

УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.16>

Лілія Шевченко

<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>
кандидат педагогічних наук, доцент
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової
lilia.my.forte@gmail.com

СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ ЗДОБУТОК ОДЕСЬКИХ ПІАНІСТІВ

У статті проаналізовано вплив музичних традицій Одеси на творчість О. Скрябіна, визначено ступінь інтенсивності засвоєння його спадщини в одеському музичному середовищі, охарактеризовано піаністичні внески і творчий пошук Містерії, на матеріалі підготовки якої вибудовані три останні Сонати творця “Прометей”. Доведено, що містична узагальненість дзвоніння О. Скрябіна протистойть натуралізму купкістів і С. Рахманінова, але має спільне з ними походження у православному інструменталізмі церковного дзвоніння, невідривного від абстракції танечності.

Ключові слова: символізм, новаційність мислення, салонне мистецтво, фортепіанна гра, музичні традиції Одеси.

Лілія Шевченко

кандидат педагогических наук, доцент
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой

СОНАТЫ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА КАК РЕПЕРТУАРНОЕ ДОСТИЖЕНИЕ ОДЕССКИХ ПИАНИСТОВ

В статье проанализировано влияние музыкальных традиций Одессы на творчество А. Скрябина, определена степень интенсивности усвоения его наследия в одесской музыкальной среде, охарактеризовано пианистические вклады и творческий поиск Мистерии, на материале подготовки которой выстроились три последних Сонаты создателя “Прометей”. Доказано, что мистическая обобщенность звонения Скрябина противостоит натуралізму купкістов и С. Рахманинова, но имеет общее с ними происхождение в православном инструментализме церковного звонения, неотрывного от абстракции танечности.

Ключевые слова: символизм, новационность мышления, салонное искусство, фортепианная игра, музыкальные традиции Одессы.

Lilia Shevchenko

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

OLEKSANDR SCRIBIN'S SONATAS AS A REPERTORY ACHIEVEMENT OF ODESA PIANISTS

The inexhaustible creativity of Olexander Scriabin's genius plays an important role in the world of musical art, which greatly affects Ukrainian art, as many Ukrainian composers and musicians admire the artist's work and used his style in his work. In particular, the leading composer

B. Lyatoshinsky was a convinced “scriabinist”, as well as the outstanding Polish composer F. Chopin, whose creative start is inseparable from Ukraine and Odesa in particular. The success of O. Scriabin in Odesa and the active discussion of his mysterious plans are of considerable interest to domestic researchers, which determines the relevance of this study.

The influence of musical culture in Odesa on the creation of creativity O. Scriabin was determined by the historical artistic independent principle of Odesa in relation to St. Petersburg, in the sense of it as the Northern Palmyra – operating at that time the capital of the Russian Empire. Subsequently, a new capital city – Southern Palmyra, which became one of the main cities of the empire, was formed. But the geographic factor and the general circumstances of development made this city a place where the Ukrainian music environment interacted with Russian, and the artistic symbol of this connection were such majestic figures of world culture as M. Vrubel, V. Kandinsky, V. Rebikov, K. Shymanovsky, E. Golyshv and many other artists who lived and worked directly in Odesa.

Olexander Scriabin showed a strong commitment to the genres that formed the basis of salon presentations. He was formed as a “chopinist”, and later also as “wagnerist” and “debussist”, subtly capturing the new trends in the creative realities of this time. Stages of “salon plays” and symphonic outputs formed the regular components of the process of implementing ideas-images of creativity, being “encoded” in the program of the Moscow “soil”, united in the integrity of the creative act of “small” genres of everyday music and revelation of the complexity of artistic professionalism.

The performance of works by O. Scriabin is very closely connected with the musical culture of Moscow – the homeland of the artistic origins of the musician. In Moscow, a school for the performance of the works of Scriabin was formed, which put forward such an independent and self-identifying figure as V. Sofronitsky. Traditionalizing of Skryabin, V. Sofronitsky emphasized the “root system” of the latter pianist, bringing it closer to the academic status of the Russian piano school. Yet the interesting side of the style orientation of Sofronitsky was that after studies in the succession of M. Rubinstein A. Lebedeva-Gatsevich, an outstanding Russian soviet pianist afterwards, held a conservative course at A. Mikhalovsky, a pupil of I. Moshel, a pianist and composer who made significant influence on F. Chopin.

