

Э. Месхишвили

**ФОРТЕПИАННЫЕ
СОНАТЫ
СКРЯБИНА**



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1981

Б И Б Л И О Т Е К А М У З Ы К О В Е Д А

Редакционная коллегия:
И. А. БАРСОВА, Н. Г. МЕЛИК-ШАХНАЗАРОВА,
М. Е. ТАРАКАНОВ, Ю. Н. ТЮЛИН

Ответственный редактор
И. А. БАРСОВА

От издательства

Серия «Библиотека музыковеда» призвана публиковать исторические и теоретические исследования советских музыковедов. В большинстве случаев это первая книга автора, созданная на основе его диссертации, рекомендованной научным советом к изданию. Публикация этих работ преследует двоякую цель: информирует о последних научных достижениях и стимулирует творческую работу молодых музыковедов. Первые систематические шаги в этом отношении были предприняты издательством несколько лет тому назад выпуском периодических сборников «Проблемы музыкальной науки» и «Музыкальный современник». Но в статьях сборника молодые авторы очень связаны объемом и направленностью всего выпуска. Серия «Библиотека музыковеда» в этом отношении предоставляет большие возможности, хотя в целом ограничивается тематикой, связанной с современностью.

Введение

Начало XX в., эта переломная пора в истории России, является и интереснейшим временем в развитии ее искусства. В области музыки, литературы, театра существуют одновременно разнообразные направления, параллельно творят представители самых различных, часто противоположных стилей, вкусов и убеждений: композиторы Римский-Корсаков, Глазунов, Танеев, Лядов, Рахманинов, Метнер, Прокофьев, Стравинский, писатели и поэты Л. Толстой, Чехов, Короленко, Горький, Блок, Брюсов, Белый, Бальмонт, Андреев, Ахматова, художники Серов, Врубель, Н. Рерих, Левитан, Головин, Коровин, Бакст, Бенуа. К этому времени относится деятельность Станиславского, Мейерхольда, Комиссаржевской, Шаляпина, Нижинского, Павловой, Карсавиной. Оно дает миру и одного из самых оригинальных и сложных русских композиторов — А. Н. Скрябина.

Среди важнейших проблем необычайно сложного и противоречивого искусства той эпохи — поздний романтизм и его преломление в различных течениях начала века, в частности в импрессионизме и символизме. Претворение романтизма мы видим и в общем усиле-

нии лиричности творческой манеры художников тех лет. Именно с модификацией романтического направления в новых условиях, с поздним романтизмом связано во многом творчество А. Н. Скрябина, в котором элементы указанных течений нашли индивидуальное преломление. Его произведения, крепко связанные с традициями музыки XIX в. и русской культурой, сильны героико-экстатическими порывами, напряженностью и необыкновенной рафинированностью чувств. Третья, Четвертая, Пятая, Седьмая, Десятая сонаты, «Поэма экстаза», «Прометей» Скрябина выражают повышенно-обостренную радость жизни, мощь человеческого духа, героический подвиг, наслаждение творчеством и природой, тонкие и необычные эмоции, индивидуально преломляя некоторые романтические идеи и образы. Исследователь скрябинского творчества А. Альшванг удачно применил к нему определение, данное Чайковским музыке Бетховена: «Трагическое ликование высших сил природы» (7, с. 83). Замечательно сказал и Асафьев: «Лучшие из *andante* и *lento* музыки Скрябина полны таких настроений, словно он видел, как распускается цветок, и слышал трепетный блеск и сияние звездных лучей. Поэтому никогда в его композициях нет веяния холода, каменности, застылости — в них всегда движение, всегда жизнь» (23, с. 25).

При этом необходимо подчеркнуть ярко выраженный субъективный склад музыки. Скрябин — лирик до мозга костей, «поэт фортепиано». Круг содержания его произведений замкнут разнообразной жизнью творческого «я» — будь то удивительные в своем разнообразии и тонкости эмоции, воплощения в разных аспектах философской концепции (тоже связанной с бурным кипением скрябинского духа) или невольное отражение в нетерпеливых порывах «грозовой атмосферы» времени.

У Скрябина немало общего с Шопеном. Действительно, Шопен так же является фортепианным компо-

зитором-лириком, как и Скрябин. С той лишь разницей (не считая национальной), что последний еще субъективнее и лиричнее.

Творчество Скрябина связывают с лирикой Блока, тончайшего из русских поэтов начала века. Неуловимо-прекрасное, часто не поддающееся выражению в словах, трогающее нас в стихах Блока, встречаем мы и в образах Скрябина — в мире изысканной и тонкой печали, светлой скорби, ослепительной, «озаренной», но какой-то хрупкой радости, бурного, артистически прекрасного отчаяния, в мире порыва, устремленности в неведомое, судорожного, трепетно-нервного беспокойства. Манящая неуловимость, зыбкость освещения, неопределенность некоторых тем роднят их с такой же тонкой, призрачной, неуловимой поэзией Блока; это же и отличает их от подобного рода тем романтиков — шопеновских, например.

Романтический порыв, страстность, экзатичность, даже большая роль синего цвета в собственном композитору цветовом восприятии музыки (его он считал цветом разума) роднят его творчество с живописью Врубеля.

Необыкновенно разнообразная и рафинированная гамма всевозможных эмоций и настроений, выраженных Скрябиным с неслыханной интенсивностью и напряжением («хронически повышенная эмоциональная температура», как говорил Асафьев), включает немало таких, которые до него не получали столь своеобразного и яркого воплощения: горделивое волеизъявление, самоутверждение, лучезарное экзатическое состояние, необычные, таинственные, сумрачные образы. При этом очень часто они сопоставляются по принципу контраста. Полярность состояний («высшая грандиозность» и «высшая утонченность») — одна из наиболее характерных черт образной сферы Скрябина.

Художественные замыслы Скрябина во многом свя-

заны с его мировоззрением. Схематически мировоззренческую концепцию Скрябина можно выразить следующим образом: некое объективное духовное начало порождает свою материальную противоположность, после чего они стремятся к воссоединению, в этом стремлении проходят ряд перипетий и затем достигают слияния, воплощенного в состоянии экстаза, знаменующего мировой катаклизм.

Философским взглядам Скрябина посвящалось до революции немало работ различных авторов, таких, как И. Лапшин, Л. Сабанеев, Б. Шлецер. Но наиболее верное толкование они получили в статьях сборника к 25-летию со дня смерти композитора (2): А. Альшванг. О философской системе Скрябина; Ст. Маркус. Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина; Н. Вольтер. Символика «Прометея».

Скрябинское же творчество, помимо воли автора, безусловно, отражает гораздо более широкое содержание, что нередко бывает у художников со сложным мировоззрением, так как является продуктом эпохи и потому содержит отзвук современных событий. В статье «Поэма экстаза» (в том же сборнике) Л. Данилевич высказывает предположение, что идея мистерии, мирового переворота возникла у Скрябина как преломление предчувствия грандиозных перемен. Несмотря на то, что Скрябин не был связан с революцией, его произведения, конечно, косвенно отразили кипучую атмосферу начала века, поэтому к нему вполне приложимо известное высказывание В. И. Ленина о Л. Толстом (см. 1, с. 206, 209). Луначарский назвал творчество Скрябина «высшим даром музыкального романтизма революции» (42, с. 145). Плеханов выразился о нем следующим образом: «Музыка его — грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика» (53, с. 75). Близкую мысль

высказал и А. Альшванг в цитируемой статье «Место Скрябина в истории русской музыки»: «Вся сила Скрябина была направлена на преодоление косного мира, а это могло идти от русской революции, являясь ее отражением в сердце художника и голове мистика» (7, с. 82).

Здесь можно продолжить приводившуюся аналогию с Блоком. Сближающие моменты заключаются, как мы видели, в связи обоих с невидимым прекрасным миром, существующим только для посвященных, стихийном (у Блока впоследствии и сознательном) отражении эпохи и, наконец, чертах символизма, присущих обоим художникам, более сильных у поэта в раннем, а у композитора — в третьем периоде творчества. Они выражаются у последнего, в частности, в символичности ряда образов, отражающих философскую концепцию композитора, а также в приглушенной, необычной атмосфере некоторых произведений¹. Однако лучшие скрябинские сочинения по существу далеки от трагичности, любимой символистами идеи гибели мира и привлекают своим повышенным жизненным тонусом и ярким своеобразием.

Новизна их содержания сочетается с большой оригинальностью музыкальных средств. Сложнейшие, необычные гармонические комплексы поздних сочинений Скрябина, связанные в ряде случаев с обертоновой

¹ Н. Котлер указывает на близость символизму образа звезды, стихии, гротеска, принципа объединения главной идеей ряда различных ощущений (см. 40), Альшванг — на символику кратких мотивов, тайный смысл тем, мистическую атмосферу. Он же констатирует «в позднем скрябинском творчестве слияние элементов импрессионизма (музыкальный язык), символизма (тематическая работа) и экспрессионизма (ведущие принципы, характер эмоций, апогей субъективизма)» (см. соотв. 7 и 8, с. 158). В качестве примеров импрессионистичности музыкального языка приводятся Поэма-ноктюрн ор. 61, Прелюдия ор. 74 № 2.

шкалой (натуральные тембры), открывают новые горизонты звучания. Так же нетрадиционны их тонально-гармонические закономерности и своеобразная композиция. Эти находки дали мощный толчок развитию последующей музыки. Непреодолимое внутреннее стремление к новаторству, тяга к большим, «космическим» проблемам (наиболее масштабное воплощение они получили в симфониях и симфонических поэмах Скрябина), страстное горение характерны и для Блока, и для Скрябина, и для Врубеля. Всех трех художников сближает и важность для них стройной и законченной формы.

Следует подчеркнуть, что Скрябин является в основном фортепианным композитором. Самую обширную и значительную часть его творческого наследия составляют фортепианные сочинения — 10 сонат, прелюдии, поэмы, этюды, мазурки. В них можно выделить две жанровые линии — мелкие формы и сонату, причем необходимо указать на огромное значение жанра сонаты.

Во многом благодаря сонатам Скрябина русская фортепианная музыка в начале XX в. приобретает такую значительность и размах. Можно с уверенностью сказать, что соната в полной мере расцвела впервые только у Скрябина, в то время как симфония сформировалась и достигла зрелости, как известно, значительно раньше. Не было фортепианного композитора, равного Скрябину по величине дарования, новизне содержания и средств, глубокому своеобразию. Несколько позднее большое значение приобретает сонатное творчество Прокофьева и Метнера.

До XX в. сонатный жанр не играл в творчестве русских композиторов сколько-нибудь заметной роли. Национальная фортепианная музыка начинает формироваться в конце XVIII — начале XIX в. и проходит в своем развитии несколько этапов. Первый довольно обширен (одна его половина длится до XIX в., вторая

связана с именами Глинки и его современников) и характеризуется поначалу индивидуальным освоением классических жанров, в основном вариаций и танцевальных миниатюр, а затем и крупных форм. Одним из ранних образцов является Соната C-dur И. Прача (1787). Большую роль сыграло также сонатное творчество Бортнянского, скрипача Хандошкина. В инструментальной музыке Д. С. Бортнянского значительны восемь клавирных сонат (трехчастных, включенных в сборник 1784 г.). В 1794 г. появилась трехчастная соната Л. С. Гурилева. К XIX в. относится Большая соната из русских песен для фортепиано И. Прача (1806), две сонаты И. Геништы: f-moll, op. 9 (1838) и поздняя Большая соната C-dur, op. 12. Затем были написаны одночастная соната Алябьева, соната Н. Афанасьева «Раздолье» в национальном складе.

В большинстве сонат перечисленных авторов (Прач, Бортнянский, Гурилев, Геништа) использован русский народный материал. Таким образом, освоение жанра было тесно связано с родной стихией, складывался тип песенной сонаты, которая, однако, впоследствии не получила развития.

Глинка не писал сонат, но форма сонатного allegro всесторонне разрабатывалась в его фортепианных камерных ансамблях (в лучших ансамблях Алябьева — Сонате для скрипки и фортепиано, Трио — тоже участвует фортепиано). Эти ансамбли, вариационные формы и инструментальные миниатюры более позднего времени сыграли очень большую роль в формировании русского фортепианного стиля. Однако национальный элемент в них выражен менее непосредственно, чем раньше, без цитирования народных тем.

На протяжении второй половины XIX в. — следующего этапа развития — создается немного по-настоящему ярких и значительных фортепианных произведений: «Картинки с выставки», «Исламей». В жанре же сонаты можно назвать лишь Большую сонату Чайковского G-dur, op. 37 (1878), подчеркнув при этом этапность данного сочинения (как и Концерта b-moll) — первого значительного образца. Это произведение огромного размаха, вполне сопоставимое с концертом для фортепиано с оркестром и, в частности, с концертами самого Чайковского.

В творчестве Чайковского романтически-шумановское начало

сочетается с национально-русским, психологически-лирическим. Его соната, концерты и миниатюры во многом сформировали концертно-виртуозный и камерно-лирический фортепианный русский стиль.

С немецкой классической школой (Бетховен — Мендельсон) связаны сонаты А. Рубинштейна. Значительнее его концерты, сыгравшие видную роль в истории жанра в России.

Третий этап развития фортепианной музыки начинается с 90-х гг. XIX в. Однако высокого совершенства к началу XX в. достигают не крупные формы, а фортепианная миниатюра — в творчестве Аренского и Лядова.

В это же время, наконец, появляется и группа сочинений различных композиторов в сонатном жанре: две сонаты Глазунова (№ 1 и 2 — 1901), две сонаты Рахманинова (№ 1—1907, 2 — 1913), соната Ляпунова (1908), поздняя соната Балакирева (1905). Названная группа сочинений формирует лирико-жанровый и романтический национальный стиль. Менее яркие и самостоятельны сонаты Балакирева и Ляпунова.

И все-таки соната в творчестве русских композиторов начала века остается эпизодическим явлением.

Что касается западной музыки начала XX в., то в целом она очень интересна, но жанр сонаты представлен в ней незначительно. Перечень некоторых произведений тех лет, писавшихся параллельно с русскими сочинениями, поможет нарисовать картину.

1901 — последняя тетрадь лирических пьес для фортепиано Грига, Вторая симфония Сибелиуса, Второй фортепианный концерт Рахманинова, Две фортепианные сонаты Глазунова, Соната П. Дюка.

1902 — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, Пятая симфония Малера, «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова, Вторая симфония Скрябина.

1903 — Квартет Равеля, «Эстампы» для фортепиано Дебюсси, Четвертая соната Скрябина, «Домашняя симфония» Р. Штрауса, «Ее падчерица» Яначека.

1904 — «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, Соната ор. 5 Метнера, Третья симфония Скрябина.

1905 — «Море» Дебюсси, «Саломея» Р. Штрауса, Седьмая

симфония Малера, «Жизнь коротка» М. де Фальи, Соната Балакирева, Соната Л. Яначека, Сонатина М. Равеля.

1906 — Четыре псалма на старинные норвежские мелодии (для хора с баритоном) Грига, трилогия «Король Артур» И. Альбениса, Восьмая симфония Глазунова, Первая соната А. Станчинского.

1907 — «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Поэма экстаза», Пятая соната Скрябина, Первая соната Рахманинова, Соната В. д'Энди, сонатины Регера, Первая соната Мясковского, Триада сонат ор. 11 Метнера.

1908 — «Электра» Штрауса, «Песнь о земле» Малера, «Ночной Гаспар» Равеля, Соната Ляпунова.

1909 — Девятая симфония Малера, Пять оркестровых пьес Шёнберга, Третий фортепианный концерт Рахманинова, Первая соната Прокофьева.

1910 — «Кавалер роз» Р. Штрауса, «Девушка с Запада» Пуччини, Вторая симфония Шимановского, «Жар-птица» Стравинского, «Прометей» Скрябина, фортепианные прелюдии Дебюсси (I том), Два стихотворения для женского хора и оркестра на слова Бальмонта Прокофьева.

1911 — Первый концерт Прокофьева, «Петрушка» Стравинского, Фортепианный квинтет Танеева, Соната ор. 22 Метнера.

1912 — «Лунный Пьеро» Шёнберга, Вторая фортепианная соната Мясковского, Соната-сказка ор. 25 № 1 Метнера, Шестая и Седьмая сонаты Скрябина, Вторая соната Прокофьева, Вторая и Третья сонаты Станчинского, Сонатина А. Русселя.

1913 — «Весна священная» Стравинского, Вторая фортепианная соната, «Колокола» Рахманинова, Восьмая, Девятая, Десятая сонаты Скрябина, Соната ор. 25 № 2 и Соната-баллада ор. 27 Метнера.

Итак, соната в западной музыке после произведений Шумана (1835; 1835—1838, 1836), Франка (1834), Шопена (1827—1828, 1839, 1844), Листа (1837—1839), Брамса (1852—1853, 1852, 1853) и Грига (1865), завершающих романтическое направление, появляется эпизодически и представлена разнохарактерными образцами.

В начале века она вступает в новую полосу своего развития. Некоторые композиторы продолжают развивать традиции роман-

тизма: П. Дюка — Соната *es-moll* (1900), В. д'Энди — Соната *E-dur* (1907). Более смелыми по музыкальному языку (с большой ролью политональности) являются фортепианные сонаты Д. Мийо (1906) и Бартока (1927). Особое место в творчестве Л. Яначека занимает соната «1 октября 1905 года» памяти убитого рабочего (1905).

Этот значительный по содержанию и масштабам жанр в начале века перерождается в миниатюрную камерную форму, которая встречается у многих композиторов: сонатины М. Равеля (1905), А. Русселя (1912) в манере французского импрессионизма, сонатины М. Рegera (1901—1907) в стиле немецкой классики, жанровая сонатина Б. Бартока (1915) на народном материале.

Таким образом, в западной музыке рассматриваемого периода не заметно интенсивного использования, развития сонатного жанра; основные интересы композиторов лежат в других областях — симфонической, балетной, оперной. В русской же музыке он занимает, как говорилось, большое место в творчестве не только Скрябина, но и Метнера и Прокофьева¹.

С появлением сонат Метнера и Прокофьева русское сонатное фортепианное творчество начинает занимать одно из ведущих мест в мировом масштабе.

Помимо естественного претворения русскими композиторами некоторых традиций классической и романтической сонаты, происходит совершенно индивидуальное преломление ими жанра и прокладывание новых, неизведанных путей.

¹ Третьим в триаде выдающихся русских фортепианных композиторов у Асафьева назван Рахманинов (Метнер — Скрябин — Рахманинов). Асафьев подчеркивает роль этих композиторов для фортепианной музыки в целом, а также их общность как представителей московской ветви русской школы 900-х гг. Прокофьев фигурирует как зачинатель «яркого и смелого нового течения». В данной же работе на первом плане — значение отдельного жанра в творчестве каждого композитора, что делает временные различия менее важными.

Наиболее «классическое» направление, ведущее начало от венской школы, представляют сонаты Прокофьева. Характеризуясь типично упругими, остродинамичными и своеобразно лирическими образами, они сохраняют в большинстве случаев традиционное членение и пропорции, а также ту ясную, здоровую жизненную силу и уравновешенность, которые позволяют провести нити к сонатному творчеству Бетховена.

Совершенно иной тип представлен в творчестве Метнера, у которого сонаты занимают очень важное место¹. Романтическое направление западной музыки преломляется в них в тонкое, элегическое в целом искусство (хотя нередки героические и эпические образы), выросшее на русской почве и отличающееся ярким своеобразием. Большинство сонат Метнера имеет названия, подчеркивающие их романтический характер: «К Вертеру», «Элегия» и «Примирение» (триада сонат ор. 11), Соната-сказка (ор. 25 № 1), Соната-баллада (ор. 27), Соната-воспоминание (ор. 38 № 1), «Трагическая соната» (ор. 39 № 5), «Романтическая» и «Грозовая» (ор. 53), Соната-идиллия (ор. 56).

Скрябин же создал новый, лирико-психологический тип сонаты, содержание которой определяется главным

¹ В брошюре Е. Долинской «Николай Метнер» приводится меткое замечание Танеева о композиторе: «Метнер родился с сонатной формой» (34, с. 12). В этой же брошюре содержится интересное высказывание А. Белого о Скрябине и Метнере: «Скрябин и Метнер сосредоточивают в себе все, чем может гордиться молодая русская музыка. Метнер и Скрябин вполне противоположны. Если допускать сравнения, эта противоположность аналогична несоизмеримости безукоризненного мужественного стиха Брюсова с неверно-женственной, певучей строчкой Бальмонта. Метнер, пользуясь всей сложностью техники, в своих основных темах гениально прост. И эта здоровая, цельная простота — простота через сложность — безраздельно связывает его творчество с общим руслом музыки, представленным гениями вроде Бетховена, Шумана, Вагнера» (15, с. 372).

образом жизнью души, глубокими и многосторонними внутренними переживаниями, а во втором и особенно третьем периодах творчества — и более тесной связью с философской концепцией композитора. Этот тип сонаты является индивидуальной чертой скрябинского творчества¹. Ни одна из сонат русских композиторов, предшествовавших скрябинским или даже написанных одновременно, не приближается к этому образцу. Высказывание Чайковского относительно симфонии («лирическая исповедь души») с еще большим основанием может быть отнесено к жанру скрябинской сонаты.

По замечанию Асафьева, «наивысшей стадией эволюции русской сонаты за двадцатилетие 1893—1913 являются, конечно, десять фортепианных сонат Скрябина... Эмоционально-действенный, драматически-контрастный симфонизм находит здесь новое воплощение, становится возвышеннее и одухотвореннее — тем состоянием, которое можно назвать поэмностью... Здесь идея симфонии как самой лирической формы (Чайковский) находит свое высшее утверждение, но с переключением драматических коллизий классико-романтической симфонии в динамику» (11, с. 282).

Очень сложен и нов музыкальный язык сонат Скрябина, в частности гармония. Своеобразна и их одна-частная (с Пятой сонаты) форма. При сохранении всех необходимых разделов (формальной «классичности»), она обладает целым рядом настолько важных индивидуальных особенностей, так по-скрябински осмыслена,

¹ «Нечего и говорить, насколько деформирован у Скрябина сонатный классический принцип: бетховенская «заря» деятельной, реальной жизни сменяется «пожаром чувств» крайне напряженного тона, вся музыка сводится к чередованию тончайших эмоций богато одаренной личности», — замечает по этому поводу А. Альшванг (5, с. 4).

что, наряду с завоеваниями в сфере гармонии, также выдвигает композитора в ряды новаторов, хотя и преломляет романтические традиции листовской одночастной поэмы. Новаторским в русской музыке, в частности, является стремление воплотить мировоззрение, различные философские понятия, идеи, связанные с концепцией Скрябина.

Таким образом, начало XX в. дало русской музыке и всей мировой музыкальной культуре одного из величайших русских фортепианных композиторов-новаторов.

Скрябин прошел внутренне трудный творческий путь, который имеет характер сложного процесса, развивавшегося этапами. Этим оправдано деление скрябинского творчества на три основных периода: ранний, заканчивающийся Третьей сонатой; средний, двумя главными фортепианными произведениями которого являются Четвертая и Пятая сонаты, а симфоническими — «Божественная поэма» и «Поэма экстаза», и поздний, охватывающий последние пять сонат, «Прометея» и другие сочинения. Десятая соната и прелюдии ор. 74 намечают новый стилиевой сдвиг (как бы четвертый период), который по известным причинам не смог получить дальнейшего развития и полного выражения¹.

Рассмотрение этой эволюции в различных творче-

¹ Наша периодизация фортепианного творчества Скрябина несколько отличается от членения, предложенного в работе А. Альшванга «А. Н. Скрябин» (4): мы начинаем третий период не с Пятой сонаты, как у него, а с Шестой, так как считаем Пятую сонату по музыкальному языку переходным сочинением. Сходная с нашей — периодизация в работе О. Сахалтуевой «Гармония Скрябина» (59). Мы не могли принять несколько прямолинейный и узкий «психологически-мировоззренческий» подход Каратыгина к творчеству композитора с позиций его философских воззрений (см. 36).

ских аспектах и составляет содержание последующих глав. Особое внимание уделяется важнейшим проблемам скрябинского творчества — драматургии и гармонии.

Первая глава

Значение первого периода эволюции стиля Скрябина (напомним, что он заканчивается Третьей сонатой) очень велико. Прежде всего, здесь закладываются основы различных сторон творчества композитора. Определяются жанровые линии, формируются типы образов, характер их сопоставления, особенности драматургии, гармонии, мелодики, ритмики, формы в целом. Нет еще известной образной ограниченности, присущей зрелым сочинениям Скрябина, музыкальный язык не приобрел пока всех специфических черт. Разнообразна гамма эмоций, немало широких, плавных мелодий, функционально-гармоническая сфера не выходит в основном за рамки классической системы.

Кроме того, данный период, как почти у всех композиторов, подвержен различным влияниям — главным образом Шопена, Листа, Чайковского, которые более непосредственно отражены именно в ранних произведениях, хотя по-своему преломлены и в ряде особенностей зрелого музыкального языка.

Отличаясь известной несамостоятельностью и претворяя традиции, этот период предвосхищает некоторые характерные черты и показывает тенденции, полностью реализовавшиеся в будущем.

Творчество Скрябина первого периода развивалось по двум основным жанровым линиям: миниатюры и сонаты. При всем различии, между ними очень много общего как в содержании, так и в средствах выраже-

ния. Особняком в смысле жанра стоит Концерт для фортепиано с оркестром (большой редкостью у Скрябина является форма темы с вариациями, в которой написана вторая часть).

Скрябин начал свою деятельность с фортепианных миниатюр¹; эта линия раннего творчества сохранила свое важное значение на протяжении всей его жизни. Преобладающее содержание пьес (кроме тех, танцевальность которых — основа жизнерадостных, именно «танцевальных» миниатюр) — тонкая, нередко элегическая лирика изящно-салонного типа. Другую группу составляют сочинения более драматического, патетического характера.

Одновременно Скрябин стремится овладеть и формой сонаты. Можно назвать юношескую Сонату-фантазию *gis-moll* (1886), Сонату *es-moll* (первая часть которой известна как *Allegro appassionato op. 4*, 1887—1894; вторая часть — *Andante* — не закончена, третья часть — *Presto*, 1888—1889)², а также Фантазию для фортепиано с оркестром *a-moll* (1889).

Объединяющим моментом для названных произведений и для первого периода в целом является влияние Шопена, отмечаемое всеми исследователями скрябинского творчества. Особенно явственно оно в миниатюрах — прелюдиях, экспромтах, мазурках (некоторые мазурки совершенно шопеновские), написанных в 1888—1897 гг. По поводу этих сочинений Скрябина Кюи воскликнул: «Можно подумать, что найден чемодан с неизданными произведениями Шопена!»

¹ Вальс *f-moll op. 1*, три пьесы *op. 2* (Этюд, Прелюдия, Экспромт в виде мазурки), десять мазурок *op. 3*, два ноктюрна *op. 5*.

² *Allegro appassionato* издано Беляевым в 1894 г. *Presto es-moll* опубликовано в первом томе Полн. собр. соч. Скрябина (М.; Л., 1947).

(55, с. 67), не заметив поначалу ряда черт их своеобразия. Эта связь проявляется как в содержании, преобладающем типе лирических образов — тонких, элегичных и бурных, взволнованных¹, так и в средствах выразительности — складе мелодики, прозрачности фактуры. Немало общего в методах мелодического варьирования, в гармонии (тут можно указать на преемственно воспринятую терцовость, характерную для романтической музыки). В большинстве из них ясна также жанровость, что совсем не типично для зрелого Скрябина.

Наряду с малыми формами, шопеновское влияние обнаруживают и сонатные произведения данного периода. Первую сонату вполне можно сопоставить с Сонатой *b-moll* (похожа на шопеновскую прелюдию и отдельно вторая часть). Эта соната включает моменты, ассоциирующиеся и с музыкой Листа, Чайковского. В ранних сонатах воздействие Шопена особенно выдают характер и мелодический строй побочных партий быстрых частей.

И в первых трех сонатах нередко встречается шопеновский прием варьирования мелодии при вторичном проведении (филигранное, кружевное плетение пассажами побочных партий первых частей Первой и Второй сонат, побочной финала Третьей сонаты). Велика роль мелкой пассажной техники в Фортепианном концерте. Во второй части тема варьируется главным образом средствами пассажной орнаментики и изящной мелизматике. То и дело возникают ассоциации с его этюдами, ноктюрнами, мазурками. Грандиозный Полонез *b-moll*, ор. 21, например, представляет собой в некотором роде трагическое подобие Полонеза *A-dur*. Отличие

¹ В работе «Жизнь и творчество А. Н. Скрябина» А. Альшванг определяет два аспекта лирики раннего Скрябина как драматическую порывистость и прозрачную безмятежность (6, с. 196).

заклучается в большей остроте гармонии, сложности и прихотливости ритмов, особой изысканности, нервности и некоторой экзальтированности образного строя музыки.

С теми же оговорками можно отметить влияние Листа. Оно обнаруживается, например, в особой горделивости, грандиозности заключительной партии первой части, в бесплотных хоральных звучностях *Funebre* Первой сонаты, которое можно сопоставить с произведениями типа «Погребального шествия». С музыкой Листа ассоциируется и спокойная аккордовая побочная партия из Концертного *allegro* op. 18. Сходство особенно сильно там, где тема звучит на фоне репетируемых триолями аккордов. Подобный же прием — в конце разработки первой части Второй сонаты. Отметим и то, что в зрелых сонатах Скрябин индивидуально преломляет традиции листовской одночастной поэмы (о влиянии монотематизма листовского типа подробнее см. ниже).

Очень значительно влияние Чайковского. Прежде всего в динамическом строении формы, основанной на волновом принципе развития; по-видимому, в творчестве Чайковского берет начало излюбленный Скрябиным в разработочных разделах прием секвенцирования. От него же идет диалогическая фактура. Все та же Первая соната содержит и момент, непосредственно ассоциирующийся с музыкой Чайковского: кульминация первой части (*Allegro con fuoco*) напоминает по общему характеру кульминацию первой части Четвертой симфонии.

Итак, от Шопена и Чайковского Скрябин воспринял лирический склад, тонкость и элегичность музыки. Отдельно от Шопена — способ мелодического звуковедения, изящество, легкость изложения и стройность конструкции, а от Чайковского — способ развертывания формы и разработки материала, от Листа — грандиоз-

ность, экзотичность ряда образов, известные особенности фактуры и по-своему осмысленную впоследствии одночастную композицию.

Здесь целесообразно упомянуть о ряде музыковедческих работ, в которых разрабатывался вопрос о русских и западноромантических воздействиях на музыку Скрябина. Довольно подробно рассмотрен он, например, в очерке В. Каратыгина о Скрябине (см. 36).

По Каратыгину, Скрябин составляет как бы четвертую эпоху русской музыки (первые три — русская песня, Глинка, кучкисты). Пламенность сближает его с Мусоргским, а гармонические новшества — с Римским-Корсаковым, однако автор отмечает, что, в отличие от Скрябина, альтерированный нонаккорд у Корсакова применяется только как разрешенный неустой. По своеобразной изолированности творчества Скрябин близок Чайковскому. О Шопене Каратыгин говорит, что он влиял на Скрябина через Лядова (та же мысль повторена Асафьевым: «Выводить его ранний стиль целиком из Шопена, минуя окружающую московскую среду, нет никакой необходимости». — 11, с. 230), причем влияние Шумана находит более сильным. Отмечается воздействие и Чайковского (Первая соната, вторая часть Второй, Третья соната). В связи с Первой, Второй симфониями говорится о влиянии Вагнера (высказана мысль, что у Вагнера первичные элементы музыкального языка просты, а вторичные сложны, а у Скрябина наоборот). С Листом Скрябина роднит ощущение стихии, демонизм, эротизм, аффектация («Сатаническая поэма» и «Мефисто-вальс»). Форма Четвертой сонаты сопоставляется с листовской. Автор отмечает, что Шопен, Шуман, Чайковский, Вагнер, Лист влияли и на новую русскую школу.

А. Альшванг говорит о преемственности Скрябина относительно романтической музыкальной культуры XIX в. При этом перечислены следующие композиторы: Шопен (подчеркиваются не только близость, но и большие различия), Шуман (страстность и трагичность, ритмика, фактура), Вагнер (героика, синтез искусств, система лейтмотивов), Лист (демонизм как высшая активность духа,

романтическая ирония, трансформация тем, изменение сонатно-симфонического принципа) (7).

В книге В. и Ю. Холоповых «Фортепианные сонаты Прокофьева» затронут чрезвычайно важный вопрос о национальной характерности музыки Скрябина («И Прокофьеву, и Скрябину свойственно русское без фольклорности». — 63, с. 58). В. Берков связывает мажорную диатонику Скрябина с русской народной песней (19).

Русские связи Скрябина частично освещены в статье И. Мартынова «Скрябин и Чайковский» (44). Наряду с более общими аналогиями содержания (психологичность, конфликт человека с темными силами, неудовлетворенность, мечта о счастье, лирический восторг, откровенность эмоций — все это имеет у Скрябина своеобразную форму), характера тематизма и формы (опевания, диалогичность, секвенции, мощные нарастания), приводится ряд конкретных сопоставлений ранних фортепианных и симфонических сочинений (включая Третью симфонию) с различными произведениями Чайковского.

Основные положения статьи М. Михайлова «О национальных истоках раннего творчества Скрябина» (47) следующие: 1) опосредствованное влияние Шопена (шопеновская традиция в русской музыке), 2) значение интонационных элементов русской бытовой музыки (романтическая вокальная лирика и инструментальные жанры), 3) воздействие московской школы (Чайковского, Аренского, Рахманинова).

Много внимания русским связям Скрябина уделял в своих работах и А. Альтшванг. В цитировавшейся статье «Место Скрябина в истории русской музыки» Скрябин назван великим русским композитором, одним из последних классиков дореволюционной русской музыки.

Национальные черты его творческого облика определяют не только социально-психологические факторы (субъективная скрябинская героика порождена средой и эпохой), но и стилистическая и образная общность с музыкальной русской классикой: с симфонизмом, формой, альтерационной техникой Чайковского, колористическими чертами произведений кучкистов, с гармоническими иска-

ниями Римского-Корсакова, неудовлетворенностью и порывистостью творчества Рахманинова, миниатюризмом и целомудренной лирикой сочинений Лядова.

В другой своей работе Альшванг отмечает, что Скрябин считал себя национальным художником, хотя ему несвойственно непосредственное бытовое и жанровое интонирование и цитирование народных напевов.

Правильность указанного положения автор обосновывает ладовым строением мелодий Скрябина, сближающим его с Римским-Корсаковым, значительной ролью свирельных и колокольных звучностей (6).

