

УДК 78.03

*Шевченко Лілія Михайлівна,  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Одеської національної музичної академії  
ім. А. В. Нежданової  
ORCID 0000-0001-8602-9573*

## СОНАТИ О. СКРЯБИНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ ЗДОБУТОК ОДЕСЬКИХ ПІАНІСТІВ

**Мета роботи** – простежити глибину впливу одеського музично-культурного середовища на Скрябіна та інтенсивність засвоєння спадщини композитора в Одесі на прикладі піаністичних внесків та творчого пошуку Містерії, на матеріалі заготовок якої вибудовувалися три останні сонати творця «Прометея». **Методологічною основою** виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, позначений сформованістю в ньому стильового порівняльного аналізу та історичного, герменевтичного ракурсів музикознавчого методу. **Наукова новизна** роботи базується на концепції глибинності досягнень салонного мистецтва Одеси, довір'я до якого сформувало захоплене прийняття одеською публікою піаніста і композитора О. Скрябіна 1898 р., а також безумовну пошану до музичних абстракцій промістеріальних образів-тем трьох останніх сонат композитора, музичний тематизм Містерії. **Висновки.** Витоки одеської піаністичної школи значною мірою обумовлені успіхом прем'єри фортепіанного Концерту 1898 року, що позначилося в салонних засадах піанізму й композицій Скрябіна. У творчості композитора екстатична лірика відсторонене театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплюючої радості долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішується опорою на *скрябінську дзвонність*. Містична узагальненість дзвонності Скрябіна протистоїть натуралізму кучкістів і Рахманінова, але має спільний з ними виток у *православному інструменталізмі церковного дзвоніння*, невідривного від абстракції *танечності*.

*Ключові слова:* символізм, новаторство мислення, салонне мистецтво, фортепіанна гра, «легкі» фортепіано, салонний піанізм, музичні традиції Одеси.

*Шевченко Лилия Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

### Сонаты А. Скрябина как репертуарное достижение одесских пианистов

**Цель** данного исследования – проследить глубину влияния одесской музыкально-культурной среды на Скрябина и интенсивность усвоения наследия композитора в Одессе на примере пианистических приношений и творческого поиска Мистерии, на материале заготовок которой выстраивались три последние сонаты творца «Прометея». **Методологической основой** выступает интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине, отмеченный сформированностью в нем стилевого сравнительного анализа и исторического, герменевтичного ракурсов музыковедческого метода. **Научная новизна** работы базируется на концепции глубинности достижений салонного искусства Одессы, доверие к которому сформировало восторженный прием одесской публикой пианиста и композитора А. Скрябина в 1898 г., а также безусловное почитание музыкальных абстракций промистеріальних образів-тем трех последних сонат композитора, которые сформировали музыкальный тематизм Мистерии. **Выводы.** Истоки одесской пианистической школы в значительной степени обусловлены успехом премьеры фортепианного Концерта в 1898 году, что нашло отражение в салонных основах пианизма и композиций Скрябина. В творчестве композитора экстатическая лирика отстраняет театральную содержательную антитетичность в пользу монологической всеохватывающей радости преодоления драматизма/трагизма бытия, воплощение которой решается опорой на *скрябинскую*

колокольность. Мистическая обобщенность колокольности Скрябина противостоит натурализму кучкистов и Рахманинова, но имеет общий с ними исток в православном инструментализме церковного звона, неотрывного от абстракции танцевальности.

*Ключевые слова:* символизм, новационность мышления, салонное искусство, фортепианная игра, «легкие» фортепиано, салонный пианизм, музыкальные традиции Одессы.

