові межі скрипкової сонати в добу бароко [34].

Особливу увагу до розвитку жанру скрипкової сонати в XVIII столітті приділяє Анна Марі Крістенсен (*Christensen Anne Marie*) у дисертації «Соло для скрипки: новий погляд на італійських скрипалів у Лондоні XVIII століття» (*“The Solo for a Violin: A New Perspective on the Italian Violinists in London in the Eighteenth Century”*, 2018). Вона аналізує індивідуальні стилістичні почерки італійських виконавців та композиторів, які вплинули на розвиток скрипкової сонати як сольного жанру в Британії. У цьому контексті підкреслюється роль концертного виконавства як платформи для розвитку сольної техніки, імпровізаційної свободи та експериментального підходу до форми. Ця дисертація присвячена ролі, яку «соло» відігравало в кар'єрі цих італійських скрипалів, а також тому, як ці митці та цей жанр вписувалися в соціальний, культурний та естетичний контекст. «Соло» було для них важливим інструментом просування своєї кар'єри: це був репертуар, який вони виконували, а потім публікували, щоб підвищити свою популярність. Як жанр, «соло» було унікально придатним для дослідження художньої винахідливості скрипаля. Дослідження репертуару дає нове розуміння цих митців та важливої ролі, яку вони відігравали в Лондоні XVIII століття. Спочатку італійські скрипалі розглядаються через обговорення історичного та культурного контексту Лондона XVIII століття, в який прибули ці митці. Вивчаються культурна сцена (включно з італійською оперою, театрами та новою сценою публічних концертів), а також різні форми меценатства та традиція приватних учнів. Визначність і довговічність «соло» досліджується через розгляд збережених каталогів видавців, які діяли в Лондоні протягом століття [16].

Жанр сонати для скрипки соло зазнає відродження в XIX–XX століттях, особливо в творчості Ежена Ізаї (*Eugène Ysaÿe*). У дисертації Джессіки Рітстіг «Постійність і зміни у Шести сонатах, ор. 27 Ежена Ізаї» (*“Continuity and Change in Eugène Ysaÿe’s Six Sonatas, Op. 27, for Solo Violin”*, 2018) присвячена взаємозв'язку Е. Ізаї з історією музики, як це відображено в

Ор. 27. У ній досліджується його естетика, зокрема його ставлення до минулого, сьогодення та майбутнього, а також його наполегливість щодо безперервності історії. У частині I розглядається історичний та біографічний контекст Е. Ізаї, а також його естетичні уподобання. Особлива увага приділяється композиторам, з якими він був близький, зокрема франкістам, а також скрипковій традиції, до якої він належав, з акцентом на Анрі В'єтана. Оскільки кожна соната присвячена скрипалю покоління, що прийшло після Е. Ізаї, також обговорюються їхні особистості та стилі гри. У частині II розглядаються самі сонати та досліджуються способи, якими Е. Ізаї взаємодіє з композиторами минулого та сучасності, зокрема з Й. С. Бахом, Сезаром Франком та Клодом Дебюссі, а також зі скрипковою традицією та можливим впливом присвячувачів на їхні сонати. Також демонструється внесок Ізаї в історію музики, особливо в розвиток технічних та виразних можливостей його інструменту [31].

До неоромантичного прочитання жанру звертається Каміло да Роза Сімойнс (*Camilo da Rosa Simões*) у своєму дослідженні «Огляд композиторської мови Бели Бартока та аналіз першої частини його Сонати для скрипки соло» (*“An Overview of Bartók's Compositional Language and an Analysis of the First Movement of his Sonata for Solo Violin”*, 2008). Це дослідження зосереджене на розкритті принципів організації висоти звуку та внутрішніх музичних взаємозв'язків (мелодійних, ритмічних та гармонічних) у першій частині Сонати для скрипки соло Б. Бартока. Як виконавець, автор праці вважає, що усвідомлення вищезазначених аспектів твору, які є визначальними для єдності музичного твору, може значно збагатити виконання, якщо вдасться зробити «приховані» взаємозв'язки чутними. Однак автор дослідження не акцентує питання щодо художньої інтерпретації цих суто структурних аспектів. Хоча автор свідчить про те, що для повного (або принаймні кращого) розуміння змісту композиції необхідно пройти шлях від знаків музичного твору (зазначених у партитурі) до їхнього значення, першим кроком у цьому напрямку є виявлення та взаємозв'язок складових структурних елементів твору. Але,

зробивши це, автор зазначає, що в кращому випадку, отримуємо лише чітке уявлення про «архітектурну» якість твору. На думку автора, одна з найвищих цілей будь-якого аналітичного дослідження — розкрити сенс існування його предмета у всій складності цього питання. Автор спирається у своєму дослідженні музичний досвід композитора, щоб пов'язати структурні особливості першої частини Сонати для скрипки соло Бартока з їхньою «причиною існування». Дослідження автором парадигм, що визначали шлях Бартока як композитора, було представлено в розділах 2 і 3. Для аналітичних цілей ці парадигми автор розділяє на дві основні групи: ідеологічні та технічні.

Ідеологічні парадигми за дослідженням Каміло да Роза Сімойнс пов'язані з усіма видами явищ (музичних чи інших), що мали визначальний вплив на формування композиторської мови Б. Бартока, тоді як технічні парадигми охоплюють специфічні способи побудови музичних структур. (Звичайно, цей поділ є дещо штучним, оскільки одна сфера існування неминуче залежить від іншої). У розділі 2 цього дослідження автор здійснив більший акцент на ідеологічних парадигмах, тоді як розділ 3 присвячений переважно технічним парадигмам [18].

Питання трансформації жанру в умовах XX століття досліджує А. Дашкевич (A. Daszkiewicz) у дисертації «Ідея барокової сонати для скрипки соло в першій половині XX століття» (*“The idea of the baroque sonata for violin solo in the first half of the XX century”*, 2021). Йдеться про ретроспективну стилістику необароко, її зв'язок з неокласицизмом та спроби реконструкції барокових жанрових моделей в контексті нової музичної мови.

Здійснюючи огляд на дане дисертаційне дослідження, то слід підкреслити, що автор наукової праці розкрив дану тему у трьох розділах, і кожен з них, на думку автора, необхідний для детального та цікавого висвітлення теми. У першому розділі А. Дашкевич описує еволюцію жанру, починаючи з творів вибраних італійських скрипалів-віртуозів раннього бароко. Далі розглядаються вибрані барокові сонати для скрипки без супроводу голосу, а також інші аналогічні твори, написані провідними композиторами

німецькомовної частини Європи. Безсумнівним поворотним моментом в історії жанру стало завершення Й. С. Бахом 6 сонат і партит BWV 1001-1006. Його сольні сонати значною мірою визначили традиційну формальну структуру, тому їхні характеристики є основною віссю двох центральних підрозділів – перший зосереджується на історії та аналізі всього циклу як цілісного утворення, другий – на визначенні форми поліфонії на прикладі Сонати I соль мінор, а також різних, часто дуже інноваційних композиційних технік та їхнього значення в контексті спроб подолати технічні труднощі і, перш за все, досягти ефекту поліфонії за допомогою типово гомофонного інструменту, такого як скрипка. Останній, п'ятий підрозділ присвячений відродженню цього жанру в XX столітті після тривалого періоду неіснування та забуття, головним чином у періоди класицизму та романтизму.

У другому розділі автора дисертації було описано вплив творів Й. С. Баха та його сонат на композиторів, які жили в першій половині XX століття, чий аналогічні твори або користуються постійною популярністю і вважаються дуже важливими (Ежен Ізаї та Бела Барток), або досі залишаються практично невідомими, але їх художня цінність не може бути переоцінена, тому вони можуть бути цікавим елементом репертуару кожного зрілого скрипаля (Пауль Гіндеміт). А. Дашкевич наголошує у своїй праці, що слід також пам'ятати, що не тільки три вищезгадані композитори сприяли значному зростанню популярності сольної сонати, проте багато прикладів інших композиторів не мають чіткого зв'язку з поліфонічною технікою або бароковим стилем у загальному розумінні цього слова – натомість вони базуються на висвітленні ідіоми народної музики (Шандор Верес) або характеризуються атональністю, дисонансом та індивідуалізмом, настільки розвиненими, що пошук навіть найнепомітніших відсилань до творів Баха не принесе особливого успіху (Ернст Кренек).

У третьому розділі автор дослідження здійснює аналіз проблем виконання, присутніх у трьох раніше представлених сонатах для скрипки соло, що значною мірою є результатом поєднання строгої поліфонії Й. С. Баха з

виразною гармонією XX століття. Цікаво, що всі чотири сонати, які я описую, мають схожість у тональності (g-moll). У перших трьох творах (Й. С. Баха, Е. Ізаї, П. Гіндеміта) завдяки використанню мажорно-мінорної системи її визначення не є надто складним. Інша ситуація у випадку сонати Бели Бартока, але попри її найсміливішу, авангардну гармонію, соль мінор все ж можна розглядати як тональний центр. Варто зазначити, що, хоча сонати Й. С. Баха, Е. Ізаї та Б. Бартока були ретельно опрацьовані та проаналізовані, визнання аналогічного твору П. Гіндеміта все ще є незначним [19].

Цікаві приклади сучасної інтерпретації жанру містять дослідження, присвячені композиторам позаєвропейського кола. Зокрема, Луїс Мануель Фернандес — у дисертації «Соната для скрипки соло Пола Десенна: теоретичне та практичне дослідження» (*“Paul Desenne's Sonata for Violin Solo: A theoretical and practical study”*, 2011), що демонструє, як жанр адаптується до нових культурних умов, зберігаючи свою камерну сутність. Автор у своїй роботі наголошує на тому, що протягом своєї юності та музичної освіти венесуельський композитор П. Десенн був знайомий з еклектичним розмаїттям музичних стилів та ідіом. Цей еклектизм вплинув на його композиторський стиль з часів його найперших творів і також є очевидним у його більш пізніх роботах. Соната для скрипки соло відображає це культурне переплетення, яке включає музику рідної Венесуели П. Десенна та використовує елементи корінних племен, іспанських поселенців та африканських народів, поєднані з глобальними музичними елементами. Також дана дисертація досліджує ці елементи з теоретичної точки зору, а також з практичної точки зору виконавця [20].

В українському музикознавстві цей жанр набув широкого наукового осмислення, особливо у працях, присвячених творчості композиторів XX–XXI століть. У даному підрозділі також представлено огляд ключових досліджень українських науковців, які аналізують становлення, трансформацію та інтерпретацію сонати для скрипки соло в українському культурному контексті.

У своїй статті науковиця Наталія Коляда “Соната для скрипки соло у творчості українських композиторів XX століття: сучасні тенденції в осмисленні жанру” (2022) розглядає особливості сучасної сонати для скрипки соло в творчості українських композиторів XXI ст. Однак авторка звертається до історичного контексту виокремленого жанру сонати для скрипки соло до повної його експансії, що став конкурувати серед скрипалів-виконавців. Пані Наталя стисло окреслила історичні рамки появи жанру сонати для скрипки соло від зародження до вихід на новий ступінь її розвитку (відродження) у XX ст. Проте авторка статті досліджує твори, написані в 2009–2021 роках: це соло-соната для скрипки з циклу «Музика Еріха Занна» О. Войтенка, сюїта «Танці грудневої ночі» В. Вишинського та Соната для скрипки соло Р. Сокачик [8].