Г. Г. Нейгауз справедливо видит национальные черты музыки Скрябина в ее лиричности, русской теплоте и душевной эмоциональности (48).

Стилистическое единство произведений первого периода сказывается в нередкой общности образов, отдельных моментов языка и драматургии (это будет показано ниже). Более ранние сочинения предвосхищают сонаты; созданные параллельно — во многом им аналогичны.

Юношеские сонаты Скрябина являются предтечами первых трех сонат прежде всего в образном отношении.

Чертами зрелого образного скрябинского строя отмечен нервно изломанный средний раздел *Andante* юношеской Сонаты *gis.-moll* («*inquieta*»):

SONATA *gis.-moll*, I ч.

1 [Andante] *inquieta*

f *p* *espr. legato*

Линию волевых, утверждающих образов скрябинских сонат открывает решительная тема вступления Фантазии а-молл¹ (так же триумфально звучит главная партия и в конце коды):



Две основные темы Фантазии — хроматизированная, несколько томная главная партия и безмятежная, спокойно-лирическая диатоническая побочная — представляют разнохарактерные скрябинские лирические образы (см., например, п. п. первой части Первой сонаты и заключительную тему первой части Второй сонаты):



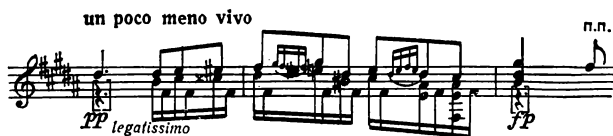
¹ Написана зимой 1889 г. в Москве, не издана. В 1892 г. была подарена автором Э. К. Розенову, который передал ее ко дню открытия в музей Скрябина. Оркестровая партия Фантазии существует только в виде фортепианного переложения.

Tranquillo

п. п.:



По внутреннему соотношению трех тем экспозиции первую часть Первой сонаты напоминает вторая часть юношеской Сонаты gis-moll — романтически-взволнованное Allegro vivace: беспокойная главная партия, лирическая, мягко покачивающаяся побочная в духе Шопена и радостно утверждающая заключительная:



Аналогичное соотношение образов — в первой части Сонаты es-moll. Здесь воплощена бурная устремленность (как в начале Пер-

вой сонаты). Порывистой главной партии противопоставлены страстная, хрупкая побочная и умиротворенная заключительная (последняя скорее напоминает заключительную из первой части Второй сонаты):

СОНАТА es-moll, I ч., г.п.



ВТОРАЯ СОНАТА, I ч., 3.п.



Рассматриваемые произведения содержат какие-то черточки зрелого музыкального стиля Скрябина и в области гармонии, ритмики, мелодики, драматургии.

Два определяющих впоследствии типа мелодий представлены главной и побочной темами Фантазии.

В *Allegro appassionato* выражена характерная черта скрябинской ритмики — асимметрия: триоли, сочетания трехдольных групп

с двудольными, задержания. Широко используются задержания и в Фантазии.

Порождаемые задержаниями, в *Allegro appassionato* есть острые секундовые сочетания, аккорды альтерированной двойной доминанты, альтерированный доминантсептаккорд. В верхних голосах *Presto* той же сонаты постоянно звучат (несколько утрированно) септимы и ноны (см. пример 13); есть также септаккорды с большой септимой, увеличенные трезвучия. Задержания, проходящие звуки, нонаккорды, альтерированную простую и двойную доминанту, септаккорды VII, IV ступеней, увеличенные трезвучия Скрябин использует и в Фантазии.

Движение от квартowo-секундовых тональных планов разработок к малотерцовым, целотоновость, свойственные первым трем зрелым сонатам, наметились уже в разработках ранних.

В разработках этих ранних сочинений мы находим начатки характерно скрябинских драматургических приемов: образное переосмысление тем, контрапунктирование мотивов, их контрастное сопоставление.

В репризах встречается излюбленный Скрябиным прием вариантного проведения темы: побочная партия в *Presto* Сонаты *es-moll* звучит в увеличении (нечастый у Скрябина метод преобразования), побочная партия в Фантазии идет на фоне трелей и изящных фигураций оркестра (более обычное, фактурное развитие), а главная партия приобретает даже жанрово иной облик — звучит в вальсовом варианте.

Много характерного содержат ранние сонаты и в смысле цикла в целом и формы частей. Прежде всего тут нужно обратиться к Сонате *gis-moll*. Так же, как и Вторая соната *gis-moll*, она состоит всего из двух частей (интересно, что и темповое соотношение то же): лирико-элегического *Andante* и романтически-взволнованного *Allegro vivace* (*Andante*, в противоположность первой части Второй сонаты, имеет не сонатную, а сложную трехчастную структуру). Еще более далекие предвосхищения мы видим в Фантазии — сжатие цикла до одночастного сонатного *allegro* с элементами рондo-сонаты (это уже найдет свое развитие, начиная с Четвертой сонаты).

Концентрация, сжатость сонатной композиции сказывается в Presto третьей части Сонаты *es-moll*, сонатном *allegro* без разработки с неполной репризой и кодой. Правда, она здесь построена не совсем органично, но тенденция, реализовавшаяся во Второй и Третьей сонатах, налицо. Уже в ранних сочинениях Скрябин прибегает к тематическим связям как средству объединения цикла. В репризе *Allegro vivace* Сонаты *gis-moll* звучит эпизод «*inquieto*» из *Andante*. В коде Presto Сонаты *es-moll* проходит главная тема первой части.

Тесно связаны с сонатами и упоминавшиеся произведения, писавшиеся в промежутках или одновременно. Большинство их уже достаточно ярко и индивидуально: здесь и привычный для Скрябина тонкий и изощренный мир, специфические состояния, и характерные для него приемы изложения. Во всех этих сочинениях можно найти аналогии с сонатами, но в общем образный мир, концепции, гармония и ритмика Второй и Третьей сонат сложнее и оригинальнее, чем в других сочинениях того же периода. В сонатах смелее поиск, выше достижения, ярче новаторство.

Три первые сонаты (с авторской нумерацией) очень различны. Каждая по-своему отражает связь творчества композитора с романтическим искусством и намечает зрелые стилистические черты¹.

Порывистой, взволнованной, трагической Первой сонате противостоит мягкая, изысканная, прозрачная и миниатюрная Вторая, а этой последней — Третья соната, с ее ярким драматизмом образов, резкими контрастами и монументальностью форм. Условно Первую сонату естественнее всего связать с романтизмом, а во

¹ Ввиду наибольшей изученности первого периода творчества Скрябина, мы ограничимся только образной характеристикой первых трех сонат.

Второй можно отметить некоторую близость импрессионизму¹.

Все три сонаты объединяет наличие программы, хотя, разумеется, она каждый раз иная. В Первой сонате², например, программа во многом связана с личными событиями и философскими исканиями молодого Скрябина, отраженными в следующей записи в черновой тетради композитора: «В 20 лет развившаяся болезнь руки. Самое важное событие в моей жизни. Судьба посылает. Препятствие к достижению столь желанной цели: блеска, славы. Препятствие, по словам докторов, непреодолимое. Первая серьезная неудача в жизни. Первое серьезное размышление: начало анализа. Сомнение в невозможности выздороветь, но самое мрачное настроение. Первое размышление о ценности жизни, о религии, о Боге. Все еще сильная вера в него (Саваофа, кажется, более, чем Христа). Молитва горячая, усердная, хождение в церковь... Ропот на судьбу и на Бога. Сочинение 1-й сонаты с похоронным маршем»³.

Воплощение этой программы в четырех частях разного склада с заключительным резюмирующим *Fine* обладает символистскими чертами.

В Первой сонате контраст не есть основа образной драматургии. Между ее частями нет ярких различий. Все они «варьируют» сферу драматических состояний. Однако действенные первая и третья части отличны от статичных второй и четвертой. Первая часть контрастна

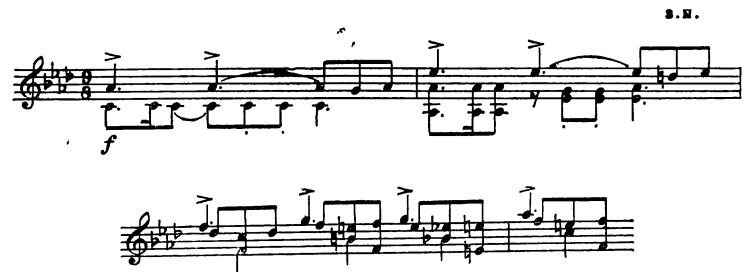
¹ Альшванг и Третью сонату считает «одним из благороднейших памятников не только русского, но и мирового позднеромантического искусства» (3, с. 34).

² F-moll, op. 6, написана в 1892 г. в Москве, издана в 1895 г. Беляевым. Впервые была исполнена в Петербурге 11/23 февраля 1894 г. автором.

³ Цит. по изд.: Скрябин А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1947, т. 1, с. 17.

внутренне. Основной сфере образов сонаты, в данном случае порывистой взволнованности, противостоят побочная и заключительная партии — светлая мечта и горделивое самоутверждение:

ПЕРВАЯ СОНАТА, г. п.



Примерно такое же соотношение образов в Концертном allegro op. 18 (за стремительной, напористой, целеустремленной главной партией следует спокойная аккордовая побочная) и в первой части Концерта для

фортепиано с оркестром (беспокойная, изысканная, меланхолическая главная и скерцозная побочная):

Allegro con fuoco КОНЦЕРТНОЕ ALLEGRO op. 18, г.п.

mf

Meno mosso п. п.

mp

Allegro ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ, I ч., г.п.

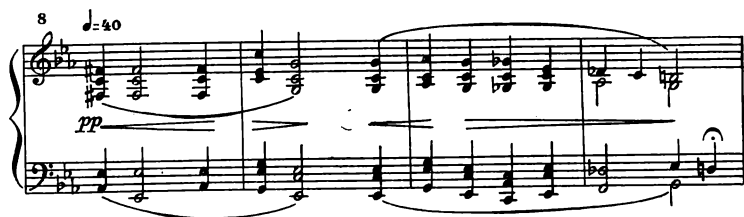
Piano I

mp

Più mosso, scherzando п. п.

mf *p* *cresc.*

Во второй части (с-moll) выражено мрачное, сосредоточенное, глубоко печальное лирическое состояние, находящее отражение и в динамических обозначениях: преобладающим является *pp* (единственное *f* приходится на конец средней части):



Третья часть (*Presto*, *f*-moll) — порывистая, мрачная, настороженная, со вспышками какого-то отчаяния в побочной партии.

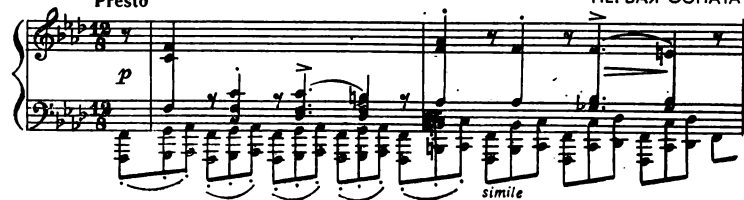
Взволнованное *Presto* юношеской Сонаты *es*-moll можно считать прямым предшественником *Presto* Первой сонаты.

СОНАТА *es*-moll, *Presto*



Presto

ПЕРВАЯ СОНАТА



И здесь темные образы поглощают лирику: ясная, в шопеновском духе, побочная партия появляется в репризе в поникшем, «разорванном» виде. В коде мрачно-торжественно звучит главная партия первой части сонаты.

Можно отметить также сходство этого Presto с прелюдиями ор. 11 — h-moll, № 6, es-moll, № 14 и f-moll, № 18. По характеру и особенностям ритмики оно родственно и Этюду ор. 8 № 7. (Его напоминает и вторая часть Сонаты ор. 5 № 1 Метнера.)

Это драматическое и безрадостное Presto, заканчивающееся кульминационным громогласным звучанием рефрена, все стремительнее несущегося к как бы нестерпимо громко выкрикнутому аккорду-вопросу. Ответом являются едва слышные, «поникшие» отрывки светлой побочной партии первой части в миноре.

Сонату заключает Funebre в характере траурного шествия, что подчеркивается аккордовой фактурой, пунктированным ритмом. Скорбная мелодия с характерной интонацией стога прерывиста, патетически-речитативна.

Кульминационное обострение в крайних разделах формы приходится на их окончание. С этой музыкой перекликается третья вариация из второй части Концерта для фортепиано с оркестром:

ПЕРВАЯ СОНАТА, IV ч.





В просветленной (хорального склада) диатонической средней части (Des-dur) бесплотные хоральные звучания с динамикой PPPP и обозначением «Quasi niente» воплощают некий отблеск потустороннего мира.

Funebre звучит своеобразным послесловием, итогом разыгравшихся событий, несет функцию выражения определенной мысли, вывода произведения («Прочь, надежда и безрадостная борьба, все кончено, потеряно...»). В этом философское значение финала, начатки символичности в творчестве Скрябина.

Скрябинское творчество оказало значительное воздействие на его современников и последующих композиторов. Интересно привести ряд произведений, которые можно сопоставить именно с Первой сонатой.

Ассоциации с ней вызывает образное соотношение тем, тип разработки, построение композиции с кодовой кульминацией в одночастной Сонате es-moll А. Станчинского (1911—1912).

По характеру тем (более светлая побочная и торжественная заключительная), динамичному развитию с кодовой кульминацией напоминает Первую сонату Скрябина и бурная, драматически-напряженная Вторая соната (d-moll) op. 12 Ан. Александрова (1918). С финалом сонаты перекликается и маршевость третьей части его же Шестой сонаты на интонациях «Dies irae».

Даже в творчестве Прокофьева можно найти отголоски скрябинского влияния, но оно было кратковременным. Только Первая соната (1909) по устремленной романтической порывистости может быть сопоставлена с произведениями Скрябина, но тоже раннего периода — Первой сонатой. Очевидно, соната в какой-то степени отразила увлечение Прокофьева Скрябиным в начале деятельности.

Со Второй сонатой¹ связано высказывание автора, проливающее свет на ее долгое сочинение и проясняющее специфику творческого процесса композитора. В письме к Беляеву от 25 марта (6 апреля) 1896 г. Скрябин пишет: «Если у меня сочинение совершенно выяснилось, то я не могу остановиться, пока не допишу его до конца; если же есть какие-либо сомнения, то я не могу писать далее сочиненное, так как последующее зависит от предыдущего. Конечно, насиловать себя можно, но дурно. Я написал всю *gis-moll*'ную сонату, и теперь мне нужно всю ее опять переписывать» (62, с. 90).

Интересна запись в дневнике Н. Ф. Финдейзена за 1895 г., посвященная рассказу Стасова о Второй сонате: «Утром был в редакции Стасов (...), рассказывал о новой восходящей звезде — пианисте и композиторе Скрябине, который в пятницу и в субботу (днем после репетиции) играл у Беляева, у которого он и поселился. Все от него вповалку — и Римский-Корсаков, и Блуменфельд с Лавровым, и Беляев (и, конечно, Стасов). «Сперва он сыграл свой ноктюрн. Так себе, ни-

¹ *Gis-moll*, op. 19, начата в 1892 г., закончена в 1897 г. Первая ее часть написана в Италии, в Генуе, вторая — в Крыму. Первые были исполнены автором в Париже 23 апреля (5 мая) 1896 г. Издана Беляевым в 1893 г. (в 1900 г. за Шесть прелюдий op. 13 и Вторую сонату Скрябину была присуждена премия им. М. И. Глинки).

чего. Ну, думаю, — говорит Стасов, — если и все так, то тут еще нельзя ожидать нового и хорошего. А потом он сыграл фантазию. Это черт знает как хорошо. Мы все кричали и сейчас же, сию минуту заставили ее повторить» (62, с. 90) ¹.

Новизна и особенности содержания Второй сонаты определяются во многом присущими ей чертами импрессионистичности, которые в значительной мере обусловлены программой, указанной композитором и связанной с любимым им морем.

Известно его высказывание в письме к Н. В. Секе-риной от 12/24 мая 1895 г.: «... я так люблю море и так стремлюсь к нему. Вот где простор, и не говоря уже о бесконечности красок и форм» (52, с. 43). В первой части сонаты отражена тихая южная ночь, темное, глубокое море, ласкающий лунный свет; во второй части — широкий, бурно волнующийся морской простор ². Однако сущность произведения определяет не отражение указанных впечатлений, а связь их с миром души, лирическое решение программы — сопоставление крайних состояний (светлое, звонкое, ясное *Andante* и бурно вздымающееся, беспокойное *Presto*), что предвосхищает одну из характерных черт образного мира зрелого Скрябина (Поэмы ор. 32, Четвертая соната и др.). Вторая часть сонаты, *Presto*, составляет первой резкий контраст как по содержанию, так и по темпу и действительности развития.

Интересно указание автора относительно Второй сонаты в письме к Беляеву (от 24 февраля (8 марта) 1898 г.): «Извини, пожалуйста, я по своей глупой рассеянности забыл выставить метроном в сонате... Во вся-

¹ Редактор издания убедительно доказывает, что речь, очевидно, идет о не записанной тогда Второй сонате.

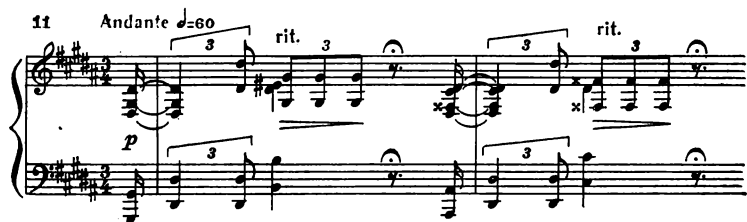
² Об этой программе со слов композитора говорит Ю. Энгель в биографическом очерке «А. Н. Скрябин» (67).

ком случае, Анатолий Константинович слышал много раз от меня сонату; попроси, пожалуйста, его выставить метроном, я убежден, что он сделает это так, как думаю, тем более что темп второй части может быть изменен в зависимости от техники исполнителя, так что крайние метрономы очень разнятся» (62, с. 193).

Эта соната отличается от Первой гораздо большей степенью оригинальности, законченности и типично скрябинского мастерства. Органичность развития и цельность формы сочетаются в ней с легкостью и изяществом, прозрачностью фактуры.

Andante Второй сонаты прозрачно, воздушно, наполнено зовами, игрой бликов.

В спокойной, какой-то «завороженной» главной партии много пауз и фермат («вслушивание в отзвучавшее»)¹:



Покоем, умиротворенностью веет от связующей и побочной тем этой части. Побочная партия (H-dur) имеет изысканный, изящный, капризный, неуловимый

¹ Альшванг отмечает, что в первой части этой сонаты появился новый для Скрябина тематический элемент — краткий мотив-сигнал типа лейтмотива, аналогичный темам воли в дальнейшем (см. 6. с. 197).

характер, она плавна и извилиста (с ней близко соприкасается Прелюдия Des-dur op. 17 № 3):



Спокойная и ясная заключительная партия (H-dur) гораздо проще мелодически и устойчивее предыдущих тем. Она является примером разнообразного фактурного изложения. Фактура ее многослойна:



Эта тема сходна со спокойно-лирической диатонической побочной партией юношеской Фантазии a-moll; помимо этого, связующая и побочная вызывают также ассоциации с аналогичными темами Сонаты fis-moll, op. 1 С. Фейнберга.

В образном отношении разработка представляет собой контраст экспозиции. В ней есть островки драматизма, очень подчеркнуты тематические, динамические и фактурные контрасты.

В гармоническом языке этой части находим такое предвосхищение зрелых сочинений Скрябина, как включение септимового звука в тонику в тональностях разработки (g, c, f).

К сфере скорбных настроений относится бурно вздымающееся Presto Второй сонаты. Пронизанное непрерывным триольным движением, состоящее из бесконечных волнообразных фраз, оно производит впечатление беспокойного, печального стремления, взлетов и падений, вздыманий и опусканий (особенностями фактуры оно перекликается с Прелюдией op. 11 № 3).

Две его основные темы различны. Мрачно-вихревая «инструментальная» главная партия (gis-moll) основана на широких интервальных соотношениях, содержит элементы скрытой полифонии. Побочная партия (es-moll — dis-moll) — широкая по дыханию, красивая и печальная «песенная» тема в аккордовом складе с бур-

ным басом, отражающим «дух» главной партии. Соотношение тем — патетическая главная и широкая, напевная побочная — напоминает финал Фортепианного концерта Скрябина (фактуру, близкую побочной партии, находим в Прелюдии Ges-dur, op. 11 № 13).

14 Allegro moderato ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ, финал, г.п.

Piano I

f

Meno $\text{♩} = 88$ п.п.

cantabile

p dim.

Presto ВТОРАЯ СОНАТА, II ч., г.п.

p sotto voce

ben marcato il canto п.п.

p legato *cresc.* *cresc.* *sff*

Программа Третьей сонаты¹, написанная автором после ее сочинения, связана с различными перипетиями жизни души, что уже прямо ведет к будущей философской концепции композитора:

«Состояния души (Etats d'âme).

А) Allegro drammatico. Душа, свободная и дикая, страстно бросается в пучину скорби и борьбы.

В) Allegretto. Душа нашла мнимый, мгновенный и обманчивый отдых; утомленная страданиями, она хочет забыться, петь и цвести, несмотря ни на что... Но легкий ритм, благоухающие гармонии только покрывало, сквозь которое просвечивает беспокойная и ущербленная душа.

С) Andante. Душа, отдаваясь течению, плывет в море чувств, нежных и печальных. Любовь, грусть, неясные желания, неизъяснимые думы, чары хрупкой мечты...

Д) Presto. В буре раскрепощенных стихий бьется душа в упоении борьбы. Из глубины бытия поднимается грозный голос человека-творца, победное пение которого звучит торжествующе! Но, слишком слабый еще, чтобы достичь вершины, он падает, временно пораженный, в бездну небытия».

¹ Fis-moll, op. 23, написана в селе Майданово Клинского уезда в 1897—1898 гг., издана Беляевым в 1898 г. (в 1904 г. душеприказчицами Беляева Скрябину была присуждена Глинкинская премия за Третью и Четвертую сонаты). Программа цитируется по изд.: Скрябин А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948, т. 2, с. 318.

Соната впервые была исполнена 23 ноября 1900 г. в Москве В. Буюкли. В «Русских ведомостях» за 1900 г. (№ 329, с. 3) была помещена рецензия Ю. Д. Энгеля на это исполнение: «Буюкли несравненно лучше исполняет композицию г. Скрябина, чем сам г. Скрябин. Артист сумел придать столько увлечения порывистому драматизму первой части и пламенному натиску финала, столько искренности и поэзии влить в слегка смягченную задумчивость Andante, что соната предстала перед слушателем несравненно более глубокой и значительной, чем это могло казаться ему при одном только предварительном знакомстве с нею» (62, с. 258).

Содержание Третьей сонаты, безусловно, связано с этой программой, но далеко не исчерпывается ею.

Третья соната состоит из драматической первой части, своеобразного упругого скерцо, спокойного лирического Andante и финального взволнованного Presto. Динамический контраст в ней дан «крупным планом»: первую, вторую и четвертую части объединяет действенное начало, лежащее в основе каждой из них и отражаемое каждый раз своеобразно, а в Andante им противостоит умиротворенно-лирическое, светлое «стояние», растворение. Светлый характер имеет и вторая часть.

Следует учитывать движение внутри произведения от драматизма начала к ликующей коде финала (подобная линия образного развития осуществляется отдельно в ее первой и последней частях).

Основной драматический, повелительно-горделивый характер первой части определяется главной партией (fis-moll). Это тема драматически-повелительного, гордо-самоутверждающего характера, что подчеркивается, в частности, и скачками, поступенными ходами на секунду вверх, пунктированным ритмом:



Своеобразие, целомудренность побочной партии во многом зависят от ее гармонии — следующего ряда аккордов: II₇, III, IV₇.

Небольшая заключительная партия синтезирует элементы основных тем: начальные мотивы главной пар-

тии (с пунктированным ритмом) контрапунктируют с начальными же мотивами побочной темы.

Светлое настроение окончания первой части Третьей сонаты продолжается и укрепляется — конечно, с некоторыми видоизменениями — в Allegretto, второй части (Es-dur). Господствует атмосфера неизбежности жизненных сил. Это позволяет провести нити к «Божественной игре» и вообще к скрябинским произведениям, воплощающим свободную игру творческого духа.

Основной образ следующей части (Andante, H-dur) — спокойно-возвышенный, нежный и светлый:



Крайним разделам Andante противостоит средний, сумрачный, в gis-moll (с этой музыкой соприкасается вторая тема третьей части Второй сонаты Прокофьева).

О репризе этой части Третьей сонаты Скрябин сказал: «Здесь звезды поют» (14, с. 63). В последних тактах звучат РР начальные мотивы главной партии как некое напоминание о необходимости действия; затем предвосхищаются элементы главной партии финала.

Финал сонаты (Presto con fuoco, fis-moll) — наиболее обширная и сложная часть. Основное ее настроение — бурное кипение, взволнованность, порыв:





Meno mosso

п. п.



Стремительная главная партия едина напряженным внутренним током.

Спокойная побочная партия (A-dur) отличается трогательной простотой и безыскусственностью. В ней ощущается сочетание мелодической широты и разговорных интонаций.

С побочной партией финала соприкасается как побочная тема первой части, так и прелюдии a-moll и E-dur из ор. 11. Последняя — одно из наиболее непосредственных предвосхищений.

В разработке образный строй финала просветляется. Кульминация (на стыке с репризой) предвосхищает ликующую кульминацию в коде (стретта основного мотива г. п. подводит к утверждающему звучанию ее заключительного мотива).

Торжественное, ослепительное, ликующее аккордовое звучание темы Andante в коде (FF) — венец сонаты (так же величественна, грандиозна п. п. в репризе Концертного allegro Скрябина; аналогично проведение темы первой части в окончании Четвертой сонаты):



ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ, финал



Соната заканчивается троекратным стремительным, гордым, утверждающим выкриком-мотивом главной партии финала; произошло движение от присущей ему образной сферы к той, которая характерна для окончания первой и для второй части цикла.

Внутренняя эволюция первой и последней частей, увенчивающаяся ликующей кодой финала, показывает последовательное образное просветление и важную роль заключительной части цикла.

Ниже приводим обобщения по первым трем сонатам.

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ. ДРАМАТУРГИЯ. Образная сфера первых трех сонат (и писавшихся параллельно сочинений) весьма разнообразна, особенно в сравнении со зрелыми сочинениями. Представлены всевозможные оттенки светлых и драматических образов; наиболее часты и обычны экстаз, опьянение, озаренность, полет, свободная и радостная игра.

Первая соната, как было упомянуто, является средоточием скорбных эмоций (разнообразнее других пер-

вая часть). Гамму печальных настроений Первой сонаты дополняет Presto Второй. Двойственное положение занимает Третья соната. Драматичны ее первая часть и финал, однако внутри них, как и во всей сонате, заметно развитие от драматизма к просветлению, ликованиям.

Так же разнообразна и интересна сфера утверждающих, светлых эмоций. Это побочная и заключительная темы первой части Первой сонаты (в экспозиции и особенно в репризе), затем Andante Второй сонаты (однако в нем есть островки драматизма в разработке), средние части Третьей сонаты и особенно кода ее финала.

Что касается драматургии сонат, то, как мы видим, в Первой сонате это динамический контраст между частями. Действие заканчивается с третьей частью, и четвертая является своеобразным послесловием. Во Второй сонате драматургия строится на образном противопоставлении частей.

Образный контраст между частями Третьей сонаты (драматические крайние части и светлые средние) сглажен внутренней эволюцией первой и последней частей, которая сближает их по характеру с Allegretto и Andante этой сонаты.

Важна также действенность утверждающего Allegretto и внутренняя спаянность цикла линией драматического замысла, развивающегося от первой части к ликующей коде финала. В целом в образной драматургии сонат заметна концентрация и тенденция большей устремленности развития к важному концепционно кодовому образу, появившемуся в Третьей сонате.

МЕЛОДИКА. Образы сонат воплощены мелодиями, которые можно условно свести к трем основным типам: 1) «разорванная», из кратких мотивов, 2) цельная извилисто-хроматическая, 3) цельная диатониче-

ская (с более широким интервальным строением мелодической линии).

Разумеется, между ними нет непроходимой грани, и многие темы совмещают в себе различные признаки. 1-й особенно и 2-й типы обнаруживают речитативную природу и намечают две основные разновидности зрелой скрябинской мелодики: краткой, прерывистой и замысловато-изысканной, хроматизированной; а 3-й тип представлен темами широкого песенного или инструментального склада. Трудно сказать, какой из них преобладает. Все три показаны в сонатах довольно широко и многосторонне. Как правило, ни один не имеет закрепленного значения. Каждый образ получает многостороннее мелодическое выражение. И это важная характерная черта первого периода творчества.

Из указанных типов 1-й встречается в мелодиях драматических, взволнованных, скорбных и спокойно-уверенных (г. п. Allegro и Funebre Первой сонаты, г. п. первых частей Второй и Третьей сонат, г. п. финала Третьей сонаты, средний раздел ее второй части).

2-й тип все-таки большей частью реализуется в лирических мелодиях (п. п. первых частей Первой и Второй сонат, вторая часть Первой сонаты).

Важной характерной особенностью этих двух, особенно 2-го, типов мелодики является хроматика. Меньше ее в 3-м типе. Круг его образной сферы шире, чем у 2-го (з. п. первых частей Первой и Второй сонат, основная тема Presto Первой сонаты, главные темы Presto Второй сонаты, а также п. п. первой части и финала, темы средних частей Третьей сонаты).

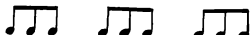
Интересное свойство скрябинской мелодики, как и у Шопена, — ее «говорящая» выразительность. Подавляющее большинство тем (преимущественно 1-го и 2-го типов) можно отнести к речитативным по мелодическому рисунку, характеру интонаций и тематического развития (вариантности, триольности в ритмике), совсем

немногие — к инструментальным (з. п. Allegro Первой сонаты, начало Allegretto Третьей, Presto Второй), и редкие темы — к песенным (например, п. п. второй части Второй сонаты).

РИТМИКА. Основную характерную черту скрябинской ритмики, сохраняющую значение на протяжении всего творчества, можно определить как стремление преодолеть ритмическую квадратность, сделать ритм более гибким и капризным, тонким и неуловимым. Этим объясняются почти все ее особенности. Одно из важнейших свойств — асимметрия (начиная от простых — триоли с дуолями, триоли с квартолями и т. п. — до сложнейших сочетаний), метрическая перекрестность (сплошь и рядом вразрез с тактовыми делениями).

Примеров масса в каждой сонате: это Allegro и Presto Первой сонаты, Andante и отчасти Presto Второй сонаты, финал Третьей.

Необычайно велика роль триоли. Композитор вообще предпочитает четырехдольному метру трехдольный, в котором и написаны семь из десяти частей его первых трех сонат, причем он зачастую излагается триоля-

ми: не  а  (Вторая,

Третья сонаты). Но и там, где нет этого, триоль обычно вкрапливается в мелодическую линию, придавая ей гибкость, пластичность, сообщая музыке разговорный характер (см., например, основную тему Funebre из Первой сонаты, средний раздел медленной части оттуда же, г. п. первой части Третьей сонаты с ораторскими интонациями и др.). Аналогична роль и иных, «взрывающих» симметрию ритмических групп (квартолей, квинтолей и пр.), особенно при мелодическом варьировании, роль синкоп и задержаний.

«Встречное» направление ритмики Скрябина заключается в большом значении пунктированного ритма. Как известно, главным образом он придает музыке активный, утверждающий характер. Прослеживая (в общих чертах) ритмические особенности первых трех сонат, можно прийти к выводу, что в Третьей сонате роль пунктированного ритма возрастает. В Первой сонате он использован в сияющей заключительной партии первой части и в скорбной основной теме *Funebre* (связан тут, очевидно, с характером шествия), в Третьей же сонате — во всех частях. В первых двух — в утверждающем значении, здесь совсем нет характерно скрябинской изысканности и асимметрии. В финале — участвуя в создании его бурной взволнованности. Но особенно важно то, что в этой сонате пунктированный ритм находит и лирическое претворение в плавной, широкой теме *Andante*, а кроме того в среднем разделе *Allegretto*.

ГАРМОНИЯ. Музыкальный язык первых трех сонат отличается многообразием гармоний, равноправным применением всех функций, соответствующим разносторонности мелодики и ритмики. Гармоническая неустойчивость в этом первом периоде сонатного творчества широко представлена не только доминантой, но и развитой субдоминантой. Здесь нет еще утвердившегося впоследствии увлечения Скрябина доминантовой сферой и ее усложнением. Но наблюдается процесс постепенного увеличения роли неустойчивости, усложнения строения гармоний и тонального развития.

Часты пониженные ступени (II, III, VII), доминанты к побочным ступеням, двойная доминанта, альтерированные аккорды.

Альтерированные аккорды двойной доминанты, септ-аккорды субдоминантовой сферы встречаются во второй части Первой сонаты. Субдоминантовым колоритом

отличаются экспозиция первой части Второй сонаты, главная и побочная партии первой части Третьей. Финал Третьей сонаты показывает усиление роли хроматически усложненных аккордов.

В разработке первой части Второй сонаты предвосхищается включение септимового звука в тонику в трональностях *g*, *c*, *f*.

Остроту и неустойчивость придает музыке и изложение гармонических вертикалей, как, например, в главной партии первой части Первой сонаты. Гармоническое изложение тем во многом зависит от их характера: в драматических, порывистых чередование гармоний происходит чаще, чем в лирических, спокойных. Неустойчивое изложение (прерванные каденции) характерно для первой части Первой сонаты.

Немалая роль в создании неустойчивости принадлежит органным пунктам: протяженные органные пункты в конце разработок первых частей Первой и Третьей сонат, небольшие — перед репризой обеих частей Второй сонаты, доминантовый органный пункт в коде финала Третьей сонаты. Весь средний раздел *Andante* Третьей сонаты идет на доминантовом органном пункте. У Скрябина они (в пределах рассматриваемых трех сонат) не бывают «стоячими», однозвучными: обычно это сложные фигурации или ломанные линии, обрисовывающие доминантовую гармонию.

Эволюционируют и тональные отношения. Если сопоставить тональности частей Первой и Третьей сонат (во Второй сонате обе части в *gis-moll*), то выяснится, что в Первой сонате соотношение гораздо более традиционное: *f-moll*, *c-moll*, *f-moll*, *f-moll*. В Третьей же сонате тоники первых трех частей дают (в нисходящем направлении) мажорное трезвучие *fis*, *Es*, *H*, причем *Es-dur* и *H-dur* для *fis-moll* — VI высокая мажорная и мажорная IV ступень, что говорит о закономерностях гармонического минора в тональной сфере.