*Shevchenko Lilia, candidate of the Pedagogical Sciences, assistant professor Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

### **Sonatas A. Skrjabin as repertory achievement of odessa pianists**

**The purpose of the article** is a trailing of the depth of the influence Odessa music-cultural ambiance on Skryabin and intensities of the assimilation inheritance Skryabin in Odessa on example piano offerings and creative searching for Mystery, on the material of the stocking up which were formed up three last Sonatas creator "Prometheus." **Methodology** emerges the intonation approach of the school B. Asafjev in Ukraine, noted forming in him of the style comparative analysis and history, hermeneutic foreshortening of the musicology method. **Scientific novelty** of the work is based on concepts of deep sense achievements to salon art Odessa, confidence to which has formed by enthusiasm of acceptance an Odessa public of the pianist and composer A.Skrjabin in 1898 year, as well as unconditional honouring of music abstraction promystery image-that three last Sonatas of the composer, which have formed music themes of Mystery. **Conclusions.** Piano school to Odessa had an essential headwaters in the success of the first night of the piano concerto in 1898, which has pawned piety of Skrjabin on essences salon основ his pianism and composition. In Skrjabin composition, ecstatic lyrics discharges profound theatrical antithesis in favor of the monologue all embracing joy Overcoming of dramatic/tragedy to being, which entailment dares the handhold on Skrjabin chiming. Mystic generalization of Skrjabin chiming. Withstands the naturalism a Russian Heel and Rachmaninov, but has general with them headwaters in an orthodox instrumental type of church ringing, inseparable from an abstraction of dancing manifestation to sounding.

*Key words:* symbolism, innovations of thinkings, salon art, piano play, "light" pianoforte, salon pianism, music traditions of the Odessa.

Актуальність теми дослідження визначена невичерпністю генія Скрябіна в його значущості для світової музичної громадськості, його спеціального впливу на Україну, адже провідний український композитор Б.Лятошинський був переконаним «скрябіністом», як і найвизначніший польський композитор К. Шимановський, творчий старт якого невідривний від України і Одеси. Аналіз досліджень і публікацій. Ранній успіх Скрябіна в Одесі й активність обговорення його містеріальних задумів [16] викликають спеціальний інтерес вітчизняних дослідників. Впливовість монументального дослідження В. Рубцової [12], а також численних публікацій щодо творчих виходів композитора-піаніста [4; 15; 16, ін.] народжують впевненість у дотичності до музичної місії Південної Пальміри одеського культурного ареалу. Хоча саме аналіз конкретних зразків творчості вказаних етапів життєвого шляху піаніста і композитора Скрябіна покликаний втілити повноту культурно-мистецьких перетинів генія слов'янської музики з Одесою.

Мета дослідження – простежити глибину впливу одеського музично-культурного середовища на Скрябіна та інтенсивність засвоєння спадщини композитора в Одесі на прикладі піаністичних внесків та творчого пошуку Містерії, на матеріалі заготовок якої вибудовувалися три останні сонати творця «Прометей». Методологічною основою виступає інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [2] в

Україні [6; 8], відзначений сформованістю в ньому стильового порівняльного аналізу та історичного й герменевтичного ракурсів музикознавчого методу.

Виклад основного матеріалу. Скрябінський вплив на Одесу був зумовлений історичним мистецьким самостійним принципом Одеси стосовно Петербурга, за планом якого як Північною Пальмірою вибудовувалася нова діюча столиця імперії, так згодом третім містом імперії стала Південна Пальміра – Одеса. Але географічний чинник і загальні обставини розвитку зробили Одесу контактною і з українським оточенням, і з першою столицею – Москвою. І мистецьким символом цього зв'язку стали такі величні фігури світового модерну, як М.Врубель, В.Кандинський, В. Ребіков, О.Скрябін, К. Шимановський, Є. Голишев. М. Врубель, В. Ребіков, К. Шимановський і Є.Голишев безпосередньо жили і працювали в Одесі [5; 14], тоді як зв'язки з Південною Пальмірою на рівні творчих контактів підтримували В. Кандинський і О. Скрябін. Завдяки активності В. Ребікова і М. Врубеля Одеса від 1880-х впевнено вступила у протомодернову добу, гордо демонструючи відвертий європеїзм мислення і обходячи торований шлях фольклоризму в мистецькому самоствердженні.

