

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Рокіщук Софія Іванівна

**ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБІНА.
СОНАТА-ФАНТАЗІЯ GIS-MOLL:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ, ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

професор

Немира Ірина Дмитрівна

Рецензент –

кандидат мистецтвознавства,

професор

Блажкевич Галина Йосипівна

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ОЛЕКСАНДР СКРЯБІН ЯК ОСОБИСТІСТЬ І ЯК МИТЕЦЬ.....	5
1.1 Деякі особливості філософії світогляду Скрябіна.....	5
1.2 Скрябін як митець у цитатах дослідників і спогадах сучасників.....	8
РОЗДІЛ II ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБІНА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КОМПОЗИТОРА.....	11
2.1 Музична мова фортепіанних сонат Скрябіна.....	11
2.2 Образно-змістова характеристика фортепіанних сонат О. Скрябіна.....	16
2.2.1 Образний зміст сонат першого періоду творчості (Перша—Третя сонати)...	16
2.2.2 Огляд сонат другого періоду творчості (Четверта, П'ята сонати).....	20
2.2.3 Загальна характеристика сонат пізнього періоду творчості (Шоста— Десята сонати).....	22
РОЗДІЛ III СОНАТА–ФАНТАЗІЯ ОР. 19. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ, ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	27
3.1 Виконавський аналіз Сонати-Фантазії.....	27
3.2 Порівняльний аналіз інтерпретацій відомих піаністів.....	32
ВИСНОВКИ.....	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	38

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Актуальність роботи пояснюється, перш за все, фактом, що попри всебічну і детальну дослідженість творчості Олександра Скребіна, особливо її першого періоду, попри стабільно високий інтерес теоретиків-музикознавців та виконавців-піаністів до сонатної творчості Скребіна, майже повністю відсутні праці, в яких висвітлювалися б практичні питання виконавського аспекту та інтерпретації його сонат, зокрема Сонати-фантазії gis-moll.

Мета роботи— дослідити Сонату-фантазію gis-moll у світлі виконавських проблем через вивчення особливостей творчої постаті О. Скребіна, дослідження еволюції стилю композитора в сонатній творчості та виконавський аналіз нотного тексту Сонати-фантазії.

Завдання роботи:

1. Розглянути особливості творчої постаті О. Скребіна в контексті світосприйняття композитора. Дослідити вплив цих особливостей на музику композитора та її виконавський аспект.
2. Визначити особливості музичної мови Скребіна.
3. Охарактеризувати сонатну творчість композитора в контексті еволюції його творчого стилю та визначити місце Сонати-фантазії gis-moll в ньому.
4. Здійснити виконавський аналіз нотного тексту Сонати-фантазії, охарактеризувати і порівняти інтерпретації відомих піаністів.

Об'єкт дослідження— сонатна творчість Олександра Скребіна.

Предметом дослідження є Соната-фантазія gis-moll у світлі виконавських проблем, питань інтерпретації.

Методи дослідження:

1. Аналітичний. Використовувався при вивченні наукової літератури, цитат музикознавців, записів самого О. Скребіна зі щоденників і чернеток.

2. Історико-музикознавчий— для дослідження еволюції творчого стилю Скрябіна та вивчення особливостей музичної мови композитора.
3. Формально-структурний— при теоретичному аналізі музичного тексту фортепіанних сонат О. Скрябіна.

Виконавський аналіз. Використовувався для виявлення художньо-технічних завдань Сонати-фантазії *gis-moll*, а також для трактування авторських позначень у нотному тексті; при аналізуванні виконавських інтерпретацій сонати.

Теоретична база дослідження— праці відомих теоретиків, дослідників скрябінської творчості— А. Альшванга, Л. Сабанєєва, Холопових В., Ю., Беркова В, Е. Месхішвілі, Н. Котлера; статті музикознавців Б. Асаф'єва, Н. Вольтера; статті музикознавців зі збірника «Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти», уривки листів самого О. Скрябіна, висловлювання композитора зі спогадів його сучасників, програми, пояснення до власних творів з «Повного зібрання творів» Скрябіна, та ін.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу та висновків. Основна частина вміщує три розділи. У першому розглянуто особистість Скрябіна через призму його філософсько-світоглядних позицій, а також складено творчий портрет композитора через аналіз його власних записів, висловлювань та спогадів його сучасників. Другий розділ присвячений дослідженню образного змісту всіх десяти фортепіанних сонат Скрябіна як «енциклопедії стилю» композитора— це загальна образно-змістова характеристика сонат першого, середнього і пізнього періодів його творчості. Третій розділ містить виконавський аналіз Другої сонати Скрябіна (Сонати-фантазії *gis-moll*) та порівняльний аналіз її відомих інтерпретацій.

Повний обсяг роботи становить 39 сторінок.

Список використаних джерел містить 29 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОЛЕКСАНДР СКРЯБІН ЯК ОСОБИСТІСТЬ І ЯК МИТЕЦЬ

1.1 Деякі особливості філософії світогляду Скрябіна

Існує нероздільний зв'язок між мисленням Скрябіна і складом його музики. І потрібно пам'ятати, роздумуючи про мислення і про ідеали Скрябіна, що тут виявлена філософія *музиканта*, видатного композитора. Читати і аналізувати записи-щоденники Скрябіна без сприйняття і повного всестороннього засвоєння його музики— доволі абсурдно. Музика Скрябіна повною мірою відображає його життєвий шлях і роз'яснює все недосказане словами. У практичному сенсі, слова Скрябіна— лиш символи музики, яка в них звучить; це своєрідні ескізи ідей, прагнень і почуттів, які остаточно утверджуються саме в музиці. Як пише Б. Асаф'єв про перший період творчості композитора: «Скрябін не говорить і майже не згадує про музику, але він— музикант, від її стихії йому не втекти і він мислить поняттями, які, по суті, не що інше, як музичні образи.» [5, с. 69]. (*прим.— тут і далі всі переклади цитат мої.— С.Р*) У той же час, якщо ми намагаємось наблизитись до розуміння того, як *виконувати* твори Скрябіна, необхідно торкнутися безпосередньо до «польоту думки» композитора, до його слів, адресованих музикантам-виконавцям і взагалі всім людям. Для повноти творчого портрету О. Скрябіна також у цьому розділі розглянемо цитати, і висловлювання музикознавців, спогади його сучасників та цікаві думки дослідників скрябінської творчості.

Філософським поглядам О. Скрябіна присвячувалось чимало робіт різних авторів: І. Лапшин, Л. Сабанєєв, Б. Шлецер. Та найбільш правильне пояснення дають статті збірника до 25-ліття з дня смерті композитора: стаття Альшванга «О философской системе Скрябина», Стаття Маркуса «Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина»; Н. Вольтер «Символика «Прометейя». Однак, творчість Скрябіна,

помимо волі автора, відображає значно більш широкий зміст, а не обмежується лише його філософськими принципами.

Ось, наприклад, доброта Скрябіна і готовність бачити добро в кожній людині— від природи, а не від принципово-етичних переконань. Переживаючи екстатичне піднесення, Скрябін сповнений любові, ласки, готовності йти до людей: «як я бажаю всьому світові і всім навколо мене повного розквіту, так і ви бажайте. Бо все є ваша творчість, все є моя творчість. Будуть переможені ненависть і смерть і буде загальна радість безмірна. Променистий потік життя». І попереду всього, і на завершення слід поставити, як заставку і кінцівку, слова Скрябіна: «я настільки щасливий, що якби я міг одну крупинку мого щастя дати цілому світу, то життя здалося б людям прекрасним» [5, с. 60]. Неодноразово Скрябін декларує у своїх висловлюваннях безмежну любов людям і безкорисливе прагнення поділитися усім найкращим, що в нього є.

Любов— за неодноразовими твердженнями Скрябіна— акт багатой жертви людству з боку щасливої людини, яка володіє пізнанням істинного шляху до звільнення в екстазі. Бачимо особливу скрябінську любов— любов мрійника поета і менш за все, любов альтруїстичну.

Говорячи про сферу любові у музиці Скрябіна, також необхідно згадати деякі висловлювання еротичного характеру, що доповнюють, (а то й по-новому відкривають) зміст ліричних і драматичних настроїв деяких його творів, підводять до глибшого розуміння таких типово скрябінських понять, як екстаз, злиття Духу зі Всесвітом, людина-Творець, людина-Бог та ін. Спершу в записах Скрябіна простежується жіночий образ юної Цариці, мріями якої володіє не той, хто сповнений благоговіння перед нею, а той, хто сповнений зухвалості: «хто сам її візьме», зачарує допитливий розум і втамує спрагу до знань— «носій генія щасливий» [5, 69]. У подальшому жіночий образ трансформується, зливається з космічним образом Всесвіту («Вселенной»), якою гордий Дух повинен буде оволодіти, як жінкою. Бачимо, що чоловічий образ «носія генія» тут ототожнюється з «Я», і це ж чоловіче начало (як вольова, активна сила) так

само ототожнюється з образом космічним— символом гордого Духа, який у вільній грі створює світи.

Звісно, неправильно було б описувати образ Скрябіна як образ вічно щасливий, екстатичний, осяяний. У його записах, щоденниках трапляються суперечливі, навіть парадоксальні, на перший погляд, висловлювання, патетичні моменти-заклики до ворогів, прагнення заперечення заради того, щоб ополчитися проти себе світ: «Народи, розквітайте, творіть, заперечуйте мене, повставайте проти мене. Постаньте проти мене, стихії!... Все і всі забажайте *знищити* мене, і коли всі піднімуться проти мене, тоді я почну свою гру. Я, люблячи, перемагатиму вас. Я буду віддаватись і брати... Я всіх і все укріплю в боротьбі, всім і всьому подарую повний розквіт. Тоді я пізнаю вас, пізнаю себе, тоді я буду створювати вас, створювати себе, бо я ніщо, я лиш те, що я створюю. І буде наша гра радісною, вільною, божественною грою. Ви будете в мені вільні і божественні, я буду вашим Богом.» [5, с. 61].