Соотношения крайних и срединных разделов внутри частей в крупном плане не претерпевают в Третьей сонате особенных изменений, преобладают квинтовые и параллельные ходы.

Побочные партии в экспозициях сонатных форм идут в основном в параллельных тональностях.

Реже встречаются в них квинтовые сопоставления (третья часть Первой сонаты, вторая часть Второй сонаты).

Тональность основных тем в репризах традиционна (в основном главная, иногда с изменением лада — чаще мажорный вместо минорного), но есть и случай субдоминантовой репризы связующей и побочной тем — VI ступень (E-dur) в первой части Второй сонаты.

Интересной особенностью скрябинских тем является их тональное разнообразие. Как правило, предложения не только начинаются на разной высоте и в разных тональностях, но и внутренне неустойчивы. Примерами являются побочная партия первой части Первой сонаты, основные темы Второй сонаты, Allegretto Третьей.

Очевидно, разнотональность скрябинских тем есть частный случай (а возможно, и основа) вообще характерной для него тональной интенсивности. Она проявляется и в средних частях трехчастных форм, обычно более спокойных по развитию. Для этого достаточно вспомнить тональные планы этих разделов, которые основаны главным образом на параллельных и квинтовых соотношениях, но иногда включают элементы целотоновости (вторая часть Первой сонаты) или терцовость (Andante Третьей).

Чаще тональные смены, разумеется, в разработках сонатных форм. Сравнивая тональные планы первых частей Первой, Второй, Третьей сонат, второй части Второй сонаты и финала Третьей, можно сделать заключение, что от преобладания квинтовых или секундовых шагов Скрябин приходит к терцовости. Однократ-

ные терцовые сопоставления встречались у него и раньше. Теперь же это развивается до малотерцовых цепей. В качестве примера можно привести репризу главной партии финала Третьей сонаты и ее разработку. В ней встречаются также тритоновые ходы и движение по увеличенному трезвучию.

Таким образом, по мере продвижения к Третьей сонате, с одной стороны, бестоничное изложение становится протяженнее, с другой — повышается интенсивность тонального развития. Есть уже зачатки того длительного погружения, любования и всяческого расцветивания доминантовой гармонии, которое мы встретим позднее (в органичных пунктах).

ФАКТУРА. Фактура первых трех сонат Скрябина разнообразна, но преобладает в основном аккордовая, что говорит о важности вертикали, присущей творчеству Скрябина с самого начала. В совершенно чистом виде она встречается редко: это начало второй части и средний эпизод *Funebre* Первой сонаты (*Quasi niente*). Большей же частью она сочетается с мелодическим верхним голосом или подвижным, мелодизированным басом — третья и четвертая части Первой сонаты, *Allegretto* и *Andante*, кода финала Третьей сонаты. Именно фактура в целом выявляет жанровую природу названного финала Первой сонаты и первой части Третьей сонаты (хорал и марш).

Важная роль в формировании скрябинской фактуры (так же, как и мелодики) принадлежит фигурации. Подтверждением этому служат первая и особенно вторая части Первой сонаты, *Andante* Второй и Третьей сонат.

Другой тип представлен неаккордовой, подвижной, средней плотности, но насыщенной фактурой (первая часть Первой сонаты, например). Прозрачностью изложения выделяется Вторая соната. В ней много двух- и

трехголосия (разумеется, неаккордового). Подобного же склада — финал Третьей сонаты. Господствует трехголосие (в п.п. много двухголосия, фактура ее певучая, живая).

Естественно, что более подвижное, с элементами полифонии изложение преобладает в разработках с их интенсивным развитием тематического материала (*Andante* Второй сонаты, особенно *Drammatico* Третьей сонаты, вторая половина разработки ее же финала). И внутри них нередко контрасты, сопоставления полифонических и аккордовых отрезков (первая часть Второй сонаты). Элементы полифонии есть в средних разделах несонатных форм (*Allegretto* и *Andante* Третьей сонаты).

Указанные два типа и составляют контраст, характерный для ряда частей рассматриваемых сонат, например для медленной части Первой сонаты, второй и третьей частей Третьей сонаты. Перемены происходят и в пределах одного раздела (главные темы *Presto* Первой сонаты, экспозиции обеих частей Второй сонаты, экспозиция первой части Третьей сонаты).

В этом же периоде творчества формируется такое важное свойство скрябинской фактуры, как многослойность, «многоэтажность», пока без автономности пластов. Она намечается в перечисленных полифонических эпизодах сонат. Один из примеров — заключительная тема первой части Первой сонаты, охватывающая большой диапазон, или заключительная партия первой части Второй сонаты. О фактурных видоизменениях при варьированном, репризном повторении тем или проведениях в других частях будет сказано ниже.

ФОРМА. Все три сонаты Скрябина своеобразны и самостоятельны по строению целого и частей, несмотря на то, что в Первой и Третьей сонатах мы имеем дело с одним и тем же четырехчастным циклом, а во всех

десяти частях первых трех сонат Скрябин употребляет обычные, сложившиеся формы — чаще всего сонатную (в первой и третьей частях Первой сонаты, в обеих частях Второй сонаты, в первой и четвертой частях Третьей сонаты, причем в третьей части Первой сонаты и в финале Третьей это рондо-соната). В остальных случаях — трехчастная форма.

От Первой к Третьей сонате ясно заметен процесс сжатия сонатной формы внутри частей, структура каждой имеет свои особенности. Наиболее «классична», естественно, Первая соната. Однако в экспозиции первой ее части одинаково важны и самостоятельны три основные темы, что в ряде случаев характерно для зрелого Скрябина; центральный раздел формы обычен по величине и значительности, в репризе звучат полностью все темы. Рефрен и побочная партия проводятся целиком и в репризе третьей части Первой сонаты. Здесь, как это и полагается в рондо-сонате, разработка заменена эпизодом (п.п. первой части). Заключительная партия отсутствует, что предвосхищает одну из обычных черт скрябинского сонатного *allegro*.

Равноправность трех основных тем сохраняется и в первой части Второй сонаты (только здесь довольно самостоятельна и связующая партия). Различие заключается в соотношении тем в экспозиции и репризе: в последней главная партия сильно сокращена. Невелика и разработка. Сжатие сонатной формы продолжается и во второй части Второй сонаты: в экспозиции отсутствует заключительная партия (здесь ее нет уже в просто сонатной, а не в рондо-сонатной форме); побочная партия переходит в краткую разработку, поэтому форма в целом приближается к сонатному *allegro* без разработки; в репризе побочная партия значительно укорочена. Вместе с тем особенностью экспозиции можно считать развернутую главную партию.

Большим лаконизмом сонатной структуры отли-

чается одночастное Концертное allegro op. 18, чем приближается ко Второй и Третьей сонатам. Особенно сжато звучит реприза сочинения.

Концентрация сонатного allegro, но уже иными путями, продолжается и в Третьей сонате. Как было сказано, стержнем экспозиции является главная партия, которая подчиняет себе все остальные темы.

После интенсивной разработки наступает реприза с изменениями, которые уже стали обычными: главная и связующая партии сокращены. Та же картина — в четвертой части (рондо-соната): уже в экспозиции нет заключительной темы, повторение главной партии переходит в разработку, а реприза начинается с последнего раздела главной партии.

Существенной особенностью финала и всей Третьей сонаты в целом является появление нового драматургического раздела формы: впервые кода начинает играть важную смысловую и композиционную роль. В нее непосредственно вводит побочная партия репризы. До этого в сонатах Скрябина отсутствовало развернутое и значительное кодовое построение. Его появление в Третьей сонате вызвано особенностями замысла сочинения.

Цельность частям сонат Скрябина придает не только постепенное сжатие, концентрация формы и материала, но и обязательное наличие яркой, выделенной кульминации, которая иногда располагается в конце разработки или в начале репризы. Так строятся первые части Первой, Второй и Третьей сонат, финал Третьей сонаты. Таким образом, строение некоторых частей скрябинских сонат подчиняется принципу волны. Значительно реже пользуется Скрябин кульминациями в конце части (репризе). Таковы третья часть Первой сонаты (последние проведения рефрена), вторая часть Второй сонаты. Особый случай представляет собой кода финала Третьей сонаты, которая является кульми-

нацией не только этой части, но и сонаты в целом. Обычно в кульминации звучит наиболее значительная в данной части тема.

Кульминации в несонатных частях чаще всего приходятся на окончания крайних разделов.

Методы развития, применяемые Скрябиным в экспозиционных и репризных частях форм, отличаются от разработочных. Очень часто после первого изложения темы следует второе, варьированное, как это нередко встречается и у Шопена (мелодическое варьирование). Вспомним побочные партии первых частей Первой и Второй сонат, побочную партию финала Третьей сонаты. В рефрене *Presto* Первой сонаты варьируется главным образом бас. Мелкими пассажами, мелизмами изукрашивается тема во второй части Концерта *fis-moll* для фортепиано с оркестром (тема с четырьмя вариациями).

Гораздо чаще, однако, у Скрябина встречается так называемый «фактурный» метод варьирования, который сочетается с образным развитием, то есть при повторном проведении темы (в репризе или в другой части) она видоизменяется не мелодически, а «одеванием». Большую роль в образовании фактуры играют различные фигуры.

Фактурно изменено второе проведение побочной партии в первой части Первой сонаты. В иной фактуре эта тема звучит в третьей части той же сонаты. Разнообразна по фактуре заключительная партия первой части Второй сонаты.

Фактурное варьирование — излюбленный композитором метод динамизации, обновления реприз. Примерами являются побочная партия первой части Первой сонаты в репризе, реприза второй части той же сонаты, заключительная партия в репризе первой части Второй сонаты, последнее проведение основной темы в репризе третьей части Третьей сонаты.

Надо сказать, что в основном в Третьей сонате варьирование применяется главным образом в темах спокойного, лирического склада.

Наиболее интенсивное развитие тематического материала происходит, естественно, в разработках. Они, как правило, невелики по размерам и обладают рядом особенностей. Характерными могут считаться разработки первых частей Первой и Второй сонат (в третьей части Первой сонаты она, как говорилось, заменена эпизодом), первой и четвертой частей Третьей сонаты.

Прежде всего следует сказать, что разработки Скрябина зачастую содержат образные модификации тематического материала: вспомним минорный вариант побочной партии первой части Первой сонаты, драматизацию первой части Второй сонаты, просветление минорной побочной во второй части Второй сонаты, «оминоривание» побочной темы в первой части Третьей сонаты и сверкающее проведение (в D-dur) минорной главной партии в финале той же сонаты. Драматизированы в разработке основные темы первой части Фортепианного концерта. Как видим, тема в большинстве случаев приобретает противоположную образную окраску, что достигается в основном переменой лада.

Важное значение в скрябинских разработках имеют также сопоставления кратких разнообразных мотивов и всевозможные контрапунктические сочетания (полифония проявляет себя именно таким образом; имитация и ритмические преобразования тем встречаются значительно реже); мотивная разработочность, секвенции (как говорилось, этот прием Скрябин унаследовал от Чайковского; основой его в самом скрябинском творчестве является излюбленное композитором разнотональное проведение предложений); органичные пункты (естественно, ближе к наступлению репризы, но в Третьей сонате они встречаются и в других разделах формы).

Традиционным для разработок является уход в начале в тонально более отдаленную сферу, а во втором разделе — возвращение в близкий к главной круг тональностей (по этому признаку почти все разработки у Скрябина делятся на два основных раздела).

Что касается центральных эпизодов несонатных форм, то в них не заметно сколько-нибудь интенсивного развития; обычно динамизация действия тут заключается во введении контрастного тематического материала (яркий пример — *Funebre* Первой сонаты). Тем не менее и в них скрябинские приемы разработки находят отражение в сглаженном, «сниженном» виде (секвенции и имитации в середине медленной части Первой сонаты, в центре начального раздела *Allegretto* и в среднем разделе *Andante* Третьей сонаты).

Теперь перейдем к рассмотрению сонат в целом. Части Первой сонаты стоят немного «отдельно» друг от друга, в цикле нет еще такой спаянности, которая будет достигнута в Третьей сонате. Самыми деятельными в смысле развития являются первая и третья части. Третья часть, *Presto*, благодаря активному характеру и значительной роли тематических арок, выполняет завершающую, обобщающую роль. В некоторой символичности финала заключается своеобразие формы произведения и одновременно драматургическое отличие этой сонаты, например, от Сонаты *b-moll* Шопена, где быстрый трагический финал и есть заключительный этап драматургического движения.

Наиболее новаторской является Вторая соната, которая намечает путь к столь характерной для Скрябина впоследствии поэмности, одночастности. Она, в противоположность сложившемуся типу сонатного цикла, состоит из двух контрастных частей, предвосхищая структуру Четвертой сонаты. Следует также повторить, что первая часть медленная, в сонатной форме, что указывает и на значительность содержания.

Третья соната состоит из традиционных четырех частей, которые в целом показывают последовательно развивающийся драматургический замысел. В сложном гармонически, ритмически и тонально финале происходит претворение и усиление черт других частей (неустойчивости, интенсивности развития). Линией общего просветления, устремленностью развития к коде — центру тяжести произведения, заключающей и обобщающей ролью финала, тематическими связями достигается гораздо большая, чем в Первой сонате, цельность цикла. Несмотря на одинаковое количество частей Первой и Третьей сонат, содержательное их соотношение внутри цикла различно: в Первой сонате «действие» заканчивается вместе с третьей частью, а четвертая звучит как послесловие, в то время как в Третьей сонате наиболее действен и активен именно обобщающий финал.

Таким образом, Скрябин добивается единства цикла как смысловой программной скрепленностью частей, так и прогрессирующей целеустремленностью развития, проявляющейся не только во внутреннем сжатии частей, но и в усложнении и обогащении традиционных тематических связей. Достаточно для этого сравнить Presto из Первой сонаты (обобщающую и резюмирующую часть) с финалом Третьей сонаты. Мы находим в Presto отголоски тематизма медленной части — аккордовой начальной темы (аналогия возникает даже скорее в силу некоторого сходства фактуры) и среднего раздела. Более деятельно использован материал первой части: как уже было сказано, в качестве эпизода (рондо-соната) звучит экстатически преображенная побочная партия в гораздо более сложной фактуре. Такая трансформация прежде тонкой, изысканной мелодии уже прямо ведет к коде финала Третьей сонаты. Напомним, что в его разработке интенсивно отражается побочная партия первой части и Allegretto. «Кульминацией» тематических арок является величественное, гран-

диозное звучание основной темы *Andante* в увеличении в коде¹. В заключении автор использует еще одну деталь — элементы средней части того же *Andante*. Таким образом, тематические связи становятся более многообразными и действенными. А в целом от Первой к Третьей сонате явствен процесс концентрации цикла.

Резюмируя вышесказанное, следует еще раз повторить, что, наряду с претворением ряда традиционных образов и средств музыкальной выразительности, первый период творчества Скрябина во многом предвосхищает и готовит особенности зрелого стиля композитора. Заметно общее просветление колорита и появление столь характерного впоследствии экстатического образа в коде Третьей сонаты. Традиционная в общем мелодическая сфера отличается тем не менее большей речитативностью, характерной для творчества Скрябина в целом, и готовит основные виды зрелой мелодики — прерывистой, из кратких мотивов, и изысканной, извилисто-хроматизированной. Гибкий и живой, неуловимый скрябинский ритм, асимметрия сочетаются с большой ролью пунктированного ритма. В тонально-гармонической области накапливается неустойчивость и усложняются тональные отношения, возникает большая свобода в соотношениях частей и внутри них. В недрах диатоники постепенно зарождается хроматизм через усложнение и альтерацию аккордов, возникают элементы более позднего гармонического языка (тоники с септимой во Второй сонате). В фактуре, основанной на аккордовости, выделяются два типичных и в дальнейшем контрастных вида (аккордовый и полифонизированный) и, что особенно важно, намечается «многоэтажность». Именно фактура помогает выявить жанровую природу некоторых эпизодов сонат — финала

¹ В приведенных примерах образная трансформация достигается преимущественно динамическими и фактурными средствами.

Первой сонаты (марш и хорал), первой части Третьей сонаты (скрытая маршевость). В средствах драматургического движения значительны разработочность (в узком значении слова), сопоставление, контрапунктирование и образное преобразование (в основном ладовыми, динамическими и фактурными средствами), причем последние три сохраняют свое значение и в последующих периодах творчества. Строение сочинений первого периода показывает концентрацию цикла и сжатие сонатного *allegro* (в частности, и с помощью тематических арок) от Первой к Третьей сонате, формирование целеустремленного замысла, движущегося к преобразению лирического образа в важном драматургически кодовом построении.

Вторая глава

В среднем периоде творчества (1900—1907) — много фортепианных и симфонических произведений, в числе которых наиболее типичные и значительные сочинения: Четвертая, Пятая сонаты, Третья симфония, «Поэма экстаза».

В это время возрастает интерес Скрябина к философской проблематике, он стремится воплотить глубокие, сложные замыслы: роль искусства в жизни человека в Первой симфонии, преодоление препятствий на пути к экстазу, творческой радости во Второй и особенно в Третьей симфониях. Влияние философских идей композитора сказывается в характерной для Скрябина поляризации образов и почти полном господстве ярких, ликующих эмоций (экстаза). Содержание произведений этого творческого этапа выражается обычно драматургической линией: томление — полет — экстаз. В зрелом гармоническом языке в связи с этим все большую роль

играют светлые, празднично звучащие гармонии доминантсептаккорда с альтерированными квинтами, увеличенное трезвучие. В средствах музыкального языка именно гармония выдвигается на первое место, она наиболее сложна и интересна¹. Увеличивается значение доминанты, и в частности доминантсептаккорда, сначала в виде интервальной структуры (звучности), а потом и в функциональном отношении. Затем намечается новая трактовка тонального центра, характерная для поздних сонат, ведущая к самостоятельности, «тоничности» неустойчивых созвучий — бывших доминантовых альтерированных аккордов (см. 65). Тонические аккорды, отстоящие друг от друга на тритон, часто сопрягаются между собой. Это так называемая «двойная тоника», возникающая в результате тритонового энгармонизма. В тональных сопоставлениях проявляется тяготение к целотоновости.

Эволюция содержания, гармонии и композиции — важнейшие проблемы скрябинского творчества, поэтому основное внимание уделяется изменениям в образной сфере, формированию зрелого гармонического языка и одночастной формы.

Многие особенности и других средств выразительности этого периода определяются их двойственным положением: новое существует в них наряду с традиционными.

В симфониях складываются и приобретают все большую характерность образные сферы зрелого Скря-

¹ Об определяющей роли гармонии в языке Скрябина см. 18, с. 96. Гармония становится фактором формообразования, основой тематизма, определяет рисунок, тембр, фактуру; возникает принцип лейтгармонии. Преобладание с Четвертой сонаты мажора объясняется праздничностью, полетностью, экстазом (излюбленные Скрябиным доминантсептаккорд и целотоновость фонически мажорны). Скрябин любил повторять, что искусство — праздник и поэтому минор должен исчезнуть из музыки (см. 57, с. 227).

бина — томление (медленные части), экстаз, горделивое самоутверждение (от финала Второй симфонии через лейтмотив Третьей к «Поэме экстаза»), полетность (третья тема первой части Второй симфонии, которая участвует и в финале, третья часть Третьей симфонии, «Поэма экстаза»). Композитор как бы пробует различные оттенки светлых и скорбных эмоций, очень тонко их дифференцируя, чтоб прийти затем к наиболее индивидуальным в Третьей симфонии. Значение драматических образов к «Поэме экстаза» постепенно уменьшается (реминисценцией их является тема тревоги).

Что касается содержания фортепианных сочинений ор. 27—42 (1900—1903), то оно довольно многообразно и представляет в целом обычную для Скрябина изощренно-тонкую градацию чувств. Однако светлые, экстатические эмоции преобладают.

Проявляется и стремление воплотить специфические странные, необычные, иронические образы (прелюдии ор. 31 № 2, ор. 33 № 3, ор. 39 № 2). Особенно бурно, интенсивно развито ироническое начало в «Сатанической поэме». Здесь оно доходит до своеобразного торжества демонизма. Некоторые сочинения воплощают томление (Прелюдия ор. 39 № 3), другие создают ощущение полета (Поэма ор. 41). Очень характерное для зрелого фортепианного творчества Скрябина противопоставление полярных образов содержится в «Сатанической поэме».

Вернемся к разговору о гармоническом языке Скрябина. Итак, эволюция функциональной сферы приводит к кристаллизации самостоятельной роли доминантсептаккорда, накоплению неустойчивости развития (органные пункты, прерванные каденции), трансформации тональных планов (от «функций высшего порядка» к терцовости).

Первоначальное господство в симфониях обычного романтического гармонического языка листовско-вагне-

ровского плана (см., в частности, третью часть Второй симфонии с ее «бесконечным» развитием и постоянными оттягиваниями тоники) постепенно вытесняется индивидуально скрябинскими чертами: монополией доминантсептаккорда, вниманием к фонической стороне аккордов, терцовостью и целотоновостью в тонально-гармонической сфере (что сочетается в последней с «функциями высшего порядка», опеваниями и мажоро-минорными связями).

Гармония фортепианных сочинений ор. 27—42 довольно многообразна и интересна. Естественно, что в ней еще нет всех специфических черт скрябинской новой системы.

Ближе к сороковым опусам (с ор. 36) гармонический язык становится более зрелым. Немало эпизодов, развитие которых основано на последовательности альтерированных септаккордов, избегании тоники, длительной неустойчивости. Это ярко проявляется в «Сатанической поэме».

Относительно формы этих произведений (ор. 27—42) можно сказать, что сонатную форму имеют немногие (большинство из них миниатюры): Поэма ор. 32 № 1 (соната без разработки), Фантазия ор. 28 и «Сатаническая поэма» (в Этюде ор. 42 № 5 лишь элементы сонатной формы). Они предвосхищают одночастность Пятой сонаты. Особенно близка ей «Сатаническая поэма» с двухтемным вступлением и участием его в разработке. Фантазия ор. 28 — более традиционное сочинение с контрастами драматического и лирического начал. Образные соотношения тем и развитие в целом схожи с первой частью Первой сонаты.

По-видимому, наиболее подходящей формой для своих необычных, «космических» замыслов композитор первоначально считал симфоническую. Тяга к грандиозному вылилась даже в некоторую «гигантоманию»: масштабность своих идей он хотел усилить и внешними

факторами (шесть частей в Первой симфонии, пять — во Второй). Однако в первых двух симфониях нет еще органичного сочетания замысла с формой, и большое количество частей выглядит как механическое увеличение сложившегося симфонического цикла, «упрямо» стягивающегося к традиционной четырехчастности. Так, во Второй симфонии, в отличие от Первой, значительно усилились связи частей. Каждая представляет вариант сонатной формы, что подчеркивает их органическое родство.

В строении всей симфонии можно уловить приметы некой сонатной формы высшего порядка: первая часть воспринимается как вступление, вторая в крупном плане представляет главную партию, медленная третья — побочную, четвертая часть играет роль разработки, а финал, основанный на преображенном тематизме прежних частей, становится репризой.

В Третьей симфонии процесс концентрации цикла продолжается. В ней, как известно, всего три части: *Allegro c-moll*, *Lento E-dur*, *Allegro c-moll*. Вступление, имевшее во Второй симфонии рондообразное строение из трех тем, здесь сведено к одной теме, которая выполняет в цикле функцию лейтмотива (и является источником ряда мелодий), что живо напоминает о листовском монотематизме. По динамизму развития и масштабам наиболее значительна первая часть, которая больше двух остальных, вместе взятых. Таким образом, и внутри произведения заметно укрупнение контуров.

Из сонатных структур различных частей симфоний ни одна не дает вполне законченного образца характерной зрелой скрябинской формы. Наиболее приближаются к ней по драматургической концентрированности и образно преображенному, торжествующему проведению в кодах предыдущих тем последние части Второй и Третьей симфоний. Основные методы развития также

мало типичны для последующего. Так, менее важны впоследствии разработочность в собственном смысле слова и секвенции, редки ритмические увеличения и углубление драматичности одного ведущего образа. Зато возрастает роль контрапунктичности ткани, контрастных сопоставлений тематических отрезков и ритмического варьирования. В цикле увеличивается значение сквозного развития с генеральной итоговой (апофеозной) кульминацией, где раскрывается образ экстаза как конечная цель долгого и трудного восхождения. Отсюда один шаг к одночастной композиции «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты.

Параллельно процессу сжатия в целом, уменьшения количества частей идет процесс детальной разработки, поиски внутренней пропорциональности, наибольшего соответствия содержанию формы сонатного *allegro*. Наконец, они смыкаются в появлении индивидуально-скрябинской одночастной конструкции типа листовской поэмы, по-своему преломившей романтические традиции. Скрябин «пробует» различные варианты формы, развивает ее в подробностях (многотемность партий сонатного *allegro*, например, в Третьей симфонии говорит именно о тонкой дифференциации музыкально-выразительных средств), пока она, вобрав в себя результаты этой длительной работы и некоторые характерные свойства других частей, не становится наконец вполне самостоятельной.

Творческая эволюция среднего периода приводит к появлению двух центральных, наиболее ярких и самобытных произведений среднего периода — Четвертой и Пятой сонат.

Приведем пояснительный текст к Четвертой сонате¹, составленный Скрябиным уже после ее издания:

¹ Fis-dur, op. 30, написана в Москве в 1903 г., издана Беляевым в 1904 г.

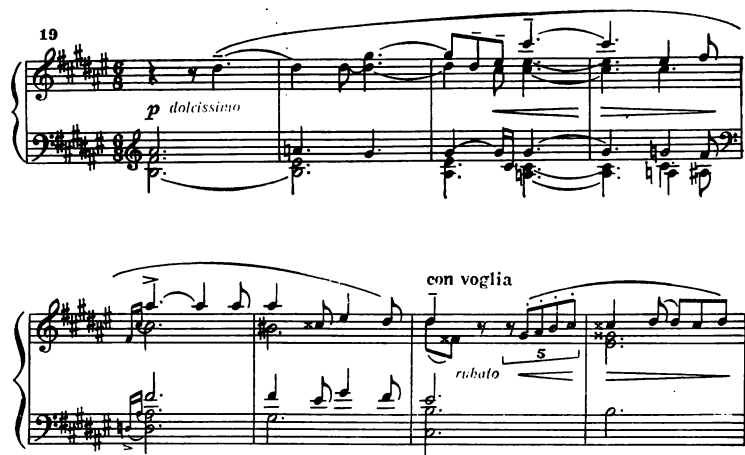
«В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная, — звезда мерцает светом нежным. О, как она прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... приблизиться к тебе, — звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, — сияние дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь... Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! — К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. В вихре, меня уносящем, от тебя я удаляюсь. В жгучей радости желания исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, ибо вечно я желаю! И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься, — сияние нежное! Желанием безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю... И пью тебя — о, море света! Я, свет, тебя поглощаю!»¹

Основой этой программы, как видим, является стремление к цели, подчас приобретающее самодовлеющий характер, и достижение, несмотря на это, далекого маящего идеала, то есть момент экстаза, опьянения, слияния. Таким образом, программа содержит элементы философской концепции композитора, так или иначе сказавшейся во всех последующих фортепианных и симфонических сочинениях, и, в частности, такое характерное для скрябинского творчества понятие, как «танец».

Музыкальный язык сонаты, особенно первой ее части, хроматизирован, пронизан альтерированными септ- и нонаккордами и имеет поэтому несколько чувственный оттенок.

¹ Цит. по изд.: Скрябин А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948, т. 2, с. 318.

Содержание, язык, драматургия и форма частей различны. В первой части, *Andante Fis-dur* $\frac{6}{8}$, выражены чувство томления, неопределенности, зыбкость и статика:



В среднем разделе в этой обволакивающей атмосфере наступает некоторая разрядка. Благодаря частым паузам и секвенциям, непрерывность наконец нарушается, чтобы дать место более живому движению. В репризе «дрожащая», импрессионистская фактура (звонящие в высоком регистре аккорды, волнующийся бас, многослойность фактуры создают ощущение воздуха, пространства); музыка приобретает оттенок нежности, чистоты, прозрачности¹.

¹ В связи с первой частью сонаты Н. Котлер верно замечает, что «основная мысль высказана в самом начале. Дальнейшее развитие раскрывает лишь какую-нибудь особенность темы, дает наиболее яркое воплощение таяния, реяния (середина), ощущение

Andante фактически построено на одной теме и лишено, таким образом, внутренних контрастов. Тема эта, довольно широкого интервального строения, включает разнообразные (нисходящие и восходящие) хроматические интонации (более длинный хроматический нисходящий мотив звучит в теноре). Мотив желания в ее окончании воплощен «стремящейся» квинтолью и восходящим полутоновым ходом.

В этой части используется так называемый «тристановский» аккорд — терцквартаккорд VII ступени с повышенной терцией, с задержанием к септиму. Он во многом и придает музыке оттенок томления. По содержанию и гармонической неустойчивости, которая проявляется, в частности, и в длительном отсутствии тоники в начале сонаты (до наступления B-dur), возможны аналогии с Поэмой ор. 32 № 1. Гармоническое изложение изобилует задержаниями, что порождает острые, пряные созвучия. Последовательность хроматических созвучий, избегание тоники указывают на связь со стилем Вагнера. Характерно скрябинское сказывается в тонкости и изощренности аккордов, во внимании к самому звучанию. Фактура в основном аккордовая, но тонкая, прозрачная, несколько застылая, хотя и с живыми голосами.

Andante представляет собой простую трехчастную форму с серединой развивающегося типа и динамизированной репризой. Излюбленное Скрябиным в первой половине творчества увеличенное трезвучие выделяется дважды — в первый раз призрачно-звонящее в верхних голосах как элемент V_7 G-dur с повышенной квинтой в конце среднего раздела Andante. Здесь оно как бы растворяется в воздухе.

пространства (реприза), зова (конец)». В «фиксации призрачности» автор усматривает черту, связывающую Скрябина с импрессионизмом и символизмом (см. 39, с. 108, 111).

Первая часть Четвертой сонаты Скрябина перекликается с некоторыми произведениями Ан. Александрова. Немало сближающих деталей: это хроматизированная «тристановская» вторая тема в финале Четвертой же сонаты Александрова, доминантсептаккорд с альтерациями, увеличенное трезвучие, погружение в сферу гармонии в побочной партии Третьей сонаты.

Реприза первой части скрябинской сонаты является примером фактурного развития: на мелодию наслаиваются сверху легкие созвучия квартолями (репетиции трех аккордовых звуков данной гармонии); это зыбкое здание опирается на триольное (по большим интервалам) движение басового голоса, в основе которого — тонический органнй пункт. Подобное «трехэтажное» изложение часто встречается в зрелых сочинениях Скрябина. Важно указать на тесную связь его с гармонией.

Музыка приобретает более воздушный, колышущийся, мерцающий характер, что особенно усиливается во 2-м предложении, в котором застылые аккорды верхнего регистра преобразуются в струящуюся, «перекачивающуюся» по клавиатуре фактуру. В репризе Восьмой сонаты Прокофьева есть эпизод, напоминающий окончание *Andante* этой сонаты (или призрачную атмосферу Девятой): тритоны в басу, увеличенные трезвучия, хроматизмы, и все это на основе доминантовых нонаккордов. В репризе *Andante* (тут тоника не появляется из-за прерванной каденции) наложение диссонирующих гармоний на тонический органнй пункт создает бифункциональность.

Тональные планы частей традиционны и, что нередко у Скрябина, расширены из-за обилия секвенций.

В конце части глухо прорывается стремительность *Prestissimo volando*; два раза повелительно восходящая по квартам мелодия встречает препятствие (сначала в *Cis*, потом в *H*); наконец, все напрягается (бас постепенно «подбирается» к доминантовому звуку

Fis-dur) и застывает, как перед прыжком: attassa начинается вторая часть.

Prestissimo volando Fis-dur $12/8$ — сонатное allegro с небольшой разработкой и драматургически значительной кодой. Эта часть являет собой быстрый, легкий, но и затрудненный различными препятствиями порыв-полет, воплощенный в основном стремительно-аккордовой главной партией (ее диатоническая первая половина сочетается с хроматизированной второй). Volando — новая грань образного строя сонатного творчества¹. Несколько таинственное, танцующее, оно включает и моменты спокойной, горделивой уверенности (побочная партия). Разорванность мелодической линии и фактуры, синкопы придают музыке типично скрябинский характер живого, учащенного дыхания, а вместе с тем и создают впечатление скованности, негладкости движения (последнему впечатлению помогает и квинтовый тонический органнй пункт). С этой музыкой перекликается Прелюдия ор. 37 № 2.

Интересен первый диатонический аккорд главной партии как контраст хроматической сфере: из-за органного пункта он совмещает в себе две функции — тоническую и субдоминантовую (его можно трактовать и как нонаккорд IV ступени или даже децимаккорд доминанты; но первая трактовка предпочтительнее):



¹ В той же статье Н. Котлер связывает возникновение тематики volando с «отображением случайного», характерного для импрессионистов и символистов: «Она весьма быстро дает смену бы-

Если не считать органного пункта, бестоничное изложение здесь очень длительно.

Секвенция в этой части используется в экспозиционном развитии темы — именно благодаря ей расширено 2-е предложение главной партии.

Важная черта экспозиции — отсутствие связующей темы: после двух связующих тактов начинается побочная. Побочная партия представляет собой не совсем обычное для подобного рода скрябинских тем построение, выдержанное в несколько тяжеловесном аккордовом складе с довольно статичной мелодической линией (она вызывает ассоциации с темой вступления Третьей симфонии; напоминает ее и аккордовая Прелюдия ор. 35 № 2 и середина Этюда ор. 42 № 8):

21

p

cresc.

mf dim.

p

p.n.

Elevato

ПРЕЛЮДИЯ ор. 35 № 2

p

cresc.

стрых и причудливых впечатлений, как и медлительный отрывок, в котором наблюдается многообразие деталей» (39, с. 112).

Побочная партия лишена привычной хрупкой изысканности. Это объясняется, очевидно, тем, что характерный контраст беспокойного и хрупко-изысканного дан между частями, а не внутри них. Однако в теме заметно оживлены средние голоса (интересно, что в одном из них проходит мотив главной партии), и она воспринимается именно как сочетание хроматического верхнего голоса и подвижного тенора (полифонична и главная партия). Побочная партия с самого начала целиком основана на восходящих секвенциях, цепочке доминант, приводящих к концу 2-го предложения к модуляции в *Fis-dur*. Она наиболее действенно-конфликтна.

