

5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
6. Котюк Б. Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст. / Б. Котюк // Архів Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів, 1974. – 92 с. (одиниця зберігання 1597).
7. Муха А. І. Процес композиторської творчості / А. І. Муха. – К. : Муз. Україна, 1979. – 271 с.
8. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. / Б.Сюта // «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. – К. : УБСП «Комора», 2006. – 65 с.

УДК 784.3

ЮЙ ЛЕ

### ОСТАННІ СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА ЯК ЯВИЩЕ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

*У статті зроблено спробу систематизувати відомості про останні фортепіанні сонати (Восьму, Дев'яту і Десяту) О. Скрябіна. Звернено увагу на присутність у них релігійної екстатичності, пов'язаної з давньоруською християнською традицією.*

**Ключові слова:** соната, жанр, стиль у музиці, стиль останніх творів композитора, екстатика, символіка музики.

ЮЙ ЛЕ

### ПОСЛЕДНИЕ СОНАТЫ А. СКРЯБИНА КАК ЯВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

*Статья посвящена систематизации сведений о последних фортепианных сонатах (Восьмая, Девятая, Десятая) А. Скрябина. В работе обобщаются сведения о последних сонатах Скрябина в связи с проявлением в них религиозной экстатичности, идущей от древнерусской христианской традиции.*

**Ключевые слова:** соната, жанр, стиль в музыке, стиль последних произведений композитора, экстатика, символика музыки.

YUY LE

### THE LAST SONATAS OF A. SKRJABIN AS PHENOMEN OF INDIVIDUAL STYLE OF COMPOSER

*The Article is dedicated to systematizations of the information about Eighth, Ninth and Tenth sonatas.*

*The information are generalised in work about the last Sonata of Skryabin in connection with manifestation in them religious ecstatic factor, going from russian christian tradition. Are they also analysed Eighth, Ninth and Tenth sonatas as manifestation of ecstatic factor of liturgy, excluding concentration in subjectivity expressed tragedy and «demonic» influence to figurativeness of the Sonata h-moll F. Liszt and objective containing ecstatic joy of visions «nontragedy of being». Last has voiced A. Skryabin in interview for the South music herald in Odessa for 1915. So much for works, noted not only «mystic presentiment to deaths».*

*We select special, defining value of the subject of the Cross-Confessions in initial tact of the work, sacramental-prelude look which, in tradition of spiritual understanding the genre to preludes in*

french salon music, former by style base of art Skrjabin composer and particularly pianist, will assign liturgy solemnity to Sonata. This last has got the name «black mass», but «blackness of» beliefs about which get in free analogies with subjects of the Sonata F. Liszt h-moll and fantastic image of the compositions N. Rimskij-Korsakov.

We pay earnest heed on location spiritual symbology in melodic sidebar that, why undoubted turns out to be the relationship with liturgy image factor of the Sonata, generated instruction on «mass» in accepted software name to compositions.

Accentuation devil of liturgy idea in Tenth sonata to give in belief about her image that «lachrymal voltage», about which, what has shown the analysis, is founded spoke S. Skrebkov, as reports real realized contact with words, which is accepted to oppose to the givened composition in to triad of Sonate 1913. Associativity relations of sonate form in Tenth sonata and resemblance of herconstruction Eighth, opening also slow entering, allow with confidence to accent variant-strophe structure integer, in which exists the serial aspect of the technology. This last defines keynote of the tierce join c-e - f-a, which reorganize in final chord c-f - a-e-h. Hereunder stands out tierce chain f-a-c-e-g-h with corresponding to chromatic changes to quality of serieses from 6 sounds of the Sonata.