Не оминати і наступну наукову працю Наталії Коляди, а саме наукове обґрунтування “Соната для скрипки соло другої половини XX – початку XXI століть в аспекті взаємодії «композитор – виконавець»”, де авторка висвітлює деякі аспекти розуміння сучасних авторських поглядів на жанр сонати для скрипки соло. На думку авторки, що дослідження скрипкових творів дозволяє простежити взаємовплив виконавської та композиторської складових. Вона зазначає, що у другій половині XX ст. композитори продовжують жанрово-стильові пошуки в межах сонати для скрипки соло. Проте сонати цього часу ще не потрапили як до кола українських музикознавчих розробок, так і до репертуарного списку вітчизняних скрипалів-виконавців. В Україні звернення до жанру сонати для скрипки соло відбулося лише в середині XX століття. Одними з перших відомих на сьогодні творів у цьому жанрі є сонати О. Зноско-Боровського та Л. Грабовського. У XXI столітті композиції для скрипки соло авторства О. Войтенка, В. Вишинського та Р. Сокачик стали вагомим етапом у процесі осмислення та переосмислення жанру в контексті сучасного композиторського мислення. Також авторка дослідження здійснила аналіз сучасних тенденцій осмислення жанру у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття дозволив окреслити

три основні напрями розвитку національної композиторської традиції: по-перше, продовження неокласичних засад; по-друге, розширення музичної мови за рахунок новітніх технік XX століття, включаючи сприйняття скрипки як повноцінного симфонічного інструмента; по-третє, формування індивідуального експериментального стилю, заснованого на синтезі жанрових і стильових характеристик. Спираючись на барокову спадщину та досвід музики XX століття, сучасні автори активно експериментують з фактурою, тесситурою та новими засобами музичної виразності. Водночас процес створення твору сьогодні все частіше відбувається у співпраці з виконавцем, що сприяє деталізації музичного тексту та його точній нотній фіксації [7].

У своїй статті “Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції” (2011) Оксана Гретчин досліджує творчість Івана Осиповича Хандошкіна – українського скрипаля та композитора XVIII століття, чия діяльність стала знаковою для формування національної скрипкової традиції. Авторка акцентує увагу на зв’язку між європейськими бароковими формами та українським музичним фольклором, виявляючи елементи діалогічності, імпровізаційності та емоційної експресії в його скрипкових сонатах. О. Гретчин зазначає, що твори Хандошкіна мають не лише історичну, а й педагогічну цінність, оскільки демонструють ранні форми індивідуалізації виконавського стилю. Особлива увага приділяється ролі скрипкової техніки, а також риторичним моделям, які зближують творчість композитора з бароковою традицією. Стаття розширює розуміння генезису жанру скрипкової сонати в українському музичному контексті [2].

Однак інша стаття О. Гретчин “Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі” (2010) присвячена творчості італійського композитора Арканджелло Кореллі, дослідниця Оксана Гретчин аналізує становлення жанру скрипкової сонати у контексті його подальшого впливу на українську музичну традицію. Авторка відзначає структурні особливості сонат Кореллі, такі як чіткість архітекτονіки, танцювальні форми, стильова єдність, і проводить паралелі з українською камерною музикою

пізніших періодів. Стаття має компаративний характер, що дозволяє простежити історико-стильову тяглість у жанрі. О. Гретчин також звертає увагу на роль традицій італійської скрипкової школи у формуванні технічного арсеналу українських виконавців та композиторів. Це дослідження важливе для розуміння транснаціональних впливів на становлення національних музичних форм [3].

Отже, огляд зарубіжних досліджень засвідчує багатовекторність розвитку жанру сонати для скрипки соло. Від барокових праць Баха і Телемана до сучасних творів Е. Ізаї, Б. Бартока і П. Десенна – жанр демонструє здатність до еволюції, зберігаючи при цьому свою сутність як простору для віртуозного, емоційного та інтелектуального висловлення. Наукові дослідження відображають широкий спектр методологій – від музично-історичних до аналітично-стильових, що дозволяє комплексно осмислити сонату для скрипки соло як феномен європейської та світової музичної культури. Проте жанр сонати для скрипки соло в українському музикознавстві розглядається як багатогранне явище, яке постійно еволюціонує. Праці Наталії Коляди та Оксани Гретчин висвітлюють як сучасні, так і історичні аспекти жанру, підкреслюючи його значення для формування національної композиторської та виконавської школи. Звернення до історичних джерел, міжстильових паралелей та інтерпретаційних підходів зумовлює широкий аналітичний спектр, який є цінним для подальших досліджень і виконавської практики в царині української камерної музики.

1.3. Джерела та підходи до дослідження сонат для скрипки соло Е. Ізаї

Музична мова бельгійського скрипаля Ежена Ізаї (1858-1931) є багатогранною тканиною, витканою з його широкого досвіду та різноманітних впливів. Його раннє знайомство з музикою відбулося завдяки батькові, який був скрипалем, і саме цей родинний зв'язок заклав основу для довічної пристрасності Е. Ізаї до інструмента. З часом Е. Ізаї навчався у кількох видатних педагогів, зокрема у земляка-бельгійця Анрі В'єтана (1820-1881), який суттєво сприяв на його технічну майстерність та інтерпретаційні навички. Крім того, на Е. Ізаї глибоко вплинула творчість Й. С. Баха, що проявляється у структурі та складності його композицій для сольної скрипки. Також важливу роль мали контакти з такими сучасниками, як С. Франк, а також захоплення різними музичними стилями — від класичної традиції до циганської музики. Це дозволило Е. Ізаї сформувати унікальний стиль, що поєднує інноваційність з вкоріненістю у традиції [31].

Культурний та історичний контекст періоду створення сонат Е. Ізаї відіграв важливу роль у формуванні їхнього характеру та форми. Написані на початку XX століття, ці сонати з'явилися у час значних музичних трансформацій, коли композитори досліджували нові форми та відходили від романтичних традицій XIX століття. Е. Ізаї, зокрема, надихався відродженням інтересу до музики епохи бароко, особливо до творів Й. С. Баха, що саме тоді здобували нову хвилю визнання. Такий контекст створив сприятливе середовище для експериментів і поєднання старого з новим, у результаті чого з'явилися сонати, які одночасно є даниною минулому та кроком уперед у бік сучасного музичного виразу. Історична доба, що поєднувала консерватизм з інноваційністю, відбилася у здатності Е. Ізаї органічно поєднувати технічну майстерність з емоційною глибиною у своїх творах для скрипки соло [19].

Основну увагу А. Дашкевич у розділі 2 свого дисертаційного дослідження приділяє Сонаті №1 соль мінор, ор. 27 — одному з найвідоміших творів Ізаї з циклу з шести сонат. Дашкевич зазначає, що натхненням для створення цього циклу став концерт угорського скрипаля Джозефа Зігеті, в програмі якого

звучали фрагменти Сонат і Партит для скрипки соло Йоганна Себастьяна Баха. Саме вплив Баха, особливо Сонати №1 соль мінор, BWV 1001, став визначальним для формоутворення та стилістики Ізаї, що проявляється в насиченій хроматиці, скупченні дисонансів і загальній емоційній насиченості першої сонати. А. Дашкевич підкреслює, що Соната №1 має «строгу» стильову організацію й водночас виразну експресивність — риси, які перегукуються із бароковими зразками, проте переосмислені мовою ХХ століття. Також він акцентує на історичній тягlostі між бахівською й ізаївською традицією сольної скрипкової сонати. Цікавою є цитата зі щоденників Джозефа Зігеті, де він розповідає про перші враження від рукопису Е. Ізаї, який був спеціально присвячений йому. Це свідчить про індивідуальний підхід композитора до виконавця і про глибоку емоційну, виконавську мотивацію написання цього твору. Е. Ізаї не просто відроджує форму барокової сонати, а створює нову інтерпретацію цієї форми в умовах модерної музичної мови ХХ століття.

Вплив сучасників та попередників Е. Ізаї на його сольні твори для скрипки є безсумнівним: очевидно, що композитор черпав натхнення з широкого спектра музичних джерел. Особливо відчутний вплив Й. С. Баха, якого Е. Ізаї ретельно вивчав, зокрема його сонати та партити для скрипки соло. Цей вплив помітний не лише у структурі, але й у тематичних та виражальних елементах творів Е. Ізаї. Крім того, такі композитори, як С. Франк та віртуоз скрипки Н. Паганіні, також залишили помітний слід у його творчості. Взаємодія Е. Ізаї з музикою свого часу та повага до майстрів минулого дозволили йому створити сонати, що були одночасно інноваційними та глибоко вкоріненими у музичній традиції [31].

У дисертації Ритштінг Джессіки Ульрікі «*Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six Sonatas, Op. 27, for Solo Violin*» («*Неперервність і зміни в Шести сонатах для скрипки соло, оп. 27, Ежена Ізаї*», 2018) досліджується, як у творчості Ізаї — зокрема в його циклі сонат для скрипки соло — поєднуються елементи музичної традиції з інноваційними підходами, а також впливи композиторського середовища, в якому він працював.

У розділі 1 авторка зосереджується на впливі Сезара Франка та його кола на музичний світ Е. Ізаї. Вона підкреслює, що Ізаї був тісно пов'язаний із Франком та композиторами, які формували його найближче оточення, зокрема такими як Венсан д'Енді. Авторка зазначає, що хоча існують публікації про це коло (зокрема книга Лоренса Девіса «César Franck and His Circle»), вони часто містять оціночні судження без ґрунтовного музикознавчого аналізу. Девіс, наприклад, лише побіжно торкається стилевих і композиційних особливостей творів. Більш змістовною Дж. Ритштїг вважає працю Філіпа Мерсьє, присвячену Сезару Франку (розділ у збірнику *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*), де описано характерні риси стилю С. Франка — циклічність, хроматизм, тональна організація, структура — та зроблено огляд основних творів композитора. Особливо позитивно оцінюється авторкою книга Жоеля-Марі Фоке «César Franck», яка надає глибоку історико-біографічну оцінку Франка й переглядає його роль у музичній культурі, зокрема в контексті впливу ідеології В. д'Енді. Фоке прагне дистанціюватися від міфологізованого образу Франка, створеного його учнями, і пропонує об'єктивніше, критичніше осмислення його спадщини, спираючись на джерела кінця XIX – початку XX століть [31].

Аналітичні підходи до сонат Е. Ізаї. Сонати Е. Ізаї для скрипки соло відомі своєю оригінальною структурною організацією, що вирізняє їх у світі класичної музики. Хоча структурно в них є дотримання традиційних форм, Е. Ізаї вдало переосмислює ці канони, додаючи власне інноваційне бачення, про що зазначає у своїй роботі Ал. Дажкевич [див.: 19, с. 47]. Це поєднання традиції та новаторства видно у використанні складних ритмічних структур та різноманітних музичних форм у кожній сонаті (Шість сонат оп. 27 були створені протягом 1923-1924 рр.). Структурний аналіз виявляє, як композитор застосовує зміни темпу, динамічні контрасти та витончену артикульовану техніку смичка для створення насиченої звукової тканини. Такі складні конструкції не лише підкреслюють виражальні можливості скрипки, а й вимагають глибокого

занурення виконавця у матеріал. Ці унікальні риси забезпечують творам Е. Ізаї тривалу популярність та технічну значущість у репертуарі скрипалів.