Європеїстський тонус художніх пошуків юного Скрябіна особливо підтримував його педагог С. І. Танєєв (згодом вихованець С. Кондратьєв став значимою постаттю у музичному світі Одеси першої половини ХХ ст. [8, 226-228]). Останній і сам не мав ентузіазму щодо «залучення до фольклору», але багато доклад зусиль до навчання свого вихованця мистецтву контрапункту, що вибудовувалося учнем Чайковського як розвиток ідей Глінки про оригінальне багатоголосся російської церковної музики. Піаністичні здобутки О. Скрябіна мали орієнтацію на салон, а артистичний салон був природним середовищем буття творчо обдарованих особистостей і в Москві, і в Одесі. Саме салон Іздебських в Одесі став ініціатором друку творів А. Шенберга *уперше* в Росії у 1910-ті роки, у тих же зібраннях стала помітною і постать К.Шимановського (спеціально про це [16]).

Скрябін виявив стійку прихильність до жанрів, які становили базу салонних презентацій. О. Скрябін ствердився як „шопеніст”, а згодом не меншою мірою як шанувальник Вагнера і Дебюссі, гостро вловлюючи нові установки творчих реалій свого часу. Етапи „салонних п'єс” і симфонічних виходів обумовили закономірні складові процесу реалізації ідей-образів творчості, будучи „закодованими” у програмі московського «почвенництва», що єднали в цілісності творчого акту „малі” жанри побутового музикування й одкровення складності художнього професіоналізму.

Таким чином, спеціально відзначаємо глибинність контактів культурного життя Москви з європейським тяжінням до „бідермайєру” і веризму, в основі яких був культ провінціалізму як осередку актуальних художніх завдань століття, що в сукупності визначило хронологічно *випереджальний* характер концепції модерну в Москві (М. Врубель) у порівнянні з Петербургом. І Південна Пальміра, Одеса, явно більш солідаризувалася в тяжінні до модерну не з її Північним аналогом, Петербургом, але з «глибинною» Москвою, з якої вийшов і укорінився в Одесі і в Одеській консерваторії В. Ребіков, один з найталановитіших модерністів кінця ХІХ –

початку ХХ століття. І саме Ребікова запрошено було до головування на випускних екзаменах Одеського музичного училища 1886 р. (див. Звіти ІРМТ [9, 16]).

Фортепіанні твори О. Скрябін так чи інакше порівнював зі своїми можливостями піаніста. Відоме тяжіння юного Скрябіна до Шопена, причому, на відміну від творів шопенівської орієнтації й гри творів Шопена М. Балакіревим, що тяжів до симфонізму фортепіанного стилю Ф. Ліста, О. Скрябін був чутливим до тих рис стилістики польського майстра, які на сьогодні прийнято характеризувати як «бідермайєрівські» [10].

У мазурках Скрябіна, що успадковували шопенівську «поємність» [12, 57], підкреслена камерність і виразність контрастно-поліфонічних фактурних ознак. Зокрема, це виділення мелодійної значимості голосу, що грається в лівій руці – 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.

Нагадуємо, що через травму правої руки після спроби грати «глибоким» звуком [12, 36] композитор-піаніст на все життя відчував небезпеку «перенавантаження» правої руки. Відповідно для нього природною була опірність лівої руки, що розходилося з пронімецькими «праворучними» традиціями російської піаністичної школи, й що природно зближало Скрябіна з «клавіризмом» піаністичних традицій Франції й почасти Шопена. Не забуваємо, що хроматичні гами Шопен «грав найчастіше трьома останніми пальцями» [18, 417] і не виносив «надмірно гучного звучання фортепіано, називаючи його гавканням пса» [18, 413].

Цей екскурс у шопенівський стиль гри істотний у зв'язку з «шопенізмами» у грі Скрябіна і у зв'язку з тим, що салонна делікатність звуковидобування була розцінена ним самим як недолік, від чого й була здійснена його невдала спроба заграти «по-сафонівськи», тобто в стилі «силового», так званого «російського», а за джерелами лістівського піанізму, представником якого був В. Сафонов. У результаті – спогади М. Пресман, що загалом принизливо висловлювалася про піанізм великого композитора-піаніста: «Не володіючи від природи великими віртуозно-піаністичними даними...» [11, 34]. Але була й інша позиція – М. Зверева, досвідченого педагога й прекрасного піаніста, що цінував піаністичний талант Скрябіна вище композиторського, хоча цей останній як самоочевидний не обговорювався (див. у книзі В. Рубцової [12, 32-33]). Відомий величезний успіх Скрябіна у Парижу 1905 р., де його піанізм оцінений як «блискучий» [12, 228], а також наступні тріумфальні виступи як за кордоном, так і в найбільших містах Росії.