Заключительная партия строится на главной, но имеет более спокойный, умиротворенный характер. Септимый звук в ней уже не воспринимается как показатель отклонения в субдоминанту, а скорее как септима в тоническом аккорде:



Мелодии основных тем вплетаются в изложение верхними аккордовыми звуками. Хроматический мотив первой части в главной и заключительной темах присутствует в нисходящем, в побочной — в обоих направлениях. Таким образом, он является своеобразным лейтмотивом сонаты. Из 47 тактов экспозиции 8 посвящены третьей теме; 2 такта — связующей, а остальные — первым двум (18 и 19).

Во второй части круг тональностей в целом уже, но не в отдельных темах. Соотношение основных тем традиционно тонико-доминантовое.

Быстрое развитие сжатой разработки (преимущественный ее материал — главная партия) основано на имитации мотивов, излюбленных секвенциях, фактурном обновлении. Весь центральный раздел пронизан триольным движением баса, единым по ритмическому пульсу, однако из-за многочисленных пауз воспринимающимся не как сплошной, непрерывный поток, а как «дышащая», живая ткань. Фактура преимущественно двухголосная.

Разработка членится на два тонально и тематически отличающихся раздела. В первом участвуют главная партия и хроматический мотив в восходящем направлении (характерном для первой части и побочной партии).

Стремительность, сказывающаяся и в размерах секвенций (в начале в звеньях по четыре, затем по два такта, а в конце они усечены до одного такта), приводит к кульминационному проведению темы *Andante*. Так настороженно начавшийся и стремительно несущийся поток достигает наконец первой кульминации: на фоне непрерывного бега триольного баса и чисто, свежо звучащей тонической гармонии D-dur остро и холодно-ослепительно, будто интонируемая трубой, звучит тема *Andante* в новом образном и фактурном варианте (предвестие достижения светила).

Небольшой второй раздел (на доминантовом органном пункте Fis-dur) строится главным образом на хроматическом мотиве в нисходящем направлении в резком, громогласном, «тромбоновом» звучании в басу (вверху звучат элементы главной партии).

Разработка вращается преимущественно в субдоминантовой сфере: главенствуют D- и G-dur (VI и II низкие ступени). Секвенции перед наступлением темы *Andante* в первом ее разделе движутся по целым тонам: As—B—C—D, что характерно и для «Поэмы экстаза». Кульминация разработки звучит в D-dur (с оттенком пентатоники).

Имитационное расслоение сохраняется в репризе главной партии (2-е предложение). Разреженность, особенно благодаря одnogолосному триольному басу, характерна для репризы в целом. Триольное движение непрерывно продолжается в побочной и заключительной партиях. С одной стороны, оно придает музыке бóльшую бурность, а с другой стороны, как-то скрадывает остроту выражения музыкальных мыслей: например, контрастное сопоставление в побочной теме звучит более сглаженно. По-видимому, это не случайно. Окрашивание репризы одной краской имеет целью пронести ее на едином дыхании, направить внимание на коду, которая и является основной кульминацией произведения. В репризе побочная и заключительная темы идут в основной тональности, так же как и бóльшая часть коды.

Интенсивны внутритемные тональные смены: уже второй двутакт 1-го предложения главной партии в репризе звучит в H-dur (в первом разделе формы оба начинались в Fis) и приводит к D-dur (VI низкая, в то время как экспозиционный A-dur — III низкая ступень). Особенно интенсивно развитие в побочной партии экспозиции: Cis—Fis—H — (Gis—Cis). В ней неоднократно происходит отклонение в субдоминанту, то есть в Fis-dur, что характерно и для упоминавшегося предложения главной темы.

Таким образом, в тонально-гармонической сфере сонаты три функции пока равноправны по значению в различных аспектах: доминанта в аккордах, тоника в органичных пунктах, субдоминанта в тональных планах.

Кода начинается в D-dur материалом из побочной партии (сопоставление аккордового элемента побочной и интонаций главной, изложенных, как в репризе). Следующие такты на непрерывном crescendo развивают главную партию в духе начала разработки и подводят к преображенному проведению темы первой части, ос-

новному разделу коды. Это итоговая кульминационная точка: в гуще многозвучных аккордов указанная тема звучит полновесно, FFF, изложена величественно, грандиозно, содержит оттенок торжества и удовлетворенности (ремарки «focosamente», «giubiloso»).

Только в коде возвращается аккордовость Andante, но в ином, обновленном виде — яркая, полновесная, листовского плана. Особую широту и силу теме вступления придает размашистое движение басового голоса. Охватываемый диапазон — шесть октав, то есть почти вся фортепианная клавиатура. Таким образом, произошло возвращение к старому на новом уровне.

В конце сонаты (за 7 тактов до окончания) чистая и уверенная тоника сопоставляется со столь же победным терцквартаккордом вводной двойной доминанты с пониженной терцией и повышенной септимой, который вовсе не кажется здесь неустойчивым. Увеличенное трезвучие, выделенное из него в верхних трех голосах, звучит ослепительно грозно и звонко (кстати сказать, это то же трезвучие, что и в конце среднего раздела Andante).

Наконец, тоническое четырехзвучие заканчивает сонату, стремительно-радостной и торжествующей лавиной разливаясь по всей клавиатуре. Конец Четвертой сонаты очень напоминает сопоставление септаккорда вводной доминанты с пониженной терцией и тоники в «Трагической» и «Сатанической» поэмах.

Таким образом, самая значительная сфера содержания — это радость, ликование. Вся соната от начала до конца, хоть и по-разному, светла, радостна. В Четвертой сонате складывается характерная для зрелого периода поляризация образов — «высшая утонченность» и «высшая грандиозность». Образная драматургия основана на сквозной линии: томление — полет — экстаз.

Эта поляризация, а также начинающие проступать черты новой музыкальной системы Скрябина определя-

ют многие особенности разобранных ниже сторон музыкального языка. Так же как затем в Пятой сонате, они зачастую определяются сочетанием традиционной основы с новыми тенденциями.

В мелодике сонаты — три прикрепленных к основным образам воплощающих их вида: непрерывная, с довольно широкими интервалами и хроматизмами, хроматическая и противостоящая им «разорванная», с большим количеством пауз (скрябинское «учащенное дыхание»). К первому и второму относятся тема *Andante* и побочная партия, к третьему же — почти вся вторая часть (за исключением упомянутых тем и коды).

Вместе с тем лейтмотивом становится, как говорилось, присущий всем разновидностям краткий хроматический мотив. Кроме того, мелодика первого типа выступает в разных обликах: вначале изысканная, хрупкая, в коде второй части она волевая, ликующего характера. В ней уже очевидно стремление начать тему с яркой волевой интонации (здесь с кварты) и своеобразное «набирание» ее из ряда интервалов (ср. с темой самоутверждения из «Поэмы экстаза»). Побочная партия ближе этому варианту темы вступления.

Важной особенностью мелодий данной сонаты является их тесная связь с гармонией, они как бы являются верхней границей аккордов (тема *Andante*, побочная партия, кода *Prestissimo*) или вплетаются в гармонию (реприза *Andante*). Происходит своеобразная аккордизация мотива или мелодизация аккордов. Особенно ясно данное свойство проявляется в двух основных темах.

Ритмика сонаты подчеркивает гибкость мелодических линий. Любимая триоль «возведена в закон»: композитор использует только метры, основанные на трехдольности, — $\frac{6}{8}$ и $\frac{12}{8}$. Ритмическая асимметрия, в соответствии с общим зыбким, неуловимым характером, использована преимущественно в первой части; здесь часты сочетания квинтолей с квартолями, квартолей с квинто-

лями. Во второй части («скованный порыв») действует главным образом синкопа.

Функционально гармония продолжает оставаться разнообразной, используются субдоминантовая и доминантовая группы. Доминанта особенно часто звучит в следовании после двойной доминанты, со всевозможными альтерациями, нередко цепочки доминант.

Вместе с тем нужно подчеркнуть, что важную роль в гармоническом языке сонаты приобретает контраст хроматической и диатонической сфер, причем последняя также видоизменяется и усложняется, что ярко проявляется в бифункциональности диатонической главной партии *Prestissimo*.

Обилие органичных пунктов порождает не только сложные созвучия, но и некоторую статику гармонического развития при внутреннем функциональном многообразии. Причем преобладают квинтовые тонические органичные пункты (реприза *Andante*, г. п., з. п. и кода второй части); доминантовый встречается в конце разработки.

Значительны в сонате отрезки, построенные сплошь на неустойчивых гармониях, без тоники. Таково начало сонаты, главная партия *Prestissimo* (если не считать органичного пункта).

Оттягиванию тоники служат частые отклонения в субдоминанту и прерванные каденции. Длительное пребывание в сфере неустойчивости (в первой части, например) лишает аккорды тяготения, придает им самодовлеющий характер (тут важно и содержание музыки — передача самого чувства томления, неопределенности)¹. Некоторые нетонические гармонии в *Andante* и коде довольно устойчивы.

¹ В цит. статье Н. Котлер замечает, что «неразрешенность диссонансов весьма часто создает впечатление оцепенения» (39, с. 106).

Таким образом, в гармоническом языке намечается тоничность неустойчивых созвучий (конец середины *Andante* и сонаты, D_7 в качестве тоники в 3. п.). Примером бифункциональности является сложная диатоника главной партии *Prestissimo*.

В сонате намечается важное для Скрябина внимание к фонической стороне аккордовых комплексов. В упоминавшейся репризе *Andante* тоны их расположены таким образом, что сама красота звучания оказывается на первом плане, в центре внимания. Эта сторона гармоний, их благозвучие тесно связано с особенностями скрябинской фактуры.

Тональная сфера пока традиционна, но в разработке есть элементы целотоновости.

В Четвертой сонате Скрябин применяет разнообразные виды фактуры, но превалирует тяга к легкости, ясности. В целом при сохранении основной тенденции противопоставлены полярные типы, связанные с образной дифференциацией.

В драматургическом движении сонаты большую роль играют фактурное развитие и образное переосмысление тем. В центральном ее разделе преимущественно развивается одна главная партия средствами полифонической разработочности, к теме первой части применено образное переосмысление¹.

Развитие хроматического мотива также является пример мотивной разработочности.

В этой сонате сделан следующий шаг к превращению цикла в одночастность: небольшая первая часть фактически выполняет функцию медленного вступления (как и во Второй симфонии) к весьма сжатому сонатному *allegro*, в котором усиливается значение коды как

¹ Этот термин в среднем периоде творчества включает преимущественно фактурные, динамические и темповые, иногда жанровые перемены, ритмическое упрощение, увеличение.

самостоятельного раздела формы. Еще не порваны связи с традиционной цикличностью, но намечаются контуры новой скрябинской композиции во «вступительном» характере *Andante*, в динамической устремленности второй части к единственной по-настоящему яркой и сильной кульминации — вершине сочинения¹.

Как и во Второй сонате, две части Четвертой соотносятся по принципу контраста. Он является основой построения цикла: *Andante* и темпом, и характером отличается от *Prestissimo*, в котором также разнятся главная и побочная партии. Вместе с тем с точки зрения более крупных делений формы всю более или менее однородную вторую часть можно противопоставить коде. Однако внутренние ее различия не так значительны, контраст «вынесен за скобку»: она в целом отлична от первой. Но самый характер частей иной, чем во Второй сонате (совершенно отсутствуют, как говорилось, драматические, бурно-взволнованные чувства). И связь их более органична: в *Prestissimo* как бы в «реальном», «осуществившемся» виде дано то, что в первой части только «мерцает вдали». Мы видим, что в сонате широко применяется метод тематических арок. Тема вступления звучит в разработке второй части. На ней же (в ином изложении) основана и почти вся кода (за исключением предваряющего его краткого вступления). Произведение заканчивается четвертым ее проведением. Все проведения разнятся характером и подчиняются линии восходящей активизации. Таким образом, форма

¹ В цит. статье Н. Котлер драматургия сонаты охарактеризована следующим образом: «Экстатически-ликующий образ явился результатом преобразования призрачного. Подобное преобразование тематики является весьма типичным для Скрябина и отличает его от импрессионистов... Единство тематики, преобразование созерцательного образа в экстатически-ликующий дало в целом форму с ярким и интенсивным развитием» (39, с. 114, 115).

Четвертой сонаты представляет собой динамический процесс, устремленный к кульминации в коде.

По внутренней связи частей Четвертая соната ближе, пожалуй, Третьей. Характерное для нее сопоставление образов содержат Поэмы ор. 32: первую поэму можно сравнить со вступлением, а вторую — с кодой сонаты.

Интересно сопоставить сонату Скрябина с произведениями других русских композиторов, созданными примерно в это же время. Эти сочинения представляют совершенно различные типы сонат.

Наиболее яркими и самобытными из них являются две трехчастные сонаты Глазунова. Общим им присущ лирико-жанровый характер. В первой b-moll, ор. 74 (1901) композитор претворяет традиции Большой сонаты Чайковского (широкое концертное изложение, кое в чем аналогичное образное соотношение частей).

Во Второй же сонате e-moll, ор. 75 (1901) больше ощущаются рационалистические элементы — в строении тем, в большом весе полифонии. Она строже по замыслу и выполнению, хотя романтический склад (в первой части), лирические и жанровые черты в ней находят достаточное отражение.

Соната Балакирева (b-moll, 1905), посвященная Ляпунову, не лишена влияния Шопена и Грига, имеет ярко выраженный жанровый характер, состоит из четырех частей: Andantino, Мазурка, Интермеццо и Финал.

Ближе других Четвертой сонате Скрябина Первая соната Прокофьева (1909) — по строению сонатного allegro с кодовой кульминацией и сходству аккордовой побочной темы.

Таким образом, сонаты Скрябина представляют собой совершенно неповторимый тип сонатного цикла.

В фортепианных сочинениях Скрябина ор. 44—52 (1904—1907) немало образов, соприкасающихся с содержанием Четвертой и особенно Пятой сонат. Это в

первую очередь сфера томления в различных аспектах: сумрачно-спокойное, нежное колыхание в Поэме ор. 44 № 1, томительная танцевальность разных оттенков и темпов в пьесе «Вроде вальса» ор. 47 и «Танце томления» ор. 51 № 4, в «Поэме томления» ор. 52 № 3. Довольно много пьес императивного, «темного» и причудливого характера, который присущ и некоторым темам Пятой сонаты: Поэма ор. 44 № 2 (мрачная и торжественная величественность), Прелюдия ор. 48 № 1 (решительность, властная уверенность), Прелюдия ор. 49 № 3 (горделивая повелительность). В духе главных партий Четвертой, Пятой сонат выдержаны полетное Скерцо ор. 46 (стаккатно-звонкая музыка сопровождается короткими повелительными интонациями, напоминающими разработку Четвертой сонаты), стремительно-«странный» Этюд ор. 49 № 1, нежно-быстрая скерцозная «Окрыленная поэма» ор. 51 № 3. Связующую партию Пятой сонаты напоминает заключительная «Сатанической поэмы», близки и их лирические сферы. На ту же связующую очень похожа тема из середины «Трагической поэмы».

Гармонический язык Пятой сонаты во многих своих чертах также готовится в сочинениях ор. 44—52. Господствующее положение в них занимают аккорды доминантовой сферы, в частности альтерированные септ- и нонаккорды, преобладает понижение квинты, но встречается и нонаккорд с двойной ее альтерацией, что в последовательности дает целотоновый звукоряд (см., например, «Загадку» ор. 52). Другие функции представлены мало (преимущественно это VI_7 , II_7 , и IV_7 и пониженные II и VI ступени) и далеко не во всех произведениях (много субдоминанты в «Листке из альбома» ор. 45 № 1; в виде контраста доминантовым крайним частям она звучит также в середине Скерцо ор. 46). Тоника появляется редко. Различные функции и их строение сведены в основном к септаккорду V ступени.

В тональной области сопоставляемые в виде цепочки доминант аккорды в основном представляют тональности, которые нередко, как и раньше, являются функциями (субдоминантой, доминантой или пониженными ступенями со своими S и D) основной тональности (прелюдии ор. 45 № 3, ор. 48 № 2 и 3, Этюд ор. 49 № 1, «Хрупкость» ор. 51 № 1, «Окрыленная поэма» ор. 51 № 3, «Танец томления» ор. 51 № 4, Поэма ор. 52 № 1, «Загадка» ор. 52 № 2, «Поэма томления» ор. 52 № 3).

Таким образом, взаимодействие функций происходит уже в виде соотношения доминантсептаккордов, приобретающих значение тоник.

Наиболее ярко выраженная новая черта — тяготение к тритоновости в соотношении тональностей, тритоновая сопряженность (Поэма ор. 44 № 1, Прелюдии ор. 48 № 1 и 3, Этюд ор. 49 № 1, «Мечты» ор. 49 № 3, «Окрыленная поэма» ор. 51 № 3, «Танец томления» ор. 51 № 4, Поэма ор. 52 № 1, «Загадка» ор. 52 № 2, «Поэма томления» ор. 52 № 3) ¹.

Несмотря на различные модификации тонально-гармонической сферы, в упомянутых опусах часта тональность C-dur.

Пятая соната ² тесно связана с созданной в 1905—1907 гг. «Поэмой экстаза», из которой взят ее эпиграф:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу.

В некоторых «странных», «магических» эпизодах сонаты (вступление, связующая тема) действительно

¹ Это явление В. Дернава называет «большой, или энгармонической секвенцией» (32, с. 23).

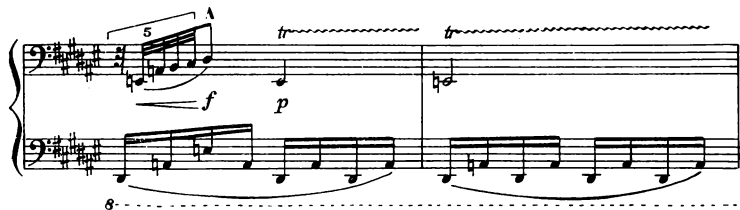
² Fis-dur, ор. 53, написана в 1907 г. в Лозанне, издана автором в 1908 г. Исполнена 18 ноября 1908 г. в Москве М. Мейчиком.

находит воплощение нечто таинственное, иррациональное, возможно, не поддающееся четкому образному толкованию. Пожалуй, впервые приобретают самостоятельное значение типично скрябинские темы заклинательного, императивного характера; наряду с обозначениями «*impetuoso*», «*molto languido*», «*accarezzevole*», появляются и такие, как «*misterioso*», «*affannato*», «*imperioso*», «*fantastico*», «*con stravaganza*». Все это создает в целом приглушенную, несколько мистическую атмосферу¹.

Соната начинается мрачной, странной, судорожной гаммообразной (с оттенком целотоновости) темой-заставкой (2/4). Глухо «бормочущая» в басах, а затем стремительно взлетающая и как бы испаряющаяся (*Allegro. Impetuoso. Con stravaganza* и затем *Presto*), она построена на внезапных изменениях звучности (*sf*, резкие смены *F* и *P*). Это своеобразная тема хаоса, темных глубин духа творящего представляет в сравнении с последующим *Presto con allegrezza* более объективное образное начало, в котором можно ощутить таинственную глубину и неразгаданность мироздания:



¹ В очерке «Скрябин» В. Каратыгин верно замечает, что, «когда слушаешь эту сонату, невольно зарождается мысль о каком-то магическом действии» (36, с. 48). С этой мыслью перекликается и высказывание Е. Гунста: «Слышится произнесение каких-то формул, действие которых направлено к тому, чтобы вызвать к жизни те скрытые силы, о которых вещает эпиграф» (24, с. 42).



Первую тему напоминают элементы вступления в конце Третьей сонаты C-dur, op. 19 (1920) Н. Мясковского (а ее побочная партия изложена в экспозиции с характерной пометкой «*con languidezza*»).

Вторая тема вступления с обозначением «*Languido*» состоит из коротких отрывков, изобилует паузами, тончайшими звуковыми градациями (главным образом в пределах PP), сменами метра ($\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$). Томление в ней не имеет присущего Четвертой сонате оттенка чувственности: скорее преобладают нежность, чистота и прозрачность (звонящий верхний регистр, прозрачно звучащие увеличенные трезвучия). Это сближает ее с репризой Andante предыдущей сонаты. И Languido по отношению к сонатному allegro имеет несколько более внеличный, отрешенный характер (тема далекого идеала). Обе темы очень значительны в образном строе сонаты.

Они различны по строению: после первой «бесформенной» следует вторая в виде незаконченной трехчастной формы: период, развивающая середина и затем вместо репризы — Presto. Тоничность доминантаккорда ярче всего проявляется во второй теме, которая есть фактически обыгрывание одного и того же перемещаемого, оплетаемого всевозможными побочными и вспомогательными звуками созвучия Fis, которое уже может расцениваться как самостоятельное:

24 **Languido**

pp *dolcissimo*

una corda

pochiss.

con voglia

poco cresc.

dim.

Тональности тем А (басовый тритон *a — dis* придает теме некоторую неопределенность) и *Fis* (а не *H*) составляют часть одного из малотерцовых кругов сонаты *Fis — Es — C — A*.

За вступлением следует сонатное *allegro* ($\frac{6}{8}$) со своей интенсивной внутренней жизнью. Оно обладает рядом специфических черт. Необычно четкое разграничение и самостоятельность в экспозиции всех четырех тематических разделов, несущих важную смысловую нагрузку (несколько родственны связующая и заключительная темы).

Сонатное *allegro* строится на противопоставлении и взаимодействии активной (главная, связующая, заключительная темы) и статичной (побочная) сфер и преображении последней. Особенно импульсивны и напористы связующая и заключительная из небольших тематических элементов. Им противостоит мягкая, «растекающаяся» побочная.

Основная образная сущность части воплощена преимущественно главной партией. Этот легкий, радостный полет не лишен внутренней противоречивости, что сказывается, в частности, в затрудненности движения (синкопы). Внутренне динамизированная значительным секвенцированием, тема двойственна гармонически. Длительно выдерживаемые в началах ее предложений бифункциональные диатонические шестизвучия:



в 1-м и во 2-м предложениях приобретают самодовлеющее значение, в обоих случаях ведущее к тоничности сложных гармоний от звуков *cis* и *fis*.

Главная партия является ярким примером трактовки диатоники в поздних сочинениях Скрябина. Во-первых, это сложное неустойчивое созвучие, во-вторых, оно приобретает тоничность. В целом тональность главной партии можно трактовать как *Fis* благодаря тому, что оба предложения идут на двузвучных в основе органических пунктах доминантово-тонического значения.

Ввиду того, что вторая тема вступления в какой-то мере выполняет роль доминанты по отношению к сонате

ному *allegro*, а в главной партии довольно ясно ощущается обособление верхнего и нижнего пластов (аккордовые гроздья сосредоточены в партии правой руки), верхнюю часть гармонии возможно принять и за H-dur (все последующие ступени соответственно за E-dur, A-dur — цепочка доминант, Es-dur, C-dur).

Повелительная и беспокойная, тревожная связующая партия (*imperioso*, F и *sotto voce misterioso affannato*) воспринимается как препятствие в пути и заклинание темных сил:

26 сб. п.

f imperioso

p sotto voce misterioso affannato

una corda

Она является драматургически-конфликтной двигательной сферой экспозиции. В ней неоднократно противопоставляются две несхожие части: волевая и горделивая тема *imperioso* (две нисходящие сексты с последующим разрешением вверх на малую секунду) и «таинственные» (*misterioso affannato*) репетируемые синкопированные аккорды—аккордовые гроздья чередуются с линейными отрезками. Это приводит к кульминационно звучащей интервально трансформированной

(секунда вниз, скачок на септиму вверх) теме *impre-
gioso*, на этот раз с обозначением «*quasi trombe*», рас-
творяющейся в каскадах аккордовых фигураций¹.

Эта ремарка необычайно важна для осознания при-
роды тематизма сонат и связи его с симфоническими
произведениями.

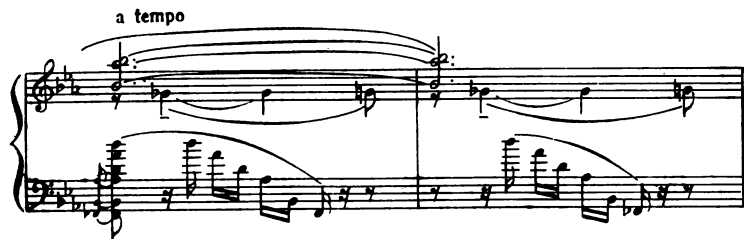
Самостоятельным доминантаккорд воспринимается
и в этой теме. Противопоставление тематических эле-
ментов следует секвенционно по тональностям *Gis—D*
(тритон), *Gis—E*, *C*, *A*, *A—Es* (тритон), *A*, *F*, *H*, *B*.
Перемещение аккордов на тритон образует тритоновый
энгармонизм.

Связующая партия движется по главному (от
Fis: *A—C—Es*) и новому малотерцовому кругу
(*Gis—H—D—F*).

Противостоящая активным образам побочная партия
(*assagrezzevole*) — хрупкая, тонкая, светлая, нежная и
бездейственная:



¹ В дипломной работе Е. Артамоновой «Пятая соната Скряби-
на в свете его творческой эволюции» (10) приводится ряд тем
поздних сонат, схожих по типу образности и строению с первой
темой вступления и вторым элементом связующей темы («ритма-
ми тревожными»): начальной теме близки подход к заключитель-
ной партии Шестой сонаты, связующие Седьмой и Девятой; «рит-
мам тревожным» — начало Седьмой сонаты, связующая партия
Восьмой сонаты, предкульминационный эпизод в разработке Ше-
стой сонаты.



Очень выразительная, с вопросительными окончаниями, она изложена *rubato*, с большим количеством задержаний и синкоп; некоторая присущая ей застылость — восходя, она два раза как будто наталкивается на препятствие из выдержанных нот — уменьшается в третьей четверти формы, чтобы затем вновь восстановиться в репризе. Красивая тема в верхнем голосе (основной мотив взят из второй темы вступления) вплетается в многоголосную разветвляющуюся ткань — все четыре голоса совершенно самостоятельны, много длинных нот как в басовом, так и в верхнем голосе. Она несколько напоминает шопеновские мелодии и одновременно перебрасывает арку к *Languido*, преломляя его лирику в более личном плане.

В некоторых эпизодах сонаты, например в побочной партии, при переходе к ней, как и во второй теме вступления, ярко выражен фонизм гармонии Скрябина. Композитор использует здесь в основном альтерированный нонаккорд: он перемещает его звуки, дает их в одновременности или последовательности (как будто рассматривает), окутывает различными другими тонами — в общем, любит звучность, погружается в нее, не спешит покинуть. Однако полной самостоятельности аккорд здесь не приобретает — сохраняется тонический бас.

Побочная партия не успевает завершиться: ее прерывают аккорды заключительной. Основные две темы контрастны также тематически: побочная ближе второй теме вступления, а не главной.

Заключительная партия — *Allegro fantastico*, *Presto tumultuoso esaltato*, родственная связующей, — причудливая, стремительная, с начальными судорожными, ироническими аккордами (которые сосредоточены, как и в главной партии, в партии правой руки), состоит из трехкратного стремительного восхождения к мотиву *quasi trombe*¹:



Побочная и заключительная партии идут в тональности В, причем побочная представлена своими субдоминантой и доминантой. Заключительную партию сонаты напоминает вторая тема в репризе «Скарбо» из фортепианного цикла Равеля «Ночной Гаспар» (1908).

Соотношение диатонической и хроматической сфер в Пятой сонате распределяется следующим образом: в первую входят главная и заключительная темы (сопоставление низких ступеней на органичных пунктах), во вторую — связующая, побочная, вторая тема вступления.

¹ Главная партия представляет собой период повторного строения, форма побочной имеет черты трехчастности, заключительная — период из трех предложений.

Контрастные экспозиционные партии имеют и общие мотивы (интонация нисходящей секунды, ходы баса).

Повелительная нисходящая интонация связующей темы берет начало в басовой фигуре главной, аккорды которой (т. 2 и особенно 13 и последующие) дают основу заключительной. Хроматический фон, но уже без синкоп, переходит из связующей в побочную партию, а ее же мотив *quasi trombe* — в заключительную.

Методы драматургического движения в Пятой сонате несколько отличаются от таковых в Четвертой. Средоточием их является разработка, которую не только по тональному признаку, но и по принципам развития можно разделить на два раздела, соответствующие средним частям цикла — скерцо и медленной части. В начале разработки снова звучит вступление как что-то постороннее, видение из другого мира. Тональный круг связующей темы определяет соотношение его тем: H — Gis.

Первый раздел разработки содержит сопоставление и контрапункты кратких мотивов всех трех активных тем экспозиции и при неизменности элементов напоминает методом развития разработочность классического типа. Ритмически упрощенный отрезок *Languido* вкрапливается здесь в верхний голос, что уже есть первый этап видоизменения и активизации темы.

В первом, импульсивном разделе (начинается без темпового обозначения, после *Languido*) сталкиваются и противоборствуют различные начала, вовлекаемые в главенствующий пульс полета, стремления. Он производит впечатление стремительного мелькания, кружения, строится на быстро чередующихся сопоставлениях различных отрезков (преимущественно разрабатываются главная и связующая, хотя присутствуют, конечно, и элементы побочной, и заключительная) и контрапунктических сочетаниях основных тем и *Languido*. Поначалу соединяются элементы главной и связующей партий;

затем на хроматический фон связующей-побочной накладывается ритмически увеличенная часть второй темы вступления.

Это сопоставление повторяется с изменениями еще раз (два звена секвенции по 22 такта). По горизонтали нисходящий мотив связующей часто оказывается непосредственным продолжением главной партии. Происхождение первой из басового голоса второй делает естественным этот взаимопереход.

Цельность первой половине разработки придает четырехкратное секвенционное проведение (второе среди них кульминационное) ритмически увеличенных и несколько упрощенных тактов 5, 6, 7 и 8 *Languido* (в двух первых проведениях они теряют присущий теме характер томления, звучат на фоне аккордов триолями торжествующе, полновесно, в ритмическом увеличении — т. 35 и далее от *Languido*; громко, пронзительно — т. 27 до *Legierissimo volando*).

Движение вовлекает в свою орбиту и темы вступления, которые неожиданно проносятся в середине разработки в новом ритмическом и жанровом варианте — в легком, радостно-танцующем характере (*Legierissimo volando* и *Languido* в виде *Presto giocoso*). Здесь *Languido* звучит также звонко, прозрачно, чисто (на фоне триольного баса, в еще более высоком регистре), но одновременно и весело, с оттенком игры, растворяясь в легких, взлетающих фигурках, характерных для начальной темы. Это рубеж, отделяющий первый раздел от второго, *Meпо vivo*.

Оттенок фантастической игры присущ и теме финала Четвертой сонаты Прокофьева (с характерным трионом).

В первом разделе разработки участвуют *Cis — B — G — E* (третий круг) и *Gis — H — D — F* (который предвосхищается связующей темой). Две темы вступления в центре проходят в *C — A*. В основе построения

второго раздела разработки — чередование широко показанной побочной темы с заключительной партией, развитие которой приводит к кульминации на побочной, посредством которой преодолевается статика внутри сонатного *allegro*. Вторая половина разработки поначалу отличается от первой большим спокойствием, плавностью, тонкостью. Начинается она разновидностью побочной партии, которая звучит здесь изысканно и печально.

Этот раздел менее подвижен, здесь царит атмосфера полнозвучия и красоты, статики. Завороженность, свойственная побочной партии и в первоначальном виде, ощущается здесь особенно сильно, но имеет новый оттенок зыбкости, ирреальности, хрупкости (два раза почти без изменений повторяется один и тот же отрезок, звучат восходящие по аккордовым звукам «улетучивающиеся» арпеджио), что сближает тему с *Languido* вступления.

Здесь также имеет место любование аккордом. Побочная партия идет на тоническом органном пункте с одной и той же — в нисходящем и восходящем направлениях — басовой фигурой. Ощущение статики, возникающее от длительного выдерживания, повторения, «смакования» аккордов хорошо сочетается с безмятежным, застылым характером темы (как и второй темы вступления). Некоторые аккорды здесь образуются из нанизывания пяти кварт неравного интервального состава.

По-видимому, именно от этого раздела разработки протягиваются нити к некоторым особенностям строения гармонических комплексов позднего Скрябина и устанавливается характерное внимание к фонической стороне вертикали.

Начальные такты заключительной темы (*Allegro fantastico*) «взрывают» безмятежную атмосферу. Ответом на это и последующее «нарушения покоя» является

проведение побочной темы во все более высоком регистре; наконец, заключительная «побеждает» и, бурно и длительно развившись, приводит к первой кульминации сонаты, которую условно можно считать третьим этапом центрального раздела формы, — к торжествующему проведению в среднем голосе характерного императивного мотива связующей (и заключительной), контрапунктирующего с аккордами триолями (в экспозиции последние предшествовали этому мотиву), и побочной тем. В кульминации побочная партия звучит в том же характере, что и императивный мотив, который подчинил ее себе. Но вместе с тем в ней очень подчеркнута существенная для нее нисходящая секундовая интонация.

Во второй половине разработки темы — в основном побочная и заключительная — сопоставляются большими отрезками, и на первый план выступает различное тональное освещение как метод развития (секвенции заключительной и побочной тем), сочетаясь со смысловым преобразованием (торжествующее, полновесное аккордовое звучание побочной партии).

Две основные тональности этого раздела — Н и D. Во второй, вновь импульсивной его половине, наряду с As — D — Н, настойчиво акцентируется Des (как DD: Н и D Fis), затем наступает Fis, доминанта Н.

Реприза не вносит в темы образных изменений. Главная партия звучит в субдоминантовом разработочном Н, тональность побочной и заключительной, как и коды, относится к главному кругу — Es. Тональный план представляет собой вариант субдоминантовой репризы и частный случай характерного скрябинского квинтового смещения, которое привело бы к Fis, а не к Es, если бы побочная партия в экспозиции звучала в Cis.

Главные тоны тональностей в обеих крайних частях формы образуют отрезки целотоновой последовательности, характерной и для «Поэмы экстаза» (*fis — gis — b* и *h — cis — es*).

Своеобразным расширением репризы является краткая кода: триольные аккорды связующей темы нагнетают напряжение (*vertiginoso con furia*) и приводят ко второй кульминации сонаты, поначалу повторяющей первую в усиленном виде (*FF, con luminosita*); только с императивным мотивом теперь сочетается видоизмененная заключительная тема, а не аккорды связующей партии.

