

Интонационная динамика звуковой ткани в поздних произведениях А. Скрябина

Новаторство А. Н. Скрябина в сфере гармонических средств определило особый способ организации музыкального материала в произведениях позднего периода творчества. Автор статьи исследует специфичное размещение тонов «прометеева созвучия» в музыкальном континууме, объясняя это присущим Скрябину стремлением зарядить интонационной энергией все элементы музыкальной ткани. В результате возникает феномен «интервального натяжения», который оказывается истинным выражением скрябинской идеи «гармониемелодии».

Ключевые слова: Поздний стиль Скрябина, Прометеев аккорд, интонационная энергия, интервальное натяжение, гармониемелодия.

«Если оценить относительное значение в творчестве Скрябина трех основных стихий воплощения — ритма, гармонии и мелоса, то очевидное преобладание окажется на стороне гармонии»¹. Действительно, именно гармония стала средоточием и индикатором эволюционных процессов на всем протяжении творческого пути композитора. Последний период творчества Скрябина ознаменовался созданием принципиально новой ладогармонической системы, базирующейся на многозвучных аккордовых комплексах. Впервые в наиболее последовательном, концентрированном виде найденная система была представлена в «Поэме огня» («Прометее»). Уже первый аккорд «Поэмы» поразил современников своим мистическим звучанием (Илл. 1). Один из ближайших друзей композитора, воскрешая в памяти первое исполнение



Илл. 1.

¹ Сабанев Л. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Муз. современник. 1916. № 4–5. С. 138.

этого сочинения, пишет: «Эта начальная гармония, которой мы все ждали, прозвучала как настоящий голос хаоса, как какой-то из недр родившийся „единый“ звук»². Важное свидетельство приводится мемуаристом двумя строками ниже. Он вспоминает, как на первой репетиции Рахманинов с удивлением задал автору вопрос, наивный, на первый взгляд: «Как это у тебя так звучит? Ведь совсем просто оркестровано». Ответ был как нельзя более лаконичен: «Да ты на самую гармонию-то клади что-нибудь... Гармония звучит»³. Приведенные высказывания указывают на то, что в сознании современников названный аккорд представал как нечто совершенно неслыханное, как высшая манифестация наступающей новой эры в искусстве.

Предпринятые попытки истолкования данного звукового феномена часто приводили к противоречащим друг другу результатам. Одни исследователи определяли «прометеево созвучие» ладофункционально, с точки зрения мажорно-минорной системы, полагая его производным от доминантового нонаккорда⁴. Другие ставили во главу угла собственно интервальную (кварттовую) закономерность построения. Третьи придерживались концепции исторического освоения обертонового ряда⁵. Возникновение столь различных, порой прямо противоположных, трактовок одного и того же созвучия у виднейших представителей теоретической мысли — факт глубоко симптоматичный: он свидетельствует о неоднозначности самого явления.

Сложность теоретической дефиниции усугублялась тем, что выше-названная гармоническая структура своим происхождением связана с аккордами мажоро-минора. В большинстве случаев это — альтерированный доминантовый нонаккорд (большой или малый) с пониженной квинтой и добавленной секстой, или же с расщепленной квинтой. Однако отсутствие разрешения исключает разговор о действии классических функций⁶. В этом смысле ближе к истине был сам композитор, истолковывавший названный аккорд как устойчивый тонический терцдецим-

² Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 103.

³ Там же. Подчеркнуто Л. Сабанеевым.

⁴ Точкой отсчета во всех случаях служил бас ля, поскольку он полагался основным тоном аккорда.

⁵ Ср. напр. работы А. Аврамова, В. Дерновой, Ц. Когоутека, С. Павчинского, В. Рубцовой, Л. Сабанеева, Ю. Холопова.

⁶ Завершающее сочинение фа-диез-мажорное трезвучие не является разрешением в классическом смысле. Можно считать его неким формальным дополнением к сочинению, данью традиции, не вытекающей из сущности позднескрябинской ладогармонической системы.