Як характеризує Б. Асаф'єв такі моменти,— не будучи, по суті, песимістом, він сам іде назустріч темряві, болу і терзанням. І все для того, щоб їх перемогти і далі нести радість світу. Запис Скрябіна періоду роботи над Першою симфонією говорить про минулі розчарування. Це ніби характеристика настроїв власної музики «шопенівського» стилю: «в ніжній юності, сповненій обману надій і бажань» композитор любувався красою світу «і від небес чекав одкровення», вічної істини шукав у людей, шукав вічної краси, і даремно: «почуття в'яли, як квіти, ледве розпустившись. На зміну променистому дню приходила холодна дощова ніч»... [5, с. 69]. Відчай відчуту, отримана перемога і тепер Скрябін сам *дякує* тому, хто наглумився над ним («хто б ти не був»), і надалі сповіщає людям своє торжество, свою любов до них, свою віру в життя.

У своєму послідовному розвитку світогляд Скрябіна приводить його до своєї логіки заперечення: «Я створюю кожну мить, щоб заперечити її в наступній. Я завжди протест, завжди бажання нового, іншого. Я вічне заперечення минулого, я вічна любов, вічний розквіт. А багато хто не розпізнає любові в моєму запереченні». В цих словах

виявляється логіка *приливу— відливу*, дуже важлива особливість як особистості, так і музики Скрябіна. Далі ствердження: «Існуючий порядок речей, протест і стремління до нового порядку» [5, с. 62].

Як особистість, Скрябін— один з образів російського інтелігента: та ж напруженовольова діяльність у вирішенні «вічних питань», нервовий рух думки та її суб'єктивізм, м'якість та ласкавість душевного складу, довірливість до людей, пасивна (зовнішньо) поступливість, яка виникає, очевидно, від нелюбові до сварок та з почуття самозбереження, адже таким людям, як Скрябін, легше перенести біль, ніж активно виступити проти того, хто образив. Та це до пори до часу: коли хтось, із грубості, зачепить ті душевні глибини, де знаходиться найбільш рідне і дороге серцю, відсіч буває різкою та безпощадною... [5, ст. 62].

Як мислитель, Скрябін тісно пов'язаний з сучасними йому течіями життя. Якщо він відкрив новий світ звучань, то це тому, що його психіка і його думки сплетені з життям його епохи. Його відкриття не обмежуються формальною сферою музики чи музично-технічними «завоюваннями». Слово його (не сказане, а *зігране*) було тісно зв'язане з ділом, оскільки пізнання для нього дорівнювало переживанню і викликало *активність духу*. Думка— діло. Кожна істинна і красива думка повинна неодмінно втілитись в життя— це романтичний лозунг російської інтелігенції, він же лозунг Олександра Скрябіна.

1.2 Скрябін як митець у цитатах дослідників і спогадах сучасників

«Скрябін створив нові світи звучань. Ось факт, ось незаперечна істина. З цього твердження потрібно наближатись до осягнення його творчості.» — так говорив про композитора музикознавець Б. Асаф'єв [5, с. 57].

Художні замисли Скрябіна тісно пов'язані зі світоглядом композитора. Філософські переконання Скрябіна (схематично): певне об'єктивне духовне начало породжує свою матеріальну протилежність, після чого вони прагнуть до возз'єднання, в цьому

прагненні проходить ряд перипетій і згодом ці два начала досягають злиття, втіленого в стані екстазу, що знаменує світовий катаклізм.

Для кращого, більш повного розуміння музики Скрябіна розглянемо кілька індивідуально скрябінських змістових, образно-тематичних ліній.

Дуже важлива риса творчості Скрябіна— постійно висока активність музичної думки. Ніколи в його музиці не побачимо застою. Думки, образи швидко змінюються. Б. Асаф'єв у книзі «Музыка XX века» писав: «Думка Скрябіна летить. Його дух в своєму прагненні побороти спротив матеріальності і відсталості збуджує себе до ідеї екстазу, уява його розпалюється до переживання екстазу, як вищого синтезу: як вищого блаженства в формі почуття і вищого розквіту і зникнення у формі простору» [5, с. 59]. Окрема роль у Скрябіна відводиться поняттю *пориву*, як рушійній силі, що порушує божественну гармонію і цим створює матеріал, на якому буде потім записана божественна думка. Буде на мить відновлено рівновагу і потім новим поривом знову порушена.

У музиці ось ця активність, кипіння скрябінського духу можна охарактеризувати в таких поняттях, як «імпульс», «порив», «зліт», «кружляння».

«Та в глибині скрябінської стихії тліє імпульс... порядку, більш запаморочливого і світлого: упивання зльотом, кружлянням» [5, с. 60]. Усе це, а також боротьба і перемога у цій боротьбі, приводить нас до головної мети— до стану *екстазу*. Це дуже особливий, індивідуально скрябінський музичний образ, який проходить червоною лінією через усю творчість композитора, в більшій чи меншій мірі проявляється у дуже багатьох його творах і який неможливо оминати увагою. Третя, Четверта, П'ята, Сьома, Десята сонати, «Поема екстазу», «Прометей» Скрябіна виражають екстаз, як підвищено-загострену радість життя, могутність людського духу, героїчний подвиг, насолоду творчістю і природою, тонкі, незвичайні емоції.

За словами Б. Асаф'єва, «Екстаз— звершення життя, адже саме життя— безперервний підйом від зусилля до зусилля, від переживання чогось (відправна точка)— через незадоволення... до досягнення ідеалу і нового переживання. Але

екстаз— це пожежа. В ньому згорає, спопеляється особистість, це жертва ціною переживання, з яким ніщо не зрівняється: ціною сприйняття в єдиному моменті єдності всього творчого процесу і злиття духу зі Всесвітом» [5, с. 59]. Сам Скрибін описав цей процес так: «Я згорю. І знову з цих божественних висот я упаду в безодню хаосу. Нова хвиля творчості, інше життя, інші світи» [5, с. 59].

Тут же стверджується поняття про творче життя, як про вічну гру митця, сп'янілого творчою мрією і прагненням звільнення Духу. Стадії процесу цієї гри є описані в ескізах програми «Поєми екстазу». (Коротко): Дух віддається любим мріям— несподівано вривається відчай і подавлює його— народжується протест— відбувається боротьба— звільнення приходить в любові і в усвідомленні єдності— пориви до звільнення розквітають— людина стає Богом.

У цих ескізах знаходимо також ще один дуже важливий аспект світогляду композитора. Скрибін послідовно підносить особистість до рівня надлюдини, до рівня творця Всесвіту, до рівня *Бога*. У щоденниках Скрибіна є цікаві записи про це: «І лише музикант-композитор має повне право сказати: «почуттям, яке я відчуваю кожної хвилини, я керую світом». Все є єдина діяльність духу, яка проявляється у ритмі». «Я створюю світ грою свого настрою, своєю посмішкою, своїм диханням, ласкою, гнівом, надією, сумнівом» [5, с. 57].

Варто підкреслити яскраво виражений суб'єктивний склад музики. Скрибін— «поет фортепіано» лірик «до кісткового мозку». Особливими є сторінки скрибінської лірики першого, найбільш суб'єктивно емоційного періоду творчості композитора. Увесь перший період творчості Скрибіна світло випромінюється не від «прометеєвого вогню» і не від «екстатичних прозрінь» (це все ще буде попереду), а від моментів спокійного споглядання— світло вечірньої зорі, тихе світло... Перший період творчої діяльності Скрибіна можна визначити як період романтичних поривів і несвідомих пошуків юності, другий- середній і пізній періоди — це вже свідомий шлях, де вже куються принципи і утверджується гордий політ Духа.

Про ліричні образи Скрябіна-композитора дуже красиво написано в збірнику статей «Скрябин. Опыт характеристики»: «Найкращі з *andante* і *lento* музики Скрябіна сповнені таких настроїв, ніби він бачив, як розпускається квітка і чув трепетний блиск і сяяння променів зірки. Тому ніколи в його композиціях немає віяння холоду, застиглості— в них завжди рух, завжди життя» [8, с.25].

Якщо у музиці Скрябіна і є «зло», то воно існує для того, щоб порушити рівновагу сил, щоб звершити подвиг. Зло у музиці Скрябіна— не самочинна стихія, а спеціально створена сила і варто підкреслити, що колорит цього зла також зовсім не демонічний. Тут немає нічого спільного з усталеними образами Мефістофеля чи Люцифера. Загалом, музика Скрябіна при всьому своєму нервовому напруженні, поривчастості, подекуди примхливості— музика світлих чар і світлих видінь.

РОЗДІЛ II. ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБІНА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КОМПОЗИТОРА

2.1 Музична мова фортепіанних сонат Скрябіна

Скрябін є в основному фортепіанним композитором. Найбільш обширну і значну частину його творчої спадщини становлять фортепіанні твори— 10 сонат, прелюдії, поеми, етюди, мазурки.

Відомо, що до ХХ століття в творчості російських композиторів жанр сонати не відігравав помітної ролі і був не широко представлений (в той час жанр симфонії досяг

зрілості). Саме у творчості Скрябіна соната «розцвіла» вперше. Вже пізніше важливе місце посідають сонатна творчість Прокоф'єва і Метнера. Щодо європейського музичного мистецтва початку ХХ ст., то в цілому воно дуже різнобарвне і яскраве, але жанр сонати представлений так само не широко.