The main property Return to headwaters, which is noticed researcher in connection with by boundary works 1913–1915, this – overcoming of dramatic potential of sonate structures by means of hypertrophy of monotematics, including removing oppositions of cantilena and scerzo style as positive and negative, bequeathing poems of F. Liszt. Tenth Sonata-poem of Skrjabin, complicadet one-part form which obviously is hereditare to composition factor of the author «Faust-symphonies», demonstrates cocentrate anit-Liszt thematic unification, the main by factor which turns out to be noted above deleting contrast between cantilena and scerzo style, former main by facility of the contraposition good and ills in music decision.

Pastoral «radiance» of Tenth sonata, coming from chronology of the writing and obvious relationship with simultaneously nearly finished Ninth and Eighth, must be realized in connection with factor of «mystery» in the image of Eighth and in «liturgy» of Ninth. Stuck to the last feature «black mass» in analogy with image of Mefistofele in the Sonata of Liszt requires the special commentaries, but in this instance fix the main: Faust-character of expression in the Liszt Sonata at all did not generate the thought about analogies to mass – but this mystic genre factor of the Ninth sonata of Skrjabin is realized much clearly.

As mystery principle, so and lturgy principle withstand dramatic shank of the classical and romantic sonata, main in them this principle statics of ritual action, gravitating to repeatability in character rondo leading ideas and general symmetry of the construction. Simmetrichnosti obviously oozes in Ninth sonata – a framing by initial subject, appearance which at the end of the composition in tt. 209–216.

Why-that in analysisof tune-thematic composition of the Ninth sonata at all are not commented tune complex of the initial subject, interpreted as main to parties of sonate structures, which obviously contains the figure of Ring, Circle – refer to sequence (h-b-a-as-h), which symbolizes All, the God. This high symbology of the Divine presence is concluded in repeatedly repeated complex of the Tenth sonata (f-fes-es-d-es-e-f), particularly observable in tt. 25–28 named compositions. Given thematic complex tt. 17–28 and 349–360 at all does not stand out in analysis; derivative sense his melodious drawing from tune-2 in t. 3 obvious, but obvious and invoiced independance, defining liturgy directivity of sounding, linked nearly solely with «image of the nature» and «bird concerto» symphony of Skrjabin.

As a whole three last Sonatas of Skrjabin turn out to be bounded naturally «return to headwaters» creative activity of Chopin, his genre ambience prelude-nocturne, discharging dramatic effect in favour of monologue lyric poets, coverring wholeness large compositions in type of poem, hereunder regenerating this last from theatrical-philosophical opposition of ideas-image in precept of F. Liszt – in hymn-liturgy Glorification speakers showers, directed to Delight of the joys of the development to Thoughts

**Key words:** sonata, genre, style in music, style of the last making the composer, ecstaticology, symbology of the music.

Останнім часом музикознавці все частіше звертають увагу на спадщину російського композитора й піаніста Олександра Миколайовича Скрябіна (1871–1913) як митця, чия творчість відіграла особливу роль у становленні українського музичного мистецтва («скрябінізм» Б. Лятошинського й значної кількості його спадкоємців, скрябінських піаністичних традицій в Одесі та інших містах). Символізм як стильова позиція О. Скрябіна, що особливо виразно проявляється в його пізніх творах 1910-х років, органічно вписується в «неосимволістську» [7] стильову хвилю поставангарду 2000-х років: у репертуарі сучасних виконавців саме ці пізні твори автора «Прометея» становлять основний масив. У даному разі показовими є Восьма, Дев'ята й Десята сонати не лише тому, що вони, як і інші твори митця, актуалізують цю роботу, оскільки є предметом виконавської діяльності автора статті, а, основне, через неадекватне розуміння-визнання цих творів композитора, що часто виконується в Одеській музичній академії. Адже одеські митці пам'ятають успішні виступи Скрябіна в 1898 році, напередодні першого тріумфального закордонного турне у Францію [8, с. 92].

Творчу спадщину О. Скрябіна досліджували І. Белза [3], В. Рубцова [8], Б. Асаф'єв [1], О. Маркова [7] та ін. На жаль, фортепіанній творчості останнього періоду життя композитора ще недостатньо приділено увагу.