Symbolism as a stylistic position of O. Scriabin, which is particularly well-understood in his late compositions of the 1910's, fits organically into the “neosymbolist” style wave of the postawangard of the 2000's, when in the repertoire of contemporary performers the most recent works by the author of Prometheus form the predominant layer. Eighth, Ninth and Tenth Sonatas are distinguished not only because they constitute, like other works of the Russian composer, the subject of the work of the author of the book and the students, and, most importantly, in connection with the strange understanding-the recognition of this kind of works by the composer, which takes place at the Odesa Academy of Music, which preserves the memory of Scriabin's success in 1898, on the eve of the first and triumphant foreign tour to France.

Consequently, the Odesa Piano School played a significant role in achieving the success of the premiere of the Piano Concert in 1898, which pitted Scriabin in the essence of the salon basics of his pianism and compositions. In Scriabin's compositions, ecstatic lyrics discourage theatrical meaningful in favor of the monologue's comprehensive joy of overcoming drama/tragedy of being, the embodiment of which is resolved on the basis of Scriabin's bells. Mystical generalization of the call of Scriabin resists the naturalism of the Kupkinists and Rakhmaninov, but has a common thread with the Orthodox instrumentalism of church callings, inseparable from the abstraction of dullness.

Keywords: *symbolism, innovations of thinkings, salon art, piano play, pianoforte, music traditions of the Odesa.*

Невичерпна творчість генія Олександра Скрибіна відіграє велике значення у світовому музичному мистецтві, що значною мірою впливає й на українське, адже багато українських композиторів та музикантів захоплювалися творчістю митця та використовували у своїй діяльності його стиль. Зокрема, провідний композитор Б. Лятошинський був переконаним “скрябіністом”, так само, як і видатний польський композитор Ф. Шопен, творчий старт якого невідривний від України загалом й Одеси зокрема. Успіх О. Скрибіна в Одесі й активне

обговорення його містеріальних задумів становлять значний інтерес для вітчизняних дослідників, що і визначає актуальність даного дослідження.

Життєвий і творчий шлях композитора досліджували В. Рубцова [12], І. Белза [4], М. Пресман [11], А. Бандура [3]. Досвід порівняльної характеристики виконавського мистецтва О. Скрябіна та В. Софроніцького проаналізував А. Алексєєв [1]. Чимало відомостей про музичне середовище Одеси та вплив на нього творчості О. Скрябіна знаходимо у працях О. Маркової [6; 8], М. Оленєва [7] та Б. Асаф'єва [2]. Цінними для дослідження творчості О. Скрябіна та значення його творчості на одеську публіку є статті у місцевих газетах [15; 16]. Саме ці дослідження і праці науковців народжують впевненість у дотичності одеського культурного ареалу до формування творчих задатків О. Скрябіна. Аналіз конкретних зразків творчості та вказаних етапів життєвого шляху піаніста й композитора О. Скрябіна покликаний втілити повноту культурно-мистецьких пересічень генія слов'янської музики з Одесою.

Мета статті – проаналізувати вплив музичних традицій Одеси на творчість О. Скрябіна, визначити ступінь інтенсивності засвоєння його спадщини в одеському музичному середовищі, охарактеризувати піаністичні внески і творчий пошук Містерії, на матеріалі підготовки якої вибудовані три останні Сонати творця “Прометея”.

Вплив музичної культури в Одесі на формування творчості О. Скрябіна був визначений історичним мистецьким самостійним принципом Одеси стосовно Петербурга як Північної Пальміри – чинної на той час столиці Російської імперії. Згодом сформувалася нова культурна столиця – Південна Пальміра (Одеса), яка стала одним із основних міст імперії. Але географічний чинник і загальні обставини розвитку зробили це місто таким, де відбувався взаємовплив українського музичного середовища із російським. І мистецьким символом цього зв'язку стали такі визначні особистості світової культури, як М. Врубель, В. Кандинський, В. Ребиков, К. Шимановський, Є. Голишев та багато інших, які безпосередньо жили і працювали в Одесі. Завдяки активності В. Ребикова і творчим принципам М. Врубеля Одеса в 1880-х роках упевнено вступила у протомодернову добу, гордо демонструючи відвертий європеїзм мислення й обходячи проторений шлях фольклоризму в мистецькому самоствердженні.