ОБРАЗНА СФЕРА, ДРАМАТУРГІЯ

Образна сфера перших 3 сонат (і паралельно написаних творів) дуже різноманітна, особливо в порівнянні зі зрілими творами. Тут представлені всі можливі відтінки світлих і драматичних образів. Найбільш часті і звичні— екстаз, сп'яніння, осяяння («озаренность»), політ, вільна і радісна гра.

У першому періоді дуже різноманітна і цікава сфера життєствердних, світлих емоцій. Щодо драматургії— в Першій сонаті це динамічний контраст між частинами. Дія завершується з третьою частиною і четверта є своєрідною післямовою. У Другій сонаті драматургія будується на образному протиставленні частин. Образний контраст між частинами Третьої сонати— драматичні крайні частини протиставлені світлим середнім— згладжений внутрішньою еволюцією першої і останньої частин, яка зближує їх за характером до Allegretto і Andante цієї сонати. В середньому і пізньому періоді творчості найбільш значними засобами драматургічного руху стають контрастне зіставлення, ритмічна варіантність, поліфонічна техніка і образне переосмислення.

Щодо образного змісту музики Скрябіна, Н. Вольтер так оприділяє типи тем, які проходять через всі твори композитора: 1) тема волі, 2) тема руху, творчої гри, 3) тема томління, 4) споглядання, 5) теми таємничих (темних, ворожих) сил [7, с.116].

МЕЛОДИКА

Цікавою рисою скрябінської мелодики, як і у Шопена, (але по-скрябінськи індивідуально) є промовляюча виразність. Більшість тем можна віднести до речитативних за мелодичним рисунком, характеру інтонацій і тематичного розвитку (варіантності, тріольності в ритміці), зовсім небагато— до інструментальних (Presto Другої сонати), і рідше до пісенних (ПП другої частини Другої сонати).

Образи сонат втілені мелодіями, які можна умовно звести до трьох основних типів: 1) «розірвана», із коротких мотивів, 2) цілісна «звивисто-хроматична», 3) цілісна діатонічна, з більш широкою інтервальною будовою мелодичної лінії. 1 і 2 типи мають речитативну природу і намічають два основних різновиди вже зрілої скрябінської мелодики: коротка, переривчаста і вишукана, хроматизована; а 3-й тип представлений темами широкого пісенного чи інструментального складу. Всі три показані в сонатах доволі широко і багатогранно. Кожен образ у Скрябіна отримує мелодичне вираження. У пізній період творчості особливості мелодики пізнього періоду визначаються тісним її зв'язком з гармонією— «гармоніє-мелодія», про що неодноразово писав і сам Скрябін: «У мене немає різниці між мелодією і гармонією» [13, с. 47].

РИТМІКА

«Ритм, ритм і ритм— ось могутнє організуюче начало скрябінських концепцій, те, що будує, що руйнує і знову концентрує. Але чи це і є Дух неспокійний і пристрасно напружений, той, що добровільно страждає, шукає пізнання і різноманітти, у створенні, в боротьбі проти «інакшостей», проти «не-я», в новому возз'єднанні, в нових розбіжностях, в новій боротьбі і т. д., у вічній грі своїх становлень» [5, ст. 66]. Основну характерну рису скрябінської ритміки, що зберігає значення протягом усієї творчості, можна визначити як прагнення *подолати ритмічну квадратність*, зробити ритм більш гнучким і примхливим, тонким, невловимим.

Одна з найважливіших рис ритміки— асиметрія: починаючи з простої поліритмії дуолі з тріолями, тріолі з квартолями, до надзвичайно складних поєднань. Також важливо підкреслити часте повне неспівпадіння метру і ритму. Метр дуже часто йде врозріз із тактовими рисками. Таких прикладів багато в кожній сонаті.

Дуже велика роль тріолі. Композитор взагалі надає перевагу тридольності перед чотиридольністю. Навіть там, де мелодика і ритміка тем відносно проста, Скрябін часто вплітає, вкраплює тріоль в мелодичну лінію, що надає звучанню пластичності, гнучкості. Подібну роль виконують і інші ритмічні групи— квартолі, квінтолі, які ніби підривають симетрію ритмічних груп. Метричні варіанти поряд із затримками і

синкопами особливо часто застосовуються при повторенні, мелодичному варіюванні. Також важливий пунктирний ритм, який в автора не лише уособлює активний, ствердний характер, а й вкраплюється до ліричних широких тем.

ГАРМОНІЯ

Музична мова перших трьох сонат вирізняється багатогранністю гармоній, рівноправним застосуванням всіх функцій, відповідних до багатогранної мелодики та ритміки. Спостерігається процес поступового збільшення ролі нестійкості, ускладнення будови гармоній і тонального розвитку. Часто трапляються понижені ступені (II, III, VII), домінанти до побічних ступенів, подвійна домінанта, альтеровані акорди. Гармонічна нестійкість в цьому першому періоді творчості широко представлена не лише сферою домінанти, а й розвиненою субдомінантою.

Про провідну роль гармонії в музичній мові Скрябіна другого періоду творчості говорив дослідник В. Берков: «Гармонія стає фактором формотворення, основою тематизму, визначає тембр, фактуру музики. У середньому періоді творчості Скрябіна виникає принцип лейтгармонії. Перевага мажору від Четвертої сонати пояснюється святковістю, польотністю, екстазом (улюблені Скрябіним домінантсептакорд і цілотновість фонічно мажорні). Скрябін любив повторювати, що «мистецтво— свято і тому мінор повинен зникнути з музики» [6, с. 96].

В процесі еволюції творчості у Скрябіна виникає нове трактування тонального центру, яке веде до самостійності, «тонічності» нестійких співзвуч, характерне для пізніх сонат. Тонічні акорди на відстані тритону часто поєднуються, утворюючи так звану «подвійну тоніку»

У гармонічній мові пізнього періоду ускладнюється вертикаль, інтонаційногармонічний лейткомплекс.

Тоніка і тональність пізніх сонат, поряд з оприділенням структури їх складних гармонічних вертикалей,— малодосліджені і дуже складні питання. Навіть найбільш поверхневий огляд переконує в неможливості застосувати до них традиційну

тонічність, функційні і тональні зв'язки. Природа самої музики викликає необхідність опиратися на нові критерії та переосмислити старі.

Складна тоніка, появу якої в сучасній музиці констатує Ю. Холопов, складається і в музиці Скрябіна. Дослідник характеризує її таким чином: «Сучасна музика породила принципово новий вид ладотонального устою— дисонуючу тоніку» [18, с. 270]. Звісно, поняття тоніки в застосунку до гармонічних комплексів пізнього Скрябіна виглядає умовним. Однак, його можливо прийняти саме тому, що Скрябін не відмовляється від тонального центру і по-новому перетворених функційних і тональних зв'язків.

Найважливішою рисою еволюції гармонії Скрябіна стає переосмислення співзвуччя домінантової функції. Домінантсептакорд стає незалежним від тоніки, нікуди не тяжіє, а лише переміщується по різних інтервалах і набуває тонічної самостійності. Бас домінантового комплексу стає його основним тоном. Звільнені від тяжінь септ- і нонакорди не утворюють звичних співвідношень з основним ладотональним центром. Тому кожен такий акорд можна трактувати не лише як тонічне співзвуччя, а як тональність, зведену таким чином до одного акорду. Отже, тонікою в творах пізнього періоду Скрябіна вважається самостійний в сенсі тяжінь акорд септ- чи нонакордової структури, а тональність оприділяється по новому басу його переміщень.

І лише в кінці періоду (Дев'ята, Десята сонати) Скрябін частково повертається до деяких гармонічних закономірностей першого періоду творчості.

ФАКТУРА

Фактура перших трьох сонат Скрябіна дуже різноманітна, жива і «співаюча».

З самого початку творчості формується важлива риса скрябінської фактури— багат шаровість, «багатоповерховість» з рисами автономності пластів в поліфонічних епізодах сонат. Один з прикладів— Заклучна партія першої частини Другої сонати. Прозорістю фактурного викладу вирізняється Друга соната. У ній багато двоголосся, триголосся.

Нерідко трапляються внутрішні контрасти, зіставлення поліфонічних і акордових епізодів (1 частина Другої сонати). Переміни відбуваються і в межах одного розділу—

це головні теми Presto Першої сонати, експозиції обох частин Другої сонати, експозиція першої частини Третьої сонати.

Важлива роль у музиці Скрябіна відводиться фігураціям, варіюванням. Взагалі, *фактурне варіювання*— улюблений композитором метод динамізації, оновлення реприз. Прикладами є побічна партія першої частини Першої сонати в репризі, реприза другої частини цієї ж сонати, заключна партія в репризі першої частини Другої сонати, останнє проведення основної теми в репризі третьої частини Третьої.

ФОРМА

Варто відзначити чіткість і лаконізм сонатної структури Скрябіна. Від Першої до Третьої сонати ясно простежується процес *стиснення* сонатної форми всередині частин (2 частина Другої сонати: в експозиції відсутня заключна, а побічна переходить в коротку розробку, тому форма в цілому наближається до сонатного *allegro* без розробки; в репризі побічна партія значно вкорочена). Разом з тим, особливістю експозиції можна вважати розгорнуту головну партію.