аккорд с повышенной ундецимой и пропущенной квинтой⁷. Но и это определение также не может считаться исчерпывающим. Дело в том, что классический терцовый принцип построения аккорда в условиях рассматриваемого стилистического универсума теряет свое главенствующее значение, оставаясь лишь *одним из возможных* вариантов, притом далеко не самым распространенным. В этом состоит одно из важнейших открытий Скрябина, имеющее огромное значение для музыки XX века. Именно специфика размещения тонов в звуковом пространстве породила такой «загадочный» звуковой эффект, ошеломивший первых слушателей «Прометея».

С этим связан найденный Скрябиным тип расположения аккорда. Немалое значение имеет то, в каком именно регистре располагается тот или иной интервал. Наиболее устойчивы интервальные конструкции нижней части гармонического столба, ибо они выполняют функцию фонической опоры. Соответственно с этим меняется роль баса. Отныне он перестает быть главным показателем якобы исходной структуры и ладовой функции аккорда, как это происходит при обращении стабильных аккордов мажоро-минора. С этим связано еще одно существенное свойство: басовые тоны аккорда *не складываются в линию*. Каждый из них представляет собою нижнюю точку вертикали, которая может свободно перемещаться, вне прямой зависимости от прочих слоев аккорда. Часто возникают колебания между двумя равнозначными опорами (обычно в интервале тритона, реже — кварты), что как раз и порождает эффект «сложного баса», отмеченный еще в 1916 году А. М. Авраамовым⁸.

С точки зрения акустики наблюдается следующая закономерность: в консонирующих аккордах превалирует тенденция к слиянию интервалов, нивелирующему своеобразие звучания каждого из них, в то время как диссонирующие сочетания таят в себе больше возможностей для индивидуализации гармонии. Сравнивая звучание аккордов, состоящих из терций, и аккордов квартовой структуры, исследователи пришли к выводу, что «в аккордах терцового строения обертоновые ряды в основном совпадают, и прежде всего,.. в наиболее слышимых обертонах. В квартаккордах, в особенности включающих тритон, как в „прометеевом шести-звучии“, форманты не совпадают, отчего и рождается неповторимая окраска созвучия, включающая в себя различные обертоновые ряды»⁹. Следует оговорить, это рассуждение, весьма существенное для осознания

⁷ «Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс, — говорил Скрябин, обращаясь к Л. Сабанееву. — Ведь правда, это мягко звучит — совсем консонанс». (Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. С. 54).

⁸ Авраамов А. «Ультрахроматизм» или «омнитональность» // Муз. современник. 1916. № 4–5. С. 161.

⁹ Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 307.

того, что было открыто и внесено в музыкальный лексикон Скрябиным, имеет относительную законченность и объективность. Другие исследователи решительно отвергают даже саму возможность квартowego обоснования строения «мистического аккорда», полагая, что это широко распространенное мнение бездоказательно: «это отнюдь не конструкция из кварт, подобная той, с которой экспериментировал Шенберг... примерно в то же время, когда Скрябин писал „Прометей“, поскольку «две кварты „прометеевского аккорда“ увеличены, третья уменьшена (следовательно, она, при отсутствии идентификации функциональной ступени, неизбежно воспринимается как терция)»¹⁰. Противопоставление этих двух точек зрения призвано подчеркнуть важный штрих в творческом портрете композитора, а именно то, что Скрябин в своих исканиях исходил не из некоего умозрительного «равноинтервального» либо априорного «анти-терцового» принципа, а из стремления достигнуть наивысшей интенсивности воздействия.