Мета статті – систематизувати відомості про *останні* сонати (Восьму, Дев'яту, Десяту) як твори, відзначені не тільки «містичним передчуттям смерті» [3, с. 148], безпосередньо пов'язаних із цими композиціями [8, с. 367, 378–382], а й втіленням в них ідеї «нетрагізму буття» [12, с. 3–5]. Власне остання установка задекларована в Десятій сонаті, хоча очевидні не тільки хронологічні, але й значеннєві паралелі зазначених Сонат Скрябіна 1910-х років.

Трьом останнім Сонатам для фортепіано О. Скрябіна властива «постпрометеївська» хронологія їхнього написання й, найголовніше, паралельна робота над ними в 1913 році. Фактично *найпізнішою є Восьма соната*, матеріал якої помітний у партитурі Прологу до «Містерії» [8, с. 379] й структура якої повністю пов'язана зі скрябінівською серійністю, що і визначає *медитативність* як домінуючий прояв її образності. У монографії В. Рубцової підкреслюється значимість останніх Сонат і творів цього періоду в цілому як таких, що свідчать про «зосередженість й поглибленість висловлення художника», про спрямованість «його внутрішнього погляду ...до джерел думки, на тлі якого складається її розвиток» (курсив наш – Ю. Л.) [8, с. 390].

Мова йде про деяке відродження ідей-образів, які відрізняли початок творчого шляху О. Скрябіна й орієнтувалися на шопенівське жанрове творення вальсу-прелюдії-етюду (опус 1-8 Скрябіна). Узагальнюючи уявлення про ці ранні твори композитора, автор монографії відзначає: «Звертання до камерної інтимності, романсово-лірична пісенність і танцювальність, елегійність почуття, поєданого з настроями російської природи..., – все це знайшло різноманітне переломлення в ранній творчості Скрябіна» [8, с. 70].

Виходячи із вищесказаного, привертає увагу текст інтерв'ю композитора, зафіксованого на сторінках «Південного музичного вісника» за 1915 року, в якому є думки про «подолання драматизму» у творчості й втілення в цілому образі «нетрагізму буття» [12, с. 3–5]. Такий поворот цілеспрямованості в останніх творах легко прочитується в Десятій сонаті, однак напругу викликає сформоване уявлення про «трагізм» Дев'ятої й *Восьмої, що була фактично останньою Сонатою композитора*. А в книзі І. Белзи опублікований лист Скрябіна до Зілоти, в якому засвідчено про закінчення трьох названих Сонат, і висловлена думка про те, що ці твори «якоюсь мірою пов'язані між собою» [3, с. 147]. І. Белза чутливо коментував відомі посилання на трагізм Дев'ятої сонати: «Було б, звичайно, наївно пов'язувати образи Дев'ятої сонати тільки із самопочуттям композитора, що погіршувалося, також, звичайно, як помилково було б пояснювати фразу, сказану ним Н. М. Римській-Корсаковій, «містичним передчуттям смерті» [3, с. 148].

І все-таки Дев'ята й Десята сонати розглядаються як альтернатива «чорній месі» («сатанинській») і «променистої пасторальності» [8, с. 382, 386], хоча обидві споріднені мотивом зіставлення великої й малої терцій (порівняй тт. 7-8 Дев'ятої й тт. 1-2 Десятої сонат). Наявність же повільного вступу до Allegro споріднює Восьму й Десяту сонати, що вказує на деякі спільні драматургічні стимули цих творів, а також на спільність церковно-символічних

фігурацій у початкових й образно-визначальних темах обох Сонат. Зокрема, це хорально-псалмодійна послідовність у 1-5 тактах Восьмої сонати, що виступає як символ Високого, а також послідовність *catabasis* – як символ Сходження (тт. 1-2) у Десятій сонаті. Якщо говорити про превалювання серійності у Восьмій сонаті, то вона, мабуть, проступає тут дещо демонстративніше, однак монотематична будова Дев'ятої і Десятій сонат розмежована до таких складових, які можна назвати «розвивальною варіацією» на основі основної серії-теми.