Європеїстський тонус художніх пошуків юного О. Скрябіна особливо підтримував його педагог С. І. Танєєв (згодом вихованець С. Танєєва, С. Кондратьєв, став значною постаттю в музичному середовищі Одеси першої половини ХХ ст. [8, с. 226–228]). Останній і сам не мав ентузіазму щодо “прилучення до фольклору”, але багато зусиль доклав до навчання свого вихованця мистецтву контрапункту, що вибудовував учень П. Чайковського, та розвитком ідей М. Глінки про оригінальне багатоголосся російської церковної музики. Піаністичні здобутки О. Скрябіна орієнтувалися на салонне мистецтво, а салонне артистичне мистецтво було природним середовищем буття та існування творчо обдарованих особистостей як в Одесі, так і в Москві та інших великих містах Російської імперії. Саме салон Іздебського в Одесі уперше в Російській імперії на початку ХХ ст. став ініціатором видання творів А. Шенберга. У тих же зібраннях ішлося про творчість К. Шимановського [16].

Олександр Скрябін проявив стійку прихильність до жанрів, що становили базу салонних презентацій, він утвердився як “шопеніст”, а згодом також як “вагнерист” і “дебюссіст”, тонко вловлюючи нові установки творчих реалій цього часу. Етапи “салонних п'єс” і симфонічних виходів сформували закономірні складові процесу реалізації ідей-образів творчості, будучи “закодованими” у програмі московського “грунтівництва” (рос. “почвеничества”), що єднали в цілісності творчого акту “малі” жанри побутового музикування й одкровення складності художнього професіоналізму.

Варто відзначити глибинність контактів культурного життя Москви з європейськими тяжіннями до “бідермайєру” і веризму, в основі яких був культ провінціалізму як осередку актуальних художніх завдань століття, що сукупно визначило хронологічну випереджувальність концепції модерну в Москві порівняно з Петербургом. Тому Південна Пальміра – Одеса, очевидно, більше солідаризувалася у тяжінні до модерну не з Петербургом, а з “глибинною” Москвою, звідки вийшов й укоринився в Одесі, зокрема в Одеській

консерваторії В. Ребіков – один з найталановитіших модерністів кінця XIX – початку XX століття.

Фортепіанні твори О. Скрябін так чи інакше порівнював зі своїми можливостями як піаніста, котрі були позначені індивідуальними особливостями формування та визначення. Усім відома “шопенівська” установка юного О. Скрябіна: він був чутливим до тих рис стилістики польського майстра, які тепер прийнято характеризувати як “бідермайєрівські” [10].

У мазурках О. Скрябіна, що успадкували шопенівську “поємність” [12, с. 57], підкреслені камерність та виразність контрастно-поліфонічних фактурних ознак. У тому числі це виділення мелодійної значимості голосу, що грають лівою рукою – див. Мазурки ор. 3 № 6, 7, 8. Особливо в цьому плані виділяється № 7, де ліва рука в середньому розділі форми показує тему *forte energico*, причому в характері вальсовості, енергійної й блискучої.

Нагадаємо, що через травму правої руки після спроби грати “глибоким” звуком композитор-піаніст на все життя почував небезпеку “перенавантаження” правої руки [12, с. 36]. Відповідно, для нього природною була опірність лівої руки, що відрізнялося від пронімецьких “праворучних” традицій російської піаністичної школи, і це зближувало О. Скрябіна з “клавіризмом” піаністичних традицій Франції та почасти Польщі. Варто зазначити, що хроматичні гами Шопен “грав найчастіше трьома останніми пальцями” [18, с. 417] і не терпів “надмірно гучного звучання фортепіано, називаючи його “тявканням пса”” [18, с. 413].

Цей екскурс у шопенівський стиль гри істотний у зв’язку зі “шопенізмами” у гри О. Скрябіна – у зв’язку з тим, що салонна делікатність звуковидобуття він розцінював як “недолік”; тому й була здійснена його невдала спроба заграти “по-сафонівськи”, тобто у стилі “силового”, так званого “російського”, а за джерелами лістівського піанізму, представником котрого був В. Сафонов. У результаті цього М. Пресман, який негативно висловлювалася про піанізм великого композитора-піаніста, говорив, що О. Скрябін не володів від природи великими віртуозно-піаністичними даними [11, с. 34]. Але була й інша позиція – М. Зверева, досвідченого педагога й прекрасного піаніста, котрий цінував піаністичний талант О. Скрябіна вище композиторського, – хоча останній, як самоочевидний, не обговорювали [цит. за 12, с. 32–33]. Теж відомим є величезний успіх О. Скрябіна в Парижі у 1905 р., де його піанізм назвали “блискучим” [12, с. 228], а також наступні тріумфальні виступи як за кордоном, так і в найбільших містах Російської імперії.