Кроме того, композитор дифференцирует свои гармонии по степени напряженности звучания, фонической насыщенности, «плотности» (Ю. Кон), что при однотипности используемых структур обеспечивает необходимое разнообразие. Полюсы выразительности располагаются между аккордами, включающими в себя тритон и малую нону, и аккордами с большой ноной и чистой квартой. Благодаря этому композитор получает возможность строить драматургию крупных произведений. На противопоставлении аккордов с большой и малой ноной основана драматургия Девятой сонаты. Инициальный конфликт ясно показан уже в пределах главной партии (Илл. 2). В масштабе всей формы основной линией развития становится вытеснение сумрачно-мистических или светлых звучаний большого нонааккорда более жестко звучащими конструкциями с тритоном и малой ноной.

Скрябинский «супераккорд» является тематическим центром композиции, порождающей субстанции, из которой происходят все звуковые элементы. Он приобретает значение тематически организующего «центрального элемента»¹¹, упорядочивающего звуковой материал и интона-

¹⁰ Taruskin R. Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay // Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton and Oxford, 1997. P. 342. Со своей стороны, Тарускин связывает строение данного аккорда с «октатоническим звукорядом» (гаммой «тон-полутон»), что, в свою очередь, также может вызвать возмущения, поскольку указывает, скорее, на систему высотных транспозиций на основе родственных тонов, а не на аккорд как таковой. К тому же, выстроенная Скрябиным «прометеева гамма» не совпадает с октатоникой.

¹¹ Понятие введено в научный обиход Ю. Холоповым. Упорядочивающее действие центрального элемента принципиально отличается от организующего воздействия то-

Илл. 2

ционно скрепляющего форму музыкального произведения. Центральный элемент может быть облечен в различную форму. Скрябин культивирует аккордовый тип. Известно, что «гармония у „позднего“ Скрябина являлась непосредственно предкомпозиционным уровнем тематизма: на первом этапе творческого процесса композитор „сочинял аккорды“, а затем представлял их в виде горизонтальной „шкалы“ с последующим испытанием ее мелодических возможностей»¹². Мелодические образования выводились из «основного аккорда». Интервальная структура могла преобразовываться, но весьма ограниченно, так как слишком явное изменение интервальной структуры разрушило бы тематический, а вместе с тем и конструктивно-логический фундамент композиции. Упорядочивание музыкального пространства, в организации которого ладотональные связи значительно ослаблены, требует иного сцепляющего начала, в данном случае — устойчивости интервалики. Интервал как тематически и интонационно значимая единица музыкальной ткани становится «несущим элементом конструкции» в гармонии, в мелодии, в музыкальной ткани в целом.

ники. Он фокусирует в себе тематические элементы, присущие данному музыкальному произведению, способствуя, тем самым, его целостности. (См. подобнее: Холотов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 112).

¹² Смирнова Е. Особенности организации фактуры фортепианных сочинений Рахманинова (Методологическая разработка Лекций по гармонии). Л., 1988. С. 41.

Сказанное справедливо не только по отношению к Скрябину: собирающая функция интервала проявляется в творчестве многих композиторов XX века. Назовем имена Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита. На постоянстве интервальных соотношений основан композиционный метод нововенской школы. На фоне подобных аналогий ярче высветливается своеобразие музыкального языка Скрябина. Главная особенность его индивидуальной композиционной системы заключается в *способе раскрытия тематического потенциала*, содержащегося в новонайденных гармонических созвучиях. Это касается в первую очередь *трактовки* интервала. Интервал в скрябинском аккорде действует и как фонически целостное звуко сочетание, обладающее качеством «весомости», «осязаемости»¹³, и как энергетически заряженная мелодийная «частица». Такое единство противоположностей — вертикального и горизонтального, комплексного и дифференцированного, фонического и интонационно-сопряженного — составляет существо скрябинского стиля. Под *фоническим* здесь понимается гармоническое начало в своем первичном проявлении: сочетание звуков в одновременности и эффект рождаемых ими созвучий. Под *интонационным* подразумевается мелодическое, «головное» начало в обобщенном смысле, которое выступает как движитель звуковой материи, осуществляющий ее становление во времени. В подтверждение такого понимания сошлемся на Б. Асафьева, у которого есть определение интонации как явления *осмысления тембра*. По его словам, «в этом своем качестве интонация действует и за речью и за музыкой, предшествуя им»¹⁴. Далее он отмечает, что интервалика и тембровость имеет *общую интонационную основу*. У Скрябина такое природное родство выступает как интонационное осмысление «гармонии-тембра» (Л. Сабанеев), посредством мелодической активизации входящих в нее интервалов.