Тематика та гармонічна мова сонат Е. Ізаї створюють багатий музичний простір, що відображає глибоке розуміння композитором скрипкової техніки та його творчу уяву. Кожна соната написана з урахуванням індивідуального виконавського стилю скрипаля, якому вона присвячена [25]. Уміння Е. Ізаї поєднувати витончену мелодику зі складною гармонією демонструє його майстерність у створенні напруги та розв'язання у музичному процесі. Розвиток тем зазвичай переплетений із гармонійним пошуком, утворюючи динамічну взаємодію, що захоплює як виконавця, так і слухача. Така ретельна увага до тематичних і гармонійних компонентів не лише формує унікальний характер кожної сонати, а й підкреслює внесок Е. Ізаї у розвиток скрипкової музики свого часу.

Порівняльний аналіз творів для скрипки соло Е. Ізаї з творами його сучасників дозволяє виявити помітні відмінності та впливи, що формували жанр на початку ХХ століття. На композитора справили великий вплив творчості композиторів попередників та його сучасників – це видно у складній поліфонії та хроматизмі його сонат [31]. Проте композиції Е. Ізаї вирізняються індивідуальним підходом: кожна соната відображає характерні риси скрипаля, якому вона присвячена, що забезпечує стилістичну різноманітність. Така перспектива дозволяє побачити, як творчість Е. Ізаї стала синтезом традиції та особистісного вираження, що робить його сонати неповторним явищем у сольному скрипковому репертуарі. Завдяки такому поєднанню класичної спадщини та індивідуального стилю, твори Е. Ізаї залишаються джерелом натхнення для скрипалів і композиторів.

Виконавська практика та інтерпретаційні особливості сонат Е. Ізаї становлять унікальний технічний аспект для виконавців, що свідчить про глибоке розуміння композитором можливостей скрипки. Їх вирізняють складні віртуозні пасажі, витончена техніка смичка та раптові зміни динаміки — усе це потребує від виконавця не лише технічної майстерності, а й глибокого

інтерпретаційного підходу [15]. Крім того, застосування поліфонії та теоретична точність вимагають від виконавця орієнтації у складних звукових шарах, що потребують одночасно й точності [19]. Поєднання технічних та інтерпретаційних труднощів робить опанування сонат Е. Ізаї складним завданням навіть для найдосвідченіших скрипалів.

Інтерпретація сонат Е. Ізаї передбачає врахування численних стилістичних аспектів і відкриває широкий простір для творчого підходу. Кожна соната була присвячена окремому віртуозу, і написана з урахуванням його індивідуального стилю, що зазначає Янг Маншан у своїй дисертації «The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: A study in dedication and interpretation» [див. 25]. Така концепція дає виконавцям свободу у виборі трактування, що робить кожне виконання унікальним. Тематична та гармонічна насиченість ще більше ускладнює завдання, адже виконавець має поєднати історичну інформованість із власним мистецьким баченням [31]. Така гнучкість інтерпретації свідчить про вічну актуальність цих творів та їх здатність надихати різні покоління музикантів.

Відгуки провідних скрипалів та педагогів підтверджують тривале значення сольних творів Е. Ізаї в скрипковому репертуарі. Відомі інтерпретації, зокрема повні записи всіх шести сонат у таких залах, як Аліса Тулі Хол (Alice Tully Hall), засвідчують технічну майстерність і художню глибину цих творів [25]. Виконавці-скрипалі підкреслюють важливість глибокого занурення в музику, що сприяє ефективнішому процесу навчання та виконання [15]. Залучення до таких освітніх та виконавських підходів дозволяє скрипалям глибше осмислити творчість Е. Ізаї, поєднуючи історичний контекст із сучасною інтерпретацією.

Висновки до Розділу I

Розгляд історико-стильових передумов формування жанру сонати для скрипки соло, аналіз наукової традиції його осмислення та окреслення методологічних підходів до вивчення творчості Ежена Ізаї дають підстави стверджувати, що цей жанр посідає особливе місце у європейській музичній культурі, уособлюючи в собі складний діалог між традицією та новаторством. Розділ 1 дозволив простежити цей діалог у широкому історичному та культурному контексті, починаючи від барокових витоків до відродження й трансформацій у XX столітті, з особливою увагою до місця та внеску Е. Ізаї.

Передусім встановлено, що фігура Ежена Ізаї є однією з центральних у розвитку не лише скрипкового виконавства, але й у становленні жанру соло-сонати в модерну епоху. Його діяльність вирізняється багатогранністю: він був не лише блискучим віртуозом, а й композитором, диригентом, педагогом та активним учасником художніх процесів своєї доби. У творчості Е. Ізаї органічно поєднано засвоєння традицій бельгійської та французької скрипкових шкіл, впливи його видатних учителів — Анрі В'єтана і Генріка Венявського — з інтенсивним тяжінням до новацій, що проявлялося у розширенні технічних і виражальних можливостей інструмента. Ізаї став одним із тих композиторів-виконавців, які зуміли зберегти тяглість європейської виконавської традиції, спираючись на спадщину Баха і водночас адаптуючи її до естетичних потреб XX століття. Саме ця подвійність — глибока укоріненість у традиції та прагнення до модернізації — зумовила неповторність його стилю та стала фундаментом для створення «Шести сонат для скрипки соло», Op. 27.

Історичний екскурс засвідчує, що жанр сонати для скрипки соло пережив складну траєкторію розвитку. У добу бароко він набуває значущості передусім у творчості Й. С. Баха, хоча коріння жанру сягає італійських

скрипкових шкіл XVII століття. Барокові сонати для скрипки соло утвердили концепт поліфонічного мислення для одноголосного інструмента, а в циклі Баха цей принцип набув найвищої довершеності: фуга стала не лише композиційною формою, а й засобом демонстрації поліфонічних та тембрових можливостей скрипки. Проте після бароко жанр на тривалий час майже зникає: класицизм і романтизм переорієнтовують скрипкову творчість на концертну та ансамблеву музику, а сам інструмент у сольному вимірі втрачає статус автономної поліфонічної форми. Лише у XX столітті — завдяки ідеології неокласичних та необарокових тенденцій — жанр повертається до активного розвитку. Це повернення відбувається в умовах уже радикально іншої музичної мови: зростає роль хроматизму, сонорики, експресивної жестикуляції, фактурних експериментів. Саме на цьому тлі постає цикл Е. Ізаї, який поєднав необарокову ідею з новими техніками XX століття.

Огляд зарубіжних музикознавчих досліджень демонструє значну увагу науковців до питань стилістики, поліфонії, техніки та інтерпретації скрипкових сонат епохи бароко і модернізму. Праці Лестера Джоела, Флори Вонг Чі Люй, Жан Роберти Свак, Анни Марі Крістенсен, Джессіки Рітстіг та інших засвідчують зростання інтересу до розуміння сонати для скрипки соло як феномену, що поєднує історичність і модерність. Особливе місце займають дослідження, присвячені творчості Ізаї, в яких доводиться його діалогічна взаємодія з традицією Баха, із французькою композиторською школою, а також індивідуальний характер кожної сонати Оп. 27, зумовлений персональними присвятами видатним скрипалям. У працях про Бартока та Гіндеміта підкреслюється різноспрямованість еволюції сольної сонати у XX столітті — від неофольклоризму до атональності, що свідчить про жанрову пластичність і здатність до адаптації.

Українська музикознавча традиція демонструє активне залучення до світового дискурсу щодо проблематики жанру. Дослідження Наталії Коляди та Оксани Гречин підкреслюють не лише історичну значущість жанру, але й актуальність його осмислення у творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століть. Аналіз національної традиції дозволяє побачити, як барокові, романтичні та модерністські моделі трансформувалися в українському культурному середовищі, формуючи унікальні стильові й технічні підходи. Виявлено три основні напрямки розвитку жанру в Україні: неокласичний, експериментально-авангардний та синтетичний, що поєднує академічну та позаакадемічну естетику. Таким чином, українське музикознавство не лише контекстуалізує світовий досвід, а й осмислює власну традицію, що збагачує загальну картину розвитку жанру сонати для скрипки соло. Значне місце у розділі присвячено виявленню методологічних підходів до дослідження сонат Е. Ізаї. Аналіз джерел засвідчує, що сучасні науковці поєднують формальний, історичний, стильовий, виконавсько-інтерпретаційний і компаративний підходи. Особливе значення мають дослідження, у яких сонати Оп. 27 розглядаються як синтез поліфонічного мислення, модерної експресії та сольної віртуозності. Наголошено, що Ізаї не лише наслідує Баха, а й створює принципово новий тип поліфонії, заснований на фактурних контрастах, хроматичних нашаруваннях, тембрових ефектах і техніці «багаточислової» мелодизації. Важливою також є інтерпретаційна традиція: кожна соната передбачає унікальний підхід до технічних рішень, темпоритмічної організації та фразування, що робить Оп. 27 не просто композиторським циклом, а своєрідним трактатом про сучасну скрипкову техніку.

Таким чином, перший розділ формує цілісне уявлення про специфіку жанру сонати для скрипки соло, про історико-стильові основи, які вплинули

на його еволюцію, а також про місце Ежена Ізаї в цій еволюції. Результатом проведеного огляду стає висновок про те, що творчість Ізаї є одним із ключових етапів розвитку жанру, його модерним переосмисленням і водночас продовженням традиції, започаткованої бароковими майстрами. Саме завдяки цьому сьогодні соната для скрипки соло постає як форма, здатна поєднувати глибину поліфонічного мислення, емоційну драматургію, технічну майстерність та індивідуалізоване виконавське висловлення. Розуміння історико-естетичних підвалин творів Ізаї створює основу для подальшого аналізу його сонат у наступних розділах дослідження.

РОЗДІЛ 2.

ДРУГА ТА ШОСТА СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Е. ІЗАЇ: СТРУКТУРНІ ВИМІРИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ РІШЕННЯ

Шість сонат для скрипки соло, опус 27, бельгійського скрипаля і композитора Ежена Ізаї (1858-1931), написані в 1923/24 роках, все частіше входять до стандартного репертуару скрипалів. Е. Ізаї вважав їх своєю спадщиною для майбутніх поколінь скрипалів і композиторів, а також висловленням своєї естетичної ідентичності.

У 1923 році Е. Ізаї відвідав концерт свого друга Йозефа Сігеті, який відбувся у Брюсселі. Під час цього виступу Й. Сігеті виконав одну з сонат Й. С. Баха для соло-скрипки, імовірно Першу сонату соль мінор, BWV 1001 [32, с. 220]; 36, р. 222; 22, р. 9). [33; 23]

Гра Сігеті справила на Ізаї глибоке враження, про що він згодом зазначав: *«У Й. Сігеті я знайшов те рідкісне поєднання музиканта і віртуоза. Як артист він був свідомий своєї високої місії, у яку вкладав усю віру, і повністю підпорядковував техніку служінню музичному вираженню»*. [цит. за 36, с. 222]

Саме під впливом цього концерту Е. Ізаї вирішив створити цикл сонат для соло-скрипки, хоча, ймовірно, ідея подібного задуму існувала раніше. Як зазначав його син, ці твори *«були у духовному становленні протягом багатьох років»* [36, р. 3].