Цілісності частинам сонат Скрябіна надає не лише поступове стиснення, концентрація форми і матеріалу, але й обов'язкова наявність яскраво вираженої кульмінації, яка іноді розміщена в кінці розробки, або на початку репризи. Так побудовані перші частини усіх трьох перших сонат, фінал Третьої сонати. Таким чином, будови деяких частин скрябінських сонат підлягають *принципу хвилі*. Рідше Скрябін використовує кульмінації в кінцях частин (в репризах). Такими є третя частина Першої сонати (останні проведення рефрену), друга частина Другої сонати. Особливий випадок— кода фіналу Третьої сонати, яка є кульмінацією не лише цієї частини, а й сонати в цілому.

Найбільш новаторською за формою серед перших трьох сонат є саме Друга, яка окреслює шлях до такої характерної для Скрябіна поємності, одночастинності. На противагу типу сонатного циклу, вона складається з двох контрастних частин. Варто зазначити також і те, що перша її частина повільна, в сонатній формі.

Методи розвитку, які Скрябін використовує в експозиційних і репризних частинах, відрізняються від розробкових. Доволі часто одразу після першого викладу теми

починається друге, варійоване. Так часто буває і в Шопена (мелодичне варіювання). Такими є побічні партії перших частин Першої та Другої сонат, побічна партія фіналу Третьої сонати. У рефрені Presto Першої сонати головним чином варіюється бас. Дрібними пасажами, вишуканими мелізмами прикрашається тема в другій частині Концерту *fis-moll* для фортепіано з оркестром (тема з чотирма варіаціями).

Однак значно частіше у Скрябіна трапляється так званий «фактурний» метод варіювання у поєднанні з образним розвитком, тобто при повторному проведенні теми (в репрізі чи іншій частині). «...видозмінюється не мелодія, а її шати» [10, с. 23] В процесі еволюції форми паралельно загальному процесу стиснення форми, зменшення кількості частин іде процес детального розроблення, пошуків внутрішньої пропорційності, найбільшої відповідності змісту форми сонатного *allegro*. Врешті, вони зникаються в появі індивідуально скрябінської одночастинної форми.

2.2 Образно-змістова характеристика фортепіанних сонат О. Скрябіна

2.2.1 Образний зміст сонат першого періоду творчості (Перша—Третя сонати) Три перші сонати (з авторською нумерацією) дуже різні. Поривчаста, схвильована, навіть трагічна Перша. Друга більш м'яка, вишукано-прозора і мініатюрна. Третя соната вирізняється яскравим драматизмом образів, різкими контрастами та монументальністю форм.

Всі три сонати об'єднує наявність авторської програми.

Авторська програма Першої сонати *f-moll*, ор. 6 багато в чому пов'язана з особистими подіями і філософськими пошуками молодого Скрябіна, відображеними в такому записі в чернетці композитора:

«У 20 років розвиток хвороби руки. Найважливіша подія мого життя. Доля посилає... перешкоду на шляху досягнення такої бажаної цілі: блиску, слави. Перешкоду, за словами лікарів, непереборну. Перша серйозна невдача у житті. Перший серйозний

роздум: початок аналізу. Сумнів у неможливості одужати, але найпохмуріший настрої. Перший роздум про цінність життя, про релігію, про Бога. Все ще сильна віра в нього (Саваофа, здається, більше, ніж Христа). Молитва гаряча, сильна, ходьба до церкви... Нарікання на долю і на Бога. Написання 1-ї сонати з похоронним маршем» [16, с.17].

Втілення цієї програми в чотирьох частинах різного складу з заключним резюмуючим *Funebre* є символічним. Між частинами сонати немає яскравих відмінностей. Вони усі «варіюють» сферу драматичних станів. Однак, активні перша і третя частини відрізняються від статичних другої та четвертої. За словами Б. Асаф'єва, «в Першій сонаті ор. 6, 1893, намагання боротьби завершуються трагічно: похоронним маршем, де тема, що боролась, розчиняється в скорботній жалобі. Можна було б побоюватись, що Скрябін потрапить у сферу настроїв пасивної приреченості, жертвності... [але] у Скрябіні таївся дух впертості, він інстинктивно відчував, що потрібно пережити відчай і, відчувши, перемогти його» [5, с. 67].

Друга соната займає особливе місце серед сонат першого періоду творчості Скрябіна. Перша її частина написана в Генуї, Італія, друга частина— в Криму. Вперше була виконана автором в Парижі 1896. (за Другу сонату і Шість прелюдій ор. 13 Скрябіну була присуджена премія ім. М. Глінки.)

З Другою сонатою пов'язано висловлювання автора, яке проливає світло на довге написання (соната *gis-moll* ор. 19 почата в 1892, закінчена в 1897 році) і пояснює специфіку творчого процесу композитора.

В листі до Беляєва від 25 березня (6 квітня) 1896 року Скрябін пише: «Якщо у мене твір повністю вияснися, то я не можу зупинитися, поки не напишу його до кінця; якщо ж є якісь сумніви, то я не можу писати далі придумане, оскільки все наступне залежить від попереднього. Звісно, насилувати себе можна, але навіщо. Я написав усю *gis-moll*'ну сонату і тепер мені потрібно всю її знову переписувати» [15, с. 90]. Є цікавий запис в щоденнику Н. Ф. Фіндейзена за 1895 рік, присвячений розповіді Стасова про Другу сонату. «Зранку був у редакції Стасов (...), розповідав про нову зірку— про піаніста і композитора Скрябіна, який в п'ятницю і в суботу грав у

Беляєва, в якого і поселився. Всі від нього наповал— і Римський-Корсаков, і Блюменфельд з Лавровим, і Беляєв (і, звісно, Стасов). «Спершу він зіграв свій ноктюрн. Так собі, нічого. Ну, думаю,— говорить Стасов,— якщо і все так, то тут ще не можна очікувати нового і хорошого. А потім він зіграв фантазію (*прим.— йдеться саме про Сонату-фантазію op.19 gis-moll.*). Це чорт знає як добре! Ми всі кричали і тут же, в цю ж хвилину змусили її повторити» [15, с. 90].

Новизна і особливості змісту Другої сонати визначаються багато в чому притаманними їй рисами імпресіоністичності, які значною мірою обумовлені програмою, вказаною композитором і пов'язаною з любим йому морем. Відома цитата Скрябіна в листі до Н. В. Секеріної від 12 / 24 травня 1895 року: «Я так люблю море і так прагну до нього. Ось де простір, не кажучи вже про безкінечність барв і форм» [11, с. 43]. А ось як про морські хвилі у музиці Скрябіна писав Асаф'єв: «І все-таки вся принадність еволюції наростання-напруження у скрябінській музиці юнацького періоду полягає в рості та ускладненні ритмічних формул. Ви відчуваєте зміну салонно-умовних ритмів ритмами стихійного порядку: ритм хвиль морських, які ще у Другій сонаті надовго заворжили Скрябіна!» [5, с. 66].

У біографічному нарисі «А. Н. Скрябин» Ю. Енгель описує програму зі слів композитора: «У першій частині сонати зображена тиха південна ніч, темне, глибоке море, ласкаве місячне світло; у другій частині— широкий, бурхливо схвильований морський простір» [19, с. 4-5]. Однак, суть твору не в пейзажному зображенні, а в його зв'язку з душевним світом. Ліричне «рішення» програми— зіставлення крайніх станів (світле, дзвінке, ясне *Andante* і бурхливе, неспокійне *Presto*). Це також і одна з характерних рис образного світу зрілого Скрябіна (Поема *op. 32*, Четверта соната). Є цікава вказівка автора щодо темпів Другої сонати в листі до Беляєва (24 лютого (8 березня) 1898 року): «Вибач, будь ласка, я через дурну розсіяність забув виставити метроном у сонаті... В будь якому разі, Анатолій Костянтинович чув багато разів від мене сонату; попроси, будь ласка, його виставити метроном, я впевнений, що він

зробить це так, як я і думаю, тим більше, що у другій частині темп може бути змінений в залежності від техніки виконавця, так що крайні метрони дуже різняться» [15, с. 193].

Авторська програма Третьої сонати написана вже після написання твору, пов'язана з різними перипетіями душевного життя, що вже прямо веде до майбутньої філософської концепції композитора:

«Стани душі (Etats d'âme).

- A) *Allegro drammatico*. Душа, вільна і дика, пристрасно кидається в безодню скорботи і боротьби.
- B) *Allegretto*. Душа знайшла примарний, короткочасний і оманливий відпочинок; втомлена стражданнями, вона хоче забутися, співати і цвісти, незважаючи ні на що... Але легкий ритм, запасні гармонії— лиш покривало, через яке просвічується неспокійна і травмована душа.
- C) *Andante*. Душа, віддаючись течії, пливе в море почуттів, ніжних і печальних. Любов, сум, неясні бажання, незрозумілі думи, чари крихкої мрії...
- D) *Presto*. У бурі розкутих стихій б'ється душа у захваті боротьби. Із глибини буття піднімається грізний голос людини-творця, переможний спів якої звучить торжествуюче! Але, надто слабка ще, щоби досягнути вершини, вона падає, тимчасово переможена, в безодню небуття» [17, с. 318].

Зміст сонати, безумовно, пов'язаний з цією програмою, однак далеко нею не вичерпується.

Соната вперше була виконана 1900 року в Москві В. Буюклі. В «Русских ведомостях» за 1900 рік (№ 329, с. 3) була розміщена рецензія Ю. Д. Енгеля на це виконання:

«Буюклі незрівнянно краще виконує композицію п. Скрябіна, ніж сам п. Скрябін. Артист зумів надати стільки захоплення поривчастому драматизму першої частини і полум'яному натиску фіналу, стільки щирості і поезії влити в дещо пом'якшену

вдумливість *Andante*, що соната постала перед слухачем незрівнянно більш глибокою і значною, ніж це могло здатися йому при одному лише попередньому знайомстві з нею» [15, с. 258].