Пасторальна «просвітленість» Десятій сонати, виходячи із хронології написання й безпосереднього зв'язку з майже одночасно завершеними Дев'ятою і Восьмою сонатами, повинна бути логічно сприйнята як «містерійна орієнтація на образність Восьмої і «літургійність» Дев'ятої сонат. Ця Соната, що характерно подібна до «чорної меси» й аналогічна з мефістофельськими образами Сонат Ліста, вимагає спеціальних коментарів, але в даному разі спостерігаємо найголовніше: фаустіанство лістівської Сонати в ніякому разі не наводило на думку про аналогію з месою – а цей *містичний* жанровий показник Дев'ятої сонати Скрябіна сприймається доволі виразно.

Як і містеріальність, так і літургійність є свого роду протиставленням драматичній основі класичної й романтичної сонати, що позначені принциповою *статикою* ритуального дійства, яке тяжіє до рондальної повторності основної ідеї й загальної симетричної будови. Симетричність безпосередньо простежується в Дев'ятій сонаті, яка обрамлена початковою темою, що особливо проглядається наприкінці твору (тт. 209-216).

Чомусь в аналізах мотивно-тематичного складу Дев'ятої сонати ніяк не береться до уваги мотивний комплекс початкової теми, трактованої як головна партія сонатної будови, що, очевидно, представлена кільцевою формою ( маємо на увазі послідовність *h-b-a-as-h*, що символізує Всеєдиного Бога [4, с. 25, 27]. Такого роду глибока символіка Божественної присутності укладена в неодноразово повторюваному комплексі Десятій сонати (*f-fes-es-d-es-e-f*), що є показовим у тт. 25-28 цього твору. Цей же тематичний комплекс (тт. 17-28 і 349-360) ніяким чином не зафіксований в аналізах; похідність його мелодичного малюнка від другого мотиву у третьому такті очевидна, але очевидна й фактурна самостійність, що визначає *літургійну* спрямованість звучання, яке пов'язане майже винятково з «образами природи» і «пташиних концертів» скрябінівських симфоній [8, с. 386; 3, с. 148].

Найменування «чорної меси» Дев'ята соната отримала від аналогії третього мотиву головної партії (тт. 7-9) до «мефістофельського сміху» другого мотиву головної партії *h-moll'*ної Сонати Ф. Ліста. Однак і в Ліста цей образ аж ніяк не однозначний: контур Хреста таврує-відсторонює даний вияв руйнівного скепсису, інакше не міг визначати свого ставлення до Зла композитор, що щиро вірив і оригінально переломлював гетівське фаустіанство. У Скрябіна спостерігаємо щось подібне: пародійне псалмодіювання-стакато вимальовує – контур Кола й Хреста в одночасі (*ges-es-g-ges*), тобто містить *подвійний знак Божественного*, включаючи зосередження на антитезі першого (дивись ремарку *mysterieusement murmuré* – «містичне мурмотання»).

Початкова тема в тактах 1-4 (ремарка *legendaire*) містить хроматичні спадні складові Спокути, в межах музичного фрагмента *catabasis* (*h-b-a-as – f-e-es-d* у 1 і 2 тактах). Виділено фонічний комплекс тритонності, що містить явні тонікальні зіставлення в ладовому відношенні Сонати й відтворений з «лідійськими проявами» старослов'янської релігійної музики (саме така оцінка лідійського ладового зіставлення присутня у Фридеріка Шопена [13, с. 72–76]), що й сповіщає вищенаведена ремарка *legendaire*. Наступна (тт. 5-7) послідовність *catabasis* відтворена ладово-інтервальною транскрипцією «гами Римського-Корсакова» тон-півтон, що концентрує в горизонтальній проекції тритоновість.