Це був піанізм «польотний», що 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 цих традицій піднято у працях Б. Яворського, великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрябіна [12, 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 «дебюссістських» жанрів у цих біографічно віхових

точках творчості вказує на стильові пріоритети композитора: романтизм – імпресіонізм/символізм. Звертає на себе увагу *істотне переважання в спадщині Скрябіна п'єс у жанрі прелюдії* – і в цьому він прямий спадкоємець Дебюссі, у композиціях якого жанровий колорит прелюдійності охоплює всі етапи вираження.

Але безумовним «шопенівським» знаком фортепіанних творінь автора «Прометей» є компонування у сонатному жанрі, який у Дебюссі взагалі відсутній, але який якісно надзвичайно виділяється у спадщині великого польського майстра. Як і Шопен, Скрябін не робив акцент на концертному жанрі, він приділив йому один раз увагу в юнацькі роки (тоді як Шопен написав два своїх концерти для фортепіано на грані варшавського й паризького періодів творчості).

Символічним для національного стилю Скрябіна є початок його публікацій – Вальсом ор. 1. Ця п'єса виходить явно з розряду «російських вальсів», тобто у представництві «російського бідермайєра» Московської школи, освяченої вальсовими романсами О. Гурильова задовго до тріумфів у Росії вальсів Й. 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 засновків*. Але, зауважимо, «російського вальсу» зовсім не торкнулася та хвиля «демонізацій» вальсовості, що охопила західну музику від Берліоза до Верді й апогеєм якої стали «Мефісто-вальси» Ліста.

Даний складний принцип «російського вальсу» прекрасно усвідомлював П. Чайковський, що всупереч представленим великим М. Глінкою *пісенним* проявам російського характеру в музиці просував ідею вальсовості-«балетності» (саме так її чув великий учень Чайковського – С. Танєєв, що 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 дійсно звернулася до балетної специфіки вираження: російський балет став знаком російського стилю в мистецтві минулого століття.

Цю ємну прогнозуючу функцію вальсовості відчув юний Скрябін (1892), вклавши в гомофонну мелодію ефекти схованої поліфонії, тоді як поліфонічний виклад стійко асоціювався з образом ученості (див. образ учених занять героя у Пролозі «Фауста», 1859, Ш. Гуно, у поемі Р. Штрауса, старшого сучасника Скрябіна, «Так говорив Заратустра» – у вигляді фуґи, ін.). Вибір тональності f-moll певної мірою демонстративний: це тональність «Апасіонати» Л. Бетховена, однак дана у протилежному до бетховенської драматичності *меланхолійному* тону.

Жанр сонати погано погоджується з естетикою символізму, що після 1903 р. (рік закінчення Четвертої сонати) стала домінуючою для творчості композитора. Але саме за Сонатами («до Четвертої» і «після Четвертої») склалася базисна періодизація творчості Скрябіна, в якій уточнюючою віхою виступає 1910 рік – рік написання «Прометей». У роботах А. Бандури, випускника ОНМА, що працює в Москві, наголошується роль О. Блаватської у вибудовуванні пізніх сонат композитора. І саме сонати виявилися в центрі «Характеристики» А. Коптяєва, у якій розкривається образ Скрябіна-містика й спіритуаліста: «Соната, у скрябінських

руках, стала інтимною бесідою з парфумами: Скрябін гіпнотизує імлу, і з неї показуються образи...» [цит. за статтею А. Бандури, 3, 37].

До речі, у роботі музикознавця, на яку запропоноване посилання, 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 из альбома» (ор. 58). По-справжньому ж відкриває цю, останню для Скрябіна, творчу епоху його знаменитий «Прометей»...» [3, 37].