Продолжение коды и кульминации — высшая ее точка — заключено в ликующем, экстатическом, «реальном» проведении видоизмененной, ритмически увеличенной второй темы вступления на полновесном аккордовом фоне триолями. Здесь хроматическая и диатоническая сферы совмещаются, происходит своеобразная диатонизация хроматики: аккордовый фон из связующей темы представляет собой теперь последовательность диатонических ступеней *Es-dur* (*VI₇, V₇*) на тоническом басу. В верхнем же голосе звучит, как говорилось, вариант второй темы вступления. Сонатное *allegro* смыкается со вступлением.

В зоне обеих кульминаций Пятой сонаты слышны отзвуки радостного колокольного звона. Очень похож на колокольные звоны эпизод перед экстатическим проведением темы вступления.

Таким образом, *Languido*, претерпев ряд изменений, длительное развитие и слившись с противоположной сферой, достигло в конце произведения своего апогея, экстаза. В виде своеобразного финального росчерка проносится в последних тактах сокрушающе стремительная, горделивая и утверждающая заключительная партия. Она непосредственно вливается в первую тему вступления, создающую обрамление и вихрем завершающую сонату.

Дважды происходит преобразование, динамизация светлого и тонкого лирического начала — более простого, «земного» побочной партии («внутренний круг»), а

затем и более идеального и далекого второй темы вступления («внешний круг»), которое совмещается с более реальным планом и уже на этой основе достигает апогея. Следовательно, итогом образного развития сонаты является усиленное повторением в разных плоскостях достижение экстаза.

Три малотерцовых круга выполняют в сонате роль тоники, субдоминанты и доминанты. Поэтому тональный план в целом соответствует схеме классического произведения.

Наряду с закономерностями сонатного *allegro*, не менее важной основой драматургии сонаты является динамический принцип построения формы, чередование импульсов и покоя. С этой точки зрения все основные разделы имеют трехчастное строение: импульс — статика — импульс.

Экспозиция и разработка предваряются темами вступления (которые тоже сопоставляются по принципу импульс — покой), перед репризой они отсутствуют. Преобладание импульсивных моментов и симметричность разделов придают сочинению действенность и стройность.

Обобщим кратко особенности Пятой сонаты. Стержнем ее образной драматургии является типичное для зрелого периода творчества композитора преобразование на протяжении произведения второй темы вступления — темы томления (*Languido*), которая от статичности, созерцательности проходит путь полета и различных видоизменений (сонатное *allegro*) к ликующему торжеству, экстазу в коде. Появляются некоторые отсутствовавшие ранее образные элементы (первая тема вступления, св. п.).

Схема развития Пятой сонаты сходна с Четвертой. Отличие состоит в том, что в Пятой больше разных значительных деталей содержания, ярче внутренние контрасты.

Многие особенности музыкального языка Пятой сонаты еще более, чем в Четвертой, определяются появлением черт индивидуальной системы Скрябина и их сочетанием с традиционными.

Специфичность ряда образов связана с нововведениями в мелодической сфере. Новый тип краткой, из широких интервалов темы «магического», «заклинательного» характера, с достаточной законченностью сформировавшийся именно в Пятой сонате (предвосхищается еще во Второй сонате), представлен связующей партией. В Четвертой сонате начало темы вступления приближалось к этому типу мелодическим строением, но еще не было связано с характерной краткостью дыхания и «повелительным» содержанием. Не было раньше и таких тем, как начальная, порожденная гармонической основой.

Развивается далее тип аккордовой мелодики, которая тесно связана с гармоническими вертикалями, прежде всего в главной партии, а затем в связующей и заключительной темах. В целом намечается общее для поздних сочинений свойство (речь идет преимущественно о кратких «магических» формулах, образующих связующую и заключительную темы), которое можно определить как «краткость дыхания». Вместе с тем в сонате есть и различные «традиционные» скрябинские типы мелодики.

Ритмика сонаты в целом довольно характерна для Скрябина. В сонатном *allegro* приняты всевозможные меры, чтоб лишить развитие гладкой монотонности непрерывных триолей. Синкопа становится правилом движения (преимущественно в св. и г. п., хотя и в п. п. она немаловажна). Кроме того, синкопы партии правой руки часто сочетаются с квартолями левой.

В разработке встречаются сочетания шести восьмых (партия правой руки) с квинтолью (пять четвертей в партии левой руки).

Отличительной особенностью ритмики Пятой сонаты (в сравнении, например, с Четвертой) является довольно большое значение пунктированного ритма, в предыдущей сонате почти отсутствующего. Роль пунктированного ритма важна в заключительной партии (и в разделах разработки, основанных на этой теме), наряду со связующей, выполняющей в развитии действительную, динамизирующую роль, а также в варьировании второй темы вступления. Значительны ритмические увеличения этой темы.

Появляется и важное впоследствии свойство — метрическая дифференцированность ткани. Бросается в глаза интенсивная смена метров, среди которых и такой необычный, как $\frac{5}{8}$. На протяжении начальных двух страниц $\frac{5}{8}$ и $\frac{6}{8}$ чередуются особенно часто.

Перелом, поворот к зрелым выразительным средствам Скрябина сказывается и в гармоническом языке Пятой сонаты. Она является новым этапом, рубежом в развитии музыкального мышления композитора. Однако надо отметить, что соната в целом переходное сочинение, в котором наряду с новыми немало традиционных черт. Трудность анализа как раз заключается в том, что невозможно придерживаться единого критерия определения тональности при рассмотрении различных ее разделов. В некоторых случаях гармонию уже можно рассматривать как тонику (вторая тема вступления, св. п.), в других же сохраняются следы традиционной последовательности в виде тонического баса, на который накладывается доминантсептаккорд (п. п. и нередко встречающиеся цепочки доминант). Главное заключается не в преобладании различных септ- и нон-аккордов доминанты, а в переходе их из подчиненного положения в самостоятельное, тоническое.

Гармония двойственна и устанавливает некоторые новые закономерности. Первостепенное значение имеет тоничность доминантсептаккорда, представленного в

самых разнообразных видах (часто с одновременно повышенными и пониженными квинтами, с секстами, квартами; в обращениях альтерированные тоны нередко выделяются в увеличенные трезвучия), а также наметчающаяся квартовость строения вертикалей (в разработке). Важны сложные диатонические образования, противопоставляемые хроматической сфере. Пристрастие к звуку доминанты в басу на более или менее длительных промежутках создает подобие доминантовых органных пунктов даже там, где их нет. Однако они и действительно существуют в большом количестве. Немало и тонических органных пунктов (местами в побочной партии, в заключительной теме).

В этой сонате композитор обращается к воспроизведению природных шумов: гула, звона — пока с помощью оформленных мотивов и мелодизированных аккордов, без отражения их натуральной звучности соответствующими новыми аккордами. Колокольный звон появляется впервые в этой сонате и открывает ряд, продолженный в последующих сонатах.

Несколько слов о традиционных чертах гармонии Пятой сонаты. О следах тонико-доминантовых отношений (накладывание доминантсептаккорда на тонический бас — см. п. п. и коду) и цепочках доминант уже говорилось. Представлены и аккорды субдоминантовой группы (IV₇, VI₇, II натуральная и низкая ступени), но они большей частью звучат на фоне органных пунктов, как правило, доминантовых (см. г. п. *Presto con allegrezza* и второй раздел разработки, где преобладают IV, II, VI ступени, если рассматривать три верхних голоса отдельно от баса).

В сонате видны и другие черты зрелого тонально-гармонического языка Скрябина — тритоновая сопряженность тоник, движение по малотерцовым кругам.

Тритон во многом определяет тональное движение — в активных, импульсивных главной, связующей и за-

ключительной темах, которые отличаются от медленных активной собранностью фактуры. Начатки тритонового энгармонизма (в св. п.) сочетаются с малотерцовыми кругами, не всегда замкнутыми. Наряду с движением по малым, нередко развитие и по большим терциям.

Таким образом, гармоническая система сонаты не отличается еще, при наличии ряда новых черт, полным единообразием и законченностью: слияние старого и нового не всегда еще органично. Новаторская трактовка доминантсептаккорда сочетается с традиционной, малотерцовые круги используются незамкнутыми; применяются динамизирующие сдвиги. Подобное же сочетание традиционной трактовки тональности с тоничностью доминантсептаккорда имеет место в цикле Раделя «Ночной Гаспар».

Преимущественно аккордовая, в отличие от Четвертой сонаты, фактура Пятой включает в основном две разновидности, представляющие аккордовость в чистом виде и оплетаемую множеством различных голосов. Главная и заключительная партии состоят из аккордовых гроздьев, в связующей они чередуются с линейными отрезками.

Побочная же партия являет пример (предвосхищаемый второй темой сонатного *allegro* Четвертой сонаты) так называемой мелодизации фактуры. Назвать побочной партией только верхний голос значило бы очень обеднить тему. Она воспринимается именно в комплексе со средними мелодическими голосами, с гармонией (см. пример 58). Мелодия, гармония и фактура связываются в одно целое, что проявляется и в «распластываниях» аккордов по клавиатуре (п. п. в экспозиции, разработке и репризе). Преобладание подобного рода фактуры вызвано, по-видимому, тем, что большая доля внимания композитора направлена на само аккордовое созвучие как таковое, на разновидности его расположения и в связи с этим звучания, и тут изложение

тесно смыкается с особенностями и законами гармонического языка.

Новое свойство фактуры — ее мелодизация, насыщение тематически важными элементами — придает голосам полифоническую живость при большой роли аккордовости.

В примененных методах развития важнейшими являются образное переосмысление, а также сопоставление различных кратких малоизменяющихся мотивов и контрапунктирование.

Присутствуют элементы мотивной разработочности (связующая, заключительная темы), мелодического и ритмического варьирования (вторая тема вступления, п. п.). Значительно также метрическое движение.

Важной композиционной особенностью Пятой сонаты является ее одночастность. Все следующие за ней сонаты уже имеют одночастную структуру. Непосредственным ее предшественником предстает Четвертая соната, вступление которой несколько более самостоятельно. Здесь оно примыкает вплотную к сонатной форме, обрамляет и «прослаивает» ее.

Форма сонаты представляет собой типичный для Скрябина тип динамичного произведения, устремленного к заключению. Своеобразием ее является обособленность разделов экспозиции, местонахождение коды в пределах заключительной партии, которая «вбирает» ее в себя. Вступление не только «внешне» прослаивает сонатное *allegro*, но и активно участвует в его внутренней жизни. При сжатии цикла в одночастность достигнута одновременно большая внутренняя концентрированность (в частности, проявляющаяся в репризе г. п., в которой звучит только одно 2-е предложение, и расположении коды, что тоже способствует внутренней цельности формы).

В заключение следует еще раз подчеркнуть преемственность Пятой сонаты; ее сложная диатоническая

сфера перекликается с прежними сочинениями Скрябина — например, с диатонической связующей партией первой части Третьей симфонии, Четвертой сонатой¹. Вместе с тем необходимо отметить и новизну, еще пока не совсем последовательную, ее гармонического языка. Рождается новое, которое существует наряду с традиционным. Идут поиски возможностей, которые с наибольшей полнотой будут раскрыты в последующих сочинениях. Двойственность Пятой сонаты делает ее особенно интересной и важной в эволюции музыкального языка фортепианного творчества Скрябина.

Пятая соната значительно отличается от сонат других русских композиторов, написанных одновременно с ней или несколько позже.

Мало самостоятельна Соната Ляпунова *f-moll*, op. 27 (1908). В ней явственно ощущаются различные влияния. Главная патетико-декламационная тема — совершенно листовского плана, несомненно также сходство заключительного нисходящего отрезка мелодии с темой из Сонаты *h-moll* (а вторая, лирическая тема напоминает «Сердце поэта» Грига). Да и вся соната в целом построена по образцу листовской в смысле формы. Она одночастна, но внутри нее имеются эпизоды, выполняющие функции медленной части, скерцо, финала. Изложение сонаты, пышное, виртуозное, изобилует всевозможными фигурациями и пассажами.

Две лирико-романтические сонаты Рахманинова сходны между собой по характеру образов, строению,

¹ Вопросы соотношения диатоники и хроматики в творчестве Скрябина (особенно первой его половины) рассматриваются в статьях В. Беркова «Некоторые вопросы гармонии Скрябина» и «К изучению современной гармонии» (18 и 19), а также в дипломной работе Л. Колосовой «Мажорная диатоника Скрябина» (38). В. Берков указывает на исчезновение контраста диатоники и хроматики в поздних сочинениях Скрябина ввиду исчезновения диатоники.

соотношению частей. Первая d-moll, op. 28 (1906—1907) по-рахманиновски бурно-патетична. Тематизм первой части важен для последующих частей.

Еще более взволнованна и романтична Вторая соната b-moll, op. 36 (1913, 2-я редакция — 1931), написанная параллельно с поздними сонатами Скрябина. Обе они строятся на контрасте крайних частей (драматической первой и решительного финала) лирической средней части, основаны на монотематизме и линии развития, приводящей к итоговому утверждению.

С Пятой сонатой перекликается Соната С. Фейнберга fis-moll, op. 1 (1916—1924): в ее разработке проходит полетный вариант главной партии (volando), в репризе все темы фактурно изменены, а кульминации строятся на триумфальном проведении побочной темы.

С этой сонатой соприкасается и Вторая соната A-dur, op. 21 (1910—1911) К. Шимановского (сходны кульминация первой части и св. п.).

Интересно высказывание Прокофьева: «Пятую сонату Скрябина [...] очень люблю. Я даже хочу ее выучить наизусть. Но только ее сплошная болезненность в течение 19 страниц в конце концов утомляет и приедается, мне кажется, Соната слишком растянута и теряет форму» (см. 63, с. 4).

Основной линией своего содержания Пятая соната тесно соприкасается с «Поэмой экстаза» (op. 54, 1905—1907). И в этой последней есть характерные образы полета, творческого самоутверждения, экстаза (тема тревоги, как и связующая, заключительная партии сонаты, — препятствия на пути к достижению цели). Радость, ликование также являются центральным образом сочинения (две кульминации в разработке и коде построены на теме самоутверждения)¹.

¹ Вот как определил Скрябин конец «Поэмы экстаза»: «Пожаром последним объята Вселенная» (см. 57, с. 143).

Драматургия сочинения основана на сопоставлений образных сфер томления и экстаза (в виде экстатического самоутверждения, к которому ведет полетность, преодолевая препятствия — тревогу). Каждый раз самоутверждение достигает более высокой степени интенсивности и благодаря тому, что тема полета «вживается» в ткань произведения (часто звучит контрапунктом другим темам, особенно в коде), приобретает стремительную экстатичность¹.

Оба произведения сближает и смысловая конкретность, закреплённость образного значения тем. В сонате нет таких известных в литературе обозначений, как в «Поэме экстаза», но и ее основные темы вполне поддаются аналогичным определениям: *Languido* — тема томления, главная партия — тема полета, связующая — тема воли, побочная — тема мечты.

Общие мотивы в темах и краткость дыхания — черта, также сближающая Пятую сонату и «Поэму экстаза».

Нисходящая секунда, играющая большую роль в разработке, присутствует в темах мечты, полета, возникших творений, воли, самоутверждения; триоль по широким интервалам — в темах мечты, воли, томления, полета:



¹ О сходном преображении «ритмов тревожных» говорит Данилевич в своей статье о «Поэме экстаза»: «Тема ритмов тревожных резко меняет свое эмоциональное смысловое значение и мало-помалу воссоединяется с основными героическими образами «Поэмы», как бы окрашиваясь в их цвет» (25, с. 87).

[Allegro non troppo]

Тема воли



Тема самоутверждения

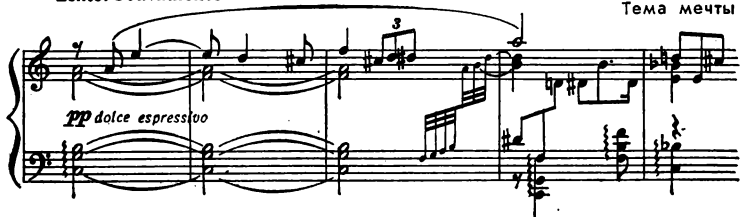


Тема томления



Lento. Soavemente

Тема мечты



Allegro volando

Тема полета



Последние две, а также тема тревоги лишены широкого мелодического развития. Симметричность структуры (тема томления), а также «набирание» темы из

одинаковых интервалов («нанизывание» восходящих кварт в теме самоутверждения) в ряде случаев характерны и для последующих сочинений¹. Многотемностью партий (трехтемная заключительная), полетностью связующей «Поэма экстаза» вызывает ассоциации с Третьей симфонией.

Некоторые указанные гармонические свойства Пятой сонаты присущи и языку «Поэмы экстаза». Он еще довольно разнообразен (встречаются II₇, IV₇, VI₇, I, пониженные ступени), но основное место в функциональном и звуковом отношении также занимает септаккорд доминанты с альтерациями. Тональности, как правило, и показаны такими аккордами, но нередки и разрешения в тонику, вернее, наложение на тонический бас. Изложение изобилует тоническими и доминантовыми органными пунктами (V₇ и V₉ часто звучат на тоническом органном басы). Основные тональные отношения в общем даже более традиционны: главной и побочной-заключительной тем — тонико-доминантовые; разделы разработки показывают доминантовую и субдоминантовую сферы для главной, причем в первом преобладает тональность V ступени, а во втором — VI низкой. Но вместе с тем тонально-гармоническая система обладает и рядом особенностей, отличных от Пятой сонаты. Основа двух половин разработки — замкнутые целотоновые последовательности: сначала от звука g, причем каждая тональность (G, A, H) имеет своего тритонового спутника, затем от звука c, тоже тритоновыми парами². Такая двойная, тритоновая тоника характерна для гармонического языка Скрябина, но, кстати говоря, не очень широко представлена в

¹ На конструктивность тем «Поэмы экстаза» (симметрия, окружение) указывает и Л. Данилевич в той же статье.

² Поэтому наряду с бифункциональностью и избеганием тоники Данилевич (в цит. статье) усматривает в гармоническом языке «Поэмы» признаки дважды увеличенного лада.

Пятой сонате. Вместе с тем основные тональности упоминавшихся разделов представляют собой различные функции C-dur со своими субдоминантой и доминантой (V, VI, VII мажорную, VI низкую, III и II низкие ступени). В коде целотоновость выступает уже в чистом виде, без тритоновых спутников.

Строение формы и драматургия также во многом определяют общность Пятой сонаты и «Поэмы экстаза». Следует подчеркнуть аналогичную одночастность последней, наличие медленного вступления, за которым следует сонатное *allegro* с большой разработкой и значительной кодой, и участие вступления в разработке и репризе, устремленность линии развития к ликующей коде.

С образно-композиционной структурой формы близко соприкасается динамический ее профиль — чередование импульсов и статики, которое придает экспозиции четырехчастность, разработку делит на два раздела (статика — действие), а коду превращает в «динамизированную репризу» (трехчастное сопоставление).

Суммируя аналитический материал второй главы, коротко напомним важнейшие вехи творческого процесса в среднем периоде¹. Содержание произведений включает ряд специфических скрябинских образов, характерную их поляризацию и последовательную активизацию статичных. Трансформируется и внутренне дифференцируется сфера томления, различные оттенки которой преобразуются в последующих сонатах в бездейственные образы объективного, «таинственного» значения.

¹ В работе «Жизнь и творчество А. Н. Скрябина» А. Альшванг характеризует средний период скрябинского творчества разнообразными поисками, интенсивностью и психологической значимостью смен гармоний, остротой и краткостью мелодики (подчеркивая большое значение мотива дерзания), утверждением нового жанра — поэмы.

Мелодике свойственны краткие, импульсивные мотивы. Полетные образы воплощаются нередко вновь появившимися мелодиями стремительно-аккордового склада. Обрастают аккордами различные интонации, возгласы (в г. п. Четвертой и Пятой сонат), кличи (в з. п. Пятой сонаты), заклинания (в связующей и заключительной темах той же сонаты). Взаимосвязь гармонии и мелодики все более укрепляется. Особую черту составляет тембровая характеристика тематизма (Четвертая, Пятая сонаты), в чем сказывается воздействие симфонических сочинений. Ряд тем имеет специфические обозначения, указывающие на их симфоническую природу.

Индивидуально преломляются также некоторые традиционные жанры и средства. Непосредственная маршевость, пунктированный ритм (финалы Первой и Второй симфоний и Третья симфония) являются основой выражения горделивого самоутверждения, судорожной тревожности, стремительной легкости. Из несколько наивной изобразительности (третья часть Второй симфонии) вырастает трель как элемент воплощения одного из моментов философской концепции Скрябина (экстаза). Ритмическая структура произведений в целом не содержит существенно новых моментов.

В гармонии первостепенна тоничность доминантаккорда. Альтерированные доминантовые аккорды в горизонтальном виде нередко предстают целотоновой последовательностью (из-за двойной альтерации квинты; целотоновая гамма, по теории Яворского, сама является тоникой дважды увеличенного лада, который из-за тритонового энгармонизма оборачивается у Скрябина, в следствии этого, своеобразным «возведением в квадрат»).

Увеличенное трезвучие в рассматриваемый период выступает как самостоятельное гармоническое созвучие или часть альтерированной доминанты, а в позднем

творчестве переходит — и отдельно в виде больших терций — в область тонального развития. Немалое место занимает воплощение внемелодических элементов — шороха, гула (первая тема вступления Пятой сонаты), звонов. В тональной области важны намечающиеся тритоновая сопряженность тоник, малотерцовые круги. Тональные отношения основных тем сонатного *allegro* в основном тонико-доминантовые (в Пятой сонате реприза субдоминантовая).

В фактуре, наряду с сохранением ее аккордовой основы, зарождаются такие важные качества, как тематичность и «гармоничность».

В методах драматургического движения в центральных разделах формы и кодах первостепенное значение начинают приобретать переосмысление образов, сопоставления и контрапункты тем, хотя немаловажна пока мотивная разработочность¹. В экспозиционных частях существен принцип контраста и внутреннего развития тем. В репризах по-прежнему действует фактурное обновление.

От Первой симфонии к «Поэме экстаза» и от Первой сонаты к Пятой происходит постепенное сжатие цикла как в смысле внешнего уменьшения количества частей (шесть в Первой, пять во Второй симфониях, четыре в Первой и Третьей сонатах, три в Третьей симфонии, две во Второй и Четвертой сонатах и одночастность в «Поэме экстаза» и Пятой сонате), так и внутренней концентрации и устремленности развития к концу. Разница в том, что хронологически симфоническое твор-

¹ В Четвертой и Пятой сонатах преобразуемые композитором темы относительно внешне участвуют в разработках, подвергаются сравнительно небольшому воздействию происходящей в них работы (следы мотивной разработочности видны на второй теме вступления в Пятой сонате), в то время как в позднем периоде творчества изменение образного склада достигается в результате гораздо более сложной и непосредственной обработки.

чество опережает фортепианное, хотя «конечные цели» появляются одновременно (Пятая соната и «Поэма экстаза»).

Сложилась типичная для поздних сонат внутренне сжатая форма с движением к динамической вершине в заключении, с преобразованием начального лирического образа. Необходимо подчеркнуть драматургическую роль темы-стержня, на развитии которой строится все произведение. Дальнейшие трансформации указанных черт будут прослежены в последующих сочинениях.

Третья глава

С Шестой сонаты начинается поздний период творчества Скрябина, который включает не только сонаты, но также фортепианные произведения других жанров и «Прометей» и характеризуется рядом специфических особенностей образного содержания и музыкальных средств. Сохраняются некоторые черты среднего периода, но вместе с тем возникают и новые.

Появляются иные, более объективные образы, имеющие, как правило, суровый, темный колорит, и в каждой сонате их характер, связи с противоположной, более теплой и лиричной сферой и драматургический результат взаимодействия различны¹. Таким образом, известная схема среднего периода: томление — полет — экстаз — трансформируется. Теперь это контраст-взаимодействие и победа одного из мрачных (вступление,

¹ По этому поводу А. Алышванг замечает, что в Шестой, Седьмой, Восьмой сонатах объективный мир противопоставляется субъективному сознанию (см. 4).

г. п.) или светлых (п. п.), при незначительной разнице содержания — активных или статичных образов.

Из всех средств музыкального языка наиболее интересна гармония. Усложняется вертикаль, видоизменяется доминантовая структура тонического аккорда, приобретающего самые различные индивидуальные обличья в разных сочинениях — в частности, интонационно-гармонического лейткомплекса неизменного интервального строения.

Тоника и тональность поздних сонат, наряду с определением структуры их сложных гармонических вертикалей, — малоисследованные и очень сложные вопросы. Даже самый поверхностный взгляд убеждает в невозможности применить к ним традиционную тоничность, функциональные и тональные связи. Природа самой музыки вызывает необходимость опереться на новые критерии и переосмыслить старые.

Сложная тоника, появление которой в современной музыке констатирует Ю. Холопов (64, 64а), складывается и в музыке Скрябина. Исследователь характеризует ее таким образом: «Современная музыка породила принципиально новый вид ладотонального устоя — диссонирующую тонику» (64а, с. 270) — и предлагает называть ее сложной по аналогии со сложными аккордами. Конечно, понятие тоники в применении к гармоническим комплексам позднего Скрябина выглядит условным. Однако его возможно принять именно потому, что Скрябин не отказывается от тонального центра и претворенных по-новому функциональных и тональных связей.

Наиболее важной чертой эволюции гармонии Скрябина становится переосмысление созвучий доминантовой функции. Доминантсептаккорд лишается зависимости от тоники, никуда не тяготеет, а только перемещается по различным интервалам и приобретает тоническую самостоятельность.

Бас как доминантсептаккорда, так и доминантообразного комплекса признается его основным тоном.

Свободные от тяготений, перемещаемые септ- и нон-аккорды не образуют привычных, связанных с основным ладотональным центром отношений. Поэтому каждый такой аккорд можно трактовать не только как тоническое созвучие, но и как тональность, которая сводится, таким образом, к одному аккорду.

Вопрос функциональных связей в музыке Скрябина едва ли не самый сложный. Тонические септаккорды, как правило, перемещаются по интервалам тритона и малой терции (что ясно видно по басовым смещениям). В условиях музыки позднего Скрябина каждое такое положение условно можно считать новой тональностью или тональной краской, хотя часто сопоставления на тритон воспринимаются как новая энгармоническая форма того же аккорда, то есть как та же тональность.

Среди этих аккордов, однако, не все вполне равноправны, некоторые приобретают доминирующее, господствующее положение, другие — более подчиненное. Тем самым складываются функциональные отношения особого рода, допускающие аналогию с традиционными, но не сводимые к ним.

Тональные соотношения ограничиваются в основном тремя малотерцовыми кругами, что обусловило большую роль интервала малой терции, хотя значение «среднепериодного» тритонового энгармонизма сохраняется вплоть до Десятой сонаты.

Тонические аккорды в позднем творчестве Скрябина часто связаны с устойчивым интонационно-гармоническим комплексом. Эта неизменная интервальная структура, получающая гармоническое и мелодическое выражение, помещается обычно над басовыми голосами, в более верхних пластах фактуры. Первый звук комплекса называется нами основным его тоном. Такой комплекс по-разному соотносится с басом. Иногда он

более свободен и строится от различных звуков тонического септаккорда (потому что с басом аккорда могут совмещаться комплексы от других, сопряженных с ним тонов), в других случаях положение его более закреплённое (например, от септими тонического септаккорда, как в Седьмой сонате). Часто по этому признаку и определяется бас тонической гармонии.

Таким образом, тоникой в поздних сочинениях Скрябина считается самостоятельный в смысле тяготений аккорд более или менее определенной септ- или нонаккордовой структуры нередко со связанным с ним интонационно-гармоническим комплексом, а тональность определяется по новому басу его перемещений.

В конце третьего творческого этапа намечается выход за пределы этой системы. Композитор в ряде случаев (Девятая, Десятая сонаты) возвращается к некоторым закономерностям первого периода творчества. Однако определить типичные черты этого несостоявшегося четвертого периода во всей полноте, естественно, невозможно.

В связи с гармонической системой Скрябина следует сказать несколько слов о ладах Яворского, которые многие музыковеды (Альшванг, Данилевич, Дернова) по установившемуся мнению связывали с музыкой Скрябина.

Три основных сложных лада в системе Яворского — это дважды увеличенный, дважды цепной и дважды уменьшенный. В дважды увеличенном ладу устойчивые звуки образуют два увеличенных трезвучия в отношении тритона, устойчивые и неустойчивые отдельно составляют целотоновые последовательности на расстоянии полутона, вместе они складываются в хроматическую гамму.

В дважды цепном ладу устойчивые звуки представляют собой группу четырех больших терций, отстоящих друг от друга на малую терцию (в последовательности

гамма тон-полутон), неустойчивые — уменьшенный септаккорд, в совокупности они дают хроматическую гамму.

В дважды уменьшенном ладу в качестве устоев выступают два уменьшенных трезвучия в тритоновом отношении (вместе уменьшенный септаккорд), последовательность неустойчивых звуков образует гамму тон-полутон, соединение их выражается вновь в хроматическом звукоряде. Между дважды цепным и дважды уменьшенным ладами существует обратная зависимость устоев и неустоев.

Большая заслуга Яворского заключается в том, что он понял специфику скрябинского творчества и невозможность подойти к нему с общепринятых позиций. Он очень тонко и верно подметил роль неустойчивых созвучий, доминанты в творчестве Скрябина (постоянное пребывание в состоянии раздражения без исхода). Важен также открытый им принцип тритоновой сопряженности; но у Скрябина он получает своеобразное преломление. Созданная Яворским теория сложных дважды ладов не обладает достаточной универсальностью, чтоб служить ключом ко всем поздним произведениям композитора. Следует отметить, что непосредственной связи между этими системами нет.

Интервал тритона, который у Яворского есть ячейка тяготения и основа единичной системы (разрешающегося тритона) и затем дважды единичной и двойной симметричной систем, у Скрябина выступает главным образом как самое характерное соотношение внутри альтерированной доминанты и как наиболее частый интервал тональных сдвигов и с принципом тяготения имеет мало общего.

Кроме того, построение лада из ряда симметричных ячеек страдает известной схематичностью и нивелирует его конкретные вертикальные образования, а у Скрябина такие устойчивые интонационно-гармонические комп-

лексы в позднем периоде творчества очень важны. В связи с этим следует еще раз подчеркнуть необыкновенно большое значение в языке Скрябина гармонической вертикали, интервального строения аккордов, и выражение их последовательностью звуков не должно умалять его значения.

Тонические скрябинские комплексы, сопоставляемые в тритоновом отношении, представляют собой в большинстве случаев, как говорилось, малые мажорные септ- и нонаккорды (бывшие доминантаккорды) или доминантообразные структуры со следами септ- или нонаккордового строения и далеко не всегда дают последовательность тон-полутон или целотоновую. У Скрябина встречаются лишь элементы цепного и уменьшенного ладов, но его гармонические образования никогда не укладываются в рамки этих ладов полностью.

Даже там, где в некоторых случаях они совпадают в горизонтальном выражении со сложными ладами Яворского (более часто встречающаяся целотоновая последовательность или гамма тон-полутон), происхождение их принципиально другое, а именно гармоническое, например горизонтализация альтерированного нонаккорда. Иногда они возникают в результате совмещения двух малотерцовых кругов. Такие линии, как правило, мало самостоятельны.

Затем следует еще раз напомнить, что в сложных тонических аккордах Скрябина отсутствуют неустойчивые звуки, в то время как лады Яворского обязательно делятся на устои и неустои. Уменьшенный септаккорд и интервал малой терции, наряду с тритоном, важны у Скрябина как факторы тонального развития, а не в созвучиях.

Таким образом, ладовые построения Яворского никак не совпадают с гармониями Скрябина, и речь может идти лишь о некоторых точках соприкосновения при принципиальном отличии.

Другие выразительные средства сонат Скрябина подчиняются во многом основополагающей роли гармонии, но вместе с тем внутри некоторых наблюдается большая дифференцированность, детализированность, которая в какой-то степени способствует их обособлению.

Особенности мелодики определяются ее тесной связью с гармонией. Взаимообусловленность гармонии и мелодии Скрябина («гармониемелодия») тесно связана с общим для XX в. процессом унификации горизонтали и вертикали. Подавляющее большинство тем представляет собой видоизмененное прометеевское созвучие, иногда горизонтализацию другого интонационно-гармонического лейткомплекса или, во всяком случае, обусловлено им. Краткость дыхания, господство небольших, как правило, неизменного интервального строения тем-мотивов сохраняется на всем протяжении третьего периода¹.

В области ритма остаются в силе «старые» скрябинские средства: триоль и другие асимметричные группы, синкопа, метрическая перекрестность. Одновременно необычайно усиливается роль ритмического варьирования, детализированности ткани. Для метра характерна частая смена размеров, закреплённость их за каждым разделом дифференцирующая музыкальную ткань.

В фактуре поздних сочинений важно отметить большое значение аккордовой вертикали как определяющего фактора. Наряду с этой «гармоничностью», очень важна и тематичность, связь с мелодическими образованиями. Еще одно важное качество — большая детализованность, полифоничность.

В средствах драматургического движения наиболее значительны контрастное сопоставление, ритмическая ва-

¹ Н. Вольтер так определяет проходящие через все сочинения композитора типы тем: 1) воли, 2) движения, творческой игры, 3) томления, 4) созерцания, 5) таинственных сил (темных чар, враждебных сил) (см. 22, с. 116).

риантность, полифоническая техника и образное переосмысление.

Перейдем к конкретному анализу поздних сонат.

Шестая соната¹, в частности объективные образы ее содержания, обладает рядом специфических черт. Ее «приглушенная» атмосфера, гамма сумрачных колокольных звонов, такие авторские ремарки, как «*appel mystérieux*», «*l'épouvante surgit*», «*épanouissement de forces mystérieuses*», «*étrange*», «*ailè*», позволяют провести параллели с полными различных намеков и недоговоренности, ощущения ужасного, страшного, роковой неизбежности творениями символистов начала века, и не только русских («Жизнь человека» Л. Андреева), но и западных (драмы Метерлинка). Основным средством передачи этой образной сферы являются разнообразные колокольные звучания (возникают ассоциации с рядом произведений Рахманинова).