У контексті казкового двоєвір'я М. Римського-Корсакова «люди–нелюди» останні пов'язані з опонуванням людському, з позалюдським ареалом. Не дивно, що Н. М. Римська-Корсакова в цьому відчула «підкрадання смерті», а драматургія цілого визначалася «боротьбою зі смертю» і «перемогою смерті» в самому кінці твору [8, с. 380]. Однак образ смерті на тім життєво-творчому етапі не творив для Скрябіна антитезу життю в «мудрому спогляданні вічних проблем буття» [8, с. 391]. Підсумком вищесказаного стала теза про «нетрагізм буття». Загальний тонус звучання – від жанрового підґрунтя цього початкового фрагмента,

відтвореного в дусі колискової-інвенції, а також – від Просвітленості послідовності *anabasis* (тт. 5-7).

Спеціально звертаємо увагу на терцієве зіставлення великої терції з великою секстою і зменшеною септимою в початковій темі (g-h – cis-b) (остання утворює інверсію малої терції, а співвідношення великої й малої терції фігурує в Десятій сонаті як знак «пейзажності-пасторальності» [8, с. 387]. Пряме зіставлення цих терцієвих поєднань відрізняє мотив *mysterieusement murmuré* (тт. 8-9), а мінорна гармонія в ньому (квартсекстакорд b-es-ges, т. 8) кореспондується з подібним же ладово-фонічним колоритом *lumineux vibrant* у тт. 37-38 Десятої сонати, за яким слідує його ж «двічі-мажорна» подача у вигляді збільшеного тризвуку із секстою на початку першої побічної теми (т. 73).

Все вищесказане ілюструє неоднозначність трактування початку музичного матеріалу Дев'ятої сонати як «жаху й зла», що неминуче спливає під час її слухання в «казкових» заповідях М. А. Римського-Корсакова, яке явно відповідало змалюванню образів скрябінівської Сонати у В. Дельсона [3, с. 148]. Звернемо увагу на спостереження С. Павчинського про тонікальність cis-f-g-h для звуковисотної будови Дев'ятої сонати, а також уточнення Ю. Холопова (es-cis-f-g-h) [8, с. 386], що в терцієвій послідовності cis-f-g-h-es утворює п'ятизвуччя. Зіставлення цих даних із серійністю Восьмої сонати, де семизвучний ряд g-h-d-f-a-c-e, що поєднує в собі всю розмаїтість перетворень тем-образів, вказує на принципове співвідношення засобів-змістів аналізованих трьох Сонат, завершених Скрябіним в 1913 р. Треба звернути увагу на принципову *терцієвість* опорних структур, яка демонструє дещо нову – «постпрометеївську» – якість відображення в спадщині Скрябіна, яка позбавлена превалювання квартовості й тим самим близька до «шопенізмів» перших опусів композитора.

Очевидна симетрія побудови спостерігається й у Восьмій сонаті. Зокрема тут відчутне обрамлення тематичною псалмодійністю у вступі, що є показовим на рівні темпових градацій – Lento (тт. 1-4, 12-13, 16-17) та в темпі Presto (тт. 449-456), Prestissimo (тт. 487-494). Також можна спостерігати *двочастинність* будови всієї Сонати, що є показовою в експозиції-розробці (тт. 21-121), де розробка виступає у формі варіаційного проведення експонуючих мотивів, а згодом – вдаваної репризи (т. 226) і власне репризи як такої (т. 320), які «споріднені» використанням теми вступу (серії-теми) в темпі Presto (тт. 297-301, 453-456). Однак всі вищевказані складові є показовими, оскільки тема-серія (тт. 297-301) подана як свого роду з «втілення теми Долі» (тт. 292-293), що до того засвідчена в тт. 214-215, а також у кінці розробки, але поза межами основної теми-серії. «Втілення теми Долі» (як аллюзія до відомої теми П'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена) складає враження відсутності псалмодійного звороту початкової теми-серії (пор. із п'ятикратним поданням висотності  $fis^2$  в 2-5 тактах).