2.2.2 Огляд сонат другого періоду творчості (Четверта, П'ята сонати)

У другому періоді творчості (1900—1907 рр.) зростає інтерес Скрябіна до філософської проблематики. Він прагне втілити складні, глибокі задуми. Вплив філософських ідей композитора виявляється в характерній для Скрябіна поляризації образів і майже повній перевазі яскравих емоцій, екстазу. Переважно зміст творів цього періоду виражається такою драматургічною лінією: томління – політ – екстаз.

Найбільш значними творами другого періоду творчості Скрябіна (1900—1907рр), крім Четвертої і П'ятої сонат, є також Третя симфонія, «Поема екстазу». Серед засобів музичної виразності саме гармонія виходить на перше місце, стає найбільш складною і цікавою. У зрілій гармонічній мові все більшу роль відіграють світлі та святкові гармонії домінантсептакорду з альтерованими квінтами, збільшений тризвук.

Програма Четвертої сонати (пояснювальний текст, складений Скрябіним вже після того, як соната була видана):

«В тумані легкому і прозорому, далеко загублена, але ясна,— зоря мерехтить світлом ніжним. О, яка вона прекрасна! Заколисує мене, пестить, манить наблизитись до тебе, зірко далека!... бажання гостре, сповнене безумства і настільки солодке, що завжди, вічно хотів би бажати без іншої цілі, окрім самого бажання... Але ні! У радісному зльоті вгору прямую... Танець божевільний! Сп'яніння блаженства!... І п'ю тебе— о, море світла! Я, світло, тебе поглинаю!» [17, с. 318].

Таким чином, програма містить елементи філософської концепції композитора, яка так чи інакше виявилась у всіх наступних фортепіанних і симфонічних творах. Музична

мова сонати, особливо її першої частини, хроматизована, пронизана альтерованими септ- і нонакордами. Зміст, драматургія і форма частин сонати відрізняються. У першій частині, *Andante Fis-dur* виражені почуття томління, невизначеності, зображені хиткість і статика.

У репризі фактура тремтлива, імпресіоністична— дзвенячі акорди у високому регістрі, хвилі в басу, багат шаровість фактури створюють відчуття простору, повітря; музика набуває відтінків ніжності, чистоти і прозорості.

Ритміка сонати асиметрична, підкреслює гнучкість мелодичних ліній. Улюблена тріоль «возведена в закон»: композитор використовує лише метри, засновані на тридольності.

Широко застосовується метод тематичних арок.

Andante фактично побудоване на одній темі і таким чином позбавлене внутрішніх контрастів. У цій частині використовується, так званий, «тристанівський акорд»— терцквартакорд VII ступеня з підвищеною терцією, із затриманням до септими. Саме він великою мірою надає музиці відтінку томління.

Наступна частина *Prestissimo volando Fis-dur*— сонатне *allegro* з невеликою розробкою і драматургічно значною кодою. Ця частина уособлює швидкий, легкий, але не безперешкодний порив-політ. *Volando* («політно») — нова грань образного змісту сонатної творчості Скрябіна. Таким чином, найбільш значна сфера змісту сонати— радість. Вся соната від початку до кінця, хоч по-різному, але світла, радісна. Тут також складається характерна для зрілого періоду поляризація образів— вища витонченість проти вищої грандіозності. Образна драматургія вибудована на наскрізній лінії: томління— політ— екстаз.

П'ята соната тісно пов'язана з «Поємою екстазу» написаною в 1905—1907 роках. В деяких «дивних», «магічних» епізодах сонати (вступ, сполучна партія) дійсно втілюється щось таємниче, ірраціональне, таке, що не піддається чіткому поясненню. Здається, вперше набувають самостійного значення типово скрябінські теми закликаючого, імперативного характеру. З'являються позначення *misterioso* («таємниче»), *affanato* («задихаючись»), *imperioso* («владно»), *fantastico*

(«фантастично»), *con stravaganza* (екстравагантно). В цілому, все це створює приглушену, містичну атмосферу.

Коротко узагальнимо особливості П'ятої сонати. Стержнем її образної драматургії є типове для зрілого періоду творчості композитора еволюційне перетворення теми томління, яка проходить шлях від статичності, споглядальності через політ і різноманітні видозміни до радісного торжества в коді. Схема розвитку П'ятої сонати схожа з Четвертою. Відмінність у тому, що у П'ятій більше різних значних змістових деталей, яскравіші внутрішні контрасти. Багато особливостей музичної мови сонати ще більше, ніж у Четвертій визначаються появою рис *індивідуальної системи* Скрябіна і їх поєднанням з традиційними.

Спостерігаються нововведення в мелодичній сфері. З'являється новий тип короткої теми магічного, заклинального характеру.

Щодо ритміки, синкопа стає правилом руху. Окрім того, синкопи партії правої руки часто поєднуються з квартолями у партії лівої, у розробці часто трапляються поєднання шести восьмих у партії правої з квінтолями у партії лівої. Особливим є значення пунктирного ритму, який майже не трапляється у попередній сонаті.

Перелом, поворот до скрябінських зрілих засобів музичної виразності виражений в гармонічній мові П'ятої сонати. У цьому сенсі соната є новим етапом, рубежем в еволюції музичного мислення композитора. При гармонічному аналізі неможливо дотримуватися єдиного критерію визначення тональності, гармонія подвійна і встановлює деякі нові закономірності.

Також у П'ятій сонаті композитор звертається до звукообразальних прийомів відтворення природних шумів: гулу, дзвону— поки що за допомогою оформлених мотивів і мелодизованих акордів. Звук дзвонів проявляється вперше у цій сонаті і відкриває ряд, продовжений в наступних сонатах.

Важливою композиційною особливістю П'ятої сонати є її *одночастинність*. Усі наступні сонати уже мають одночастинну структуру.

2.2.3 Загальна характеристика сонат пізнього періоду творчості (Шоста— Десята сонати)

З Шостої сонати починається пізній період творчості Скрябіна. З'являються нові особливості образного змісту і засобів музичної виразності.

Схема «томління – політ – екстаз», яка була притаманна сонатам середнього періоду,— трансформується. Тепер це контраст–взаємодія і перемога одного з похмурих чи світлих, або активних чи статичних образів.

Шоста соната, зокрема об'єктивні образи її змісту, має ряд специфічних рис. Її «приглушена» атмосфера, гама похмурих звуків дзвонів, такі авторські ремарки французькою мовою, як *appel mystérieux* («таємничий поклик»), *l'épouvante surgit* («з виникаючим страхом»), *épanouissement de forces mystérieuses* («розквіт таємничих сил»), *étrange* («дивно»), *ailè* («окрилено») дозволяють провести паралелі з творіннями символістів початку ХХ ст., сповненими натяків і недосказаностей, відчуття чогось жахливого, страшного, фатальної неминучості. Основним засобом передачі цієї образної сфери є різноманітні імітації звуку дзвонів.

Сьома соната має чимало спільного з попередньою і в той же час з образнопоетичним світом «Поєми екстазу», про що свідчать, зокрема, такі авторські позначення, як *étincelant* («іскрометно»), *vol joyeux* («радісний політ»), *ondoyant* («струмуючий»), *avec une céleste volupté* («з небесною насолодою»), *radieuse* («сяюче»), *extatique* («екстатично»), *avec une joie débordante* («з радістю, яка лється через край») та інші.

У ній також панує стихія дзвонів, але тут вона служить для розкриття образів яскравого, світлого, ствердого в цілому твору, на противагу похмурому колориту Шостої сонати. Сабанєєв у «Воспоминаниях о Скрябине» відзначає, що Сьому сонату Скрябін любив по-особливому і називав її білою месою [13, с. 104].

А. Альшванг в самій музиці ділить образи сонати на два плани «суб'єктивний» і «об'єктивний». Головна партія— суб'єктивне волевиявлення (можна зіставити з темою самоствердження з «Екстазу» і темою волі з «Прометея»), а її другий елемент— акорди

«*mystérieusement sonore*» («*таємнича стухія світобудови*»). Ідейний зміст цього протиставлення автор бачить у тому, що активність творчого суб'єкта направлена не на людську суспільну практику, а на возз'єднання з містичним «єдиним». Для цього, поміж іншим, Скрябін користується характерним для французьких імпресіоністів прийомом «віддалених звучностей» [4, с. 34].

Побічна партія поліфонічна, багат шарова. По образному змісту, за Альшвангом, «ніби представляє ідею відкриття завіси, що відділяє людський дух від містичного світу». Сам Скрябін пояснював її як «повну відсутність чуттєвості, ліризму», а про друге її проведення говорив, що «лик сонячної волі застеляється туманами» [4, с. 165, 167]. Про кінець Сьомої сонати Скрябін говорив: «Це ж священний, останній танець перед самим актом, перед моментом дематеріалізації» [13, с. 105]. Загальний характер— радість, захоплення, екстаз, стрімкий політ.

Восьма соната— одна з найбільш крупних за розмірами серед пізніх сонат. У ній багато спільного з Сьомою сонатою; а темний, сутінковий колорит зближує її з Шостою сонатою. Традиційна скрябінська сфера томління у вступі трансформується у статичний об'єктивний образ, в якому переломлюються і поєднуються тематичні лінії від вступу П'ятої сонати, акордів *mystérieusement sonore* із Сьомої. Деякі світлі моменти навіть мають давно забуту в сонатах жанрову (вальсову) природу— рідкісне явище в зрілій творчості Скрябіна.