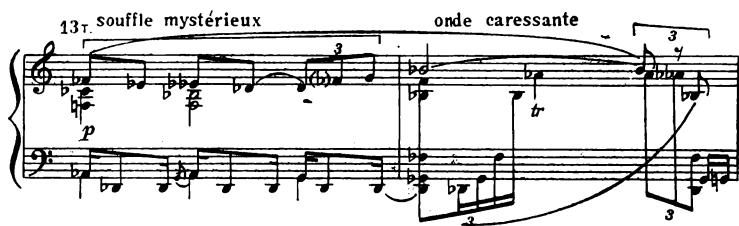
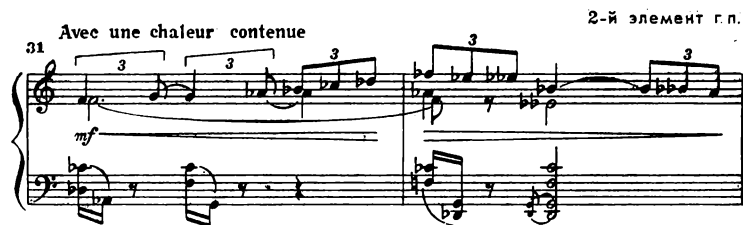
Соната начинается прямо с главной партии. Но сама она состоит из двух элементов, первый из которых (сумрачный, аккордовый в основе) представляет объективное начало.

Мрачно-статичную тему (со скрытыми импульсами) открывают гулкие удары колокола с перезвонами:



¹ Op. 62, окончена в 1911 г. в Москве, издана Российским музыкальным издательством в 1912 г., исполнена впервые в Москве 6/19 марта 1915 г. Е. Бекман-Щербиной.

Далее появляется приглушенно-страстная волнообразная мелодия, заканчивающаяся ласковым всплеском, что вызывает аналогии с поэтическим миром «Поэмы экстаза». Этот 2-й элемент более эмоциональный:



Статика образной сущности главной темы полно воплощается в ее гармоническом языке. Он основан на перемещении, оплетании основного аккордового комплекса и секвенцировании. Следует прежде всего сказать о том, что на всем протяжении темы длительно выдерживается один и тот же нонаккорд как тоника тональности Cis (см. пример 30). В некоторых моментах главной партии первостепенное значение приобретает G как тритоновый заменитель Cis .

Гармоническая бездейственность определяется не только длительным выдерживанием одного аккорда, но и тональными соотношениями, которые образуют замк-

нутый малотерцовый круг $Cis - B - G - E$. Вместе с тем некоторые факторы колеблют устойчивость темы. Важно отметить, что тональности представлены энгармоническими тритоновыми парами $Cis - G$, $B - E$, что уже создает колебание. Затем главный аккорд все время показан с различными тонами составляющего его комплекса, что иногда даже приводит к образованию как будто самостоятельного аккорда внутри главного (т. 2 темы):

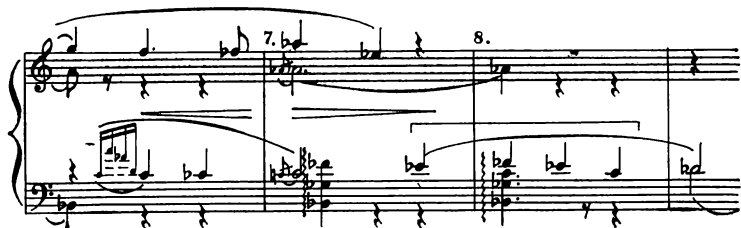


Движению, скрытым импульсам помогают и секвенции (два звена в 1-м предложении, три звена во 2-м), и прорывы за замкнутый малотерцовый круг в концах предложений (Ges). Линия 2-го элемента главной партии, опирающегося на те же гармонии, вытягивается в последовательность тон-полутон.

Противоположное начало воплощено в побочной партии — лирической, созерцательно-холодной, изысканной и спокойной теме (авторская ремарка — «le rêve prend forme clarté, douceur, pureté», чередуются $\frac{3}{4}$ и $\frac{5}{8}$):

п.п.





Это бездейственное, безвольное погружение в чистую, светлую, но застывшую эмоцию (впечатление подкрепляется и скрытой вальсовостью), островок покоя в мрачном и таинственном мире, омываемый «ласкающими волнами» главной партии.

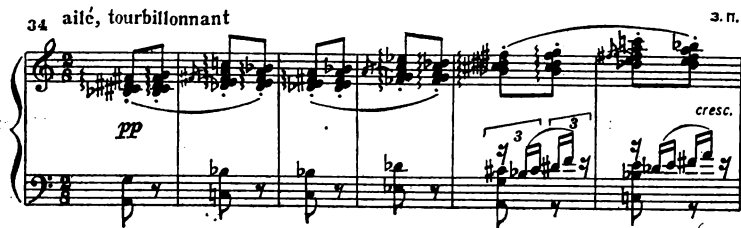
Обычное для Скрябина контрастное сопоставление образов дано более тонко, без резкости. Изложение второй темы сложнее: более мелодизированы басовый и средние голоса, фактура разрежена. В ее верхнем голосе впервые появляется мотив, который определяет мелодическое и гармоническое развитие сонаты. Он имеет устойчивое интервальное строение (м. 2+ув. 2+б. 2+м. 3, к которой иногда прибавляется м. 2): *des — eses — f — g — b.*

По 1-му звуку определяется основной тон комплекса. При его совпадении с басом гармонии остальные звуки входят в тонический нонаккорд следующим образом: 2-й звук — малая нона, 3-й — терция, 4-й — повышенная кварта, 5-й — секста, 6-й, если он есть, — септима. Мотив готовится уже внутри главной партии (т. 3 и 13; см. примеры 30 и 31).

В средних голосах побочной партии появляется еще одна интонация (т. 7, 8), имеющая самостоятельное мелодическое значение (см. скобку в примере 33). Полная созерцательность и статика темы смыкаются с такой же замкнутой бездейственностью ее развития. Она основана

на ритмической вариантности и повторности мотивов. Тональности в тесном расположении дают тот же устойчивый интервальный комплекс, который составляет основу мелодического строения: A — B — Des — Es — Ges. Наш принцип нахождения основного тона определяет основную тональность побочной партии как A или Des — A (так как она начинается в Des), большетерцовое колебание. Соотношение начальных тональностей основных тем также выражается нисходящей большой терцией I—J.VI.

В холодную безмятежность побочной партии врывается вихрь, подводящий к заключительной теме. Вся она — легкость, полет, кружение (не без зловещего оттенка) — представляет другую грань объективного начала и контрастирует предыдущим темам своей импульсивностью:



Мелькающий, летящий эпизод постепенно подводит к аккордам FF с последующими трагическими ударами колокола, которые можно воспринять и как первую динамизированную форму начала главной темы.

Это первое активное проявление зловещих, роковых сил. Быстрые взлетающие фигурки в подходе к заключительной, представляющие основной мотив, выписанный тиратой, наталкиваются на его размеренный синкопированный вариант из побочной. Уже здесь начинается интенсивная ритмическая его разработка. Кроме того,

сжавшийся во времени, он окончательно переведен из горизонтального в вертикальное положение, которое и порождает аккордовые гроздья в верхней половине заключительной темы (однако в среднем голосе звучит новый горизонтальный вариант). Несмотря на большую импульсивность — восходящими уступами-секвенциями по два такта (A — C, C — Es, A — C, Es — Fis) она движется к первой кульминации части, — тональный план ее опять оказывается ограничен малотерцовым кругом, но уже иным, чем в главной партии (A — C — Es — Fis), с основополагающим значением A. Тонально-гармоническое расслоение, намечившееся в главной партии, проявляется здесь еще более определенно. На основе A в басу звучат обращения различных трезвучий и доминантсептаккордов других тонов данного круга, которые в этом сочинении могут рассматриваться как побочные тоники:

35 *sf* *dis*₃₅ C₂ *fis*₄₆

cresc. *Es*₂ *a*₇ *A*₂

Таким образом, внутренняя сила и импульсивность тематического материала там, где она имеет место, сопрягается, как правило, с замкнутостью тональной сферы. Каждый из трех основных образов длительно «рассматривается» на протяжении экспозиции, имеет свой собственный тип изложения, свою «структуру»: широкое расположение выдерживаемого аккорда в главной партии, более разреженную, детализированную фактуру в побочной, компактные звуковые аккордовые броски-пятна в заключительной. Вместе они образуют три связанных между собой тематически основных пласта начального этапа сонатного *allegro*. Побочная партия готовится в недрах главной и связующей, в самом конце ее предвосхищается заключительная. А в целом экспозиция строится на образном и динамическом контрасте тем.

Всю ее можно разделить на две неравные части: главную и побочную темы как длительный промежуток покоя и затем заключительную как момент действия.

Разработка сонаты основана также на чередовании импульсов и статики. Разница с экспозицией заключается в частоте чередования, проводимого трехкратно.

Разработка строится по динамическому принципу, на секвентном противопоставлении различных тематических элементов (часть из них — контрапунктические сочетания). Появляется отсутствовавший ранее тематический материал («*appel mystérieux*»). Наряду с этим ритмически вариантно излагается основной мотив и фактурно развиваются неизменные мелодические зерна.

Основывая мелодическое и гармоническое развитие сонаты на одном мотиве, Скрябин стремится внести в его разработку возможно больше разнообразия. В тональном плане разбираемого эпизода присутствуют, с одной стороны, тональности обеих малотерцовых цепей экспозиции в тритоновой сопряженности (Fis — C, G — Des, Dis — A), а с другой — намечается третий мало-

терцовый круг: Н — F — D, который находит завершение уже в третьем сопоставлении разработки. Так, композитор не только обогащает материал ритмическими, полифоническими средствами, но и вводит свежую тональную краску.

Второй раздел — третье сопоставление разработки — начинается с широкого показа побочной темы («de plus en plus étrainant, avec enchantement»). Здесь уже намечается то полифоническое расслоение, которое с особой пышностью предстанет в репризе. Основная мелодия звучит в среднем голосе, окутываясь сверху и снизу второстепенными образованиями, представляющими собой ритмические варианты основного мотива. Тематически самостоятелен и тенор, в котором звучат мотивы из средних же голосов экспозиции побочной партии. В верхнем пласте этого отрезка часто происходит разработка деталей звучащего аккорда, имеющая колористическое значение (т. 6—8 от начала раздела, где одновременно звучат все три квинты аккорда, затем т. 14 и аналогичный ему с игрой различными аккордовыми звуками в двухголосии).

Далее секвенции сообщают побочной теме действенность. Развитие подводит к основной кульминации формы — 2-му элементу главной темы, радостно, победно звучащему в плотном аккордовом изложении.

Здесь начинается кульминационная зона разработки (в нее вкрапливается «appel mystérieux»), длящаяся до наступления репризы (активная часть третьего сопоставления). Затем напряжение нагнетается уже с помощью упоминавшегося 2-го мотива главной партии, изложенного в верхнем пласте фактуры аккордами с пометкой «ébranouissement de forces mystérieuses». Политональные соединения в этом месте образуются от сочетания нон-аккорда F с обращениями трезвучий h и d, септаккордов As, H (то есть с привлекаемыми аккордами остальных звуков малотерцового круга). То же повторяется на басу

H (трезвучия *f* и *as*, септаккорды *D*, *F*). Верхний голос следует по гамме тон-полутон, возникшей от сочетания малотерцовых кругов:



Далее (*Più vivo*) изложение приближается к экспозиции 2-го элемента главной партии фактурно и ритмически, но вверху теперь уже звучит мелодическая линия «порабощенной» побочной партии, за которой следует мотив главной темы в том же темпе. Окончание разработки имеет грозный характер.

Авторские обозначения поясняют образное значение кульминации как торжество мрачных, таинственных сил. Основой тонального развития разбравшегося отрезка остается третий малотерцовый круг *As — H — D — F*.

Изложение главной партии в репризе мало отличается от экспозиционного. Разница в тональности: *H* вместо *Cis*. Побочная партия еще более пассивна и расплывчата. Она отличается от первоначального изложения не только масштабно-тональным развитием, но и образным и фактурным преобразованием. Продолжается вариантное развитие основного мотива. Появляется многослойная, тематическая, вязкая, «стоячая» фактура (повторение одних и тех же мотивов). Многоголосие, присутствующее в экспозиции в скрытом виде и более развитое в разработке, здесь со всей очевидностью выступает наружу. Тема расслоена на много пластов: в ней одновременно зву-

чат пять самостоятельных голосов, причем каждый (кроме, может быть, самого нижнего) тематичен. Интересно постепенное накопление более длительного тематического отрезка (в средних голосах) путем прибавления каждый раз еще одного звука:

37 tout devient charme et douceur

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a long note followed by a melodic phrase. The middle staff is a piano accompaniment featuring triplets of eighth notes. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

The second system continues the musical piece. It features similar vocal and piano parts. The piano accompaniment continues with triplets and eighth-note patterns. The bass line maintains its rhythmic foundation. The system concludes with a final melodic phrase in the vocal line.

В завершении 2-го предложения средние голоса дают все новые и новые ритмические варианты. Фигурационный перекатывающийся бас придает теме зыбкость, лег-

кость, усиливающиеся в конце 1-го предложения введением трели, растворяющейся в легких каскадах шестнадцатых (разработка «верхнего этажа» основной гармонии, без баса).

Особенности изложения, а также настойчивое повторение секундовых интонаций и побочного нисходящего мотива темы представляют ее грустно-ирреальной. Побочная партия также поначалу звучит в тональности Н (Н—Gis из третьего малотерцового круга), затем через Cis она приходит к длительно звучащему G, то есть экспозиционным тональностям главной партии. G представляет собой тритоновую сопряженную половину начального Cis (тритоновый энгармонизм на расстоянии). Таким образом, происходит традиционное возвращение в тоническую сферу.

Заключительная партия (в главной сфере G—B—Cis—E) подводит к тем же грозным аккордам, которые начинали разработку (пемарка «l'épouvante surgit, elle se mêle, à la danse délirante»). Экспозиция и реприза разнятся и масштабными соотношениями тем. В начале основные темы были примерно равны между собой (г. п., св. п. — 38, п. п. — 43, подход к з. п., з. п. — 42 такта). В репризе первая тема преобладает по продолжительности (г. п., св. п. — 37, п. п. — 23, з. п. — 30 тактов).

Большетерцовое соотношение сдвигается на большую секунду вниз, благодаря чему тональность побочной попадает в тритоновую сопряженность с тональностью главной партии экспозиции.

Заключительная партия приводит к быстрой динамичной коде ($2/8$), которая содержит элемент заключительного, итогового напряжения. Она представляет собой большой «гудящий» отрезок и скорее воспринимается не как исступленный танец (авторское обозначение «danse délirante»), а как многообразное воспроизведение различных колокольных звучностей, выражающее злую ак-

тивность («отпевание свершившегося» — в какой-то степени тут возможны аналогии с Первой сонатой). Слышится звон больших и малых колоколов, раздаются глухие компактные одиночные удары на фоне более высоких и расплывчатых, они окутываются массой призывков.

Материалом является горизонтальная и вертикальная, ритмическая и гармоническая разработка заключительной партии.

Аккорды воспринимаются и как развитие общности между главной и заключительной темами, намеченной еще в экспозиции, то есть как динамизация аккордовой статики главной партии. Кода продолжает смысловую кульминацию разработки — таинственные, мрачные силы торжествуют победу¹.

Вывод сочинения — в победе сумрачных образов. На протяжении всей коды главный тон тональности служит основой, на которую накладываются тоники ее малотерцового круга (на *g* — *E*, *Cis* и *B*, на *a* — *Fis* и *C*, на *f* — *Gis* и *D* :



Образная драматургия сонаты заключается в активизации, торжестве «объективной» сферы (начального статичного, сумрачного образа) и в подчинении ей проти-

¹ Е. Гунст видит в коде «потрясающую по своей силе картину безумного ужаса души, вовлеченной темными силами в таинственно-кошмарный танец, в котором она, отравленная, находит наслаждение» (24, с. 47).

воположного начала. Она приходит к смысловой кульминации в центральном разделе формы, а в коде достигает высшей драматургически-напряженной точки.

Обобщим важнейшие особенности гармонической сферы Шестой сонаты. Доминантаккорд окончательно приобретает тоничность и господствует безраздельно. Тональности представлены только своими тониками в виде нонаккордов (реже септаккордов), причем каждый, как правило, включает много различных тонов в разных сочетаниях (б. и м. 3, три квинты, б. и м. 7, б. и м. 9):



Гармонии Шестой сонаты лишены прямой и чувственной перенасыщенности прежних сочинений, их «доминантовости». Присущие им приглушенность, изысканная и светлая холодность придают сонате какую-то «матовость» и благородство. Это связано, очевидно, с тем, что Скрябин отошел от преимущественного использования звучности доминантсептаккорда, а в нонаккорде он часто использует малую терцию и помещает в бас нону, что лишает его привычной для нас окраски. Тем не менее в гармоническом языке сонаты кое-где сохранились следы традиционных отношений, как, например, в неоднократно встречающихся двух аккордах (т. 24—25 г. п.), напоминающих последовательность $\Pi_7 - D_7$.

Важное свойство гармонического языка сонаты заключается в господстве единого мелодико-гармонического лейткомплекса с устойчивым интервальным строением, имеющего доминантовое происхождение, который и является основным гармоническим средством. Немалую роль в тональной сфере играет, как говорилось, тритоновый энгармонизм. Кроме того, эта сфера уже в полной мере замкнута тремя малотерцовыми кругами. Скрябин

стремится извлечь как можно больше возможностей из находящегося в его руках материала. Показав вначале два круга, он прибегает к третьему как свежую тональную краску для разработки и начала репризы. «Монотонность» гармоний и тональной замкнутости как бы компенсируется необычайно возросшей ролью ритмического варьирования. Очень велика роль полигармонических и особенно политональных сочетаний, которые служат той же цели уменьшения одноцветности музыкального языка. Большая часть особенностей других выразительных средств связана с установлением новой гармонической системы. Мелодия как самостоятельная сущность исчезает. Основа темы главной партии — аккорд и его украшивание. Только во второй ее половине появляется более связанное построение, но и оно оказывается гаммой тон-полутон (она возникает обычно от совмещения двух малотерцовых кругов, но здесь ее происхождение мелодическое). Побочная партия является горизонтальным вариантом основного комплекса, она содержит и ритмические его видоизменения. Заключительная партия представляет собой разнообразно разрабатываемые ритмически вертикальный и горизонтальный виды комплекса. От связи с устойчивой гармонической структурой происходит и неизменность интервального строения. Господствует единый тип мелодики, связанный с гармонией (главная и побочная темы и есть называвшиеся Скрябиным «гармониемелодии», причем побочная партия содержит остатки хроматизированного типа). В мелодике Шестой сонаты только и начинает по-настоящему господствовать «краткость дыхания».

Главное в ритме при большом значении традиционной синкопы (она — основа п. п.) и сочетаний асимметричных ритмических групп заключается в вариантности основного комплекса, преимущественно в сфере заключительной партии и сопутствующих голосов. При этом интервальное строение основных тем неизменно.

С дифференцированностью ритмической сферы сочетается наиболее характерная черта метра сонаты — частая смена размеров: каждая тема имеет свой размер. В коде, как уже говорилось, встречается полиметрическое сочетание $\frac{2}{8}$ и $\frac{3}{8}$.

По понятным причинам фактура сонаты в основном аккордовая (как нонаккорд является основой г. п., так же на главном комплексе строится з. п.). Однако важное ее свойство заключается в тематичности, что служит ее индивидуализации и противопоставлению аккордовому всевластию. Расслоение, полифоничность фактуры возникают именно благодаря насыщению тематизмом различных голосов (п. п. в разработке и особенно в репризе). Разнообразные вертикальные и горизонтальные «вариации» лейткомплекса определяют строение музыкальной ткани коды.

Вместе с тем сохраняется по-прежнему фактурный контраст разделов формы и внутри них. Различие тем в экспозиции подкрепляется и фактурно. Разработка полифонизируется и детализируется. Вторая ее половина триолизована, появляется сплошной бас, но кульминация выделена аккордово, как в Четвертой и Пятой сонатах. В репризе также подчеркнут контраст тем. Суммируя, можно сказать, что экспозиция аккордова, разработка разрежена, реприза и кода трехчастны (г. п. и кода аккордовы, п. п. вязко-контрапунктична). Фактура подчинена формообразованию. Таким образом, определяющими моментами музыкальной ткани сонаты является ее аккордовая основа, тематичность, фактурный контраст тем, выделение важных эпизодов.

Основными методами драматургического движения сонаты предстают секвентное противопоставление, введение новых мелодических образований, ритмическая вариантность, фактурные изменения и активизация образов. Нужно отметить также элементы гармонической вариантности: лейткомплекс разнообразится привлечением

аккордов других звуков малотерцового круга. Сохраняются элементы мотивной разработочности.

В форме Шестой сонаты нет устремленной к завершению линии развития. Во многом это зависит от расщепленности кульминаций, которые располагаются в конце экспозиции (в начале разработки, на заключительной теме), в конце разработки (основная — на г. п.) и в коде (на материале з. п.).

Окидывая взглядом форму сонаты в целом, следует обратить внимание на симметричность ее строения с наиболее важной кульминацией в центральном разделе. Кода воспринимается как напряженно-концентрированное заключение, но не как высшая образно-динамическая точка сочинения. Таким образом происходит расщепление кульминации, а в целом соната представляет второй тип скрябинской драматургии.

Много общего с Шестой сонатой имеет гармоническая сфера «Прометея» (ор. 60, 1909—1910). С еще большей полнотой выражена монополия одного созвучия доминантового происхождения устойчивого интервального строения.

Тональности «Прометея» представлены, как правило, шестизвучными тониками. Вот, например, его начальное созвучие с основным тоном *a* (*a — h — cis — dis — fis — g*):



Основной тон не всегда, как это видно из примера, располагается в самом низу. Какой-либо звук, длительно выдерживаемый в басу, может восприниматься как

опора гармонии, в то время как основной тон находится в других голосах. Иногда он и вовсе отсутствует или появляется позже. Такое разграничение основного тона и опорного звука имеет место в конце произведения.

По вертикали созвучие может иметь самое разнообразное строение. Наиболее распространена квартовая структура. Нередко из лейткомплекса обособляются различные трезвучия и другие образования. В структуре аккордов велика также роль тритонового энгармонизма: происходит совмещение комплексов, отстоящих друг от друга на тритон (тема *Impérieux*, т. 5 до ц. 1):



Как и в Шестой сонате, горизонталь и вертикаль сливаются полностью. Возьмем первую тему вступления:





В ней подчеркнут секстаккорд *dis — fis — h*, хотя основной тон *a*. Всего лишь один звук (*b*) не входит в основной комплекс. Так же обусловлены гармонической основой и другие темы «Прометея»¹.

Содержание «Прометея» правильнее сопоставить не с Шестой, а с Седьмой сонатой, потому что общим для них является светлый колорит — при значительной в сонате роли колокольности, в «Прометее» менее важной. Но с еще большим основанием можно сравнить его с «Поэмой экстаза», так как кругу образов «Прометея» несвойственны приглушенность, таинственность, присущие некоторым эпизодам Шестой и Седьмой сонат.

«Прометей», как и все одночастные произведения Скрябина, написан в форме сонатного *allegro* со вступлением².

¹ Скрябин говорил, что у него нет разницы между мелодией и гармонией и в «Прометее» этот принцип проведен строго (см. 57, с. 47).

² В упоминавшейся статье Н. Вольтер «Символика „Прометея“» темы этого произведения охарактеризованы следующим образом: 1) *Calme* — «Идея творящего принципа» (по определению Скрябина), символ Прометея (сравнивается с заключительной темой из Девятой сонаты и Сонатой *h-moll* Листа); «Прометей — это ведь активное начало, творческий принцип, это раскрытие символа», — говорил Скрябин (57, с. 44); 2) *Impérieux* — тема воли (проводятся аналогии с з. п. из Третьей симфонии, связующей темой из Пятой сонаты); 3) *Contemplatif* — тема разума; 4) мотивы с хроматическим ходом и с полутоном — «*délicat, cristallin*», 4 т. до ц. 3 — темы томления; 5) св. п. — тема движения, игры творческого духа; 6) первая побочная — тема наслаждения; 7) тема в середине разработки (ц. 22, «*avec un splendide éclat*») отнесена к группе волевых, названа темой самоутверждения. Большинство этих тем, как показывает автор, в процессе развития «материализуется», а затем (в коде) «дематериализуется». По мнению Н. Вольтер, подобные

Обе основные темы вступления «Прометея» — начальная Calme и затем Impréieux — играют важную роль в произведении. Развитие разработки можно представить себе следующим образом: активное проявление мрачного начала, его нейтрализация и переосмысление, сближение сфер и достижение апогея уже на этой новой синтезированной почве. Длительное тематическое и сходное образное развитие упомянутых тем находит завершение лишь в коде сочинения: Calme активизируется и принимает экстатический характер, сливаясь с «полетным» планом сочинения (св. п.), Impréieux лишается своей злой активности и тоже звучит восторженно. Реприза и кода воплощают обычное для скрябинских поздних сочинений (и для «Поэмы экстаза») экстатическое ликование, творческое самоутверждение, не обязательно связанное именно с образами огня, хотя аналогия с разбушевавшимся пламенем тоже возможна.

И сама экстатичность тоже особого рода. Она лишена, например, сверкающей лучезарности «Поэмы экстаза». В ней есть что-то более грозное, роковое, «космическое». Возможно, это впечатление возникает от характера оркестровки с участием хора, органа и фортепиано и облика самих тем — величественно-грозных и повелительных¹. Таким образом, концепцию сочинения можно представить себе в виде длительного развития некоего творческого начала, достигающего наконец апогея и сливающегося с противоположным началом.

преображения тем не новы. Индивидуально скрябинским является символическое дробление темы (в теме игры оно означает «нисхождение в материю», в теме разума — сомнения).

¹ Скрябин говорил об этом: «Правда, что «Поэма экстаза» как-то задушевнее, мягче, горячее «Прометея»? Он суровее, строже» (57, с. 135). А. Альшванг в статье «О философской системе Скрябина» отмечает, что с «Прометея» (1910) композитор вступает на новый философский путь — объективного идеализма (8, с. 149).

Седьмая соната¹ содержит немало общности с предыдущей и одновременно с образно-поэтическим миром «Поэмы экстаза», о чем свидетельствуют, в частности, такие авторские обозначения, как «*étincelant*», «*vol joyeux*», «*ondoyant*», «*avec une céleste volupté*», «*radieuse*», «*extatique*», «*avec une joie débordante*» и т. п.

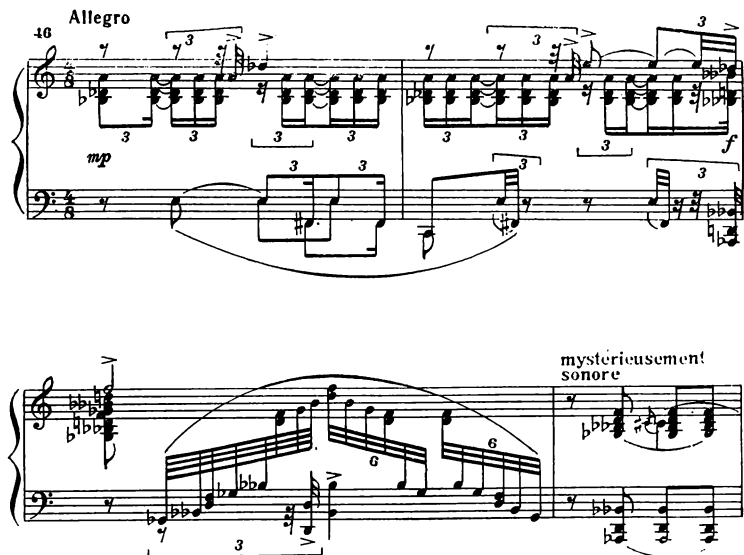
В ней также царит стихия колокольности, но здесь эта стихия служит для раскрытия образов яркого, светлого, утверждающего в целом произведения в противоположность мрачной по колориту Шестой сонате.

В упоминавшейся в предисловии и неоднократно цитировавшейся статье «О философской системе Скрябина» А. Альшванг делит образы сонаты не без оснований в самой музыке на два плана: «субъективный» и «объективный».

Главная партия — это дерзание, субъективное волеизъявление (она сопоставляется с темой самоутверждения из «Экстаза» и темой воли из «Прометея»), а 2-й ее элемент — аккорды «*mystérieusement sonore*» — «таинственная стихия мироздания». Идейный смысл этого противопоставления автор видит в том, что активность творческого субъекта направлена не на человеческую общественную практику, а на воссоединение с мистическим «единым». Далее он замечает, что тем не менее для воплощения последнего Скрябин пользуется вполне реальным колокольным звоном, а также характерным для французских импрессионистов приемом отдаленных звучностей. А. Альшванг связывает также Седьмую сонату с «Прометеем»: «Седьмая соната... представляет упрощенную концепцию «Прометея». Начало сознания преодолевает инертность» (3, с. 37).

¹ Ор. 64, написана в 1912 г. в Москве; издана Российским музыкальным издательством в 1913 г., исполнена 21 февраля (5 марта) 1912 г. в Москве автором. Сабанеев в «Воспоминаниях» отмечает, что Седьмую сонату Скрябин особенно любил и называл белой мессой (см. 57, с. 104).

Основа повелительной, уверенной главной партии со-
наты ($4/8$) — глухие растекающиеся «удары колокола»,
на фоне которых интонируется краткая, горделивая ме-
лодия типа темы воли из «Поэмы экстаза». Вторым ее
планом являются аккорды «*mystérieusement sonore*». Большую роль в импульсивной главной партии играют
секвенции:



Колокольные элементы присутствуют и в размеренно-
величественной связующей теме («avec une sombre ma-
jeste», $6/8$), напоминающей связующую партию Пятой
сонаты, также основанной на секвенциях. В ней звучат
аккорды главной партии:

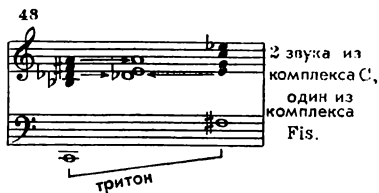
avec une sombre majesté



Для воплощения образной сферы главной — связующей тем Скрябин преимущественно применяет нонаккорд со следующим расположением звуков: основной тон, септима (малая), малая нона, повышенная кварта и секста. Причем важно подчеркнуть, что интервальная последовательность верхних звуков остается неизменной (м. 3 + +ув. 3 (4) + м. 3)¹. Например, при басы *c*: *c — b — des — fis — a* (соответственно септима, нона, высокая кварта и секста аккорда). Каждый бас, как правило, имеет в верхних голосах указанную структуру. Очевидно, жесткое, «бесчувственное» звучание комплекса вполне подходит для выражения образной сущности указанных тем.

В главной партии он выступает в «горизонтальном», «распластанном» виде. Благодаря упоминавшейся тригоновой сопряженности, в ее верхнем голосе звучит мажорное трезвучие *a — des — e*. Два звука в нем из комплекса *C*, один — из комплекса *Fis*:

¹ В. Добрынин расценивает созвучие Седьмой сонаты как особое, так как за норму в позднем периоде автор принимает квартовую структуру аккордов: «В среднем регистре имеется самостоятельная, в горизонтальном и вертикальном отношениях обособленная группировка звуков, в которой принципом является более тесное, чем квартовое, расположение» (33, с. 29). С этой точки зрения все тонические аккорды поздних сонат должны считаться «кособыми» ввиду их большой индивидуализированности, и это единственно применимая «норма» относительно всего третьего периода.



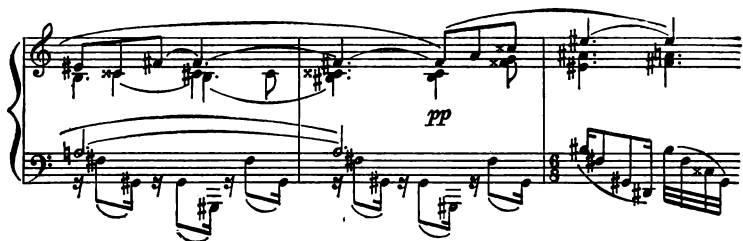
1-е звено секвенции главной партии следует по тональностям C — As, 2-е — D — B, вторая половина 3-го идет в E, затем опять появляется C и в связующей партии — Fis (и D). Все три пары тритоновых тоник взяты из разных малотерцовых кругов, и не подряд, а вразбивку: C, As — D, B — E, Fis (D) — тональный план выстраивается в целотоновую последовательность. Таким образом, основной тональностью главной и связующей тем надо считать C — Fis. Они объединяются и типом образности — в дальнейшем их интонации появляются с пометками «*ménaçant*», «*impérieux*» и противостоят побочной и родственной ей полетной заключительной.

Побочная партия — ласковая, «ленивая», «притушенная» тема — воплощает типично скрябинское погружение в мир светлой грезы и наслаждения, в данной сонате гораздо более теплый и человеческий, чем в Шестой¹:



¹ Побочная партия, по Альшвангу, «представляет собой как бы идею раскрытия завесы, отделяющей человеческий дух от мистического мира». Скрябин определял ее как «полное отсутствие чувственности, лиризма», «чистую мистику». Про 2-е проведение (с

très pur, avec une
profonde douceur



С ее появлением происходит и смена гармонических средств. Нужно еще раз подчеркнуть, что выразительные возможности Седьмой сонаты гораздо разнообразнее и дифференцированнее, чем Шестой: для разных сфер использованы и различные гармонии. Побочная партия (как и з. п.) более проста, традиционна — основана на обычном септ- и нонаккорде в его незавуалированном, «доминантовом» виде. Тем не менее мелодическая ее линия, являющаяся вариантом связующей, определяется лейткомплексом. Новым является начальный мелодический момент. В мягкое течение темы врываются повелительные интонации и аккорды «mystérieusement sonore» главной партии, и тут, естественно, происходит возврат к гармоническим средствам последней.

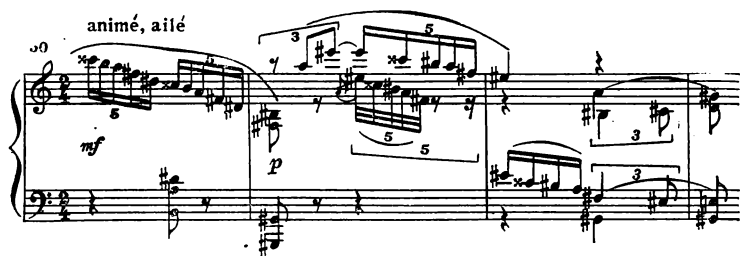
Побочная партия, как и в Шестой сонате, полифонична, многослойна. Во 2-м предложении (уже после вторжения аккордов) она переходит в средний голос, а сверху накладывается фигура, которая является нисходящей горизонтализацией основного комплекса (в з. п. Шестой сонаты мы наблюдали обратное явление) с заполнением квартового интервала.

Таким образом, начавшись в самостоятельной гармонической сфере, тема переходит затем в главное рус-

противосложением) он говорил, что «лик солнечной волн застилается туманами» (8, с. 165, 167).