І «містеріальність», «некомпозиційний» шлях ствердження авторської волі відзначені 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. за вищезгаданим виданням [3, 37]).

Містеріальний період 1910-1915 рр. – це етап, у який Скрябін не усвідомлював себе музикантом. Л. Сабанєєв повідомляв, що композитор «запально запевняв», що це «нудно – бути тільки композитором», і майже «виправдовувався», коли критик застав його за написанням чергової сонати. Скрябін пояснював таке заняття «задоволенням інерції» [3, 37]. Для нього головною справою було створення Містерії, у якій повинні брати участь *всі люди планети*... Місце виконання Містерії – храм у передгір'ї Гімалаїв, в Індії. Моделлю цього грандіозного й позамузичного в основі своєї твору стала композиція «Попереднього дійства», музична частина якої не записана, тоді як літературна зафіксована. Але саме в сонатах, із Шостої по Десяту, увійшли фрагменти музики й образів Попереднього дійства [3, 38].

Причому дотримання сонатної форми в цих останніх сонатах було принциповим моментом, до них також треба 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'єднуючим стосовно літературно-зорових смислів, але при цьому музика і її естетично-всепроникаюча якість виявляється недоречною в художньо закінчених композиціях.

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

Виконання творень О. Скрябіна дуже міцно пов'язане з культурою Москви – *alma mater* художніх витоків музиканта, про це йшла мова вище. У Москві склалася школа виконання творів Скрябіна, що висунула на перше місце настільки самостійну й самозначиму фігуру, як В. Софроніцький. Традиціоналізуючи

Скрябіна, Софроніцький підкреслював «кореневу систему» піанізму останнього, зближуючи з академічним статусом російської фортепіанної школи [13]. І все-таки цікавою стороною стильового орієнтування 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, що зробив істотний вплив на Ф. Шопена: за моделями Етюдів Мошелеса Шопен створював низку своїх славнозвісних етюдів (див. у Й. Хомінського [17, 70-71]).

Поряд із Софроніцьким піаністична Москва як інтерпретаторів Скрябіна висунула Г. Нейгауза, що гостро відчув академічну *вальсовість* у творах композитора. Певний внесок в «скрябініану» вніс і В. Корнієнко, московський піаніст, генетично пов'язаний з Україною.

Серед зарубіжних авторів, яких найбільше грав Софроніцький – Ф. Шопен, а також Р. Шуман і Ф. Ліст. Але при цьому особливе значення для його піаністичного реноме мало виконання російської музики й найперше місце в ній – гра творів О. Скрябіна [13, 225]. Саме ця сторона діяльності надихнула одеського піаніста й глибокого шанувальника спадщини О. Скрябіна А. Алексєєва на написання книги «Скрябин и Софроніцький» [1], що в силу негласної заборони 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 було привілеєм російських музикантів. Але винятковість фігури Скрябіна привернула увагу такого дивного англійського піаніста, як Дж. Огдон, що записав практично всі основні фортепіанні твори російського композитора.

У довідкових виданнях [6, 1082] спеціально не вказується участь Огдона у вибудовуванні концепції виконання музики Скрябіна, наголошується академічна школа на підвалинах піанізму Ф. Бузоні, не відзначена дивовижна винахідливість виконання творів К. Дебюссі, тобто композиції в стильовій «хвилі» співвідносяться зі Скрябіним. Однак запис всіх сонат і творів Скрябіна, зроблена Огдоном 1971 р., вражає логічністю театралізованості подачі образів і точним слуханням *поліфонізму*, значимості особливої скрябінської «дзвонності», відмінної від «натуралізму» Мусоргського-Рахманінова й утримує ту містичну «всеприсутність», що повідомляється із дзвонивими звучаннями – символічними, нетутешніми.

Одеським музикантам належить особливе місце у біографії композитора, оскільки гастролями в Одесі відкрилися серії концертів по містах Росії 1897 року. Цього ж року в Одесі був *уперше зіграний тільки-но написаний фортепіанний Концерт*, що, за словами Сафонова, мав величезний успіх. Однак преса дала стриману оцінку й твору, і грі. В. Рубцова моралізувала із цього приводу: «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, 92].