У Восьмій сонаті немає багаточисельних авторських ремарок французькою мовою, характерних для минулих творів. Вказані, в основному, темпи (італійською) і є також два значних позначення характеру— *Tragique* на початку побічної і *Allegro agitato* в головній партії. Форма сонати в цілому особливо чітка, навіть дещо механічна.

Загалом, стержнем розвитку Восьмої сонати є поступове посилення спільності між трьома драматургічними її представниками— заморожено-об'єктивним вступом, статичною побічною та імпульсивною головною партіями— і їх ступінчаста динамізація.

Особливо багато нового і значного в гармонічній мові сонати, яка уособлює новий ступінь розвитку скрябінської системи, яка повністю утвердилась у Шостій сонаті і «Прометеї». Важлива риса гармонічної мови— відсутність одноманіття. Продовжується двосферність, яка намітилась в Сьомій сонаті, деталізованість метру— кожна тема не лише часто відрізняється від іншої своїм розміром, а й містить внутрішні метроритмічні зміни. Метр підкреслює поліфонічне розшарування фактури. Виклад сонати, в основному, поліфонізований, що викликано прагненням до відносної самостійності, автономності пластів музичної тканини, які звучать одночасно. Зіставлення тематичних елементів, контрапунктність, ритмічна варіантність, розробковість— головні методи драматургічного руху сонати.

Дев'ята соната, попри мініатюрність (особливо різкий контраст з масштабами Восьмої),— один із показових творів пізнього періоду за яскравістю змісту і досконалістю драматургії. Зловіщим колоритом, характером образів вона продовжує лінію похмурих, «темних» творів пізнього періоду, з рядом попередніх сонат її об'єднує і немала роль звуку дзвонів. Її особливістю є застиглість, примарна фантастичність, завороженість, якої не було досі.

«У сонаті я глибше за всі попередні [твори] доторкнувся до сатанічного, — говорив композитор. Це тут справжнє зло» [13, с. 138–140]. Як наслідок, на противагу Сьомій сонаті Дев'яту почали називати «чорною месою».

Образний склад початку сонати гарно визначається ремаркою *légendaire* («легендарно»), яка характеризує той застиглий, примарний спокій, яким віє від неспішного двоголосся. Як говорив Скрябін, цю тему потрібно чаклувати, а не грати [13, с.139]. В головній партії в мініатюрі подано протиставлення двох основних «діючих сил» сонати: нерухомо-споглядальної та похмуро-рішучої.

У сфері гармонії— подальший розвиток і збагачення системи пізнього Скрябіна; у нотному тексті бачимо тритонові секвенції, цілотнові послідовності, а як відомо, в класичній музиці цілотнова гама, тритонові співзвуччя, гама тон-півтон служили засобами передачі образної сфери жахів.

В мелодиці сонати як і раніше сильний зв'язок з гармонією, а от метроритмічна структура вирізняється деякими новими рисами— відновлюється єдиний метр (4/8), великої ролі набуває пунктирний ритм і ритмічна квадратність загалом; важлива роль синкоп. Головними драматургічними засобами сонати, поряд із зіставленням різних тематичних розділів, є ритмічні видозміни (ритмічне збільшення і ритмічне зменшення), інтенсифікація контрапунктичних поєднань, а також введення нового тематичного матеріалу. Подібні ритмічні перетворення і тематичні контрасти відігравали велику роль і в першій половині творчості.

Десята соната— наступний етап пізньої фортепіанної творчості Скрябіна. У ній чимало нових змістових рис і елементів музичної мови, які відрізняють її навіть від Восьмої та Дев'ятої сонат. Вона відображає дійсне просвітлення колориту і прояснення, в якомусь сенсі, спрощення стилю композитора. Соната вільна від похмурості деяких пізніх творів, у ній більше «здорової», «об'єктивної» емоційності. Відчутний зв'язок із зовнішнім світом, можливо, з образами природи. В цілому, це світлий твір, ясний, сповнений екстатичної захопленості. Ось ця прозорість і повітряність зближує Десятую сонату з «імпресіоністичною» Другою— Сонатою-фантазією.

Про Десятую сонату сам Скрябін говорив так: «Це ліс! Це звуки і настрої лісу... Тут є саме цей пантеїстичний настрій, розчинення в природі... Вона вся буде абсолютно інакша, ця соната. Вона буде радісно-світла і земна, але в ній є вже і це— розчинення, знищення фізичності» [13, с. 167].

Протиставлення об'єктивного і індивідуального начал тут не має такого різкого характеру, а саме об'єктивне начало позбавлене похмурості і таємничості, як це було в попередній сонаті, натомість виражає спокій, тишу, умиротвореність і глибину природи. В гармонії сонати велику роль відіграє Великий мажорний септакорд, як «справжнє розчинення в природі», за словами Скрябіна [13, с. 226]. Особливо красива, світла і трепетна сполучна партія. Трелі тут Скрябін пояснював як втілення дематеріалізації звуку (Джерело те саме). А ось як Скрябін охарактеризував кульмінацію сонати: «Тут засліплююче світло, наче сонце наблизилось. Тут уже є це задихання, яке відчувається

в момент екстазу. Воно було вже у зародку в Четвертій сонаті, там також є задихання від променистості, така окриленість і світло» [9, с. 22]. Заклучний танець (у кодї) Скрябїн описував як один дематеріалізований ритм [13, с. 226]. Гармонія Десятої сонати також своєрідна. Виникають ознаки можливої еволюції, підготовки стилістичного здвигу, який намітився і в ряді пізніх творів, особливо в Прелюдіях ор. 74, однак не встиг отримати повного розвитку і завершення. Спостерігається загальна діатонізація стилю, прагнення відійти від постійно використовуваних раніше скрябінських структур домінантового типу з підвищеною і пониженою квінтою, часті діатонічні септакорди (великий мажорний, малий мінорний), тризвуки. Але відбувається і ускладнення натуральної гармонії призвуками ступенів. Мелодика нарешті набуває деякої незалежності від гармонічної основи, утверджуються закони лінеарності (це пов'язано з наміченим стильовим переломом). Підсумовуючи, можна відзначити, що в Десятій сонаті відбувся своєрідний синтез нових і старих норм— образних, технічних особливостей.

РОЗДІЛ ІІІ. СОНАТА–ФАНТАЗІЯ ОР. 19. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ, ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

3.1 Виконавський аналіз «Сонати-фантазії»

Виконавцям своїх творів Скрябін надає дуже точні, детальні виконавські позначення штрихів, динамічних відтінків, педалі. Вважаю, що важливо не просто виконати всі вказівки, а усвідомити, яка ідея, яка музична думка стоїть за кожним таким позначенням.

Перша частина Другої сонати прозора, повітряна, наповнена грою бликів на воді. Головна партія спокійна, ніби заворожена. Паузи з ферматою на педалі— це вслухання у відлуння. Музичний образ початку сонати можна також порівняти із «колами на воді»:



А. Альшванг відзначає тут зародження нового для Скрябіна тематичного елементу— це є короткий мотив типу лейтмотиву (dis— gis, gis, gis; позначений у нотах штилями догори). Протягом всієї першої частини він відіграє велику роль і виконавцю важливо відразу звернути увагу на два моменти з ним пов'язані. По-перше, необхідно усвідомити вокальну природу мотиву— це дозволить зіграти виразно і природно, переконливо виконати тріоль з *ritenuto* та *diminuendo*; по-друге, зрозуміти емоційний зміст— низхідна квінта, ще й у мінорі, поза сумнівами, свідчить про сферу образів сумних— від світлої печалі до трагізму.

Лейтмотив влітається у тонку і плавну, дуже просту, але вишукану в своїй простоті мелодію сполучної партії (H-dur). Тут панує спокійний настрій, умиротвореність. Одна з виконавських проблем у сполучній партії— явище поліритмії та поліметрії у лінії басу. Зіграти потрібно так, щоб був зрозумілим метр і пульс, надзвичайно чутливо провести мелодію в партії правої руки, уважно і без поспіху, але так, щоб був збережений при цьому загальний рух.

Побічна партія (H-dur) невловима, примхлива за характером. Мелодія звивиста, вигадлива. В багатьох редакціях тут є позначка *rubato*. Зіграти потрібно легко, імпровізаційно. Okремо варто звернути увагу на пунктири: шістнадцята з крапкою *h*— тридцять друга *gis*; у наступному такті: тридцять друга *h* з крапкою— шістдесят четверта *e*. У цьому місці допустимо (і навіть бажано) «зависнути», зіграти з тенденцією до розширення меж такту, але без втрати відчуття загального руху.

Заключна партія (H-dur) має багат шарову фактуру. Маємо, по суті, чотириголосся— бас, мелодію і дві підголоскові мелодичні лінії. Усі голоси поскрябінськи самостійні, незалежні один від одного метрично і мелодично. Перед виконавцем стоїть серйозне завдання— мелодію широкого дихання потрібно зіграти яскраво, *ben marcato il canto* з

динамічним відтінком *mf*, але ніжно. При цьому мереживні підголоски у партіях лівої та правої рук виконуються у динамічному нюансі *pianissimo*. І все це вибудовується на одному басу і на одній педалі. Особливо складно виконавцю зберегти спокійно-ліричний характер побічної партії, а також зіграти так, щоб уся фактура «співала», не заглушаючи, чи перекикуючи інші голоси.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff has a melody with dynamic markings *mf*, *pp*, and *mf*. The bass staff has a bass line with dynamic markings *pp* and *mf*. There are trills and triplets in both staves. The second system continues the piece with similar dynamics and markings. There are asterisks and 'Ped.' markings below the staves, indicating pedal points.