Под таким углом зрения проблема единства мелодического и гармонического начал в музыке Скрябина предстает в особом свете. Интегрированная ткань скрябинских произведений представляет собой не рациональное выведение «всего из одного», а органическое, исконное единство звуковых элементов, основанное на их природной взаимосвязи. Из этого следует, что донесенное до нас Сабанеевым понятие «гармониемелодии» не раскрывает специфику стиля автора «Прометея», так как отражает только внешний признак — звуковое соответствие, тоновую идентичность аккорда и мелодической линии. Не это является основополагающим показателем устройства поздних произведений. И здесь не столь важно

¹³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 234.

¹⁴ Там же. С. 240

определение конструктивных признаков того или иного гармонического феномена. Намного более существен живой процесс образования тематической ткани произведения.

В последних скрябинских опусах каждый интервал, составляющий сложную вертикаль, существует как самостоятельная, самозначащая часть этого комплекса, вносящая свой оттенок звучания в фонически целостный аккорд. Интервал при этом сохраняет не только индивидуальность окраски, но и возможность *мелодико-интонационного раскрытия*. Выделяясь из гармонического комплекса, он может проявлять свою активность двояко: 1) в виде *фонически индивидуализированного созвучия* — как отдельно, так и внутри структурно устойчивого полиинтервального блока; 2) в виде *интонационно яркого мотива*, ритмически высвободившегося и выделившегося из аккорда. Мелодическая активность определяется *силой интервального натяжения*, возникающего между тонами аккорда. Слово «натяжение» выбрано не случайно. В условиях позднего стиля Скрябина, когда ладовые тяготения перестают участвовать в энергетическом продвижении музыкальной материи, когда гармония предстает как «константа высокого напряжения»¹⁵, создается впечатление «стягивания пространства» в аккорд, который, если можно так выразиться, устремлен сам в себя. Присущее классико-романтической системе функциональное сопряжение *разных* аккордов сменяется ощущением сопряжения звуков *внутри одной гармонии*, то есть ощущением «интервального натяжения» между ними. Можно предложить следующее определение названному свойству музыкальной ткани:

Интервальное натяжение — это сила, стягивающая тоны аккорда, превращающая образующие его интервалы в тематически значимые, интонационно насыщенные образования, динамично устремленные к мелодическому раскрытию, освобождению от «магической власти» гармоний-тембра.

Несмотря на то, что признаки интервального натяжения можно отметить даже в сочинениях, относящихся к первому творческому периоду¹⁶, в полной мере названный феномен проявляется только в сочинениях последних лет жизни. Для полноценного обнаружения интервального натяжения аккорда необходимы следующие факторы:

¹⁵ Панкратов С. О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. XX. С. 41.

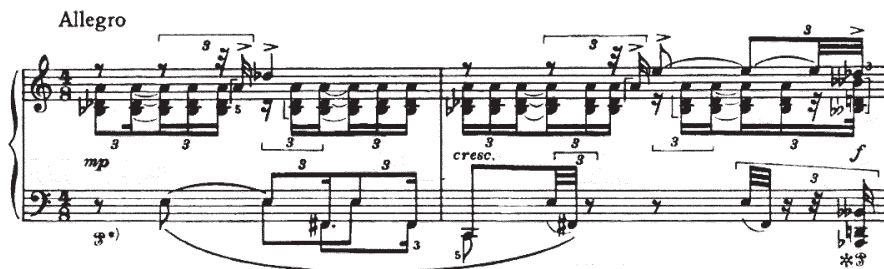
¹⁶ Достаточно вспомнить Прелюдию ор. 2, в которой аккорд собирается из разнонаправленных мелодических ходов.