ло сонаты, причем основной интонационно-гармонический комплекс претерпевает в ее пределах мелодическое развитие. Сфера главной и связующей партий проникает в побочную и в виде отзвуков колокольного баса (особенно явственно в т. 5, 6, 7 с их мягко перекачивающимися аккордами, вызывающими ассоциацию с импрессионистской манерой письма, с красивыми звуковыми пятнами). Двойственность языка побочной партии сочетается с полной замкнутостью и устойчивостью ее тонального плана (в г. п. было наоборот), который движется по второму малотерцовому кругу: $Gis - H - D - F$, при длительно выдерживаемой опоре Gis . Таким образом, соотношение главных тем в экспозиции то же, что в Шестой сонате.

Заключительная партия — легкий, сверкающий полет¹:



Полетность в Шестой, Седьмой сонатах из области главных партий (как это было в Четвертой и Пятой) перемещается в заключительные.

Нисходящий горизонтальный вариант основного интонационно-гармонического комплекса, появившийся в

¹ Скрябин определял ее как «искрометный фонтан»; Альшванг — как видение будущего экстаза (см. 8, с. 170).

верхнем голосе 2-го предложения побочной партии, подвергается в самом начале темы ритмическому сжатию сначала вдвое (16-е), затем вчетверо (32-е). В дальнейшем вертикальный лейткомплекс часто разнообразится заполнением кварты, а для мелодического его развития используются также и разнообразнейшие ритмические превращения. Легкие, импульсивные сбегаящие фигурки заключительной каждый раз наталкиваются на устойчиво выдерживаемую и варьируемую тональную опору. Немного далее появляется основная тема побочной партии с добавлением трели (напоминающая «*souffle mystérieux*» и «*onde caressante*» из г. п. Шестой сонаты) и затем эпизод «*étincelant*», самостоятельное тематическое образование — взлетающие вверх легкие арпеджированные фигурации, порожденные нонаккордами. Таким образом, при всем различии основных тем, способ их мелодической связи цепной: интонации связующей переходят в побочную, а этой последней — в заключительную.

Главная тональность побочной партии, *Gis*, присутствует и в заключительной (при наличии *H* и *D*), в тональном плане которой есть и увеличенное трезвучие *Gis—C—E*¹. Итак, темы связаны попарно — образно, мелодически, гармонически и тонально, а экспозиция сонатного *allegro* Седьмой сонаты в целом имеет уже не трехчастное, как в Шестой, а двухчастное деление, которое обусловлено также соотношением действительности и статики: главная и связующая темы представляют активное, волевое начало, а побочная и заключительная —

¹ А. Альшванг (в той же статье) определяет главную партию как последовательность тон-полутон (тоника дважды цепного лада, по Б. Яворскому), что не совсем точно (она включает не все нужные звуки), а кроме того, нивелирует специфику интервального строения комплекса. Звукорядом остальных тем экспозиции А. Альшванг считает тот же цепной лад, к тому же от *e* (а не от *gis*, как у нас).

более пассивное, спокойное, хотя в последней есть и импульсивные моменты. Основа экспозиции — образный и динамический контраст партий¹, которые тем не менее тематически родственны из-за связи с лейткомплексом. Немалое место, наряду с контрастами материала, занимает и разработочность (секвенцирование, прорыв интонаций). Экспозиция заканчивается кратким напоминанием главной партии в *Gis*. Его можно считать и началом разработки.

В разработке преимущественно царит стихия спокойствия, активизируемая, однако, самыми различными способами. Строится она крупными пластами на разнотональных (секвенционных) сопоставлениях тематических отрезков, состоит из двух разделов ($6/8$, $2/4$). Большое внимание уделяется в ней темам второй половины экспозиции.

Начальное противопоставление обоих элементов главной («А») и побочной («В») тем (*Gis*—*B*) переносится затем на малую секунду выше: *A*—*H*. Два проведения побочной партии напоминают по фактуре ее предложения в экспозиции. Второе (т. 17), динамизируемое повелительными интонациями главной партии («*tempéteux, impérieux*») и противопоставлением спазматическим фигуркам заключительной, содержит секвенции и имитации и разрастается в крупный раздел до эпизода из заключительной партии. (здесь «*très doux, joyeux, étincelant*»).

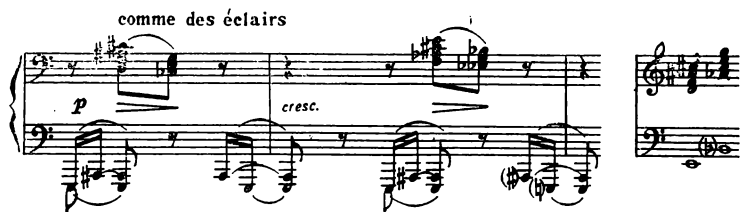
Далее (2-й раздел разработки) «В» повторяется еще раз в *Des* (секвенции) уже без «А», то есть без главной партии: теперь звучит только половина первоначальной секвенции (тональное ее движение *B*—*H* — *Des*), которая изобилует ритмическими вариантами основного комплекса:

¹ Главная и побочная темы — периоды повторного строения, заключительная двухчастна.



Последнее проведение побочной партии и заключительный этап разработки начинается в D (параллельно с Gis) с пометкой «vol joyeux». Фактура поначалу привычно расслоена, тема звучит в среднем голосе, сопровождаемая сверху нисходящими фигурками заключительной и в басу арпеджированными аккордами. Затем из нее выделяется горизонтальный вариант основного комплекса, на котором основана связующая тема (он дан и в виде тираты), тут же сопоставляемый с аккордовым его видом. С основным басом использован не только принадлежащий ему, но и интонационно-гармонический комплекс тритоновой тональности: G — с комплексом Des, B со своим и с комплексом E. Все «подбирается», «сжимается», накапливает энергию, стремительно подвигаясь (на фоне колокольного баса из г. п.)

к аккордам-ударам колокола¹, готовящим появление репризы. Тут еще одна гармоническая разновидность комплекса: с басом сочетается не только собственный комплекс, но и часть тритонового без нижнего звука, что придает ему видимость минорного квартсектаккорда:



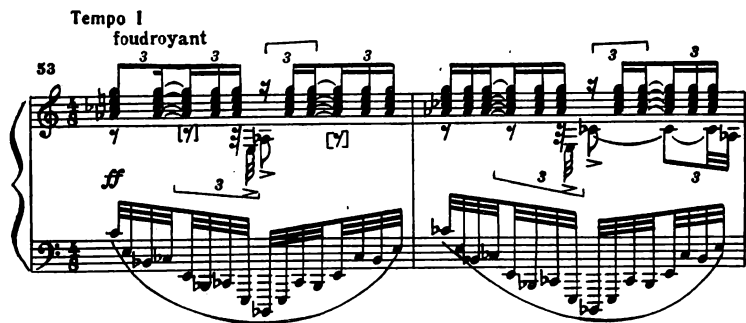
Таким образом, разработка представляет картину постепенного преобразования материала. Сначала сопоставляются две противоположные силы; затем вторая обособляется, усиленно «рассматривается» (различные мелодико-гармонические варианты комплекса) и, наконец, динамизируясь, сближается с также переосмысленной первой. Сфера побочной темы наливается силой, энергией, а главной (2-го элемента) — радостью, торжеством (слияние человеческого и мирового в экстазе?). Восторженный полет завершается иступленно-радостным звоном.

В подходе к репризе использована третья в сонате замкнутая малотерцовая цепь Cis—B—G—E (подготовка не одной тональностью, а целым кругом). На ней же основана, как мы видели, и большая часть разработки.

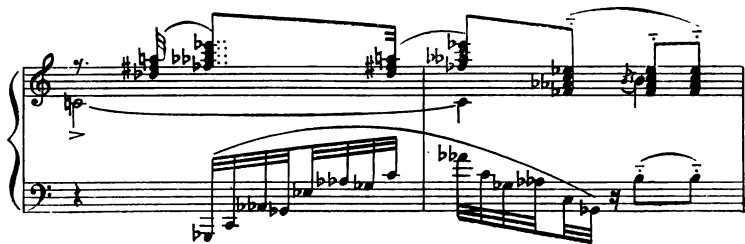
¹ А. Альшванг отмечает, что в предыкте, воспроизводящем растущий колокольный гул, выражена «радость звучания», чувственная насыщенность звуком. Это одно из средств импрессионизма: абстракция отдельных «музыкальных тонов» и их ближайших шести обертонов — основа классической музыкальной системы — сменяется многообразной натуралистической палитрой звучащей природы и быта (8, с. 172).

Только в первой ее половине и перед наступлением предыкта звучит тональная (доминантовая) сфера побочной партии: $Gis-H-D-F$.

Накаленный предыкт врывается в громовое звучание главной партии. Реприза начинается в В, на большую секунду вниз сравнительно с экспозицией. В репризе и коде применены в основном фактурные и ритмические разработочные средства. Конец разработки и начало репризы — первая кульминация формы. Главная партия сильно динамизирована, фактура ее уплотнена (густая многозвучность). Повелительная мелодия звучит в среднем голосе, опираясь на «клокочущий» бас (обгравывание на большом расстоянии тритона $B-E$), прорезывая звучность плотных аккордов «верхнего этажа»¹. Изложение темы дает новые ритмические варианты соединения основного комплекса с его неполным тритоновым спутником:



¹ А. Алышванг (в статье «О философской системе Скрябина») определяет главную партию в репризе как экспрессионистский образ грохочущей мировой стихии. Он проводит также аналогию между различными пластами темы и схемой планов средневекового театра: басовые арпеджио на малой септимере — низвержение духа в материю (ад), вверху — высший экстатический план (рай), посередине — тема заклинания (человеческий мир).



Разница между главной и связующей темами увеличивается: первая активно-действительна, в то время как вторая сохраняет свою холодноватую мрачную величественность.

Тональный план главной партии в репризе примерно повторяет экспозиционный с некоторой перестановкой акцентов: B, Fis—C, As—D, B. Таким образом, тональная устойчивость в ней еще не достигнута, что и соответствует ее бурному, разработочному характеру. Связующая партия продолжает тритоновый круг главной темы и готовит тональность побочной партии: E — Cis — C.

Побочная, заключительная партии и кода оказываются новым полем деятельного варьирования лейткомплекса в верхних пластах фактуры, причем с основным басом сочетается созвучие не только тритоновой пары, но и любого звука данного малотерцового круга (см. пример 56).

Двузвучная разновидность лейтгармонического комплекса с заполненной квартой устремлена вниз параллельными квартами, тритонами и большими терциями. Она сопровождается в более низких плоскостях фактуры ее же ритмически сжатыми одnogолосными вариантами.

Большое количество нисходящих мелодических фигур придает теме волнующийся, струящийся характер¹. Двузвучный верхний пласт сохраняется и в заключительной теме, которая сильно сокращена. Она «перебивается» главной партией, открывающей коду. Побочная тема вступает в тональности *Fis*, затем появляются *C*, *A*, *Es*; в заключительной же — *A*, *Fis*. Таким образом, только в них полностью охватывается «тонический» малотерцовый круг *Fis—Es—C—A*. Так как соната начинается в *C*, а в репризе побочной партии устойчиво выдерживается *Fis*, то тоникой можно считать *C—Fis*, тритоновую пару. Тональные соотношения основных тем аналогичны таковым в Шестой сонате. Благодаря сдвигу на большую секунду вниз, побочная партия попадает в тритоновую сопряженную с главной партией экспозиции тональность.

Кода — ряд небольших кадров, отражающих разные стороны одного и того же легкого, сверкающего состояния. Начальный ее этап основан на тематизме главной партии, имеющей образный смысл, присущий ей в начале репризы («avec éclat»). Он заканчивается напоминанием 2-го элемента главной партии в первоначальном значении.

Это последний мрачный момент в музыке сонаты. После этого кода выражает радость, восторг, экстаз, головокружительный полет². Первый ее аккорд выпадает из господствующей гармонической системы: это прометеево созвучие от *fis* (дальнейшие тональности — *Es*, *C* и *A*):

¹ По мнению А. Альшванга, более сложная фактура побочной партии вызвана стремлением представить мистику в обольстительном виде.

² О конце Седьмой сонаты Скрябин говорил: «Это ведь священная, последняя пляска перед самым актом, перед моментом дематериализации» (см. 57, с. 105).



Композитор не только всячески варьирует найденную систему, но и отступает от нее в целях разнообразия гармонических красок. Появляющаяся за аккордами «mystérieusement sonore» побочная партия («avec une volupté radieuse, extatique») переходит в вариант связующей — стремительной, полетной, жужжащей (трели, предшествуемые еще одним ритмическим вариантом комплекса с заполненной квартой). Затем низвергаются гроздя секвенций различных лейтсозвучий. Основной мелодико-гармонический комплекс в подходе к репризе воплощает радостный звон, в коде же — полет. Следующий этап коды основан на очень расширенном эпизоде «étincelant»(здесь «fulgurant») из заключительной темы (напоминается разработочный малотерцовый круг В—Е), в котором Скрябин также выходит за пределы характерной для сонаты системы: несколько раз звучат минорные септаккорды — e_7 , g_7 , b_7 , которые временно придают видимость основного тона звукам нонаккордов Fis и A . Окончание коды — вторая и главная кульминация, возводящая динамическую точку разработки на еще более высокую ступень («avec une joie débordante»). Поэтому, несмотря на большое количество статичных моментов, соната в целом воспринимается как действенный, устремленный к конечной цели процесс. Громовые многозвучные аккорды баса сочетаются с ликующим звоном вверх (ритмический вариант соединения полного

и неполного лейтсозвучий из репризы г. п.) и мелодической линией «*étincelant*» (октавный унисон) в среднем голосе, движение которой вовлекает и чужеродные для комплексов тоны:

avec une joie débordante

8

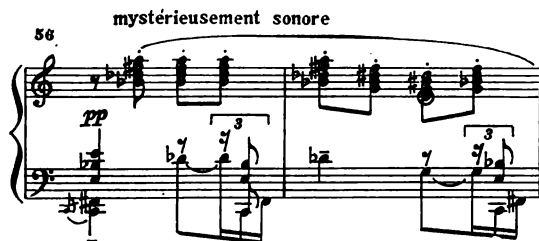
55

Звон этот доходит до иступленного перезвона, заканчивающегося кульминационным аккордом на пять октав клавиатуры (комплекс с заполненной квартой от баса *es*).

Суммируя вышеизложенное, следует еще раз кратко повторить, что образная драматургия Седьмой сонаты строится на двух различных сферах, их слиянии и динамизации. Темы экспозиции, попарно контрастирующие друг другу, образуют градации внутри одного, более «личного» начала, которое в целом противостоит другому, объективному, воплощенному во 2-м элементе главной партии. Образное расслоение, намеченное в первой теме Шестой сонаты, выявлено здесь еще яснее. Дерзкое, волевое утверждение контрастирует аккордам «*mystérieusement sonore*», постепенная активизация которых и слияние с также динамизированными лириче-

скими образами, приводящие к экстатической кульминации, и есть стержень драматургии.

В гармонии Седьмой сонаты, как в Шестой и особенно в «Прометее», со всей определенностью выражено господство одного средства. Это нонаккорд с различными аккордовыми и неаккордовыми звуками закрепленного расположения. Вместе с тем этот мелодико-гармонический лейткомплекс устойчивого интервального строения (средство, знакомое по Шестой сонате и имеющее здесь, естественно, другую структуру) сочетается в гармонической сфере сонаты с более традиционным доминантовым нонаккордом. Тональная сфера опирается на тритоновый энгармонизм и малотерцовые круги. Но тритоновый спутник тональности не всегда появляется одновременно со своим «вождем»; тем не менее, как правило, звучит принадлежащая ему мелодико-гармоническая структура. Так, например, с основным басом *c* может звучать не собственный его комплекс, а комплекс от *a* или *fis*: *g—b—es—ges* или *e—g—c—es*. Поэтому, кроме указанных выше звуков, может звучать и терцовый тон, как, например, в приводимом эпизоде коды:



На этой основе возникают и секвентные перемещения аккордовых комплексов по малым терциям (см. т. 13—15 г. п.).

Избрав лейткомплекс в качестве основного средства в сонате, Скрябин, как видим, уменьшает однообразие его звучания с помощью тональной сферы, которую он также стремится по возможности динамизировать и лишить присущей ей замкнутости. Тональности нередко показаны без тритоновых пар (вторая как бы пропущена, но присутствует в основной в виде мелодико-гармонического комплекса), или даны тритоновые пары разных, а не одного и того же малотерцовых кругов, что создает в последовательности большетерцовые и больше-секундовые шаги (в г. п. целотоновые цепи).

Значение этого комплекса как источника тематизма, ритмического варьирования, фактуры также сохраняется. Вместе с тем остальные средства музыкального языка отражают не только господство одного главного комплекса, но и начинающуюся дифференциацию.

Два основных свойства мелодики Седьмой сонаты— это связь с единым интонационно-гармоническим комплексом как основой тематических образований и затем уже знакомая краткость дыхания, выражающаяся в преобладании небольших мотивов повелительного характера (что ощущается во всех темах, кроме побочной). Лейткомплекс определяет строение краткой секвенцируемой формулы связующей партии, более длительной хроматизированной мелодии побочной, нисходящей многократно повторяемой фигуры заключительной. Таким образом, все четыре партии представляют собой извлечение из гармонического созвучия¹.

¹ А. Альшванг также отмечает, что «основное созвучие мистического септаккорда использовано как звуковой резерв для образования мелодии... Тут окончательно теряется всякое различие между мелодией и гармонией, что является одним из важных признаков импрессионистической музыкальной речи и что сознательно входило в намерения Скрябина». И далее: «Нигде в сонате нет намека на жанровое превращение тем (финальный эпизод танца передает ту же протрацию). Структура тем не меняется» (8, с. 167).

Основная характерная черта ритмического облика сонаты — это вариантность лейткомплекса. По-прежнему много задержаний, сочетаний асимметричных групп: значительна роль пунктированного ритма в первой теме, в обеих кульминациях.

Каждая тема, как и в Шестой сонате, имеет закрепленный метр, причем размер главной партии триолизирован.

С лейткомплексом связана гармонизация и тематичность фактуры. Другое важное ее свойство — закрепленность за каждым тематическим построением определенного изложения, что вызывает большую дифференцированность контрастов. Развивается далее контрастность разделов формы.

В экспозиции Седьмой сонаты главная и побочная партии аккордовы (последняя также контрапунктична), заключительная в основном разрежена и полифонизирована.

Разработка преимущественно прозрачна (компактны только начало и конец). В репризе в главной партии усилена аккордовость, в побочной и заключительной — многозвучность фактуры (дублировка голосов). Кода, как и разработка, трехчастна (в середине расслоения). Аккордово выделены обе кульминации. В целом сохраняется трехчастность фактуры.

Определяющие методы драматургического движения Седьмой сонаты: сопоставление, мотивная разработочность, ритмическое и гармоническое варьирование, фактурные изменения, метрическая дифференцированность ткани — служат главной цели — переосмыслению образов.

В целом Седьмая соната — одно из типичных произведений позднего творчества Скрябина, в котором ярко представлена гармоническая система первой половины третьего периода и характерный тип динамичной формы, которая являет собой единый, органичный процесс,

устремленный к кодовой кульминации, превышающей уровень разрабочной.

Восьмая соната¹, одна из самых крупных по размерам среди поздних, по кругу образов, характеру тематизма и соотношению его с гармонией связана со многими фортепианными и нефортепианными сочинениями Скрябина — Пятой, Шестой, Седьмой сонатами, «Прометеем», Вальсом *As-dur* (ор. 38). Эта соната имеет вместе с тем и ряд новых черт образного содержания и строения.

В ней немало общего с Седьмой сонатой, но она лишена сияния, яркой экстаичности последней, многим ее страницам присущ темный, сумрачный колорит, что сближает ее с Шестой сонатой. Их объединяет и присутствующая в некоторых ее эпизодах колокольность. Традиционная скрябинская сфера томления во вступлении сонаты трансформируется и преобразуется в статичный объективный образ, в котором преломляются и сочетаются нити, тянущиеся как от вступления Пятой сонаты, так и от аккордов «*mystérieusement sonore*» из Седьмой.

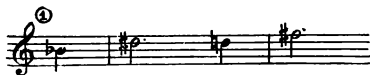
Некоторые светлые ее моменты имеют давно забытую в сонатах жанровую (вальсовую) природу, что вызывает ассоциации с Вальсом *As-dur*.

Соната начинается с небольшого вступления, в котором экспонируется сумрачно-завороженный, томительный образ:

¹ Ор. 66, написана в 1913 г., издана П. И. Юргенсоном в 1913 г. Исполнена 5 ноября 1915 г. в Петрограде Е. Бекман-Щербиной. В Восьмой сонате нет многочисленных авторских ремарок на французском языке, характерных для предыдущих сочинений. Указаны в основном темпы (по-итальянски), и есть всего два значительных обозначения характера — *Tragique* в начале п. п. и *Allegro agitato* в г. п.



Впечатление это возникает благодаря начальным аккордам и настойчивому повторению одних и тех же связанных между собой мелодических образований, появляющихся на протяжении сонаты в неизменном виде и составляющих основную часть ее тематизма (новые элементы-мотивы возникают в темах г. п. и св. п. — помечены в примере цифрой в овале):





Самостоятельное значение имеет и верхний голос этой гармонической последовательности. Бас представляет собой отдельную гармоническую сферу. Все указанные элементы разнообразно сочетаются между собой. Вот, например, такт 16:

В этом и последующих тактах мотив 2 вступает канонически. Высокая полифоничность ткани — характерная черта не только вступления, но и сонаты в целом¹.

Основной комплекс сонаты полно представлен в верхнем слое гармонии вступления, обладающем значи-

¹ Скрябин обращал внимание слушателей на паутину тематических соединений во вступлении: «...все ноты контрапунктов — гармонические... тут нет борьбы, как у Баха, а полная примиренность» (см. 57, с. 253).

тельной обособленностью, которая проявляется в том, что одни и те же ячейки, например от *h* и *g*, сочетаются как с басом *a*, так и с *c*. Нетрудно заметить, что в верхних голосах часто проходит мотив, который мы обозначили цифрой «3» (б. 3+б. 3+м. 3+м. 3 — соединение ув. и ум. трезвучий, и главным образом от звуков *g* и *h*, что составляет звукоряд: $[g-a]-b-[h-cis]-dis-fis-g$)¹.

Малую секунду между *cis* и *dis* вносит упоминавшийся такт 16. *D* ♯ входит в мотив той же структуры от *es*, замыкающий наметившийся большетерцовый круг $g-h$ (часть его появляется в конце вступления). Три ячейки одинакового строения от *g*, *h* и *es* ($g-h-dis-fis-a$, $h-dis-g-b-des$, $es(dis)-g-h-d-f$) и дают основной комплекс, имеющий целотоновую основу: $[g-a]-b-[h-cis]-d-[dis-eis]-fis-g$.

Его особенность — положение больших секунд от тонов, образующих увеличенное трезвучие, и большая септима. Остальные интервалы заполнены хроматизмами. Настойчивое его повторение от звука *g* наталкивает на мысль, что это его основной тон. Вертикально (в виде двух различных аккордов на одинаковом басу) он частично представлен уже в такте 2 вступления:



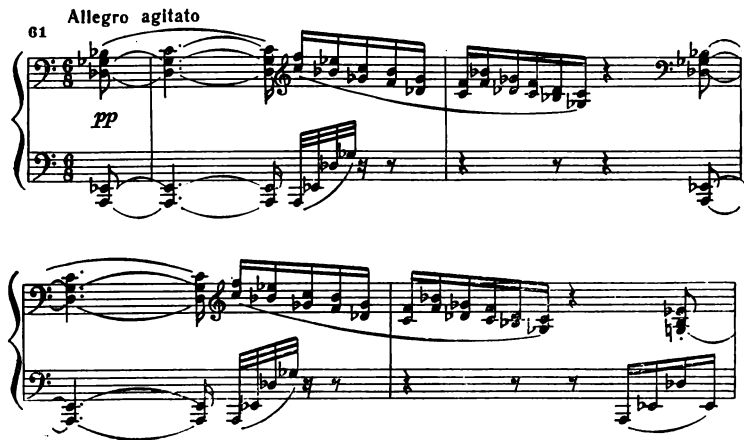
Все приводившиеся мотивы вступления являются производными основного комплекса. Чужеродные для комплекса *G* звуки *e*, *as* и *c*, а также присутствующая во вступлении ячейка от *eis* входят составной частью в

¹ Скрябин любил гармонические новшества. Восьмой сонаты, особенно ее многослойные гармонии в девять звуков (см. 57, с. 254). Здесь и далее прямыми скобками обозначены б. секунды.

трионово сопряженный с ним комплекс от *des*: [*des—es*]*—e—[f—g]—as—[a—h]—c—des*.

Верхний пласт фактуры опирается на самостоятельный бас, сохраняющий в основном доминантовую структуру, аккорды которого располагаются по малотерцовому кругу *A—C—Es—Fis* с основополагающим значением *A*. Таким образом, основной тональностью вступления предстает *A* с обособленной гармонической сферой от звука *g* (подчеркивающего ее септиму). Отдельные звуки верхнего слоя совпадают с басом; кроме того, для обоих важен трионовый принцип.

Бездейственному вступлению противостоит импульсивное *Allegro agitato*, $\frac{6}{8}$. Пятый такт этого вступления дает начало основной, взволнованно-человечной теме. Встревоженная, торопливая, своеобразно звучащая, она состоит из двух тематических элементов — стремительных двузвучных, преимущественно квартовых, параллельных нисходящих интонаций и более светлого, плавного, уравновешенного вальсового элемента, перекликающегося с танцевальной концертностью Вальса *As-dur*:



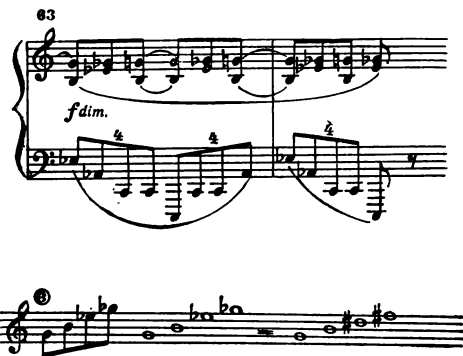


Определенная жанровость темы — редкое явление в зрелом творчестве Скрябина. Несмотря на ее общую активность, направление мелодии (сначала движение вниз, затем восходящее заполнение) создает мерное покачивание (особенно во второй половине). Главная партия разработочна, строится на секвенциях и развитии элементов.

Действенной связующая тема (*Molto più vivo*, $2/4$, $6/8$), начальная фраза которой («haletant») напоминает спазматические аккорды заключительной партии Пятой сонаты и заканчивается ярким вальсовым всплеском, повторяющим окончание главной партии, которая и является основным ее материалом:

62 *Molto più vivo*

Однако тема омрачена движением среднего голоса, и этот новый элемент разрабатывается. Еще одно тематическое зерно, порожденное основным комплексом сонаты, — модификация мотива 3 вступления на бурном фигурированном басу перед самым появлением побочной партии.



Главная и связующая темы объединяются характером, фактурой и гармонией.

В главной партии появляется новое гармоническое средство, строение интонационно-ладовой основы которого иное, чем вступления: *es—f—ges—g—a—b—c—des—es*.

Основной его тон — *es*. Характерные черты — двойной терцовый тон (м. и б. 3), чистая квинта, малая септима и высокая кварта (*a*), составляющая тритон к основному тону.

Подчеркнем здесь, что все звуки являются тоническими и равноправно входят в комплекс. Он предвосхищается, собственно, уже в такте 3 вступления, в котором есть все звуки (от баса *A*), но вместе с тем, как и дальше, в разработке, — чужеродный звук *b* (м. 2 от

а) и, кроме того, чистая кварта: $a-b-h-c-cis-d-dis-e-fis-g$.

Однако b есть в комплексе главной партии (как и в основном) на тритоновом расстоянии. Звук b можно ввести в комплекс главной партии и сочетанием с ним основного комплекса на расстоянии большой секунды вверх.

Из-за высокой кварты комплекс напоминает лидийский лад (с двойной терцией); она также сообщает ему оттенок целотоновости и роднит с целотоновой же основой комплекса вступления, но здесь нет уже такого разграничения пластов гармонии. Миноро-мажорная окраска главной партии подчеркивает градации ее различного содержания: 1-й, сумрачный элемент связан с минорной терцией; 2-й, светлый, — с мажорной и более определенной доминантовой структурой вертикали. На протяжении указанных тем сохраняется комплекс главной партии и малотерцовый круг $A-C-Es-Fis$. Конец связующей готовит тональности побочной — $As-H-D-F$ — и предвосхищает основной комплекс, который вновь в ней появится (см. пример 63). Это начало взаимопроникновения двух различных сфер. $G\sharp$ чужероден для комплекса главной партии и проник в нее из основного: $as-h(ces)-c-es-ges-g$.

Не хватает также звуков b и f . Для основного комплекса недостает $e\sharp$, а ges оказывается лишним. Перед началом побочной звучит комплекс главной партии от звука f .

Первым двум темам противостоит побочная партия с ремаркой «Трагique» (по-видимому, идет несколько медленнее главной, хотя изменение темпа не указано) ¹:

¹ О второй теме композитор говорил, что настроение тут меняется в течение одной фразы — из трагического сразу рождается растворенность (см. 57, с. 254).



Она близка вступлению по изложению (более активен бас), тематизму (звучат почти все приводившиеся мотивы, и тоже в контрапунктических сочетаниях, ее начало есть видоизмененный мотив 2), но имеет поначалу характер трагической обреченности (мелодически напоминает св. п. Пятой сонаты). Патетические интонации проходят на фоне видоизмененного баса конца связующей. На протяжении почти всей темы звучит волнообразный нижний голос (элементы мерного покачивания г. п.), на котором дана последовательность аккордов из вступления. Это первый этап активизации. Тема, распадаясь, сочетает различные мотивы (хроматическая последовательность в среднем голосе порождена мотивом 4 вступления). Новый элемент — трель с нисходящей фигурой (неточное обращение мотива 3):



В свете приведенного высказывания Скрябина нужно подчеркнуть ее значение, а также красивую полноту звучности нонаккордов, особенно во второй половине темы.

Побочная партия с самого начала гармонически оформляется комплексом главной (если объединить

звуки баса и верхний пласт), но с большой септимой, характерной для основного комплекса: *as—h—c—d—es—ges—g*.

Он появляется сверху во второй половине темы от звуков *es, g* и *c*, но опирается на иной, чем во вступлении, малотерцовый круг — *As—H—D—F*, что еще раз говорит о его самостоятельности. Тем не менее прежней обособленности нижнего и верхнего пластов не ощущается — большинство звуков последнего совпадает с господствующим комплексом. Сфера главной партии проявляется в трели, которая как раз и составляет высокую кварту к основному басу *h*. В побочной теме появляются и новые созвучия. Одно такое, совпадающее по структуре с лейтаккордом Седьмой сонаты, берет начало все в том же основном комплексе:



зующей и побочной темах указанные тематические образования имеют в них большое значение.

Первый раздел разработки Allegro начинается с бурного конца связующей темы, состоит из двух неравных частей. Тематическим материалом первой являются сопоставляемые секвенцируемые главная и побочная партии. Этот раздел также можно расчленить на две одинаковые тематические части. В каждой главная партия обрамляет элементы побочной. Во втором разделе мотивы побочной вертикально соединяются между собой; она вовлекается в движение allegro.

В этом разделе господствует комплекс главной партии (хотя появляется и основной): в первой половине — с малой секундой в начале (как в приводившемся такте вступления), во второй — с большой септимой, как в экспозиции побочной темы:



В тональном плане использованы все три малотерцовых круга: As—H—D—F, затем Fis—A—C—Es и G—B—Cis—E. Подчеркиваются As, Fis и G—E. С кругом G—B—Cis—E (появление побочной темы) звучат основные комплексы от *c* и *fis*.

Второй раздел, Meno vivo, напоминает эпизод «étincelant» из Седьмой сонаты: он подобен красочному, светлому, полнозвучному импрессионистическому пятну, восходящие и нисходящие его пассажи — как переливание разноцветных струй. Это первый момент светлого покоя в сонате. Сочетаются не только элементы глав-

ной и побочной партий (последняя также имитируется), но и разные мотивы первой даже в виде вертикально-подвижного контрапункта. Основное же заключается в их образном преображении. Здесь также господствует комплекс главной партии, но контрапунктическое наложение интонаций побочной вносит уже знакомое изменение в его строение (одна из приводившихся двух основных структур разработки, т. 7 раздела).

Звук *as* (он входит, как говорилось, в комплекс от тритонового звука *cis* и одновременно в основной комплекс А) сообщает ему сходство с нонаккордом, и, может быть, поэтому музыка приобретает такую ленивую пышность и красоту.

Трель в конце этого раздела, в которую упираются фигуры, порожденные первой темой, произошла из комплекса главной партии от звука *h* (основные тональности раздела В, G и H).

Этот раздел особенно контрастирует следующему за ним третьему, *Tragique. Molto più vivo* ($\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$), основанному на бурном эпизоде связующей темы и побочной партии, сопоставляющихся краткими отрезками, причем более явственна связь последней со вступлением, которое ритмически разрабатывается (вариант мотива 5) в окончании раздела (трехслойное изложение — средняя строчка в размере $\frac{3}{4}$, крайние — $\frac{6}{8}$). Начинается он с аккорда, почти все звуки которого включаются в комплекс главной партии, кроме *fis* — из основного: *g—b—cis—d—f—fis*.

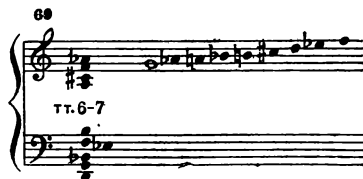
На ведущую гармоническую роль главной партии указывает также значение тритона. Именно благодаря перечасшему тритону, особенно звуку *cis* в басу, возникает особая острота, жесткость звучания, соответствующая характеру данного этапа развития и динамизирующей сущности воздействия главной темы на сферу вступления. Малосекундовые перечасные столкновения тонов — характерная черта поздних сочинений Скряби-

на. Тональный план тот же, что в предыдущем разделе: $Cis—E—G—B$ с подчеркиванием Cis .

Четвертый раздел разработки, *Presto*, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, начинается с острых одиночных аккордов, которые не так часты в полифонической ткани сочинения и представляют собой переосмысление вступления. В стремительном движении использованы элементы всех трех тем: трель, нисходящий мотив и широкие интонации побочной, вариант главной партии из связующей и ее же нисходящие двузвучные мотивы. Для гармонической сферы этого раздела разработки (см. 1-й аккорд) также характерно совмещение двух комплексов (звук *fis* — из основного): $g—ais(b)—h—d—f—fis$.