Вирішальний імпульс Ізаї отримав від виконання Сігеті творів Баха, композитора, якого він, подібно до багатьох сучасників, глибоко шанував. Сам Ізаї визнавав: *«Геній Баха лякає того, хто прагне йти його слідами у Сонатах і Партитах. Це — вершина, і ніколи не йтиметься про її перевершення»* [36, с. 4].

Попри своє благоговійне ставлення до Й. С. Баха, Е. Ізаї свідомо прийняв виклик і створив власний цикл — Шість сонат для соло-скрипки, Ор. 27. У цих творах він активно використовує барокові стильові риси та численні алюзії на бахівські Сонати й Партити, водночас інтегруючи елементи сучасного йому музичного мислення. Під сильним враженням від виконавського стилю Й. Сігеті

Е. Ізаї вирішив присвятити кожну сонату одному з молодших скрипалів, відображаючи у музиці їхні індивідуальні технічні та художні особливості. Як пояснював сам композитор: «Коли чуєш такого артиста, як Й. Сіґеті, який здатен однаково легко підпорядковувати свою гру строгим лініям великих класиків і виразним мелодіям романтиків, розумієш, наскільки захопливо було б написати твір для скрипки, постійно маючи перед очима стиль одного конкретного виконавця». (цит. за 38, с. 223)

2.1. Соната №2

Хоча Друга соната Е. Ізаї істотно відрізняється за характером від Першої, обидві мають певні спільні риси. Зокрема, твір, що складається з частин «*Obsession*» (Одержимість), «*Malinconia*» (Меланхолія), «*Danse des Ombres*» (Танець тіней) та «*Les Furies*» (Фурії), демонструє ту ж зацікавленість композитора спадщиною Й. С. Баха та необароковою стилістикою. Як і в Першій сонаті, у Другій помітна тісна інтеграція традиції скрипкового віртуозного письма, її подальшого розвитку, а також насиченої хроматизмом і модальними відтінками гармонії.

Водночас у цьому творі відсутні безпосередні ознаки дебюссівського стилю, проте у фінальній частині можна вловити впливи модерного звучання, що виявляється у використанні дисонансів і контрастних зіставлень фактури. Ці спостереження дають підстави говорити про певні спільні композиційні та естетичні принципи всього циклу Ор. 27, у якому поєднуються елементи минулого, сучасного та майбутнього.

Водночас між Першою та Другою сонатами існує суттєва різниця, яка полягає у використанні цитат у другій. У першій частині Е. Ізаї цитує фрагменти з Третьої партити Й. С. Баха, BWV 1006 (зокрема першої частини Прелюдії з цієї партити), а також перші дві фрази хоралу *Dies Irae* («День гніву») з меси-реквієму. У наступних частинах звучить лише мотив хоралу, який виконує роль своєрідної ідеї фікс упродовж усього твору. Це єдина соната

циклу, у якій композитор прямо цитує музичний матеріал; в інших він обмежується лише алюзіями на певні твори чи стилі.

З формального погляду Другу сонату можна трактувати як барокову сюїту, що складається з вступного прелюду, двох повільних танців і фіналу, який, хоча й не має ознак традиційного танцю, відтворює важливі мотиви вступу. Частину «*Les Furies*» також можна інтерпретувати як танець Фурій античної міфології, чий нестримний, місцями дисонуючий і фрагментарний характер перегукується з емоційною стихією міфологічних персонажів.

Таким чином, Друга соната виступає смисловим і жанровим доповненням Першої: подібно до структури бахівського циклу *Sonatas and Partitas*, Перша соната Е. Ізаї має характер церковної сонати (*sonata da chiesa*), тоді як Друга наближається до сюїти або партити (*sonata da camera*).

Уся перша частина «*Obsession*» побудована за зразком першої частини «*Preludio*» з бахівської *Третьої партити*. Обидва твори мають форму, близьку до *moto perpetuo* — безперервного руху. Цитати з «*Preludio*», позначені у нотному тексті малими нотами в квадратних дужках, навмисно подані як вставні елементи, що порушують розвиток фактури.

Інший музичний матеріал також пов'язаний із Прелюдією. Так, наприклад, такти 3–5 (Див.: *Додаток 1*) здаються парафразою та поєднанням першого такту з тактами 3–4 Прелюдії (Див.: *Додаток 2*) із спотворенням інтервалів. Доповнюючи це «злісним» фортисімо з додатковими акцентами, частина «*Obsession*» за характером не могла бути більш віддаленою від органоподібної, добре збалансованої Прелюдії. Таке злиття, парафразування, мелодичне та гармонійне спотворення є основними засобами, через які Е. Ізаї створює переслідувальний характер «*Obsession*». Додатковими засобами є контрасти динаміки та раптові паузи.

На кожную з них (окрім такту 11) Е. Ізаї відповідає бурхливими епізодами власного музичного матеріалу, який контрастує з цитованими фрагментами Й. С. Баха. Е. Ізаї зберігає фактуру з постійними шістнадцятими нотами та здебільшого застосовує фігурації без подвійних нот (тт. 20-23) (див. *Додаток 3*).

У обох творах часто використовуються педальні ноти, а також прийом баріоляж, особливо у тактах 27–30 та 60–69. У частині «Obsession» ці засоби часто поєднуються з цитатами мотиву *Dies Irae*, підкреслюючи його драматичну і символічну роль у музичному матеріалі.

У цьому авторському матеріалі мотив хоралу *Dies Irae* з'являється епізодично, створюючи своєрідний мотив нагадування, що надає композиції символічного й драматичного виміру.

Отже, у частині «Obsession» ряд елементів було свідомо змінено для спотворення барокового зразка: між матеріалом Й. С. Баха та авторським матеріалом Е. Ізаї вставлені паузи, гармонічна мова змінена, а також повторюються раптові динамічні сплески фортисімо. На відміну від діатонічної гармонії Й. С. Баха, гармонія Е. Ізаї сильно модально забарвлена через мотив *Dies Irae*. Крім того, окремі фрагменти мають тональну неоднозначність.

Структурне положення	Такти	Тональний осередок	Композиторська техніка / музичний матеріал		Стиль
Бах	1-2	E-dur		Цитата «початок Прелюду» Третьої партити	барок
Ізаї	3-5	тональна нестійкість	<i>Moto perpetuo</i>	Матеріал заснований на «Прелюдії» з Третьої партити	необароко
Бах	6-7	E-dur		Цитата (тт. 29-30) з «Прелюду»	барок
Ізаї	8-9	тональна нестійкість		Матеріал заснований на «Прелюдії» з Третьої партити	необароко
Бах	10	D ₇ по E-dur		Цитата (т. 32) з «Прелюду»	барок

Ізаї	11-31 (1)	Модуляція: a-moll → e-moll		Мотив <i>Dies Irae</i> цитовано та вплетено у музичну тканину твору (тт. 20-28)	необароко
Бах	31-32	C-dur		Транспонована цитата з «Прелюду» (тт. 29-30)	бароко
Ізаї	33-42 (1)	тональна нестійкість (33-34)		Матеріал заснований на «Прелюдії» з Третьої партити та Мотив <i>Dies Irae</i> цитовано та вплетено у музичну тканину твору (тт. 37-38)	необароко
		d-moll із модальними особливостями			
Бах	42	d-moll		Цитата «Прелюду» з фактурним та ритмічним доповненням	бароко
Ізаї	43-53	тональна нестійкість		Починаючи з такту 64, матеріал, заснований на Прелюдії Баха, поєднується з мотивом <i>Dies Irae</i> , який цитовано та вплетено у музичну тканину твору канонічно в обох голосах, створюючи складну поліфонічну і гармонійну структуру.	необароко
	54-70 (1)	D по d-moll, що потім рухається до →e, потім до → «a» еолійського			
Бах	70-71	a-moll		Транспонована цитата з «Прелюду» (тт. 136-137)	бароко

Ізаї	72-73	тональна нестійкість		матеріал, заснований на Прелюдії Баха, поєднується з мотивом <i>Dies Irae</i> , який цитовано у всіх тактах, крім перших двох, що майже дослівно повторюють такти 3–5 Прелюдії	необароко
	74-84	«а» еолійський → a-moll			
Бах	85	a-moll		Транспонована цитата з кінця бароку «Прелюду»	бароко

Друга частина «*Malinconia*» видається побудованою за зразком *Loure* з Третьої партити Й.С.Баха, тобто другої частини партити. Хоча твори відрізняються за ладом — «*Malinconia*» написана в мінорі/еолійському ладі, а *Loure* у мажорі — вони подібні за характером. Це пояснюється тим, що обидві частини є повільними рухами і мають спільні риси, зокрема двоголосий контрапункт та легку, плавну ритміку. Легка «квіткова» характеристика виникає з метру (6/8 у «*Malinconia*» та 6/4 у *Loure*) і ритмічної схеми – четвертна та восьма у «*Malinconia*» та пунктирного ритму у тематичному матеріалі *Loure*.

«*Malinconia*» не містить подібних модифікацій, як у «*Obsession*». Подібно до «*Obsession*», вона написана у необароковому стилі і, здається, побудована за зразком свого прототипу з Е мажорної партити Й. С. Баха — *Loure*. Частини «*Malinconia*» та *Loure* подібні за характером: обидві є граціозними, повільними танцями, близькими до сициліано або повільного гіга, із відповідними розмірами 6/8 та 6/4 і пунктирними, плавними ритмами. Хоча *Loure* іноді має третій голос, обидва рухи в основі складаються з двох голосів.

Обидва твори контрапунктові, а особливо «*Malinconia*», яка протягом більшої частини складається з двох незалежних голосів, аж до введення хоралу наприкінці. У цей момент другий голос переходить у педаль на квінті, що

зрештою спускається до терції. Крім того, у обох творах фрази мають певну нерівномірність, хоча це більш виражено у «Malinconia». У цій частині музика плинно змінює динаміку й характер і характеризується прийомом Fortspinnung. Фразування містить певну тональну неоднозначність.

Разом із тим можна стверджувати, що первинна фраза (такти 1–6) передбачає приблизно п'яти тактову структуру для кожного голосу. Голоси йдуть послідовно з відставанням на один такт: нижній голос (такти 1–5) починає, а верхній голос (такти 2–6) слідує за ним. Наступна фраза починається в такті 6 на четверту долю і закінчується в такті 12 на першу долю, охоплюючи приблизно 6,5 тактів. Такти 12–23, що приблизно складають другу половину твору, поділяються на такти 12–16 і 17–23 із попереднім підсильним тактом. За ними вводиться мотив *Dies Irae*.

Нерівномірні фрази у контрапунктовому контексті є типовими як для Loure, так і для повільного гіга. Водночас існують суттєві відмінності між Loure Й. С. Баха та «Malinconia» Е. Ізаї. Частина Е. Ізаї потребує використання приглушувача (mute), чого не було б у сольному творі барокової доби. Крім того, Loure написаний у мажорі та діатонічний, тоді як «Malinconia» — у мінорі, модально забарвлена, із тенденцією до Е еолійського ладу. Нарешті, додавання наприкінці перших двох фраз хоралу *Dies Irae* у мензуральній нотації не є типовим для сольного скрипкового твору бароко.