Це був “польотний” піанізм, який використовував “другу клавіатуру”, тобто гру на піднятій кисті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках національні традиції. І глибинний аспект таких традицій розкритий у працях Б. Яворського – великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрябіна [цит. за 12, с. 65].

Перші опубліковані твори композитора (ор. 1, “Вальс”, ор. 2, № 1 “Етюд”, № 2 “Прелюдія”, № 3 “Експромт у формі мазурки”) – фортепіанні, останні – ор. 74, “П’ять прелюдій” – також для інструмента його артистично-виконавських виступів. Опірність “шопенівських” і “дебюссівських” жанрів у цих біографічно віхових точках творчості свідчить про стильові переваги композитора: романтизм – імпресіонізм/символізм. Звертає на себе увагу категоричне переважання в спадщині Скрябіна п’єс у жанрі прелюдії – і в цьому він прямий спадкоємець Дебюссі, в якого жанровий колорит прелюдійності охоплює всі етапи вираження у його композиціях.

Але безумовним “шопенівським” знаком фортепіанних творінь автора “Прометея” є компонування у сонатному жанрі, якого у Дебюссі взагалі нема, але він надзвичайно якісно виділяється у спадщині великого польського Майстра. Як і Шопен, Скрябін на концертному жанрі не акцентував, йому він приділив увагу один раз в юнацькі роки (порівняно з тим, що Шопен написав на грані варшавського й паризького періодів творчості концерти для фортепіано).

Символічним для національного стилю О. Скрябіна є початок його публікацій – Вальсом ор. 1. Ця п’єса явно виходить із розряду “російських вальсів”, тобто в представництві “російського бідермайєра” Московської школи, освяченої вальсовими романсами О. Гурильова задовго до тріумфів у Росії Вальсів І. Штрауса. Російський вальс – це складний комплекс

простоти побутового музикування, але одночасно ознака іноземного впливу на російський стиль, показник цивілізаційної серйозності використання цього роду жанрових прикмет як динамічного імпульсу національного стилю, зверненого до відновлення своїх започаткувань. Але зауважимо, що “російського вальсу” зовсім не торкнулася та хвиля “демонізацій” вальсовості, що охопила західну музику від Берліоза до Верді, й апогеем якої стали “Мефістовальси” Ліста.

Такий складний принцип “російського вальсу” прекрасно усвідомлював П. Чайковський, який, усупереч сформованій представленими і заповіданими М. Глінкою *писаними* проявами російського характеру в музиці, просував ідею вальсовості-“балетності” (саме так її чув великий учень Чайковського – С. Танєєв, котрий дорікав учителеві за танцювальність тем Симфоній) у своїх творах. У ХХ столітті російська музика через творчість І. Стравінського, С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича та інших справді повернулася обличчям до балетної специфіки вираження – “російський балет” став знаком російського стилю в мистецтві минулого віку.

Цю смну прогностувальну функцію вальсовості молодий Скрябін почув у 1892 р., вклавши у гомофонну мелодію ефекти схованої поліфонії, тоді як поліфонічний виклад стійко асоціювався з образом ученості (див. образ учених занять героя в Пролозі “Фауста”, 1859, Ш. Гуно, у поемі Р. Штрауса, старшого сучасника О. Скрябіна, “Так говорив Заратустра” – у вигляді Фуґи та ін.). Вибір тональності f-moll певною мірою демонстративний: це тональність “Appassionata” Л. Бетховена, однак подана у протилежному до бетховенської драматичності *меланхолійному* тону.

Жанр сонати погано погоджується з естетикою символізму, що після 1903 р. (рік закінчення Четвертої Сонати) стала домінувати у творчості композитора. Але саме за Сонатами (“до Четвертої” і “після Четвертої”) склалася базисна періодизація творчості Скрябіна, в якій важливою віхою став 1910 рік – рік написання “Прометей”. У роботах А. Бандури, випускника Одеської музичної академії, підкреслена роль О. Блаватської у вибудовуванні пізніх Сонат композитора. І саме Сонати виявилися у центрі “Характеристики” А. Коптяєва, в якій розкривається образ Скрябіна-Містика й спиритуаліста: “Соната, у скрябінських руках, стала інтимною бесідою з парфумами: Скрябін гіпнотизує імлу, і з неї показуються образи” [3, с. 37]. До речі, у роботі А. Бандури останній період творчості композитора відмежований від попереднього фортепіанним твором: “Пізній (або містеріальний) період творчості почався у Скрябіна в 1910 році створенням фортепіанної п’єси “Листок з альбому” (ор. 58). По-справжньому ж відкриває цю, останню для О. Скрябіна, творчу епоху його знаменитий “Прометей”...” [3, с. 37].