Розробка першої частини сонати є контрастною до експозиції в образному відношенні. В ній є острівки драматизму, яскраво виражені фактурні і динамічні контрасти.

Виконуючи початок розробки, дуже важливо виокремити з фактури середній голос, у ньому зосереджене основне змістове навантаження. Це новий матеріал. Він має прозвучати цілісно, попри те, що фактурно мелодія розподілена між партіями лівої і правої рук. При цьому не можна забути про верхню мелодичну лінію (на матеріалі побічної) і лейтмотив, з якого починалася соната і який тепер проходить у лінії басу. Дуже цікавою виконавськи є середина розробки, контрастна динамічно: *ff*— *p* і фактурно: раптові зіставлення тріоль— дуоль. Перш за все, ці контрасти обумовлені змістом музики— це боротьба двох протилежних образних сфер— лірики, спокою з одного боку і бурхливого пориву з іншого. (В кінці розробки, очевидно, перемагає порив). Не можна допустити бездумного, механічного виконання авторських вказівок,

адже в такому разі музика втратить будь-який сенс і прозвучить непереконливо. Технічно такі моменти потребують від піаніста загострення уваги та швидкого «переключення» настрою, характеру.

Реприза (E-dur) варійована. Це додає імпровізаційності характеру музики. Регістр тут вищий, тому ще світліше, ще більш прозоро і витончено звучать у репризі сполучна, побічна партії.

У кодї фігурації правої руки шістнадцятими – тридцять другими тривалостями можна порівняти із переливами хвиль, грою води. (Про любов Скрябіна до моря, до сфери морських образів згадувалось у попередньому розділі). Лінія басу— також хвилі, але більш широкі. Основна мелодія проводиться у середньому голосі і при виконанні динамічно «підіймається» над фігураціями-хвилями в нижньому і верхньому голосах, які виконуються у динамічних нюансах *p* і *pp*.

Друга частина Другої сонати— бурхливе Presto. Частина пронизана безперервним рухом тріолей, складається з хвилеподібних фраз і створює враження неспокоїного, бурхливого, але печального стремління, злетів і падінь, підйомів та спусків.

Скрябін писав, що темп другої частини може бути змінений залежно від технічних можливостей піаніста. Позначення метроному 96-100 половинними означає дуже швидку гру, приблизно так виконував сам автор (див. розділ 2.2.1). Опираючись на цей факт, дуже швидкі темпи можна вважати еталонними для другої частини Сонати-фантазії.

Друга частина так само написана в сонатній формі. Головна партія (gis-moll)— похмурий вихор. Побудована на широких інтервальних співвідношеннях, має елементи прихованої поліфонії.

Побічна партія (es-moll— dis-moll)— мелодія широкого дихання, красива у своїй печальності пісенна тема на бурхливій лінії басу, якій тепер передається неспокійний дух головної партії.



Вся частина переповнена скрябінськими вихорами, раптовими перепадами динаміки, різкими *crescendo* до *ff* і одразу раптовим *piano*. Або інший варіант— довге нарощення сили звуку і замість очікуваного кульмінаційного акорду— обрив у *pianissimo*. У цих динамічних явищах якнайкраще відображається швидкість «польоту скрябінської думки» та «хронічно підвищена емоційна температура» музики Скрябіна, як гарно висловлювався Б. Асаф'єв про творчість композитора.

Технічно друга частина доволі складна, та це не є тут головною виконавською проблемою. Головне на догоду швидкому темпу не пропустити повз увагу мелодичне, поліфонічне, динамічне багатство музики, зіграти якісно та без метушливої поспішності.

3.2 Порівняльний аналіз інтерпретацій видатних піаністів

Соната-Фантазія ор. 19 gis-moll О. Скрябіна— один з улюблених і часто виконуваних творів піаністами цілого світу. В Інтернет-джерелах є надзвичайно велика кількість відео- та аудіозаписів відомих сучасних молодих концертуючих піаністів— Даниїл Тріфонов, Юджа Ванг; сучасних піаністів середнього покоління— Н. Луганський, І. Погореліч, Є. Кісін. Також маємо чудову можливість слухати оцифровані аудіо- і навіть відеозаписи виконань Другої сонати видатних піаністів минулої епохи— В.

Софроніцького, В. Крайнева, С. Нейгауза, В. Ашкеназі, С. Ріхтера.

У цьому розділі розглянемо та порівняємо інтерпретації шести видатних виконавців: трьох російських піаністів ХХ століття— Святослава Ріхтера, Володимира Крайнева, Станіслава Нейгауза, та трьох сучасних молодих виконавців— Євгенія Кісіна, Юджі Ванг, Даниїла Тріфонова.

Безумовно, у цьому розділі не буде визначення хто з піаністів є більш майстерним. Кожен з них уже є визнаним ТОП–виконавцем світового класу, кожен володіє унікальним індивідуальним виконавським стилем. Тим більше, тут не буде намагання визначити кращі чи «правильніші» інтерпретації Другої сонати, адже через глибоко суб'єктивний, психологічний зміст музики, сонату, навіть при бажанні, складно інтерпретувати двічі однаково, а ще більш абсурдно намагатися встановити правильну, канонічну її інтерпретацію. Мета цього розділу набагато цікавіша— через порівняльний аналіз абсолютно різних, але по-своєму геніальних інтерпретацій, усвідомити багатогранність трактувань змісту авторського тексту Скрябіна, дослідити цікаві практичні виконавські можливості, які розкриває перед нами соната.

Святослав Ріхтер

В Інтернет–джерелах знаходимо аудіозапис виконання видатного українського і радянського піаніста Ріхтера, зроблений наживо у Празі 1972 року [23].

Серед інших виконань, оглянутих у цьому розділі, інтерпретація С. Ріхтера стоїть особно і може бути охарактеризована короткою фразою «геніальність у простоті». Рівний темп, спокій, вдумлива споглядальність, простота виконання першої частини надають інтерпретації щирості. Чудово передані динамічні контрасти у розробці *ff* — *pp*. Звучності *fortissimo* при цьому не «вистрілюють», не грюкають, вони сповнені внутрішнього спокою, достоїнства.

Дуже віртуозно піаніст виконує другу частину— *Presto*. Якщо мислити музичним образом бурхливого моря (див. авторську програму Другої сонати у розділі 2.2.1), м'яких хвиль, води, деякі звучності у Ріхтера можуть видатися різкувато-гострими, та якщо взяти до уваги той факт, що музика Скрябіна завжди суб'єктивно-споглядальна, то в інтерпретації С. Ріхтера не побачимо нічого «неправильного», просто таким є

творче бачення піаніста. Темпи всередині другої частини піаніст суттєво змінює, хоч ніяких темпових змін Скрябін у нотному тексті не позначає, але чарівний той факт, що в інтерпретації С. Ріхтера це звучить дуже переконливо і органічно.

Володимир Крайнів

Видатний радянський піаніст, переможець IV Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського (1970), володар головних премій міжнародних конкурсах в Лідсі (1963), Лісабоні (1964).

На платформі YouTube знаходимо оцифроване *відео* виконання Крайніва від 1984 року [24], тож маємо чудову можливість оцінити шарм старого відеозапису.

Перше, що привертає увагу при прослуховуванні— геніальне фразування піаніста. Можливо, дещо заголосно звучать тонко–мереживні «багатошарові» місця музики (заклучна партія першої частини, друга половина головної партії другої частини), але геніально передано характер і образний зміст розробки першої частини— для характеристики цієї інтерпретації гарно підходить термін «буря і натиск».

Друга частина в інтерпретації Крайніва звучить дуже цікаво в образному відношенні— піаніст дуже гарно змальовує стихійність схвильованого моря— темпи всередині частини примхливо-змінні, як мінливість хвиль на воді, також окремо тут варто відзначити майстерність педалізації, завдяки якій перед слухачем постають реальні образи.

Особливо тонка, пісенна і печально–лірична побічна партія другої частини у Крайніва несподівано постає в суворих, холодних тонах, але тим цікавіше слухати ()

Станіслав Нейгауз

Свого часу піаніст зіграв 5 речиталів присвячених повністю музиці О. Скрябіна Маємо аудіозапис сонати, здійснений наживо у червні 1969 року. [25, час 00:00— 10:50 хв. відео]— частина третього з циклу п'яти речиталів.

Надзвичайно переконливо в інтерпретації Нейгауза втілено важливий скрябінський принцип *приливу–відливу* (розробка першої частини, друга частина).

У першій частині піаніст допускає багато імпровізаційності, у найпоетичніших місцях це надає музиці особливої проникливості та щирості.

Євгеній Кісін

Видатний російський, британський та ізраїльський піаніст сучасності. Нагороджений багатьма почесними званнями і преміями, серед яких премії ім. Шостаковича, ім. Караяна, ім. Мікеланджелі, двічі лауреат «Grammy» за виконання О. Скрябіна, С.

Прокоф'єва, І. Стравінського.

Інтерпретація Євгенія Кісіна [26] вирізняється особливо повільними темпами серед інших виконань, розглянутих у цьому розділі. Музикант тонкої душевної організації «поринає в музику з головою». Кожна нота і кожна пауза змістовна, ідеально дослухана, уся фактура співає.

Можливо, стриманий, повільний темп трішки «розхолоджує» бурхливий характер другої частини, але зіграно дуже якісно, почута кожна мелодична лінія, кожен голос і кожен звук.