Третя частина «*Danse des Ombres*», що є сарабандою, написана у формі теми з варіаціями. Тема базується на мотиві *Dies Irae*, який здебільшого звучить у верхньому голосі. У цій частині хорал гармонізований, ритмічно оформлений та використаний як тематичний матеріал. Він гармонізований у G-dur, а тема повторюється майже дослівно наприкінці твору. Під час варіацій хорал іноді добре чутний, як, наприклад, у четвертій варіації, тоді як у шостій варіації він здається відсутнім, хоча, можливо, початок мотиву *Dies Irae* простежується, наприклад, у першому такті. Наприкінці твору вона повертається в легко модифікованому вигляді, запозиченому з вступу. Варіації мають різний ступінь подібності до хоралу і організовані від простіших до складніших.

Жанр сарабанди виступає алюзією на барокову традицію, проте стиль твору більше нагадує музику пізнього XIX століття завдяки хроматизму, модальним відтінкам та метричним нерівностям (наприклад, розмір $3/4 = 5/4$). Крім того, модальний характер хоралу надає твору дещо архаїчного звучання.

У частині «Danse des Ombres» тема має хоральний характер, що, можливо, є ще однією алюзією на Й. С. Баха, а жанр твору відповідає сарабанді. Як зазначає Річард Гадсон, сарабанда була «[о]дним із найпопулярніших [...] інструментальних танців бароко та стандартним рухом поряд з алемандою, курантою і жигою у сюїті». Частина Е. Ізаї, подібно до деяких сарабанд, побудована у формі теми з варіаціями та завершується легко модифікованим повторенням теми [Richard Hudson. 'Sarabande,' Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press. 2017.].

Мова Е. Ізаї знову ж таки хроматична та модально забарвлена. Твір має подвійний розмір $3/4 = 5/4$, що робить частину фразування неоднозначною. Стилистичні тенденції, такі як хроматизм, модальні відтінки та плинне фразування, також є характерними для необарокового стилю К. Дебюссі.

Заключна частина «*Les Furies*» є найменш необароковою у цій сонаті. Водночас більш віддалене минуле знову оживає завдяки введенню мотиву *Dies Irae* та через саму назву твору — «*Les Furies*». Використання цього хоралу є особливо доречним у даному русі, оскільки фурії грецької та римської міфології були божествами помсти, тоді як мотив *Dies Irae* символізує день суду та Божий гнів у католицькій реквієм-месі.

Крім того, опосередкований вплив французького бароко ймовірно виявляється у двох різних аспектах. По-перше, Третя партита Й. С. Баха має певні риси французької сюїти, адже більшість її частин мають французькі назви, а також відчутний французький музичний вплив, що особливо помітний у *Louge*, типовому французькому танці. По-друге, Е. Ізаї використовує зображальні (програмні) назви, подібно до французьких барокових композиторів, зокрема Франсуа Куперена, який застосовував подібний принцип у своїх клавірних *Ordres*.

Окрім самих зображальних назв, що можуть розглядатися як самостійні алюзії на бароко, вплив дебюссівської стилістики у Сонаті №2, здається, відсутній. Водночас у «*Les Furies*» спостерігаються елементи порівняно модерного стилю – подібні риси трапляються переважно у третьому тематичному розділі.

У середньому розділі «*Les Furies*», зокрема, матеріал неодноразово зіставляється контрастно: основний тематичний пласт, що складається з м'якої фігураційної фактури, у яку вплетено мотив *Dies Irae*, протиставляється масивним статичним акордовим утворенням — швидким і переважно дисонантним секстольним арпеджіо, розташованим на відстані тритону. У цих епізодах також спостерігаються різкі динамічні контрасти між *pianissimo* та *fortissimo*. Використання техніки *sul ponticello* у «*Les Furies*» також не має аналогів ані в бароковій традиції, ані в скрипковому соло-репертуарі кінця XIX століття. Хоча ця техніка з'являється, наприклад, у «*Pierrot lunaire*» Арнольда Шенберга (1912), її застосування там пов'язане з ансамблевим контекстом, а не з музикою для соло-скрипки. Тому її використання у «*Les Furies*» можна вважати інноваційним у жанровому контексті. У «*Les Furies*» прийом *sul ponticello* застосовується виключно в *pianissimo*-епізодах, однак саме він бере участь у створенні контрастів із *fortissimo*. Іноді він трапляється у контексті *Dies Irae*, іноді — у фрагментах з арпеджіо. Завдяки цьому технічному засобу Е. Ізаї водночас об'єднує обидва типи матеріалу і підкреслює відмінність м'якої фактури другого тематичного розділу. Таким чином, композитор розширює виражальні можливості та контрастність звучання одного лише інструмента — соло-скрипки.

У Другій сонаті Е. Ізаї, здається, осмислює минуле як силу, що водночас обмежує та переслідує, прагнучи звільнитися від нього. Це особливо відчутно в частині «*Obsession*», де різкі контрасти між цитатами з Баха та власним матеріалом композитора створюють враження внутрішнього конфлікту. Додатковий вимір пригнічення надає мотив *Dies Irae*, асоційований із смертю та Страшним судом. Вона подібна до бахівських Сонат, поєднує у собі минуле,

сучасне й майбутнє, однак має різну жанрову природу – до сюїти. Вплив традиції відчувається як втручання чи нав'язування. Е. Ізаї досягає вишуканої рівноваги між стилістичною спорідненістю та відмінністю у межах Другої сонати. Водночас композитор виявляє прагнення розкрити потенціал власної музичної мови, експериментуючи з можливостями стилю. Ці пошуки композитор втілює в імпровізаційній структурі, що поєднує елементи фантазії та композиційної цілісності.

2.2. Соната №6

Шоста соната, побудована як одночастинний твір, у якому знову провідну роль відіграє віртуозна традиція. Додатковим джерелом натхнення для Е. Ізаї стала іспанська національність адресата присвяти — скрипалю Мануеля Кіроги, що спонукало композитора включити до сонати ритм хабанери.

З погляду скрипкової техніки, цей твір, імовірно, є найскладнішим серед усіх шести сонат. У ньому рясніють віртуозні прийоми, зокрема пасажі в паралельних терціях і децимах. У гармонічному відношенні Ізаї знову звертається до свого характерного надзвичайно хроматичного та модально забарвленого ладового мислення, насиченого різноманітними неоднозначностями — як гармонічними, так і мелодичними й фразувальними. Значна частина матеріалу сонати побудована за принципом *Fortspinnung*, що надає творові імпровізаційного характеру, вже знайомого з попередніх частин циклу *Op. 27*.

Шоста соната має модифіковану тричастинну форму (АВА'). У крайніх розділах відсутня чітко виражена тема, проте наявні повторювані мотивні елементи, які забезпечують внутрішню цілісність твору. Середня частина, натомість, спирається на ритмічну модель хабанери і має виразну тематичну основу. Зокрема, зовнішні розділи вирізняються вільним, фантазійним характером і побудовані переважно на фігураційному розвитку та принципі *Fortspinnung*. Хоча центральний розділ також справляє враження

імпровізаційності, завдяки наявності теми вона створює більш відчуте відчуття стабільності та структурної визначеності, ніж навколишній матеріал.

Соната тяжіє до традицій XIX століття, що проявляється у тональній, проте вкрай хроматичній та модально забарвленій гармонії, а також у зверненні до віртуозної скрипкової традиції, адже твір вирізняється високими технічними вимогами. Іспанський колорит композиції зумовлений впливом на Е. Ізаї національності та мистецької індивідуальності М. Кіроги, якому присвячено Сонату. Цей іспанський елемент водночас надає творові відтінку екзотизму.

У Шостій сонаті Е. Ізаї залишається в межах стилістичної парадигми XIX століття. Його музика не демонструє безпосередніх зв'язків із новаторськими течіями початку XX століття, як-от імпресіонізм Дебюссі, тоді як бароковий елемент присутній лише опосередковано — передусім через активне використання *Fortspinnung*.

У цьому творі Ізаї поєднує два аспекти художньої індивідуальності Кіроги — його іспанське походження та віртуозність. Хоча весь твір вирізняється технічною складністю, саме середня частина (B) найбільш виразно апелює до іспанської музики завдяки використанню ритму хабанери. Остання, спершу кубинський танець, набула асоціацій із Іспанією переважно через знамениту хабанеру Жоржа Бізе — арію Кармен з однойменної опери (1873–1874).

Оскільки розділи A/A' і B пов'язані мотивною спорідненістю, зовнішні епізоди також набувають “іспанського” відтінку, формуючи єдність образного та стилістичного плану всієї Сонати.

Розділи A та A' містять відголоси хабанери, насамперед завдяки пунктирним ритмам, помітним, зокрема, у тактах 12–13 та 151–154. Окрім мотивного зв'язку із середньою частиною, розділ A також передвіщає елемент екзотичного, із яким Іспанія асоціювалася у франкомовних композиторів XIX — початку XX століття. Цей ефект досягається використанням пентатоніки (наприклад, у тактах 13–17 та 20–24 (1)), що була поширеним засобом створення відчуття екзотики. Особливо епізод від такту 28 з передтактами до

такту 45 (1) наближається до середнього розділу як за пунктирним ритмом, так і за мелодичним матеріалом (див.: *Додаток 5*).

Ці такти повторюються буквально у розділі А'. Єдиний фрагмент, який повторюється дослівно у всій Сонаті, — це такти 13–24 (1), що знову звучать у тактах 159–170 (1). Завдяки цьому повтору легко впізнавані пентатонічні такти набувають ще більшої виразності, коли повертаються наприкінці твору.

Окремі мелодико-мотивні елементи також нагадують матеріал середньої частини (В) — зокрема, такти 18 (1) та 24 (1), які певною мірою відповідають фрагментам на кшталт такту 109 (1+–2).

Розділ В є відносно коротким — він налічує лише 44 такти, тоді як розділи А та А' містять відповідно 105 і 68 тактів. Проте саме цей епізод займає центральне місце в Сонаті, оскільки тут Е. Ізаї звертається до стилю хабанери, створюючи безпосередню іспанську атмосферу. Композитор формує враження супроводу з провідною мелодією, хоча фактично фактура залишається гомофонною, а різні голоси лише передбачені у фактурному задумі. Відчуття габанери передається насамперед характерним ритмом і дводольним метром, а також через типові тріолі та місцеве модальне забарвлення, що надає музиці виразного національного колориту (див.: *Додаток 6*)

Крім того, розділ В загалом є простішим порівняно із зовнішніми розділами Сонати. Це, ймовірно, пов'язано з характером хабанери та її походженням як популярного танцю. Довжина фраз також відповідає типовій структурі габанери: перша фраза, за винятком двох вступних тактів «супроводу», триває близько восьми тактів, що є традиційною тривалістю танцювальної фрази. Крім того, друга половина розділу є жвавішою, ніж перша — риса, притаманна саме хабанері.

З гармонічного погляду, розділ хабанери також вирізняється, оскільки Ізаї змінює тональність з мі мажору на споріднений до нього до-дісз мінор, вводячи при цьому хроматичні відхилення (зокрема у тактах 109 (1), 111 та 113–116 (1)). Така мінорність із хроматизмом створює екзотичне звучання, що можна трактувати як уявний іспанський стиль. Водночас і зовнішні розділи Сонати

позначені хроматикою та тональною мінливістю, що відповідає індивідуальному стилю Е. Ізаї, відомому з попередніх творів, і водночас підсилює відчуття екзотизму у всій композиції.

Наприкінці сонати (такти 196–209) пунктирні ритми й мелодичні звороти знову повертають атмосферу середньої частини, що перегукується з епізодом від такту 27 і далі.