Проте Одеса цінувала музику О. Скрябіна. В Одеській консерваторії працювала учениця Скрябіна Н. Чегодаєва [див. 8, 178-183], котра безпосередньо передавала навички гри його творів. У 1950-ті – 1960-ті роки спадщина

композитора була піднята на щит стараннями „скрябіністів” вищезгаданого А.Алексєєва [1], П. Чукліна і Ю. Некрасова.

До речі, Восьма, Дев'ята й Десята сонати О. Скрябіна з-поміж останніх творів композитора мали особливе місце в репертуарі одеських піаністів. Постійне використання цих творів у навчальній і концертній роботі в останні десятиріччя явно конкурує з опорою на Першу - Четверту сонати великого майстра, яка визначала виконавський вибір до 1990-х років. Так реалізувалася тенденція залучення в творче життя ХХ ст. опусів останніх етапів творчості композитора, що, до речі, висвітлювалося в одеській пресі 1910-х років.

Символізм як стильова позиція О. Скрябіна, особливо чітко виражена в його пізніх композиціях 1910-х років, органічно вписується в «неосимволістську» [6] стильову хвилю поставангарду 2000-х років, коли в репертуарі сучасних виконавців саме ці пізні твори автора «Прометєя» переважають. Виділені Восьма, Дев'ята й Десята сонати не тільки тому, що вони становлять, як і інші твори російського композитора, предмет виконавської діяльності автора і його учнів, але здебільшого через визнання цих творів композитора в Одеській музичній академії, що зберігає пам'ять про успіх Скрябіна 1998 р. напередодні першого й тріумфального закордонного турне у Франції [12, 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 книгою І. Белзи, 1916 р., [4, 148], що наполегливо пов'язують із даними творами [12, 367, 378-382]. Але виділені відомості й про втілення в них ідеї «нетрагізму буття» [15, 3-5], яка стала постійною складовою пояснень композитора щодо своєї творчості у 1910-ті. Ця ідея усвідомлюється відверто у зв'язку з Десятою сонатою, хоча очевидні не тільки хронологічні, але й значеннєві паралелі вказаних Сонат Скрябіна, написаних у другому десятиріччі ХХ століття.

Загалом три останні сонати Скрябіна пов'язані органікою «повернення до витоків» творчості Шопена, її жанрового середовища прелюдій-ноктюрнів, що відсторонює драматичні боріння на користь монологічної лірики, причетної до салонного прорелігійного *замилування* у вираженні. *Лірика* надає *цілісності великим поемним композиціям*, тим самим *перероджуючи* ці останні з театральньо-філософічним протистоянням ідей-образів у заповітах Ліста – до гімнічно-літургійного *уславлення* динаміки душі, спрямованої до Захвату радості розвитку Думки: «...думка рухлива й не скута раз назавжди вираженими формами. У ній жадоба розвитку. Вона - процес. Вона - досягання й знову прагнення. Екстаз, спад, тиша й знову підйом. І так без кінця.» [12, 390].

Це сказано про останні три сонати загалом, але в колі їх маємо і Дев'яту сонату, яка утворює органічну складову творчо фінальної сонатної тріади генія російської музики. Звідси певні висновки, з яких вихідне значення має теза про спадщину О.Скрябіна як послідовне втілення *новаційності* символістського образу мислення від початків його творчого шляху до завершення останнього як у композиторській, так і у виконавській творчості. Остання стала усвідомленням суттєвої виразності *салонного* мистецтва і його переломлення у фортепіанній грі через асоціювання прийомів з можливостями «легких» фортепіано фільдівського-



шопенівського типу. Також важливим видається уявлення про оригінальність Скрябіна щодо переосмислення поемних засад Ф. Ліста з гіперболізацією монотематизму й подоланням виразних антитез кантиленності – скерцозності/жанровості, що живила контрасти Ліста, але яка принципово проявлялася в ліризованій моториці-танцювальності ранніх опусів і фортепіанного Концерту Скрябіна, а також насичувала *літургійною екстазністю* останні Сонати композитора, що готували релігійний музичний тематизм Містерії.