Юджа Ванг (Ван Юйцзя)

Відома у світі концертуюча піаністка китайського походження, відома своєю надзвичайною віртуозністю. Багаторазова володарка премій «Grammy» та «Gramophone». Попри суперечливу музичну натуру піаністки, іноді навіть тенденції до «віртуозності заради віртуозності», її інтерпретацію скрябінської Сонати-фантазії (саме другої частини, *Presto*) [27] можна віднести до абсолютно геніальних!

Перша частина виконана дуже вільно, імпровізаційно, подекуди занадто *rubato*— порушується навіть ритмічна структура— «розмивається» тривалість нот, з'являються пунктири, де їх немає у нотному тексті. Але надзвичайно тонко і чутливо проведені всі мелодичні лінії, вислухані підголоски.

Друга частина— передача образно-психологічного змісту музики просто ідеальна, у виконанні піаністки відчувається дуже глибоке почуття і розуміння цієї музики. Чудово звучить початок частини в нюансі *sotto voce*, якого часто не вистачає виконанням інших піаністів, зачаровуюче *dolcissimo*, просто ідеально живо і реально змальований образ води, без жодних жорстких, різких звучностей. У технічному аспекті виконання дуже майстерне— попри швидкі темпи, вся фактура прозора, кожна нота має великий сенс.

Даниїл Тріфонов

Один із видатних і обожнюваних сучасних піаністів. Лауреат Гран-прі Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського, 2011р., лауреат I премії Міжнародного конкурсу ім. А. Рубінштейна, лауреат III премії Міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена 2010р.

Особливими його виконання роблять надзвичайна тонкість і чутливість, чарівні тембри звуку. На YouTube знаходимо аудіозапис другої частини зроблений наживо 2013 року в Карнегі-Хол [29], і запис повного виконання сонати [28, час 00:00–10:20 хв.].

Д. Тріфонов— один із тих піаністів, які не лише самі настільки заглиблені в музику, що розчиняються у ній повністю, а й переносять слухачів у мікрокосмос музики, яку в цей момент виконують.

При ідеальній техніці, прозорості фактури, чарівного туше, чистоти і якості звуку є одна дійсно вражаюча особливість виконання Тріфопова— крім прослуховування кожного мотиву, фрази, підголоску (що при скрябінських багатошарових фактурах вже саме по собі становить серйозну виконавську проблему), піаніст іде ще далі і виділяє нові мотиви, навіть нові мелодії (!) з ліній прихованого багатоголосся. Це звучить настільки органічно, що при прослуховуванні без нот може здатися, що Скрябін так і написав, усе так і повинно звучати.

Варто підкреслити також, що піаністу вдається мислити одночасно великими і короткими побудовами, мислити великим фразами і при цьому уважно і тонко «вимальовувати» найдрібніші деталі.

У моменти різких динамічних протиставлень (розробки першої і другої частин) Тріфонов занадто «просідає» в плані темпу (пов'язано це, очевидно, з прагненням загострити на цих моментах увагу слухача), що згладжує поривчастий характер музики цих місць і, можливо, дещо уповільнює «політ скрябінської думки». Але, знову ж таки, це ніяк не суперечить волі композитора і не робить загалом інтерпретацію піаніста менш геніальною.

У підсумку можемо стверджувати, що не існує правильних чи неправильних інтерпретацій Сонати-Фантазії *gis-moll* Скрябіна. При всіх кардинальних відмінностях між виконаннями видатних піаністів сучасності і минулого— митців різного віку, країн

походження, різних фортепіанних шкіл— кожна з оглянутих інтерпретацій є дуже цікавою і переконливою. Це також наводить на ще один висновок: краса, багатство музики і виконавські можливості, які розкриває перед піаністом Соната-Фантазія *gis-moll* Олександра Скрябіна— воістину безмежні!

ВИСНОВКИ

Жанр фортепіанної сонати посідає важливе місце у творчості О. Скрябіна. У сонатах знайшли відображення усі найважливіші індивідуальні особливості Скрябіна як особистості і як митця.

Еволюція творчого стилю композитора тісно пов'язана з еволюцією його філософських поглядів і ділиться на три періоди— перший (ранній), другий (зрілий) та третій (пізній). Сонати першого періоду вирізняються щирою, живою, яскраво суб'єктивною емоційністю. Перша соната поривчаста, схвильована, навіть трагічна. Друга (Соната-Фантазія) більш м'яка, вишукано-прозора і мініатюрна, «імпресіоністична» за звукозображальністю, але так само живо емоційна. Третя вирізняється яскравим драматизмом образів, різкими контрастами та монументальністю форм.

Сонати другого періоду творчості (Четверта, П'ята сонати) позначені впливом нових філософських ідей Скрябіна. Переважно зміст творів цього періоду можна виразити такою драматургічною лінією: томління— політ— екстаз. Серед засобів музичної виразності саме гармонія посідає головне місце. У сонатах цього періоду зростає роль домінантової сфери з альтерованими звуками, збільшені тризвуки.

Третій період творчості Скрябіна (Шоста— Десята сонати) має нові особливості образного змісту і засобів музичної виразності. Тут взаємодіють, борються між собою дві сфери: похмури— світлі, або активні— статичні образи.

Особливе місце у творчому доробку композитора належить Сонаті-Фантазії оп. 19 gis-moll, яка в контексті еволюції творчого стилю Скрябіна належить до ранніх, юнацьких творів. У виконавському аспекті соната доволі складна. Багатогранна і різнопланова, поліфонічна фактурно, при цьому, за характером туше прозороімпресіоністична, соната потребує від виконавця підвищеної уважності, тонкого і чутливого виконання кожного звуку.

Соната-Фантазія увійшла до репертуару багатьох піаністів світового класу. Маємо прекрасну можливість оцінити видатних піаністів сучасності і минулого, порівняти їх інтерпретації, виявити багатогранність сонати, насолодитись надзвичайним багатством і різноманітністю музики Олександра Скрябіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. — М.; Л., 1940.
2. Альшванг А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина. — Избр. статьи. М., 1959; 2-е изд. — Избр. соч. М., 1964, т. 1.
3. Альшванг А. Место Скрябина в истории русской музыки. — Сов. музыка, 1961, № 1; изд. — Избр. соч. М., 1964, т. 1.
4. Альшванг А. О философской системе А. Н. Скрябина. — Сов. музыка, 1935, № 7 и 8; 2-е изд. — в кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. М.; Л., 1940.
5. Асафьев Б. В. О музыке XX века. — Л.: Музыка, 1982.
6. Берков В. Некоторые вопросы гармонии Скрябина. — Сов. музыка, 1959, № 6.
7. Вольтер Н. Символика «Прометея». — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей М.; Л., 1940.

8. Глебов И. Скрябин. Опыт характеристики. — Пг., 1921.
 9. Котлер Н. Эволюция образов в сонатах А. Н. Скрябина.— Сов. музыка, 1940, № 4.
 10. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина.— Сов. композитор, 1981.
 11. Письма А. Н. Скрябина. — М., 1923.
 12. Римская-Корсакова Н. Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин. — Сов. музыка, 1950, № 5.
 13. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине.— М., 1925.
 14. Сабанеев Л. Скрябин, гл. «Путь художника». Пг.: Скорпион, 1916; 2-е изд. М.— Пг., 1923.
 15. Скрябин А. Н. Письма. — М., 1965.
 16. Скрябин А. Полн. собр. соч. М.; Л.; 1947, т. 1
 17. Скрябин А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948, т. 2
 18. Холопов Ю. О современных чертах гармонии Прокофьева.— В кн.: Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962.
 19. Энгель Ю. А. Н. Скрябин: Биографический очерк. — Муз. современник, 1915—1916, № 4—5.
 20. Brentsmith. Some reflections on the work of Scriabin.— Musical Times, LXVII (1926), p. 593—597, 692—694.
 21. Collaer P. Le musique moderne.— Paris; Bruxelles, 1963.
 22. Hull A. The pianoforte sonatas of Scriabin.— The Musical Times, LVII (1916), p. 492—495, 539—542.
- Интернет-джерела (YouTube відео виконань Сонати-фантазії gis-moll):
23. Scriabin – Piano sonata no. 2 – Richter Prague 1972 [викон. від 24.09.1972]. Дата публікації— 9.09.2014. Режим доступу: <https://youtu.be/n7RNbzKJULg>
 24. Vladimir Krainev plays Scriabin Piano Sonata no. 2 op. 19 – video 1984. Дата публікації— 12.07.2015. Режим доступу: <https://youtu.be/fWt-zF9Lhug>
 25. Stanislav Neuhaus plays Scriabin Etudes, Sonatas 2, 4, 9 – live 1969 [викон. від

10.06.1969] Дата публікації— 11.02.2016. Режим доступу:

<https://youtu.be/iyVHCLRT0fi>

26. Scriabin Sonata No. 2 (Kissin). Дата публікації— 29.07.2015. Режим доступу:

<https://youtu.be/8kYtybr3Sxs>

27. Yuja Wang Scriabin sonata no. 2. Дата публікації— 28.04.2013. Режим доступу:

https://youtu.be/weXvYaR_eWM

28. Scriabin: Sonata No. 2 in G-sharp Minor (Trifonov, Melnikov, Pogorelich). Дата

публікації— 24.12.2016. Режим доступу: <https://youtu.be/7XGyWcuYVrg>

29. Scriabin: Piano Sonata No. 2 in G-Sharp Minor, Op. 19 “Sonata-Fantasy” – 2. Presto

(Live). [Daniil Trifonov. The Carnegie recital. 2013 Deutsche Grammophon GmbH,

Berlin]. Дата публікації— 24.07.2018. Режим доступу:

https://youtu.be/ezBP_DArTzo