Оскільки вся соната побудована на принципі *Fortspinnung*, де матеріал безперервно розвивається з попередніх мотивів, частина мотивно-тематичних елементів зовнішніх розділів також відсилає до хабанери середньої частини. Таким чином, принцип *Fortspinnung* не лише створює відчуття внутрішньої зв'язності окремих розділів і твору загалом, а й підкреслює їхню спорідненість із хабанерою — отже, з іспанською тематикою сонати.

Окрім «іспанського» стилю та асоціацій із «екзотикою», у Шостій сонаті варто звернути увагу на гармонічну гру, особливо у зовнішніх розділах, яка виразно демонструє віртуозне володіння гармонією з боку Е. Ізаї. Важливо зазначити, що хоча музика звучить імпровізаційно, її побудова спирається на ретельно продуману гармонічну структуру. Так, у розділі А композитор переходить від початкової тональності E-dur до мінору cis-moll, у якому починається розділ В. Цей перехід відбувається через низку проміжних гармоній, зокрема через h-moll (такт 68), який підготовлений своєю домінантою Fis-dur, та e-moll (такт 76). Останній, у свою чергу, підготовлений мінорною домінантою сі, як у великій, так і в малій структурі (такти 68 і 75 відповідно).

Далі гармонія повертається до E-dur, де утримується попри численні локальні модуляції та кольористичні ефекти, а потім переходить до cis-moll, у якому розгортається епізод хабанери. Таким чином, загальна гармонічна схема Сонати є досить проста й логічна: E-dur – h-moll – e-moll – E-dur – cis-moll. У дрібніших масштабах у творі рясніють хроматичні та модальні відтінки. Гармонічний розвиток часто має більшу логічність у горизонтальному (мелодичному), ніж у вертикальному (акордовому) вимірі, що підкреслює

лінійне мислення Е. Ізаї та його схильність до поліфонічного трактування гармонії навіть у межах гомофонної фактури (див.: *Додаток 7*).

Наприклад, такт 49 починається в тональності C-dur/moll, найімовірніше — у мінорі, зважаючи на навколишні альтерації. Далі, на долю 1+, з'являється відтінок f-moll, який вирізняється модальною неоднозначністю, адже містить звук ре натуральний, що спускається до «с», а не des, як це було б традиційно. Наявність d натурального у f-moll створює дорійське забарвлення, оскільки за класичною логікою він мав би підніматися до f через e натуральний.

Далі цей звук d набуває структурного значення у наступному такті, де він стає опорним тоном у нефункціональному хроматичному спаді верхніх голосів (розташованих на інтервалі терції), що поступово перетворюється на спадний глісандо в паралельних малих терціях. Наступні такти також не підпорядковані функціональній гармонії, хоча можна вловити натяк на зменшений тризвук на d (у тактах 51 (2+) та 52), отже, ре продовжує залишатися своєрідним опорним центром гармонічного розвитку.

Замінивши фінальний сі-бемоль на сі-дієз за принципом енгармонічної рівності, Ізаї короткочасно переходить у aïs-moll (такт 53), який через Fis-dur (домінанта домінанти щодо E-dur) приводить до E-dur (такт 54). Далі, використовуючи поступовий спад акордів замість функціонального руху, композитор переходить до G-dur в такті 55. Ця тональність сприймається як субдомінанта до ре мажору, що досягається у такті 59. Тональність D-dur виступає тут тимчасовою цільовою гармонією, адже саме з неї починається новий мелодичний матеріал, який привертає увагу слухача та виконавця завдяки синкопованому ритму, відсутності подвійних нот і акордів, а також виразному метричному зсуву. Перехід до цього гармонічного центру здійснюється через традиційну каденційну послідовність: S – t – D₇ – T — тобто субдомінанта G-dur, далі тоніка d-moll (такт 55), потім домінантсептакорд (такт 57) і, нарешті, тимчасова тоніка D-dur (такт 59).

Однак, незважаючи на наявність каденційного руху, що розпочинається з такту 55, Е. Ізаї вводить багату хроматику та модальні відтінки. Так, у такті 56

поряд із початковим d-moll'ним акордом з'являється нефункціональний поступовий спад, подібний до того, що спостерігався у такті 54. У наступному такті композитор також не обмежується домінантсептакордом до D-dur, а збагачує гармонію хроматичними тонами — діезом і бемолем, створюючи кольористичну насиченість звучання. Хроматика продовжується і в наступному такті, де звучать dis, g натуральний і b. Саме завдяки цим хроматичним і модальним відтінкам епізод набуває мінливої, майже калейдоскопічної гри гармонічних барв.

Наприклад, такти 51–52 відзначаються темним звучанням, чому сприяють дисонанси, використання бемолів і спадний рух, хоча навіть тут відчутні різноманітні нюанси тембрових тіней. Натомість такт 53 контрастує з попереднім — він яскравий, прозорий, майже невагомий (його можна охарактеризувати як ефемерний). Такий ефект створюється завдяки консонансним інтервалам (дві чисті квінти й дві кварта), використанню діезів і висхідному руху, що проходить переважно по струнах А і Е, додаючи звучанню світлого блиску.

Цікавою особливістю Сонати є і широкий діапазон модуляцій. Так, у такті 45, коли музика трохи сповільнюється, відбувається раптовий перехід до Es-dur — майже без гармонічної підготовки. Лише дві останні шістнадцяті ноти попереднього такту (сі-бемоль і ля-бемоль) натякають на зміну тональності. Тональність Es-dur має значно темніше забарвлення, ніж мі мажор, зокрема через те, що у скрипці відкритими струнами в ній є g і d — нижчі та темброво «глухіші». Натомість у мі мажорі звучать відкриті струни А і Е, які створюють яскраве, дзвінке звучання. До того ж, відкриті струни резонують під час гри октав чи інших інтервалів, що ще більше підсилює світлий тембр тональності.

Варто також відзначити, що тональність D-dur знаходиться досить далеко від початкової E-dur, оскільки є її зниженим сьомим ступенем, однак споріднена з h-moll (тональністю наступного гармонічного центру, такт 68), оскільки є його відносним мажором.

У підсумку, увесь цей фрагмент є зразком *Fortspinnung* — розвитку з безперервним розгортанням мотиву, що має імпровізаційний характер, але при цьому відзначається внутрішньою логікою та цілеспрямованістю, властивими композиторському стилю Е. Ізаї.

Порівнюючи, наприклад, «Поєму» Ернеста Шоссона для скрипки з оркестром, написану на прохання Е. Ізаї, із Сонатами оп. 27 самого Е. Ізаї, можна помітити одну спільну рису, що особливо вирізняється — використання гармонії та мелодії для створення калейдоскопічних кольористичних ефектів. Як і у творах Е. Ізаї, у Е. Шоссона гармонічна та мелодична тканина вільно пливе, звивається та відхиляється у несподіваних напрямках, породжуючи яскраву гру тембрових і гармонічних відтінків. Саме ці непередбачувані повороти мелодії й гармонії формують ефект постійного оновлення звукової палітри.

Іноді такі послідовності акордів логічніше розглядати з точки зору голосоведення, а не функціональної гармонії. Це явище дуже подібне до того, що спостерігається в тт 44-60 із Шостої сонати Е. Ізаї, де гармонічний рух визначається лінійними зв'язками між голосами, а не традиційною тональною логікою.

Яскравим підтвердженням цього підходу є каденція у «Поємі» Шоссона, що вирізняється високим ступенем хроматизму та модальними відтінками протягом усього епізоду. У ній композитор створює багат шарову кольористичну гру, яку важко описати у межах звичайної функціональної гармонії. Найбільш вражаючими з погляду гармонічної насиченості та тембрового ефекту є, мабуть, такти 83–96, де виявляється найповніше спорідненість гармонічного мислення Е. Шоссона та Е. Ізаї. (Е. Шоссон. Оп. 25, такти 83–96) (див.: *Додаток 8*).

Як видно з цього прикладу, як мелодичний, так і гармонічний розвиток у творі позначені високим ступенем хроматизму, що створює той самий «калейдоскопічний» кольористичний ефект, про який ішлося вище. Неочікувані

мелодичні та гармонічні повороти формують у музиці елемент сюрпризу та водночас надають їй імпровізаційного характеру, властивого стилю Е. Ізаї.

Найвражаючішим, мабуть, є перехід між тактами 89 і 90. Тут гармонія переходить від зменшеного септакорду на *gis* (остання доля такту 89) не до очікуваного зменшеного септакорду на півтону вище, що логічно продовжував би гармонічну послідовність із тактів 84 та 86. Натомість, у такт 90 Шоссон підвищує звук «а» у зменшеному септакорді до *aïs*, утворюючи тим самим відомий «трістановий акорд» на до ($c-f\sharp-a\sharp-d\sharp$, із певними енгармонічними замінами в оркестровій партії).

Особливо цікаві останні такти каденції (93–96), де довгі ноти солюючої скрипки горизонтально окреслюють *es-moll*'ний акорд — надзвичайно незвичне рішення. По-перше, пасажі навколо цього акорду прикрасно-хроматичні, надаючи місцевого колориту. По-друге, супровід рухається від «трістанового акорду» (знову з нижнім звуком «с», записаним як напівзменшений септакорд на «с», але фактично тотожним акорду з такту 90) через *Ces-dur*'ний акорд із доданою збільшеною шостою, далі — до збільшеного *Ges* акорду з доданою ноною, і, нарешті, у такт 97 приходить до *es-moll*.

Цей послідовний гармонічний рух створює ефект, ніби кожен звук *es-moll*'ного акорду соліста забарвлюється по-різному, надаючи завершенню тонкої колористичної багатшаровості, що є характерною ознакою пізньоромантичної гармонічної мови.

У цій сонаті Ізаї найвиразніше звертається до традиції віртуозного скрипкового мистецтва XIX століття, можливо, навіть інтенсивніше, ніж у Третій сонаті. Твір насичений численними віртуозними прийомами, серед яких — паралельні терції й октави, уже згадані раніше, а також аплікатурні октави, висхідні й низхідні глісандо в паралельних терціях, акорди до п'яти звуків і арпеджіо у високих позиціях.

Очевидно, що Ізаї створював цей твір, маючи передусім на увазі віртуозну майстерність адресата — Мануеля Кіроги, якому присвячено сонату. Кірога вважався найталановитішим послідовником П. Сарасате, і, за спогадами

Антуана Ізаї, він навіть нагадував його батькові самого П. Сарасате. Обоє скрипалів поєднували спільні риси — блискуча техніка, віртуозний темперамент і схильність до створення п'єс із іспанськими назвами та національним колоритом, що поєднують віртуозність із темпераментною експресією, типовою для іспанської скрипкової школи кінця XIX — початку XX століття.

Висновок до Розділу 2

Аналіз Другої та Шостої сонат для скрипки соло Ежена Ізаї дає змогу простежити глибину його діалогу з музичною традицією, особисте осмислення історичних моделей та індивідуальність композиторського мислення, що втілилася в масштабному циклі Оп. 27. Обидва твори демонструють різні напрями творчих пошуків Ізаї: з одного боку — тяжіння до необарокових форм, поліфонічного мислення, алюзій на музику Й. С. Баха, а з іншого — зосередження на віртуозній традиції XIX століття, гармонічній хроматиці, жанровій та національній стилізації. Розділ 2 дозволив встановити стилістичну, структурну та інтерпретаційну специфіку кожного твору, а також окреслити їхнє місце в загальній драматургії циклу сонат.