І “містеріальність”, “некомпозиційний” шлях утвердження авторської волі позначений насамперед відмовою – від симфоній і сонат як жанрів, ідентифікованих з композиторською діяльністю як такою: “Я не можу писати більше сонат і симфоній “просто”... Це зовсім не задовольняє... Ну, а містерія ще не готова, не в мені, а в інших...” [цит. 3, с. 37].

Містеріальний період 1910–1915 рр. – це етап, під час якого О. Скрябін не усвідомлював себе музикантом. Л. Сабанєєв повідомляє: композитор “запально запевняв”, що це “нудно – бути тільки композитором” і майже “виправдовувався”, коли критик застав його за писанням чергової Сонати. Таке заняття Скрябін пояснював “задоволенням інерції” [3, с. 38]. Для нього головною справою був твір Містерії, в якій мають брати участь усі люди планети... Місце виконання Містерії – храм у передгір’ї Гімалаїв, в Індії. Моделлю цього грандіозного й позамузичного дійства стала композиція “Попереднього дійства”, музична частина котрого не записана, тоді як літературна зафіксована. Але саме в Сонати, із Шостої до Десятої, увійшли фрагменти музики й образів Попереднього дійства [3, с. 38]. Причому, витримування сонатної форми в цих останніх Сонатах було принциповим аспектом, до них також варто додати поему “До пломеню” (ор. 72). Інша справа, що виявлення сонатних відносин реалізовувалося не в тонально-функціональній гармонії, “дематеріалізуючи” міметичну театральність сонатних тематичних сполучень, що склали зміст програмно-образних асоціацій у класичній і романтичній сонаті. Адже змістом символістського мистецтва є синтез мистецтв особливого роду, в якому музичний початок є об’єднувальним стосовно літературно-зорових смислів, але

при цьому музика та її естетично-всепроникальна якість виявляється недоречною в художньо закінчених композиціях.

Символізм К. Дебюссі найбільшою мірою проявляється у творах О. Скрябіна на літературні тексти, в піснях-романсах, у творах для музичного театру (символістська опера “Пеллеас і Мелізанда”), тоді як інструментальні твори написані в руслі імпресіонізму/символізму. Саме останній стилістичний поворот постійно констатується і для інструменталіста О. Скрябіна: “привиджувана предметність” абстрактної програмності його творів утворює дещо показове для порубіжжя – імпресіонізм-символізм.

Виконання творів О. Скрябіна дуже міцно пов’язане з музичною культурою Москви – це *Alma mater* художніх витоків музиканта. У Москві сформувалася школа виконання творів Скрябіна, що висунула на перше місце таку самостійну й самозначиму особистість як В. Софроніцький. Традиціоналізуючи Скрябіна, Софроніцький підкреслював “кореневу систему” піанізму останнього, зближуючи з академічним статусом російської фортепіанної школи [13]. І все-таки цікавим аспектом стильового орієнтування В. Софроніцького було те, що після занять у спадкоємиці М. Рубінштейна А. Лебедевої-Гецевич видатний згодом російський радянський піаніст пройшов консерваторський курс у А. Михаловського, учня І. Мошелеса – піаніста й композитора, який істотно вплинув на Ф. Шопена. За моделями Етюдів Мошелеса Шопен створив ряд славнозвісних Етюдів [17, с. 70–71].

Поряд із В. Софроніцьким піаністична Москва висунула Г. Нейгауза, який гостро чув академічну *вальсовість* у творах О. Скрябіна. Певний внесок у “скрябініану” вніс і В. Корнієнко, московський піаніст, тісно пов’язаний з Україною.

У числі найвідоміших зарубіжних авторів у В. Софроніцького мають місце Ф. Шопен, Р. Шуман та Ф. Ліст. Але при цьому особливе значення для його піаністичного реноме відіграло виконання російської музики і найперше місце в ній – гра творів О. Скрябіна [13, с. 225]. Саме ця сторона діяльності надихнула одеського піаніста і глибокого шанувальника спадщини О. Скрябіна А. Алексєєва на написання книги “Скрябін і Софроніцький” [1], що, через негласну заборону на творчість представників символізму в радянському мистецтвознавстві 1940-х – 1950-х років, свідчила про неабияку мужність автора й особливу відданість ідеї служіння творчому одкровенню великого творця Містерії.