Інтервальний склад мелодійного відрізка теми-серії вступної частини – кварта і дві великі терції ( $b^1-dis^2-d^2-fis^2$ ) – є свого роду інтонемою вагнерівської «теми томління» з опери «Трістан і Ізольда», однак інтерваліка терцієвих ходів ніби традиціоналізує звучання, близьке до хоральності у первісному розумінні цього слова. Терцієве і квартове наповнення є складовою *усіх* тем-образів Сонати, то «ущільнюючи», то «розріджуючи» квартовий стрижень. Таким чином подається ця висока *літургійна статика* музики всієї Сонати, що виключає контрасти антитез, створюючи *уточнюючі* контрасти, подібні до вищезазначеного перетворення псалмодії початкової теми у «відображення теми Долі»: вихідний волюнтаристський комплекс останньої є зовсім «обезкровленим-дематеріалізованим», формує спомин про «доленосність» у темі-серії скрябінівської Сонати.

Головне ж надбання повернення до джерел, що помічене дослідниками у творах на рубежі 1913–1915 років, – це подолання драматургічних кальок сонатної форми *за допомогою гіпертрофії монотематизму*, у тому числі й *нівелюванням протиставлення кантилені й скерцозності як позитиву й негативу*, започаткованих поемністю Ф. Ліста. Дев'ята Соната-поема Скрябіна багатогранна, одночастинність якої є спадкоємною в творчості автора «Фауст-симфонії», що демонструє *тематичну уніфікацію*, в якій головним показником є *стирання граней між кантиленністю і скерцозністю*, що були головним засобом протиставлення добра і зла в музичному творенні.

Демонстрація Скрябіним у Дев'ятій сонаті фокусування екстатичної зосередженості

вираження є знаменним: зіставлення різної стилістики (маємо на увазі рамки монологічності в експозиції) нівелюється, «подвійна» динамічна реприза зосереджує увагу на єдності кантиленно-скерцозного симбіозу, що вирішено екстатичним підйомом інтенсивності цього втілення, привносячи літургійні асоціації в твір, образ якого асоціюється з «месою». Цей літургійний підтекст повертає використання риторичних символів у тематизм Сонати, зокрема їхній духовний зміст.

Виявлення рис літургійності в Десятій сонаті, що дає підстави сприймати її образність як «напругу оплакування», про яку, як показав аналіз, небезпідставно наголошував С. Скребков, що створює реально усвідомлюваний контакт із творами, які прийнято протиставляти аналізованій сонатній тріаді. Асоціативність сонатних стосунків у Десятій сонаті й *аналогічність будови у Восьмій*, що також розпочинається повільним вступом, дозволяють із упевненістю стверджувати про її *варіантно-строфічну структуру* цілого, серійний аспект техніки, в якому визначений тонікальністю терцієвих поєднань с-е – f-a, перетворюваних у фінальний акорд c-f – a-e-h, що дозволяє виділити терцієвий ланцюг f-a-c-e-g-h з відповідними хроматичними змінами в якості *шестизвучної серії Сонати*. Шопенізм Скрябіна в цій композиції проявляється в опорі на шопенівський жанровий знак прелюдійності, сполучення якого із сакральним мотивом Кола підкреслює високу образну символіку.

Зосередження Скрябіна на екстатичній захопленості, що повертає загальноприйнятим риторичним символам їхній суцільно духовний зміст, обходить душевну безпосередність. І це проявляється в синтезі шопенівських жанрових знаків: ноктюрновість і скерцозність, причому із превалюванням ноктюрності. Не забуваємо, що особистість Шопена для сучасників зафіксував «Карнавал» Р. Шумана, у якому не національний знак мазурки-полонезу, а музичний індекс Дж. Фільда відзначив помітну рису гри-композиції польського генія. Ноктюрновість – у вихідному духовному значенні церковного співу «Нічних сторожів» [10, с. 50] – «розкрита» у Десятій сонаті Скрябіна завдяки мелодійним-ліричним прямим звучанням тем-образів, яка «формується» у кантиленні приспіву (тт. 21-28) і подібних до них в подальшому становленні образу, у тому числі й «передтактовий» комплекс у завершальному епізоді Сонати (тт. 353-358).