Особливо важливим є той факт, що Друга соната — найцитатніша у циклі. Вона єдина, де Ізаї прямо вводить фрагменти з бахівської Третьої партити, поєднуючи їх із власним матеріалом та символічним мотивом *Dies Irae*. Усі частини Сонати №2, хоч і спираються на барокові жанрові моделі, суттєво змінюють зміст цих моделей, перетворюючи їх на засоби композиторського висловлення XX століття. У цьому творі минуле постає не лише як джерело натхнення, але і як духовний тягар, що переслідує героя сонати (втіленого через інструментальний образ), а композитор вибудовує драматургію твору як напружений діалог між зразком і новаторством. Елементи бахівської музичної мови у Другій сонаті не є стилізацією чи наслідуванням; вони представлені як матеріал для трансформації, для внутрішньої полеміки композитора з традицією.

Детальний аналіз першої частини «Obsession» показав, що Ізаї вибудовує складну структуру чергування цитат із Третьої партити, фрагментів, побудованих на їхній парафразі, та власного авторського матеріалу, який контрастує з бароковим зразком у гармонічному, фактурному й емоційно-драматичному плані. Постійна поява *Dies Irae* — інколи виразно, інколи приховано в горизонтальних та вертикальних лініях — надає творіві додаткового символічного та психологічного виміру: цей мотив стає своєрідною «тінню», що заважає вільному руху, перериває та порушує бароковий контекст. Отже, у першому русі створюється образ одержимості минулим, примусового повернення до канону, на який композитор реагує нервовими спалахами, фрагментацією фактури, політональністю та хроматизованими гармонічними конфліктами. Нестійкість тонального плану та часті динамічні полярності підсилюють ефект внутрішнього драматичного напруження.

Другий частина, «Malinconia», на противагу першому, демонструє інший бік звернення до бароко — споглядально-поетичний, близький до танцювальних жанрів, зокрема до *Loure* з бахівської партити. Проте Ізаї не просто наслідує жанровий взірець, а змінює його характер через модальне забарвлення, мінорну сферу, контрапунктову фактуру з нерівномірними фразами, що створює відчуття імпровізаційності. Застосування приглушувача, що не могло існувати в бароковій практиці, переносить частину в сферу камерного модерного звучання. Уведення *Dies Irae* наприкінці руху завершує драматичну дугу, натякаючи на повернення тіні, що пронизує весь твір.

У «Danse des Ombres» композитор перетворює сарабанду на жанрово-символічний танець тіней, де *Dies Irae* стає основою теми з варіаціями. Використання варіаційної форми демонструє надзвичайну майстерність Ізаї в організації фактурних і ритмічних контрастів. Постійні зміщення метричних акцентів, зміна розміру $3/4$ на $5/4$, багатство хроматичних відтінків та плинність фразування переносить бароковий танець у сферу пізньоромантичної експресії. Тут бароко й модерн співіснують у формі взаємопроникнення: хорал має

архаїчне забарвлення, але варіації оживають у гнучкій, напруженій, іноді експресіоністській інтонаційності.

Фінальна частина «Les Furies» підсумовує драматургію Другої сонати як боротьбу з «міфологізованою» минулістю. Назва та зміст руху співвідносяться з античними образами богинь помсти та з Dies Irae як символом Страшного суду. Тут Ізаї найрішучіше відходить від необарокової стилістики й наближається до модерних композиторських практик початку XX століття: різкі фактурні контрасти, застосування *sul ponticello*, тритонові зіставлення, дисонансні акордові комплекси та швидкі арпеджіо створюють образ звукової стихії. Принцип зіставлення різних типів матеріалу, що сформувався в першій частині, тут досягає кульмінації, і взаємодія поміж цитатною сферою та авторською стає не діалогом, а зіткненням. Однак у фіналі композитор знову поєднує обидві сфери, досягаючи цілісності сонати попри її драматичну суперечливість.

Таким чином, Друга соната постає одним із найскладніших, фактурно насичених і найдраматичніших творів у циклі Op. 27. Її образний світ об'єднує впливи бароко, пізнього романтизму та раннього модернізму, а її композиційна логіка заснована на боротьбі між каноном і свободою творчості.

Шоста соната, на противагу Другій, демонструє інший напрям композиторських зацікавлень Ізаї. Якщо Друга соната тяжіє до внутрішньої психологічної драматургії, то Шоста — до зовнішньої віртуозності, технічного блиску, національного колориту й гармонічного експерименту. Соната присвячена скрипалю Мануелю Кірозі, що зумовило появу іспанського елемента — ритму хабанери, а також численних віртуозних пасажів, характерних для іспанської скрипкової школи.

Шоста соната побудована як одночастинний твір у модифікованій тричастинній формі (A–B–A'). Крайні розділи є фантазійними, імпровізаційними за характером, побудованими на принципі *Fortspinnung* — безперервного розгортання мотивів. Мелодичні лінії рухаються вільно, хроматично, створюючи враження невимушеного, але внутрішньо логічного звучання. Ці розділи насичені технічно складними прийомами: паралельні

терції та октави, широкі арпеджіо, акордова техніка, глісандо в паралельних терціях, використання найвищих позицій. Така інтенсивна віртуозність зближує твір з концертними п'єсами кінця XIX століття і підкреслює індивідуальний стиль композитора-віртуоза.

Центральний розділ сонати, побудований на ритмі хабанери, виконує функцію драматургічного осердя — він єдиний має чітку тему, яскраву ритміку та стилістичну визначеність. Проте й у цьому русі Ізаї не наслідує іспанську традицію буквально; він поєднує характерний метричний малюнок із хроматизмом та модальними нашаруваннями, досягаючи екзотичного, але не етнографічного звучання. Гармонічні переходи у центральному розділі, зокрема рух до *cis-moll*, зумовлені внутрішньою логікою попереднього матеріалу. Саме тут найбільш явно виявляється здатність Ізаї поєднувати національну стилізацію з гармонічною мовою пізнього романтизму.

Зовнішні розділи, попри імпровізаційний характер, демонструють органічну зв'язність завдяки повторенню характерних пунктирних ритмів, пентатонічних елементів та мелодичних інтонацій, що походять із середнього розділу. Це створює ефект повернення, ніби іспанський образ стає ключовим мотивом сонати, навколо якого групується весь матеріал. Гармонічні переходи у творі, зокрема контрасти між *E-dur*, *h-moll*, *e-moll*, *D-dur*, *cis-moll* та несподіваними модуляціями (наприклад, до *Es-dur*), підкреслюють «калейдоскопічний» характер гармонічної мови Ізаї. Хроматичні нашарування, модальні відтінки, нефункціональні гармонічні послідовності та активне голосоведення засвідчують його стиль як композитора, що мислить горизонтально, часто відходячи від функціональної логіки на користь лінійного розвитку.

Розгляд Шостої сонати також дозволив побачити паралелі між творчістю Ізаї та пізньоромантичними композиторами, зокрема Ернестом Шоссеном. Характерні для обох митців хроматичні розгортання, кольористичні ефекти, несподівані гармонічні повороти та схильність до імпресіоністично-поліритмічного мислення засвідчують спільність їхнього

стилістичного поля. Однак Ізаї, на відміну від Шоссона, застосовує такі прийоми у контексті сольної скрипкової фактури, що значно ускладнює технічний та інтерпретаційний аспект виконання.

Отже, Шоста соната демонструє інший бік композиторської індивідуальності Ізаї — не драматичний, а віртуозно-ораторичний, не внутрішньо конфліктний, а стихійно-експресивний. Якщо Другу сонату можна трактувати як філософську розвідку про минуле, то Шоста соната — це масштабна імпровізаційна фантазія, в якій поєднано технічний блиск, стилістичну свободу та національну символіку.

Таким чином, Друга та Шоста сонати Ор. 27 представляють два різні полюси творчого мислення Ежена Ізаї, але обидві засвідчують його прагнення поєднати багатовікові традиції з модерною музичною мовою. У Другій сонаті Ізаї веде складний діалог із бароковою спадщиною, вводячи в нього мотиви кінця XIX — початку XX століття, символізм, експресію та драматичні контрасти. У Шостій сонаті він звертається до віртуозної концертної традиції, іспанської стилістики та хроматично-колористичного мислення, створюючи один із найскладніших творів циклу. Їх об'єднує імпровізаційність мислення, багатство фактурних рішень, віра в технічні можливості скрипки та прагнення зберегти єдність цілого попри гармонічну, ритмічну й образну мобільність.

Обидві сонати у своїй різноплановості утверджують Ізаї як композитора, здатного не лише продовжувати традицію, але й трансформувати її, надаючи їй нових смислів. Осмислення цих творів є важливим кроком у дослідженні циклу Ор. 27 та розкритті його художньої цілісності, а також відкриває широкі перспективи для подальших виконавських і аналітичних інтерпретацій.

ВИСНОВКИ

Жанр сонати для скрипки соло належить до унікальних явищ європейської музичної традиції, які поєднують у собі граничну технічну вимогливість та глибоку художню змістовність. Він формувався протягом кількох століть — від барокових моделей, що спиралися на поліфонічну логіку та танцювальні форми, до модерних концепцій XX століття, де переосмислюється сам спосіб мислення про сольну скрипку як «повноцінний поліфонічний інструмент». Як свідчать численні музикознавчі дослідження, зокрема оглянуті у першому розділі роботи, барокові композитори — Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман та їхні сучасники — задали основні параметри жанру: структурну складність, свободу формотворення та експериментальність у використанні поліфонічних технік. Ці засади згодом стали визначальними орієнтирами для композиторів XX століття, котрі зверталися до жанру не як до архаїчної форми, а як до перспективного поля взаємодії традиції й новаторства.

Постать Ежена Ізаї в цьому контексті займає особливе місце. Як видатний представник бельгійської скрипкової школи, він поєднав у своїй діяльності виконавську майстерність, педагогічну традицію та композиторську інноваційність. Біографічні факти та аналітичні оцінки, представлені в дослідженні, демонструють масштаби його впливу на європейське скрипкове мистецтво: від віртуозної техніки до формування нового художнього мислення музикантів XX століття. Його діяльність характеризується глибокою залученістю у контекст сучасної йому музики, взаємодією з композиторами різних напрямів, а також невтомним прагненням розширити технічні та виразові можливості інструмента. Як справедливо зазначають музикознавці та сучасники, Ізаї став мостом між традицією В'єтана–Венявського та модерними течіями рубежу століть, вводячи в обіг такі засоби, як тонке нюансування вібрато, оновлення фактури та концепція імпровізаційності письма.

Логічним результатом його творчих пошуків став цикл «Шести сонат для скрипки соло», Op. 27, що є найзначнішим внеском Ізаї в еволюцію жанру. Сам

композитор трактував ці твори як духовний спадок для наступних поколінь, а музикознавці неодноразово підкреслювали їхню подвійну природу: глибоку пов'язаність із бахівською традицією та одночасне тяжіння до музичної мови ХХ століття, насиченої хроматизмом, модальністю, фактурною контрастністю та експериментальними прийомами. Аналіз сонат свідчить, що Ізаї застосовує барокові алюзії не як декоративний жест, а як принцип формотворення: він переосмислює жанрові моделі «sonata da chiesa» та «sonata da camera», використовує поліфонічні техніки, цитати, хоральні структури, а також стилізовані танцювальні форми — сарбанду, лур, прелюдію тощо.