За кордоном виконання творів Скрябіна становило перевагу російських музикантів. Але винятковість фігури Скрябіна привернула увагу такого дивного англійського піаніста, як Дж. Огдон, котрий записав практично всі основні фортепіанні твори російського композитора.

У довідкових виданнях спеціально не вказано на участь Огдона у вибудовуванні концепції виконання скрябінівської музики: підкреслено академічну школу, базування на підвалинах піанізму Ф. Бузоні, не відзначено дивну винахідливість виконання творів К. Дебюссі, тобто композиції у стильовій “хвилі”, зовсім не співвідноситься зі Скрябіним [7, с. 1082]. Однак запис усіх Сонат і творів Скрябіна в цілому, що зробив Огдон у 1971 р., вражає логічністю театралізованості подачі образів – і точним відчуттям *поліфонізму*, значимості особливого скрябінівського, “дзоніння”, котре відмінне від “натуралізму” Мусоргського-Рахманінова й утримує ту містичну “всеприсутність”, що повідомляється із дзвонивими звучаннями.

Одеські музиканти становлять особливу сторінку в біографії композитора, оскільки гастролями в Одесі відкрилися серії концертів по містах Російської імперії в 1897 році. Цього ж року в Одесі був уперше зіграний складний фортепіанний Концерт, що, за словами Сафонова, мав величезний успіх. Однак преса дала стриману оцінку і твору, і грі. Із цього приводу В. Рубцова моралізувала: “Це не дивно: там, де за рецензентом немає музичного розуміння й смаку, відсутність слави в автора зводить до нуля художній результат його будь-якого виступу” [12, с. 92].

Однак Одеса цінувала музику О. Скрябіна. В Одеській консерваторії працювала Н. Чегодаєва, яка, будучи ученицею Скрябіна, безпосередньо передавала навички гри його творів [8, с. 178–183]. В 1950-ті – 1960-ті роки скрябінівська спадщина була піднята на щит стараннями “скрябіністів” вищезгаданого А. Алексєєва, П. Чукліна, Ю. Некрасова. До речі, Восьма, Дев’ята й Десята сонати О. Скрябіна в ряді останніх творів композитора утворили

спеціальний акцент у репертуарних творах одеських піаністів. Їх постійне використання у навчальній і концертній роботі в останні десятиріччя явно конкурують із акцентом на Першу-Четверту сонату великого майстра, яка визначала виконавський вибір до 1990-х років. Так реалізувалася тенденція втягування у творче життя ХХІ ст. опусів, що заявляють останні етапи творчості композитора; до речі, це пильно висвітлювала одеська преса 1910-х років.

Символізм як стильова позиція О. Скрибіна, особливо чітко проявлена в його пізніх композиціях 1910-х років, органічно вписується у “неосимволістську” стильову хвилю поставангарду 2000-х років, коли в репертуарі сучасних виконавців саме ці пізні твори автора “Прометей” становлять переважальний шар. Восьма, Дев’ята й Десята сонати виділені не тільки тому, що вони, як і інші твори російського композитора, є предметом виконавської діяльності автора книги й учнів, а, головне, у зв’язку з дивним розумінням-визнанням цього роду творів композитора, що має місце в Одеській музичній академії, яка зберігає пам’ять про успіх Скрибіна в 1898 р., напередодні першого й тріумфального закордонного турне у Францію [12, с. 92].

У даному випадку наведена систематизація відомостей про Восьму, Дев’яту й Десяту сонати як про останні твори, відзначені не тільки “містичним передчуттям смерті”, за твердженням І. Белзи, 1915 р. [4, с. 148], що наполегливо пов’язують із даними творами [12, с. 367, 378–382], але виділені відомості й про втілення у них ідеї “нетрагізму буття” [15, с. 3–5], яка стала постійною складовою пояснень композитора щодо своєї творчості у 1910-ті роки. Ця ідея усвідомлюється відверто у зв’язку з Десятою сонатою, хоч очевидні не тільки хронологічні, а й значеннєві паралелі згаданих Сонат Скрибіна, зкомпонованих у другому десятиріччі ХХ століття.