- а. Снятие мажорно-минорных тяготений.
- б. Опора на определенную диссонирующую многозвучную гармоническую структуру.
- с. Повторяемость структур, их фактическая неизменность (только малая вариантность, перетекание и транспозиция).
- д. Тип расположения, маркирующий структурную независимость интервальных структур.
- е. Ширина охвата регистров при ритмо-фактурной спецификации каждого из них.
- ф. Единство вертикали и горизонтали.
- г. Незначительная роль линейного голосоведения, соединяющего аккорды: нет гармонических голосов, но есть мотивы, возникающие из сопряженных тонов аккорда.
- h. Интонационно-тематическая значимость всех компонентов вертикали. В каждом интервале одинаково существенны и его фонические свойства, и интонационное напряжение, связанное с «голосовым» ощущением звукорасстояния.

Вглядываясь в историческую перспективу, можно заметить, что эпизоды с редкой сменой гармонии рельефно выделяются на общем фоне в силу своей исключительности. Приведем наиболее значимые образцы: начальные такты первой части Девятой симфонии Л. Бетховена, вступление к опере «Золото Рейна» Р. Вагнера, вступление к первой части Девятой симфонии А. Брукнера и, наконец, вступление к «Поэме огня» Скрябина. Все названные примеры являются разделами, имеющими вступительную функцию, их объединяет идея «зарождения музыки». Внутри вибрирующего гудения звуковой материи — слитного звучания одной гармонии — постепенно зарождаются тематические «эмбрионы», которые, заполняя музыкальное пространство, приводят к кульминационной вспышке¹⁷. Для «позднего» Скрябина долговременное звучание одной гармонии становится правилом, тогда как до него это было редким исключением. Идея зарождения мелодического рельефа из фона приобретает всеобщность действия, не ограничиваясь вступительными разделами формы. Фонически индивидуализированная вертикаль становится интонационным

¹⁷ Вот как пишет об этом Асафьев: «Любопытно наблюдать, как из тематических элементов, вызывающих лишь брожение в окружающей звуковой массе, мало-помалу выделяются зигзагообразные темы, прорезающие густой фон, а в конце концов, вся сила лучистой энергии концентрируется в напряженнейшем натиске героической темы экстаза и в кипящей массе „Поэмы огня“». Асафьев Б. А. Н. Скрябин // О музыке XX века. Л., 1982. С. 68.

источником мелодики. Тембровая насыщенность и ладовая многозначность многозвучных гармоний позволяет долго концентрировать внимание на их звучании, последовательно раскрывая заложенные в них мелодические и фактурно-ритмические потенции. Один из наиболее наглядных примеров этого процесса — главная партия Седьмой сонаты (ор. 64) (Илл. 3).



Илл. 3

Скрябинское «созерцание гармонии»¹⁸ не исчерпывается созерцанием собственно фонических качеств, «сонорной магией» (В. Дельсон). В таком случае это было бы ближе к импрессионизму, который глубоко чужд всему складу творческой личности Скрябина. Ведь даже если отвлечься от общеэстетических различий, обнаружится, что и в плане музыкально-техническом Скрябин придерживается принципов, прямо противоположных принципам импрессионистов, при всех внешних совпадениях. Корень различия — в самом понимании действия гармонии. Общие черты Скрябина, например, с К. Дебюсси выражаются в отходе от законов мажорно-минорной системы, в разрушении функциональных связей, «необычных» ладовых и звукорядных особенностях, а также свободном использовании созвучий, не нуждающихся в разрешении. Перечисленные черты сходства носят, скорее, внешний характер: они показательны лишь как общие тенденции переходной музыкально-исторической эпохи, на фоне которой более явственно видны различия. У Дебюсси нередки эпизоды с длительно выдержанной гармонией, охватывающей своим звучанием все регистры фортепиано. Благодаря расслоению ткани на регистровые уровни рождается своего рода «слоистая перспектива». Характерный пример — прелюдия «Затонувший собор». Фактура Прелюдии слагается из несоприкасающихся, словно расположенных на раз-

¹⁸ Одно из характерных выражений, часто употреблявшееся Скрябиным в беседах с друзьями (см. напр.: *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 57).