Друга та шоста сонати, які стали предметом поглибленого аналізу, відкривають два полюси художнього мислення Ізаї. Друга соната демонструє складний діалог із минулим: композитор взаємодіє з бахівською Третьою партитою, вплітає цитати та створює контрапункт між власним матеріалом і поліфонічною моделлю бароко. Символічний вимір підсилюється використанням хоралу *Dies Irae*, який стає наскрізною ідеєю твору та надає йому метафоричного значення — від алюзії на «суд часу» до роздумів про межі творчої свободи в умовах тиску традиції. Друга соната також показує широту композиторських прийомів Ізаї: хроматизовану гармонію, баріоляж, педальні ноти, контрастні фактурні зіставлення, змінну метроритміку та драматургію стрімких динамічних переходів. Вона є прикладом того, як Ізаї перетворює скрипку на багатоголосий інструмент, створюючи ілюзію ансамблевого звучання в контексті для скрипки соло.

Шоста соната, своєю чергою, спрямована у протилежний бік — у площину віртуозної традиції та індивідуального тематизму. Використання ритму хабанери — жест, пов'язаний із художньою індивідуальністю адресата, іспанського скрипаля Мануеля Кіроги, — демонструє здатність композитора переосмислювати національний колорит та включати його до європейського музичного контексту. Соната вирізняється винятковою технічною складністю: паралельні терції та деціми, інтенсивний хроматизм, пентатонічні структури, імпровізаційний розвиток та принцип *Fortspinnung*, що домінує у крайніх

розділах твору. Тут Ізаї відходить від прямих барокових моделей, замінюючи поліфонічний діалог фігураційною логікою та експресивними мелодичними жестами. Шоста соната може розглядатися як приклад того, як композитор розширює жанрові межі, інтегруючи національно-стилістичні елементи у форму, що історично була насамперед поліфонічною та раціональною.

Комплексний аналіз структурних та інтерпретаційних рішень у Сонатах №2 та №6 дає змогу сформулювати ширші висновки щодо композиторської концепції Ізаї. Його підхід ґрунтується на поєднанні трьох засад: 1) шанування традиції, що проявляється у численних алюзіях на Баха, барокові танцювальні форми та поліфонічну логіку; 2) індивідуальне композиторське мислення, яке проявляється у хроматиці, модальності, образності та використанні символічних елементів (як-от *Dies Irae*); 3) орієнтація на виконавця, що особливо відчутно завдяки присвятам кожної сонати видатним сучасникам та відповідності музичного матеріалу їхнім технічним і стильовим особливостям. Саме тому цикл Op. 27 можна розглядати як унікальний синтез композиторської та виконавської логіки, де технічно-віртуозний компонент невіддільний від художнього змісту.

Проведене дослідження також дозволяє запропонувати низку практичних рекомендацій для виконавців, які працюють над інтерпретацією сонат Ізаї. Насамперед особливої уваги потребує структурне мислення: розуміння композиційної логіки, формотворчих моделей, функцій цитат та символічних елементів. Це стосується, зокрема, побудови драматургії у Другій сонаті, де контраст між бахівськими цитатами та авторським матеріалом є ключем до створення внутрішньої напруги. Другою важливою сферою є керування тембром і артикуляцією: Ізаї активно використовує баріоляж, педалі, прийом *sul ponticello*, акцентовані акордові структури та динамічні контрасти, що вимагає від виконавця тонкого відчуття фактурної та тембрової пластики. Третім аспектом є ритмічна свобода та імпровізаційність, особливо у Шостій сонаті, де принцип *Fortspinnung* та пунктирні ритми хабанери формують мотивні ядра, що потребують природного «дихання» та стилістичної впевненості. Нарешті, не

менш важливим є врахування історико-стильового контексту, що передбачає уважне ставлення до зв'язку Ізаї з бахівською традицією, французьким імпресіонізмом та романтичною школою віртуозів.

Отже, жанр сонати для скрипки соло, пройшовши тривалий шлях від барокової поліфонії до художнього експерименту XX століття, у творчості Ежена Ізаї отримав нове життя і нову філософію. Його цикл Оп. 27 не лише продовжує традицію Баха, а й відкриває нові перспективи для мислення про сольну сонату як про жанр, що здатен поєднати інтелектуальну складність, технічну віртуозність і глибоку емоційну драматургію. Комплексне вивчення цих творів — як у музикознавчому, так і у виконавському аспектах — не лише розкриває сутність художнього світу Ізаї, а й надає практичні орієнтири для сучасних інтерпретаторів, сприяючи подальшому розвитку скрипкового мистецтва та збагаченню репертуарної культури XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гретчин О. Барокові проекції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіппа Телемана. *Wartości w muzyce*, 2012. С. 153-162.
2. Гретчин О. Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* 2. 2011. С. 3-8.
3. Гретчин О. Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* 1. 2010. С. 3-7.
4. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 104-110.
5. Зубко К. А. Концерт для скрипки з оркестром мі мінор Ежена Ізаї: виконавський аналіз та проблеми інтерпретації. Дипломна робота бакалавра. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. 2024. 42 с.
6. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору». *Слово, інтонація, музичний твір. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 27. Київ: НМАУ, 2003. С. 43-47.
7. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло другої половини ХХ–початку ХХІ століть в аспекті взаємодії «композитор–виконавець». Дис. на здоб. наук. ст. док. мист-ва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2022. 145 с.
8. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст.: сучасні тенденції осмислення жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*

- державного педагогічного університету імені Івана Франка: 3б. ст. Дрогобич, 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 57–66.
9. Коляда Н. О. Портрет виконавця Жака Тібо в Другій Сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї ор. 27. *Наукове видання Волинського національного університету імені Л. Українки: Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2022. Вип. 3. С. 47–55.
 10. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
 11. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2003. 208 с.
 12. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. С. 4-14.
 13. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посіб. Львів: БаК, 2005.
 14. Пославська Н. П. Скрипкова творчість Е. Ізаї: навчальний посібник. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. 120 с.
 15. Bai J. *A pedagogical approach to the technical aspects of Eugène Ysaÿe's solo violin sonatas No. 5 and No. 6*. Diss. James Madison University, 2021.
 16. Christensen A. M. *The solo for a violin: a new perspective on the Italian violinists in London in the eighteenth century*. Diss. Royal College of Music 2018.
 17. Curty A. *Pedagogical Approach to Eugene Ysaye's Six Sonatas for Solo Violin, op.27*. A Document Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree University of Georgia. Athens, 2003.
 18. da Rosa Simões, Camilo. *An overview of Bartók's compositional language and an analysis of the first movement of his "Sonata for solo violin"*. na, 2008.
 19. Daszkiewicz A. *The idea of the baroque sonata for violin solo in the first half of the XX century*. Diss. The Krzysztof Penderecki Academy of Music. Kraków. 2021. P. 114.
 20. Fernandez L. M. *Paul Desenne's Sonata for Violin Solo: A theoretical and practical study*. University of Miami. 2011.

21. Flesch C. *Memories of Carl Flesch* / translated by H. Keller. New York: Macmillan, 1958.
22. Hudson R. 'Sarabande,' Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press. 2017.
23. Iwazumi R. The Six Sonates Pour Violon Seul, Op. 27. DMA Thesis. Juilliard School. New York. 2004
24. Lester J. *Bach's works for solo violin: style, structure, performance*. Oxford University Press, 1999.
25. Manshan Y. The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: A study in dedication and interpretation. Open Access Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington. Thesis. 2016.
26. Martens F. H. 'Eugène Ysaÿe: The Tools of Violin Mastery,' Violin Mastery; Talks with Master Violinists and Teachers, Comprising Interviews with Ysaÿe, Kreisler, Elman, Auer, Thibaud, Heifetz, Hartmann, Maud Powell and Others (New York: Frederick A. Stokes Company, 1919), p. 9-10.
27. Niles Laurie. Ray Iwazumi On Ysaÿe's Sonatas No. 2 And No. 5.
28. Pincherle M. *Feuillets d'Histoire du Violin*. Paris, 1927. Ch. VII. Eugène Ysaÿe.
29. Ratcliff B., Ysaÿe A. *Ysaÿe. His Life, Work and Influence*. Preface by Jehudi Menuhin. London: Oxford University Press, 1967.
30. Renat M. Oblicza polskiej sonaty XX wieku na skrzypce solo. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, 2021.
31. Rittstieg J. U. *Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six Sonatas, Op. 27, for Solo Violin*. Open University (United Kingdom). 2018.
32. Shedlore J.S. *The string-sonata, its original and development*. London, 1985.
33. Stockhem M. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre (Liège: Pierre Mardaga, 1990).
34. Swack J. R. *The solo sonatas of Georg Philipp Telemann: a study of the sources and musical style*. Yale University. 1988.
35. Wong Chi Lui F. The solo violin works of Bach and Telemann: a comparison of formal and stylistic models and fugal writing for solo violin. 2015.

36. Ysaÿe A. Historique des six sonates pour violon seul op. 27 d'Eugène Ysaÿe et résumé chronologique des événements importants de la vie et de la carrière du maître suivi du catalogue de ses œuvres et d'un essai discographique. Brussels: Les Editions Ysaÿe. 1967.
37. Ysaye A. *Historical Accounts of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin, op. 27 of Eugene Ysaye*. Brussels: Les Editions Ysaye, 1968.
38. Ysaye E. *Six Sonatas for Violin Solo, op. 27*. Brussels: Scott Press, 1952.
39. Ysaye E. *Ten Preludes for Violin Solo, op.35*. Brussels: Scott Press, 1952.

ДОДАТКИ

Додаток 1. І. Ізаї – Соната №2 для скрипки соло, I ч. “Obsession” (тт. 3-5)



Додаток 2. Й.С.Бах Preludio, BWV 1006, тт. 1-4



Додаток 3. І. Ізаї – Соната №2 для скрипки соло, I ч. “Obsession” (тт. 20-23)



Додаток 4. Й.С.Бах Preludio, BWV 1006, тт. 17-28



Додаток 5. І. Ізаї – Соната №6 для скрипки соло, тт. 28-45

Violin Solo, Sonata No. 6 by J. S. Bach, measures 12-25. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a *con brio* marking. Measures 12-18 feature rapid sixteenth-note passages with *sf* (sforzando) accents. Measures 19-24 continue with similar rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure 25 shows a *poco rit.* (poco ritardando) marking and a long, sweeping melodic line that ends with a natural sign and a fermata. The key signature changes to E major (two sharps) at the end of measure 25.

Додаток 6. І. Ізаї – Соната №6 для скрипки соло

Violin Solo, Sonata No. 6 by J. S. Bach, measures 106-114. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 106-113 feature a series of sixteenth-note passages with *espress.* (espressivo) markings. Measures 114-115 show a *p* (piano) marking and a series of sixteenth-note passages with triplets. The key signature changes to E major (two sharps) at the end of measure 114.

Додаток 7. І. Ізаї – Соната №6 для скрипки соло

44 *lusingando molto meno vivo*

47

49 A.D. 6

52 (céder) Poco lento arpeggiated

56 6 teneramente

60

Додаток 8. Е. Шоссон. Оп. 25, такти 83–96

83

VI.

Klav.

86

VI.

Klav.

89

VI.

Klav.

91

VI.

Klav.

94

VI.

Klav.