Наукова новизна роботи базується на концепції глибинності досягнень салонного мистецтва Одеси, довір'я до якого сформувало захоплене прийняття одеською публікою піаніста і композитора О. Скрябіна 1898 р., а також безумовну пошану до музичних абстракцій промістеріальних образів-тем трьох останніх сонат композитора, музичний тематизм Містерії. Висновки. Витоки одеської піаністичної школи значною мірою обумовлені успіхом прем'єри фортепіанного Концерту 1898 року, що позначилося в салонних засадах піанізму й композицій Скрябіна. У творчості композитора екстатична лірика відсторонює театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплюючої радості долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішується опорою на *скрябінську дзвонність*. Містична узагальненість дзвонності Скрябіна протистоїть натуралізму кучкістів і 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. Гольшев 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. Огдон (Ogdon) Джон. Ю.М.Оленев. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. Москва, 1976. С.1082.
8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-составитель 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» Дерибасовская, № 1, 1888. – 29 с.
10. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермайера. Автореф.канд. дис., 17.00.03. Одеса, ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2012. 19 с.
11. Пресман М. Воспоминания. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.-Л., 1940.
12. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва, Музыка, 1989. 448 с.
13. Софроницкий Владимир Владимирович. Я. Мильштейн. *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.(Сб.). Одес. гос. науч. библ. им. М. Горького. Сост.: С.М. Голубавский, 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 янв. 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. Aleksejev A. (1993). Skrjabin and Sofronickiy. The Experience of the comparative feature performance art. Odessa. 35 p. [in Ukrainian]
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian]
3. Bandura A. (1997). The Folk legend about seeds race. The Evolution of the person in music-literary legacy of A.N. Skrjabin. *Delfis*, № 3 (11). P. 37-42 [in Russian]
4. Belza I. (1987). Aleksandr Nikolajjevich Skrjabin. Moscow, Muzyka [in Russian]
5. Gojowy D. (1998). E.Golyshev and dada-serialism. *Transformation of the music formation: culture and contemporaneity*. Odessa. P.96-101. [in Ukrainian]
6. Markova E. (2012). The problem of musical culturology. Odesa, Astroprint. P. 99-134 [in Ukrainian]
7. Ogdon John [Yu.M.Olenev. (1976). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 3*. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 779-781 [in Russian]  
*The music encyclopedic in 6 volumes dictionary*. Moscow: Sov.encyklopedija. P. 1082 [in Russian]
8. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]
9. Report Odessa branches IRMS(Imperial Russian Music Society) for 1886 with 1 September 1886 on 1 September 1887 (1888). Odessa, Tipografija “Odesskij listok”, Deribasovskajam № 1, 1888 [in Ukrainian]
10. Podobas I. (2012). The Mazurkas of F. Chopin in context Warszawa biedermeier. Autoref. of diss. of Cand. Digree in art : 17.00.03– Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa. 19 p. [in Ukrainian].
11. Presman M. (1940). Memory. *Collection for 25 years since day of the deaths* Moscow-Leningrad. P. 32-39 [in Russian]
12. Rubcova V. (1989). Aleksandr Nikolajjevich Skrjabin. Moscow, Muzyka. 448 p. [in Russian]
13. Sofronickij Vladimir Vladimirovich [Ja.Milshtein. (1981). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh..* Moscow, Sov.encyklopedija. V. 5. P. 25 [in Russian]
14. The black square on Black sea. The material to histories vanguard art of the Odessa XX cent. (Volume) (2001). Odessa state scientific library of the name M.Gorkij; The compilers: S.M. Golubovskij, F.D. Kohriht, T.V. Schurova; responsible editor O.F. Botushanskaya. Odessa, Druk [in Ukrainian].
15. South music herald (Juzhnyj muzykalnyj vestnik) (1915), №№ 8-9. P.3-5 [in Ukrainian].
16. South music herald (Juzhnyj muzykalnyj vestnik) (1916). № 1-2. P.3, 10 [in Ukrainian].
17. Chomiński J. (1978). Chopin. Kraków, PWM [in Polish].
18. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (1999). Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina [in Polish]