Фактично ноктюрнова фактура («злітаюча» мелодія з арфоподібним супроводом) властива темі головної партії, однак у поєднанні з темпом Allegro і у «дрібному» тридольному метрі, притаманному для скерцо. Ліризована мазурка – у першій побічній партії, яка підводить до кульмінаційного «прориву Перемоги» в епізоді, який трактується, власне, як розробка. Вальсова граціозність відтіняє другу побічну партію. Опісля настає тиша Спокути, що творить осердя лагідності й розчулення ніби церковну прострацію смиренності душі, що утворює ніби «код» в Сонаті.

Отже, три останні Сонати О. Скрябіна пов'язані між собою органічним «поверненням до джерел» шопенівської творчості, її жанрового поглиблення прелюдій-ноктюрнів, в яких превалює драматургічна перевага на користь монологічної лірики. Остання *охоплена цілісністю крупної поемної форми*, тим самим *переосмислюючи її* з театральньо-філософського протиставлення ідей-образів, закладених Лістом, у гімнічно-літургійне *Просвітління* душі, спрямованої до Осягнення радості в становленні Думки: «...думка рухлива й вільна раз назавжди вираженими формами. У ній жадова збагачення. Вона – процес. Вона – досягнення й одвічне прагнення. Екстаз, спад, тиша й знову підйом. І так без кінця» [8, с. 390]. Такий зміст закладений в останніх трьох Сонатах О. Скрябіна, які в цілому спрямовані на літургійну екстатичну стильову прояву, створюючи органічну основу фортепіанної сонатної тріади О. Скрябіна.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. В поисках утраченного смысла. – М. : Издат. дом «Классика–XXI», 2005. – 372 с.

3. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1987. – 176 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. [гл. ред. Г. И. Царева]. – М. : Издат. Асоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
5. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. – М. : Композитор, 2000. – 111 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
7. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Елена Маркова // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубеже столетий. Книга 1. – Одесса: Астропринт, 2006. – С. 76–128.
8. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / Валентина Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.03 / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Эндрю Уилсон-Диксон ; [пер.с англ.]. – СПб. : Мирт, 2003. – 428 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
12. Южный музыкальный вестник, 1915, август, №№ 8–9. – С. 3-5; 1916, № 1–2 янв. – С. 3.
13. F. Chopin / Redaktor naczelny Z. Lissa. – Warszawa : Uniwersytet Warszawski Dział Wydawnictw, 1960. – 335 s.
14. François Couperin. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 S.

УДК 784 (470+571):7.03:784

Р. Й. КАЛИН

#### **УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В РОСІЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ XVIII–XX СТ.: ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРНОГО ДОНОРСТВА»**

*У статті розглянуто явище «культурного донорства» українців в російському музичному просторі XVIII–XX ст у сфері вокального мистецтва. Охарактеризовано витоки вказаного процесу та його розповсюдження. Крізь призму «донорства» проаналізовано діяльність українських співаків у Большому театрі в Москві.*

**Ключові слова:** «культурне донорство», українська культура, вокальні традиції, Большой театр у Москві.

Р. И. КАЛИН

#### **УКРАИНСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XVIII–XX ВВ. : ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРНОГО ДОНОРСТВА»**

*В статье рассмотрено явление «культурного донорства» украинцев в российском музыкальном пространстве XVIII–XX вв. в сфере вокального искусства. Охарактеризованы истоки указанного процесса и его распространение. Сквозь призму «донорства» проанализирована деятельность украинских певцов в Большом театре в Москве.*