личной глубине фактурных слоев. Ощущение самостоятельности планов возникает благодаря двум противоположным приемам: в то время как часть фактуры составлена из протяженно звучащих комплексов, другая часть наполняется движущимися аккордовыми «блоками», сохраняющими свою фоническую целостность. В противоположность этому, Скрябина привлекает не статическое созвучание планов, а их взаимодействие, что позволяет осуществить стремительные переходы из одного психологического состояния в другое. С этим связаны резкие темповые перепады, сопряженные с частыми динамическими «всплесками». Все это — полная противоположность «слоистой динамике» Дебюсси. Столь же различна трактовка диссонирующей гармонической вертикали. У Дебюсси она выступает не как совокупность тонов, дифференцированных по своей роли в мелодическом становлении музыкальной ткани, как у Скрябина, а как неразлично-слитная субстанция, обладавшая своими, только ей присущими качествами: фонической «плотностью» и «весомостью». Иными словами, аккорд у Дебюсси — гармоническое «пятно», имеющее определенную красочную насыщенность и свое место в пространстве звуковой картины. Интервалы же, составляющие аккорд, интонационно пассивны.

Подытожим сказанное. Гармонический комплекс в позднем творчестве Скрябина выступает как «центральный элемент», представляя собой тематический «каркас», первооснову композиции. Аккорд интегрирует элементы музыкальной ткани по вертикали и горизонтали. Он объединяет в своем звучании все регистровые уровни, каждый из которых в то же время наделяется более или менее самостоятельным тематическим материалом. Таким образом, полный аккорд, логически и фонически, является одновременно и целостным единством, и сплетением более мелких, интонационно и структурно значимых единиц. Самой малой частицей аккорда, его конструктивной ячейкой становится интервал (тон аккорда — «атом», интервал — «молекула», состоящая из взаимопротягивающихся «атомов»). Интервал, развернувшись по горизонтали, превращается в ритмический или мелодический мотив. Возникает диалектика процесса и результата: с одной стороны, аккорд существует как изначально задуманный, целостный комплекс, внутри которого содержатся «интонационные ступки», с пульсирующей в них мелодической энергией; с другой стороны, он сам «творится», проходит процесс становления из различных ритмо-интонаций, выражающихся в предельно сжатом виде «мотивов-формул». Скрябин открывает внутреннюю динамику становления, фактурно-фонического проявления аккорда посредством реализации мелодического напряжения, заложенного в интервальном соотношении тонов. Его «гармония-мелодия» — подлинное двуединство вертикали и

горизонталю, ипостась порождающего и порождаемого, процесса и результата, пространства и времени.

Литература:

1. *Аврамов А.* «Ультрахроматизм» или «омнитональность» // Муз. современник. 1916. № 4–5.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 376 с.
3. *Асафьев Б. А. Н. Скрябин* // О музыке XX века. Л., 1982. С. 57–77.
4. *Дельсон В.* Сонаты А. Н. Скрябина. М., 1961. 48 с.
5. *Панкратов С.* О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. XX. С. 37–49.
6. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. 448 с.
7. *Сабанев Л.* А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Муз. современник. 1916. № 4–5.
8. *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. 391 с.
9. *Смирнова Е.* Особенности организации фактуры фортепианных сочинений Рахманинова. (Метод. разработка лекций по гармонии для слушателей факультета повышения квалификации). Л. 1988. 80 с.
10. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М. 1974. 228 с.
11. *Taruskin R.* Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay // Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 1997. P. 308–359.