У цілому три останні Сонати Скрибіна пов’язані органікою “повернення до витоків” шопенівської творчості, її жанрового середовища прелюдій-ноктюрнів, що відсторонює драматичну боротьбу на користь монологічної лірики, причетної до салонного прорелігійного замилування у вираженні. Лірика надає цілісності великим поемним композиціям, перероджуючи тим самим їх з театральньо-філософічного протистояння ідей-образів у заповітах Ліста – до гімнічно-літургійного уславлення динаміки душі, спрямованої на захоплення радості розвитку думки: “...думка рухлива й не скута раз і назавжди вираженими формами. У ній жадоба розвитку. Вона – процес. Вона – досягнення й знову прагнення. Екстаз, спад, тиша й знову підйом. І так без кінця” [12, с. 390].

Це сказано про останні три Сонати в цілому, але серед них маємо і Дев’яту сонату, що утворює органічну складову фінальної сонатної тріади генія російської музики. Звідси – певні висновки, з котрих висхідне значення має теза про спадщину О. Скрибіна як послідовне втілення *новаційності* символістського образу мислення від початків його творчого шляху до завершення, як у композиторській, так і в виконавській творчості. Ця Соната склалася в усвідомленні суттєвої виразності *салонного* мистецтва і його перевтілення у фортепіанній грі через асоціювання прийомів з можливостями “легких” фортепіано фільдівського-шопенівського типу. Також важливим видається уявлення про оригінальність О. Скрибіна в напрямку переосмислення поемних засад Ф. Ліста з гіперболізацією монотематизму й подоланням виразних антитез кантиленності – скерцозності/жанровості, що живила контрасти Ф. Ліста, але принципово проявлялась у ліризованій моториці-танцювальності ранніх опусів і фортепіанного Концерту, зокрема О. Скрибіна, а також насичувала літургійною екстазністю останні Сонати композитора, що підготовували релігійний музичний тематизм Містерії.

Отже, Одеська піаністична школа мала суттєве значення у досягненні успіху прем’єри фортепіанного Концерту в 1898 році, що заклало пієтет О. Скрибіна у суті салонних засад його піанізму і композицій. У скрибінівських композиціях екстатична лірика відсторонює театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплювальної радості долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішено опорою на скрибінівське дзвоніння. Містична узагальненість дзвоніння О. Скрибіна протистоїть натуралізму купкистів і С. Рахманінова, але має спільний з ними виток у православному інструменталізмі церковного дзвоніння, невідривного від абстракції танечності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Скрябин и Софроницкий. Опыт сравнительной характеристики исполнительского искусства. Одесса, 1993. 35 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва–Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Бандура А. Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А. Н. Скрябина. *Дельфис*. № 3 (11), 1997. С. 37–42.
4. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. Москва : Музыка, 1987. 176 с.
5. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96–101.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. С. 99–134.
7. Оленев Ю. М. Огдон (Ogdon) Джон. *Музыкальная энциклопедия в 6 томах* / Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. Москва, 1976. С. 779–781.
8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса : ОКФА, 1994. 248 с.
9. Отчет Одесского отделения ИРМО (Императорского Русского Музыкального Общества) за 1886 г. с 1 сентября 1886 г. по 1 сентября 1887 г. Одесса : Типография “Одесский Листок”. № 1. 1888. 29 с.
10. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермайєра : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 19 с.
11. Пресман М. Воспоминания о Скрябине. *Сборник к 25-летию со дня смерти*. М.–Л., 1940. 52 с.
12. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва : Музыка, 1989. 448 с.
13. Софроницкий Владимир Владимирович. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 225.
14. Черный квадрат на Черном море. *Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в.* Одес. гос. науч. библ. им. М. Горького / Состав. : С. М. Голубовский, Ф. Д. Кохрихт, Т. В. Щурова ; Отв. ред. О. Ф. Ботушанская. Одесса : Друк, 2001. 264 с.
15. Южный музыкальный вестник. 1915. № 8–9. С. 3–5.
16. Южный музыкальный вестник. 1916. № 1–2. С. 3–10.
17. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s.
18. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

REFERENCES

1. Alekseev, A. (1993). *Skryabin i Sofronitskiy. Opyt sravnitel'noy kharakteristiki ispolnitel'skogo iskusstva* [Experience comparative characteristics of the performing arts], Odesa. (in Ukrainian).
2. Asafiev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Music form as a process], Moscow–Leningrad: Muzyka. (in Russian).
3. Bandura, A. (1997). The legend of the seven races. The evolution of man in the musical and literary heritage of O. N. Scriabin *Del'fis* [Delfis], no. 3 (11), pp. 37–42. (in Russian).
4. Belza, I. (1987). Aleksandr Nikolaevich Skryabin [Alexander Nikolaevich Scriabin], Moscow: Muzyka. (in Russian).
5. Goyovi, D. (1998). E. Golyshhev and dada-serialism. *Transformatsiia muzichnoi osvity: kultura ta suchasnist* [Transformation of the music formation: culture and contemporaneity], Odessa, pp. 96–101. (in Ukrainian).
6. Markova, E. (2012). *Problemy muzykal'noy kul'turologii* [The problem of musical cullturology], Odesa: Astroprint, pp. 99–134. (in Ukrainian).
7. Olenev, Yu. M. (1976). Ogdon Jon, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6 tomakh* [Musical encyclopedia in 6 volumes], Editor-in-chief Ju. Keldysh, Vol. 3, Moscow: Sov. encyklopediya, p. 779–781. (in Russian).
8. Markova, E. (1994). *Odesskaya konservatoriya: zabytye imena, novye stranitsy* [Odesa conservatoire: forgotten name, new pages], Editor-in-chief N. Ogrenich, Odessa: OKFA. (in Russian).

9. Report Odessa branches IRMS(Imperial Russian Music Society) for 1886 with 1 September 1886 on 1 September 1887 (1888). Odessa: Tipografiya "Odesskiy listok", no. 1 1888. (in Russian).
10. Podobas, I. (2012). "F. Chopin's mazurkas in the context of the Warsaw Biedermeier". Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.03 "Musical art", A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy, Odesa, 19 p. (in Ukrainian).
11. Presman, M. (1940). Memories of Scriabin, *Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* [Collection for 25 years since day of the death], Moscow–Leningrad, pp. 32–39. (in Russian).
12. Rubtsova, V. (1989) *Aleksandr Nikolaevich Skryabin* [Alexander Nikolayevich Scriabin], Moscow: Muzyka. (in Russian).
13. Sofronitsky Vladimir Vladimirovich (1981). *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Musical encyclopedia in 6 volumes]. Editor-in-chief Yu. Keldysh, Moscow: Sov. encyklopediya, Vol. 5, p. 225. (in Russian).
14. Golubovskiy, S. M., Kokhrikht, F. D. and Shchurova, T. V. (2001). The black square on Black sea. *Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX veka* [Materials for the history of avant-garde art of Odessa in the twentieth century], Odessa: Druk. (in Ukrainian).
15. *Yuzhnyy muzykal'nyy vestnik* [Southern Musical Herald] (1915). no. 8–9, pp. 3–5 (in Ukrainian).
16. *Yuzhnyy muzykal'nyy vestnik* [Southern Musical Herald] (1916). no. 1–2, pp. 3–10 (in Ukrainian).
17. Chomiński, J. (1978). Chopin [Chopin], Kraków, PWM. (in Polish).
18. *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych* [Chopin's work as a source of performance inspiration] (1999). Warsaw, F. Chopin Music Academy. (in Polish).

УДК 784.1(477)+781.7

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.17>

Анастасія Бакумець

<https://orcid.org/0000-0003-2114-5551>

аспірант

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

nastyabakymetz@gmail.com

ХОРОВА ЗБІРКА ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК “МОЛЮСЬ ЗА УКРАЇНУ” (НА ВІРШІ РІЗНИХ АВТОРІВ) В АСПЕКТІ ЦИКЛІЗАЦІЇ

У статті досліджено твори хорової збірки Валентини Мартинюк “Молюсь за Україну”. Розглянуто сюжетну, тематичну, образну, жанрову, стильову спільність контрастних творів збірки. Доведено, що побудова не суворо-детермінованого циклу з п'яти частин має ознаки міцної художньої єдності. Висвітлено патріотичну ідею як наскрізну ідею опусу, що втілено у символах Батьківщини.

Ключові слова: композитори, хорова музика, збірка мініатюр, цикл, засоби циклізації, жанр, молитва, етнопростір, лад, метро-ритм, фактура, звуконаслідування.

Анастасія Бакумець

аспірант

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

ХОРОВОЙ СБОРНИК ВАЛЕНТИНЫ МАРТЫНЮК “МОЛЮСЬ ЗА УКРАИНУ” (НА СТИХИ РАЗНЫХ АВТОРОВ) В АСПЕКТЕ ЦИКЛИЗАЦИИ

В статье исследованы произведения хорового сборника Валентины Мартинюк “Молюсь за Украину”. Рассмотрена сюжетная, тематическая, образная, жанровая, стилевая общность контрастных произведений сборника. Доказано, что форма не строго-