Но появление затем элемента побочной партии с трелью и комплекса самой главной темы в чистом виде говорит о его основополагающем значении в резюмирующем первую часть разработки разделе с тональным планом $G—B—E$. Есть пример сочетания основного комплекса от *fis* с басом *g*, но тут не ощущается подобной вступлению политональности. Таким образом, на протяжении перечисленных четырех разделов композитор по-разному сочетает побочную тему: два раза с главной (драматический и светлый варианты), затем со связующей (*Tragique*) и, наконец, с ними обеими в стремительно-полетном характере.

Вторая половина разработки повторяет разделы в той же последовательности. Разница заключается в деталях изложения, масштабах и тональных соотношениях. В *Allegro* интонации побочной темы не следуют за нисходящими фигурами главной, а непосредственно контрапунктируют с ними. В гармонической его сфере — то же сочетание комплекса главной партии (от *g*) с основным (от *a*: $a—cis—f—as—h$), то есть присоединение к первому звуку *as*. Затем включается новый звук, характерный для строения основного гармонического комплекса, — *es*:



Однако, несмотря на тематическую насыщенность основным комплексом, гармонической основой по-прежнему является комплекс главной партии с большой септимой наряду с малой. Эпизод *Meno vivo* значительно расширен, в нем гораздо больше фигураций. Гармонически от предыдущего он не отличается (та же начальная м. 2). Третий раздел (вместо «*Tragique. Molto più vivo*», обозначен «*Molto più vivo. Agitato*») содержит активную разработку (секвенцирование) вступления (оно соединено с начальными интонациями побочной темы — мотива 5) и кратковременную, но яркую и светлую кульминацию на основном комплексе и побочной теме (в этом разделе метрически дифференцирована даже партия правой руки — в ней одной сочетаются $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{8}$).

В *Presto* аккорды связующей подводят к кульминации с горделивой квартовой интонацией на фоне аккордов (напоминает кульминационный момент перед самой репризой в Шестой сонате — «*effondrement subit*», но с противоположным образным значением). Гармонический язык не вносит ничего нового: он также основан на комплексе главной темы с большой септимой и в чистом виде (к концу раздела).

Масштабные соотношения разделов разработки показывают, что центр тяжести во втором разделе из начала переместился в конец (*diminuendo* превратилось в *crescendo*), увеличились масштабы *Meno vivo* и *Presto* (22 и 28 тактов, вместо прежних 12-ти). Светлый и полетный эпизоды, включающие кульминационные момен-

ты, представлены более широко. Произошла динамизация статичной сферы (п. п. и особенно вступления) и ее образное переосмысление через сближение с главной и связующей темами.

Реприза повторяет экспозицию без существенных образных и гармонических изменений, только усилена полифоничность изложения: в главной партии, как в рабочем Мено *vivo*, совмещаются мотивы самой темы (вальсовый элемент лишен аккордовости), на что в конце накладывается мотив 3 вступления; в связующей, кроме основного соединения первой темы, присутствует сочетание начального ее элемента с тем же мотивом вступления. Контрапунктически изложена и побочная тема.

Тональности главной и побочной партий в репризе (G и C—A) образуют с экспозицией большетерцовые, а между собой — квартово-секундовые отношения. Они перекидывают арку ко вступлению: каждая тема «берет себе» тональность разных его пластов: главная партия — верхнего (основного комплекса), побочная — нижнего (баса круга A). Таким образом сохраняется тональное единство произведения.

Небольшой эпизод в 13 тактов подводит к коде, в которой, как и в разработке, чередуются сходные разделы. Первый (*Rit vivo*) представляет собой контрапунктическую разработку вступления (мотив 2 идет в ритме побочной темы). Затем следуют эпизод *Presto*, разрабатывающий 2-ю половину побочной темы, опять *Rit vivo* (уже без темпового обозначения) и *Presto* в виде заключительного *Prestissimo*, повторяющиеся малые секунды и форшлагги которого усиливают стремительную полетность.

Сочетание аккордов с перекатывающимся басом в очень быстром темпе напоминает колокольный перезвон и вызывает ассоциации с окончанием Шестой и Седьмой сонат. В первом разделе коды, наряду с комплексом

главной партии (с м. 2), присутствует и основной комплекс (т. 3 *Più vivo*) в более или менее чистом виде (с м. 7). Комплексом главной партии во втором разделе соната и заканчивается. Тональности частей коды принадлежат к основному малотерцовому кругу: I—A (Fis), II—A—C, I—Es, II—A—C. Таким образом, всё, кроме вступления и коды, оказывается основанным на комплексе главной партии, и взаимопроникновение двух гармонических сфер проявляется в большинстве случаев в двух приводившихся структурах.

В целом стержнем развития Восьмой сонаты является постепенное усиление общности между тремя драматургическими ее представителями — замороженно-объективным вступлением, статичной побочной и импульсивной главной партиями — и их ступенчатая динамизация.

Особенно много нового и существенного — в гармоническом языке сонаты, который представляет собой новую ступень развития скрябинской системы, вполне установившейся в Шестой сонате и «Прометее». Важная его черта — отсутствие присущего последним всеобъемлющего единообразия. Знаменательно не только усложнение основного комплекса, но и появление второго, также относящегося к новой системе Скрябина. Продолжается двухсферность, наметившаяся в Седьмой сонате, только она связана не с главной и побочной темами, а со вступлением и главной партией (основной комплекс и созвучие главной темы). Обе сферы далеки от традиционных скрябинских структур (комплекс вступления соприкасается с дважды увеличенным, а главная партия — с дважды цепным ладами, по Яворскому), но между ними нет четкой разграниченности, они постоянно взаимопроникают. Особенно важно внутреннее расслоение одного из них на автономные комплексы, вступающие друг с другом в сложное взаимодействие. Тональные отношения по-прежнему вращаются в пределах трех малотерцовых кругов.

Многослойность, дифференцированность, многоставность — существенное и новое качество сонаты. Новое проявляется и в других элементах музыкальной выразительности — тематизме, ритме, фактуре.

Особенности мелодики также объясняются тенденцией к расслоению, дифференциации. Вместо традиционной развернутой, внутренне замкнутой темы, Скрябин применяет некий тематический комплекс, где сочетаются несколько кратких мотивов. Они связаны с гармонической основой и имеют неизменное интервальное строение. Новое заключается в их множественности в каждом тематическом разделе: во вступлении, как отмечалось, пять мотивов; в главной, связующей, побочной партиях по три элемента.

В ритмическом строении музыкальной ткани нет особенных нововведений: по-прежнему характерны асимметричные группы (квартоли, квинтоли), нередко через тактовую черту (особенно в репризе), синкопы. Однако и ритм выступает средством, помогающим выделить автономные элементы ткани, подчеркивает расслоение. Через ритмический контраст отдельные мотивы выделяются на фоне других, не сливаясь с ними. Этой цели особенно служит ритмическое видоизменение (преимущественно мотива 3 вступления).

Упомянутая детализированность проявляется и в метре: каждая тема не только часто отличается от другой своим размером, но содержит и внутренние смены. Важно, что метр подчеркивает полифоническое расслоение фактуры.

Изложение сонаты в основном полифонизированное, что вызвано опять стремлением к относительной самостоятельности, автономности пластов ткани, сочетающихся в одновременном звучании. Контрасты фактуры сохраняются, но строение разделов более детализированное, и в целом большое значение приобретает расслоение. Полифонизированность проявляется уже во

вступлении, за исключением самого его начала. Аккордовы только начало формы (все три темы в экспозиции, хотя в побочной вертикально соединенные мотивы сочетаются с подвижным басом), а также ее окончание и обе кульминации. В разработке в целом проводится линия к большей разреженности, контрапунктичности, и в ней видна отмеченная выше трехчастность. В репризе все три темы полифонизированы. Полифонию мотивов включает также первый раздел коды, который отличается от более аккордового второго.

Методами драматургического движения сонаты являются сопоставление тематических элементов, контрапунктичность, ритмическая вариантность, разработочность и метрические смены, из коих наиболее значительна полифоническая техника, что находится в соответствии с основной чертой ее музыкального облика.

Динамическая направленность развития разработки, привлечение элементов вступления (через побочную тему), темповое ускорение и напряженное, быстрое заключение образуют довольно спаянную драматургически форму сонаты. Вместе с тем повторение одинаковых эпизодов, перенесение их из одного раздела в другой, недостаточная подготовленность, продолжительность и яркость кульминации, находящейся в центре, отсутствие экстатического апофеоза-завершения, обрамление сонатного *allegro* развернутым вступлением придают ей симметричность и некоторую мозаичность¹.

Значение Восьмой сонаты в эволюции позднего стиля Скрябина немаловажно. В ней происходит дальнейшее усложнение гармонической системы, обусловленное поисками разнообразия звучания. В музыкальном языке сонаты сочетаются две различные сферы, между кото-

¹ А. Альшванг в работе «Жизнь и творчество А. Н. Скрябина» также отмечает, что форма Восьмой сонаты менее собрана (см. б, с. 233).

рыми, однако, нет четкой разграниченности. Большую роль в этом играют контрапунктические наложения тем. Поиски новых созвучий не привели еще к полной законченности и поляризации средств. Следует подчеркнуть также расширение звукового объема ладовых структур и намечающуюся значительность линейно-полифонического принципа, который с большей полнотой проявится в Десятой сонате.

Девятая соната¹, несмотря на миниатюрность (особенно разителен контраст с масштабами Восьмой), — одно из самых классических сочинений позднего периода по яркости содержания и совершенству драматургии. Зловещим колоритом, характером образов она продолжает линию сумрачных, «темных» сочинений позднего периода²; с рядом предыдущих сонат ее объединяет и немалая роль колокольности. Особенностью ее является застылость, призрачная фантастичность, «завороженность», отсутствовавшие ранее.

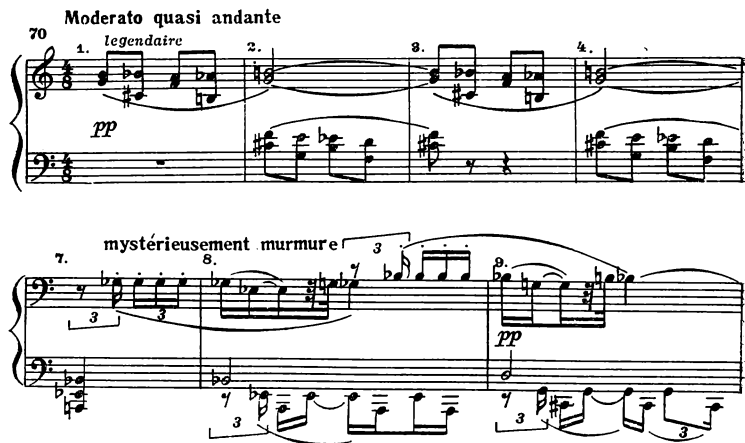
В гармонической сфере сонаты происходит дальнейшее развитие и обогащение системы позднего Скрябина. Как и раньше, композитор добивается разнообразия красок сочетанием различных средств, достигая некоторой стабильности в их соотношении. С одной стороны, новые приемы продолжают развиваться и дифференцироваться (каждый элемент г. п. имеет свою гармонию), а с другой — они вновь сочетаются с более традиционными в побочной (ни того, ни другого не было в Восьмой сонате). Действуют и линейные функции гар-

¹ Ор. 68, написана в 1913 г., издана П. И. Юргенсоном в 1913 г. Исполнена 30 октября 1913 г. в Москве автором.

² «В сонате я глубже всего прежнего соприкоснулся с сатаническим, — говорил композитор. — Это тут настоящее зло». Скрябин называл сонату также «бедовой» (см. 57, с. 138—140). Впоследствии ее, в противоположность Седьмой сонате, стали называть «черной мессой».

монии (в 1-м элементе главной темы). Появляется трезвучие в качестве тонической основы. Тональная сфера ограничена тремя малотерцовыми кругами. В ней нет контраста между основными темами (он перенесен внутрь г. п.); все еще важен тритоновый энгармонизм.

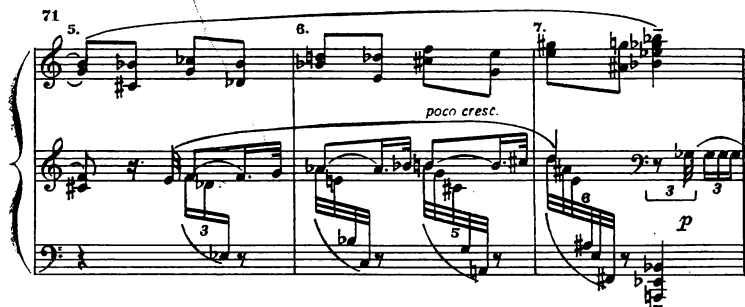
Образный склад начала сонаты точно определен ремаркой «*légendaire*». Она хорошо определяет то сумрачно-застылое, призрачное спокойствие, которым веет от последовательности неторопливого двухголосия¹. Это 1-й элемент главной партии, который мог бы быть и вступлением. 2-й, мрачно-импульсивный, «таинственно-бормочущий» (т. 7, бас которого содержит отзвуки колокольности)², — новый вариант «*appel mystérieux*» из Шестой сонаты:



¹ «...Призрачность пронизывает все темы, она определяет весь облик сонаты в целом», — отмечает и Н. Котлер (40, с. 20).

² Композитор говорил, что эту тему нужно колдовать, а не играть (см. 57, с. 139).

В такте 5 появляются более действенные в сравнении с началом, подводящие к нему тематические образования — гамма тон-полутон в среднем голосе, «ущепившись» за опорные звуки которой «стекают» вниз гармонические фигуры (обычное для Скрябина наложение тематических элементов):



Уже в главной партии дано, собственно, противопоставление в миниатюре двух основных «действующих сил» сонаты: неподвижно-созерцательной и мрачно-действенной. Во 2-м предложении темы 1-й элемент и линия среднего голоса меняются местами. Активной представляется и ступенчато восходящая связующая партия, основанная на волнообразном перекачивании.

Как говорилось, в главной партии сонаты сочетаются, в соответствии с разграниченностью ее частей, два разных гармонических комплекса. Основное ядро одного заключено в такте 1 темы. Собрав звуки воедино, получаем тоническую последовательность, которая в следующем такте повторяется от звука *cis* (тритоновая сопряженность): *g — as — a — b — h — cis — f* и *cis — d — es — e — f — g — h*.

Основой каждого звена являются завуалированные элементы доминантовой цепочки, а в самом ряде про-

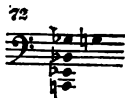
ступает контур доминантсептаккорда. Важно отметить при этом развитие линейных связей звуков — хроматических вариантов ступеней, группирующихся в последовательность устойчивых больших терций и секст. Вместе они составляют хроматическую гамму с основополагающим значением звука *g*, в которой отсутствуют *fis* и *c*. В упоминавшемся такте 5 (начало гаммы тон-полутон) в 1-м элементе главной партии появляются новые гармонические образования — доминантовые (по строению) септ- и нонаккорды, располагающиеся по нисходящему малотерцовому кругу *Es—C—A—Fis* (как видим, он содержит недостававшие звуки *c* и *fis*). Соединение начального комплекса с этими аккордами придает его основным звукам переменное значение: они выступают в роли то терций, то септим от баса, что говорит о его автономности. Таким образом, даже внутри одного средства есть своеобразная политональность, которую мы наблюдали во вступлении Восьмой сонаты. В тактах 6—7 первое звено секвенцируется по малым терциям вверх: (*G*) — *B* — *Cis* — *E*. Вместе *g—b—cis—e* и *es—c—a—fis* образуют гамму тон-полутон. Однако она же в тактах 5—7 образована соединением кругов *g—b—cis—e* и *f—as—h—d*. Приписываемое ей образное значение перекликается с характером главной партии. Так, средний голос темы тоже обладает некоторой долей самостоятельности и представляет третий малотерцовый круг, который вместе с двумя другими и составляет полную хроматическую гамму¹.

Иная гармоническая сфера во 2-м элементе главной партии. Это мажоро-минорное трезвучие *es* с высокой квартой: *es—ges—g—a—b*.

Аккорд расположен таким образом, что подчеркиваются перечень соседних тонов на расстоянии (подобное

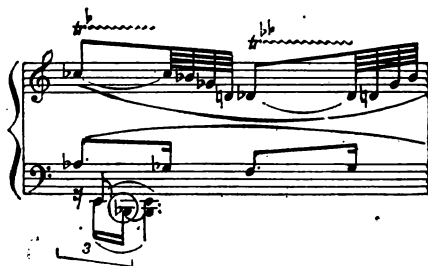
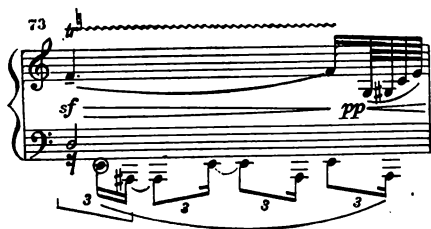
¹ В качестве основного аккорда Девятой сонаты Холопов приводит довольно широкую гармоническую структуру (см. 65, с. 97).

было и в Восьмой сонате). А \sharp и звук *Es* образуют тритон, на котором и покоится все созвучие:



Следующее звено мотива начинается в G; следовательно, здесь имеют место большетерцовые, а не тритоновые и малотерцовые связи.

Ввиду того что 1-й элемент опирается на круг *Es—C—A—Fis*, а основным звуком 2-го является *es*, тональностью главной партии следует считать *Es* с начальной самостоятельной областью от звука *g*. Взаимопроникновение описанных гармонических сфер происходит уже в связующей партии, колебание терцовых тонов опирается на бас, имеющий доминантовую структуру. Одновременно проявляется тритоновый энгармонизм:



Главная партия и близкая ей по характеру связующая контрастируют хрупкой созерцательной побочной и спокойной синтезирующей заключительной.

Побочная партия — царство покоя и созерцания ($\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$). Кристальной чистотой и прохладой веет от этой грустно никнувшей, прозрачной темы («avec une langueur naissante») ¹:

74 *avec une langueur naissante*

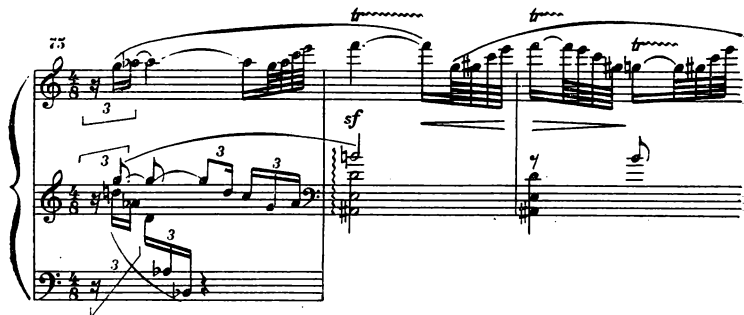
The musical score is for piano and consists of two systems of three measures each. The first system (measures 74-75) is in a key with one flat (B-flat major or D-flat minor). The right-hand part features a melody with triplets and slurs, with dynamics *pp*, *p*, *poco*, and *poco cresc.* The left-hand part provides a simple accompaniment. The second system (measures 76-77) continues the melody, with the right-hand part showing triplets and slurs, and dynamics *mp*, *dim*, *p*, and *ppp*. The left-hand part continues with a similar accompaniment. The key signature changes to two flats (C major or F minor) in measure 77.

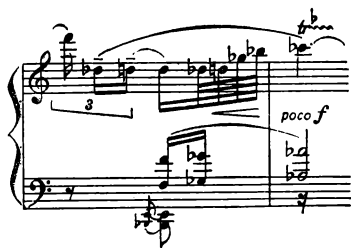
¹ По определению Скрябина, «дремлющая святыня» (см. 57, с. 139).

Интонация малой секунды повторяется пять раз. Меняющиеся гармонии только подчеркивают заворуженную прикованность к этому мотиву. Полутоновое начало темы порождено нисходящим хроматическим ходом главной партии, который переходит и в средний голос (т. 14).

Присутствующее здесь тематическое зерно ее 2-го элемента — повторяющийся звук — имеет другое значение, а контуры его самого вырисовываются в такте 7 темы (см. пример 74). В дальнейшем изложении (во 2-м предложении) побочная партия уплотняется, привычно расслаивается на три пласта. В верхнем голосе появляется «щебечущий» мотив (чередование двух секундных пар), придающий теме давно забытый в сонатах специфический изобразительный характер, связывающий ее с образами природы (вспоминается вторая часть «Божественной поэмы»). В басу звучат нисходящие аккордовые фигурации из мотива 1 главной темы сонаты.

Заключительная партия стабилизирует синтез элементов всех изложенных тем (вверху перекатывающийся мотив св. п. и м. 2 из п. п., в среднем голосе — интонации тем г. п. и к концу — св. п.; бас из г. п.):





С наступлением побочной темы устанавливается иная, более традиционная гармоническая сфера, основанная на доминантовой структуре аккордов (она более обычна и по характеру). Образный контраст подчеркивается и различием языка.

Интересна прозрачная немногозвучность темы и многократная гармоническая перекраска ее начального повторяющегося мотива на основе малотерцового круга В — Des — E — G. Далее она, как говорилось, обрастает различными новыми голосами, все звуки которых входят в тонический нонаккорд: *e — fis — gis — ais — h — cis — d* (после тонического звука — нона, терция, кварта, квинта, секста, септима).

В целом экспозиция представляет собой длительный промежуток покоя, подспудно динамизируемый неясными импульсами.

Разработка — самая крупная часть формы — состоит из двух разделов, развивается по линии возрастающей динамизации ранее прозвучавших образов (1-го элемента г. п. и п. п.). В начале первого раздела, почти как в экспозиции, сопоставляются главная и побочная темы (*Tempo I* и *Molto meno vivo*), представленные довольно протяженными секвенцируемыми фрагментами. В басовых голосах такта 6 появляется новое тематическое образование, имеющее большое значение в конце разработки и репризе сонаты (аккордизация ритмически

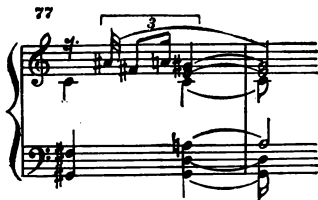
острого момента гаммы тон-полутон из 1-го элемента г. п. с новым интервальным строением). Обозначим его «мотив 1»:



Побочная тема звучит на фоне ритмически укороченного и учащенного баса 2-го элемента главной.

Далее (после «sombre mystérieux») обе темы сопоставляются более короткими частями, и на этот раз побочная накладывается на фигурационный бас 1-го элемента главной (начатки такого изложения есть в ее 2-м предложении в экспозиции).

Таким образом, композитор «пробует» различные способы ее активизации и совмещения с противоположной сферой. В такте 3 темы мелодия «застревает» на звуке *a*, и упорное повторение выделенного звука сближает ее со 2-м элементом главной партии. За этим следует динамизированное каноническое проведение (с разницей в 16-ю) 1-го элемента той же темы. Первый раздел разработки заканчивается появлением нового мотива (2), который пронизывает всю оставшуюся ее часть, сохраняя свое значение в репризе и коде (т. 8 перед Allegro):



По ритмическому строению и взрывчатой импульсивности он развивает энергию, заложенную во 2-м элементе главной темы, ракоходное обращение и видоизменение начала которого и представляет собой. Ввиду того что контуры этого элемента заключены и в упомянутом такте побочной партии, мелодически он как будто синтезирует элементы обеих тем.

Мотив 2 насквозь пронизывает двухчастный второй раздел разработки — *Allegro*, особенно последовательно первую его часть. Как и в начале разработки, побочная партия сопоставляется со 2-м элементом главной, но неизменным участником ее изложения является описанный новый мотив.

Далее побочная тема и новый мотив соединяются по горизонтали, и тут он контрапунктирует с мелодическим вариантом мотива 1:



В конце раздела мотив 2 накладывается на 1-й элемент главной партии. В начале заключительного этапа разработки, *Più vivo*, на это наслаивается еще и побочная тема. Далее полифоническое сочетание мотивов 1 и 2 сопоставляется с контрапунктом обоих элементов главной партии.

Таким образом, не только динамизирован 2-й элемент главной партии путем появления новых импульсивных тематических зерен, но и более статичный 1-й под-

чинен активной его воле. Окончание разработки — подход к кульминации.

Тематические элементы экспозиции в первом разделе разработки появляются главным образом со своими гармоническими средствами. Упомянутый мотив 1, возникший из 1-го элемента главной партии, гармонически связан со сферой побочной темы. Мотив 2 представляет собой соединение с той же гармонией характерной колеблющейся терцовой интонации 2-го элемента главной партии.

В трех частях разработки последовательно появляются малотерцовые цепи $Fis-A-C-Es$, $As-H-D-F$ и $G-B-Des-E$ (*Tempo I, Allegro* и *Più vivo*), хотя, помимо обозначенных, в первую и последнюю цепь введены и другие тональности. Они часто показаны тритоновыми парами, перемещения которых образуют соседние секундовые и терцовые отношения. В последнем разделе есть следование звена начального комплекса по большим терциям в нижнем пласте фактуры, что дает в басу целотоновую последовательность¹.

Реприза сильно сокращена в сравнении с экспозицией, и вообще форма сонаты в целом основана на сжатии масштабов ее разделов (экспозиция — 68, разработка — 50+36, реприза — 38, кода — 24 такта).

Реприза и кода составляют кульминационное плато сонаты, венчающее динамический процесс ее развития. В репризе продолжается характерное для разработки контрапунктическое комбинирование. Стремительным нисходящим гаммообразным потоком врывается главная партия, верхнюю часть которой составляет низвергающаяся цепь ритмически уменьшенных (16-е) двузвучных звеньев ее 1-го элемента, середину — мотив 1 из разра-

¹ Как известно, целотоновая гамма и гамма тон-полутон и в русской классической музыке служили средствами передачи ужасного, страшного.

ботки, а бас — аккордовые фигурации. Вскоре верхний пласт уходит вглубь, заняв место среднего, а на него накладывается 2-й элемент:

79 *Allegro molto*

Последний образует новое сочетание с мотивом 1.

Побочная партия совершенно преобразена, она превращена в злобный марш (*Alla Marcia*, $\frac{4}{4}$). Тяжеловесная маршевость сочетается с отчетливо выраженной колокольностью: мотив 1 (тенор) и глубокие аккорды баса подобны одиночным ударам колокола, квартовые ходы мелодии (в т. 3—4) и триоли альта — перезвону¹. Она отличается от зловеще-недоброго (Шестая) и иступленно-радостного (Седьмая) звона в других сонатах, имеет грозный, торжествующий характер:

¹ Скрябин определял побочную партию в репризе как «шесть злых сил, или кошмар, или наваждение» (см. 40, с. 20).

80 *Alla marcia* (♩-♩)

f pesante

Più vivo

p

pp

Мотив 1 участвует в изложении темы с самого начала. В последующем ее развитии (*Più vivo*) в среднем голосе появляется отсутствовавшая перед ней связующая партия, которую она «вобрала» в себя. С такта 9 темы появляются новые варианты контрапункта: в верх-

нем голосе побочная тема, под ней одноголосный (с т. 11 двухголосный) вариант 1-го элемента главной партии, в теноре мотив 1, а в басу волнообразная фигурация. Заключительная партия в репризе отсутствует.

Торжественная статика колокольности (при обозначении Allegro) сохраняется в коде выдерживаемыми аккордами (репризная разновидность побочной темы с квартовыми ходами помещена в средний голос. По горизонтали она соединяется с ритмически увеличенным зерном 2-го элемента г. п.).

Характер недоброго утверждения передается в следующем разделе (Più vivo) мотиву 2 из разработки. В построении Presto ($\frac{4}{8}$) он приобретает на колокольном басу главной партии характер некой сатанинской пляски.

И Più vivo, и Presto сохраняют общий колокольный колорит. Тематический и образный анализ двух тем — 1-го элемента главной партии и побочной темы (основного материала для преобразования) — показывает нам, что они прошли на протяжении сонаты ряд разнообразных состояний. Заканчивается произведение кратким напоминанием его «легендарного» начала¹.

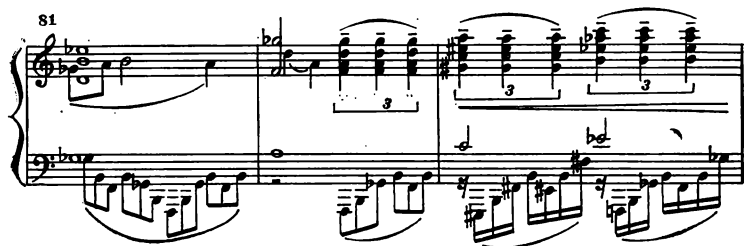
Реприза идет главным образом в тональности G (в п. п. есть и B—Des—E), перекликающейся с началом сонаты и создающей тональное единство. Основной комплекс без аккордов баса по малотерцовому кругу, но с квинтой, которую привносит с собой контрапунктическое наложение 2-го элемента, господствует в главной партии (см. пример 79). Из него выделяется звук F, органичный пункт обеих тем, который берет на себя функцию основного тона. Побочная партия идет на том же басу, что и главная (подмена средств). К ее органному пунк-

¹ «Обряд черной магии кончен; туман кошмара рассеивается, оставляя лишь налет тяжкого воспоминания», — говорит Е. Гунст (24, с. 55).

ту прибавляются еще *g* и *h*, которые намечены в репризе первой темы¹.

Тональные соотношения основных тем сонаты — классические квинтовые, с приведением их к тональному единству в репризе.

В органном пункте коды остаются *H* и *F* (тритон), из которых *H* берет на себя функцию основы и становится главным тоном аккорда, совмещающего доминантовую структуру побочной темы с мажоро-минорной терцией и высокой квартой 2-го элемента главной партии; здесь как раз соединяются их фрагменты. На этом басу, подчеркивающим тонический септаккорд *H*, следует ряд мажоро-минорных аккордов:



¹ Это дало основание В. Добрынину в упоминавшейся работе о Прелюдиях ор. 74 считать тоникой сонаты *F*, а *g* и *h* — терцией дополнительного ладотонального комплекса («двойная настройка»).

Заключительные гармонические построения также совмещают в себе признаки различных тем (колебание тонов сочетается с высокой квартой или септимой). Тональности коды — Н (основная) и D — напоминают разрабочную сферу; одновременно 1-я замыкает больше-терцовый цикл, объединяющий сонату (G—es — г. п. в экспозиции, G—г. п. в репризе, Н — кода; окружение с обеих сторон основного G).

Таким образом, драматургическим стержнем Девятой сонаты является постепенное порабощение светлой лирической сферы и достижение на этой основе мрачного торжества.

Средства музыкальной выразительности Девятой сонаты объединяет одно важное качество — начинающееся упрощение стиля, возвращение к старому на новом уровне. Это проявляется и в возрождающейся самостоятельности мелодики, и в трезвучной основе некоторых гармонических образований.

В гармонической сфере сонаты происходит дальнейшее развитие и обогащение системы позднего Скрябина. Как и раньше, композитор добивается разнообразия красок сочетанием различных средств, достигая некоторой стабильности в их соотношении. С одной стороны, новые продолжают развиваться и дифференцироваться — каждый элемент главной партии имеет свою гармонию; а с другой — они сочетаются с более традиционными в побочной (ни того, ни другого не было в Восьмой сонате).

Вместо единого комплекса, господствующего в Шестой сонате или «Прометее», в Девятой использовано несколько гармонических сфер, что обусловлено не только контрастом главных тем, но и дифференциацией внутри одного образа: хроматический звукоряд и трезвучие в качестве тонической основы 1-го и 2-го элементов главной партии и нонаккорд побочной. Тут происходит дальнейшее усложнение той двухсферности,

которая есть, например, в Восьмой сонате. При этом каждое средство вполне самостоятельно и ограничено от другого, несмотря на взаимопроникновение и совмещение их элементов. В гармониях сонаты, как и во всех поздних сочинениях, проявляется стремление усложнить, разнообразить элементы музыкального языка на основе прежних доминантообразных структур. Вместе с тем ярко проявляются черты новой трактовки гармонии — большая роль мажоро-минорных трезвучий (в качестве тонической основы) и линейность (в 1-м элементе главной темы). В этих явлениях проглядывает своеобразное упрощение стиля композитора, которое еще яснее ощущается в Десятой сонате.

Тональная сфера, как обычно, ограничена тремя малотерцовыми кругами. Ее отличает отсутствие контраста между основными темами — он перенесен внутрь главной партии; все еще важен тритоновый энгармонизм.

В мелодике Девятой сонаты по-прежнему сильна тесная связь с гармонией. Темы представляют собой краткие образования, имеющие гармоническое происхождение. В главной партии три таких элемента (3-й — гамма тон-полутон). 1-й элемент главной партии, кроме того, подчиняется законам линейности. Основой связующей темы является обусловленное вертикалью волнообразное ядро, а побочной — краткая интонация, которая без гармонии скучна и бессмысленна.

Метроритмическая структура сонаты отличается некоторыми новыми чертами. Восстанавливается единый метр ($\frac{4}{8}$). Большую роль, как в первом периоде творчества, приобретает пунктированный ритм и вообще ритмическая квадратность, что проявляется особенно в главной и связующей темах. Она отличает и мотив 2 (несмотря на внутреннюю асимметрию). Более прихотлива в экспозиции побочная тема. Наряду с этим в репризе важна и синкопа (в виде мотива 1).

Очень значительно ритмическое преобразование тем, особенно в репризе и коде: уменьшена главная партия, увеличен мотив 2 в *Più vivo*, увеличена и упрощена побочная, что сочетается с резким изменением ее жанрового облика (марш) — редкий случай в творчестве Скрябина. Вообще здесь ритмические элементы отличаются выпуклостью, поданы, как под лупой.

Фактура сонаты в основном едина по типу: она полифонична, детализированна с самого начала (расслоение проявляется уже в п. п.)¹. Особенно контрапунктично и графично изложение разработки и репризы, но вместе с тем всегда ясна басовая опора — аккорд или движение по его звукам. В связи с этим надо подчеркнуть роль гармонической фигурации. Во всем этом можно усмотреть своеобразную квадратность, упрощение. Полифонизированная кульминация также имеет четкий бас.

Главными драматургическими средствами сонаты, наряду с сопоставлением различных тематических разделов (на котором строится и экспозиция), являются ритмические видоизменения (увеличение и уменьшение), интенсификация контрапунктических сочетаний, а также введение нового тематического материала. Подобные ритмические превращения и тематические контрасты играли большую роль в первой половине творчества.

Суммируя вышеизложенное, следует вкратце повторить, что развитие сонаты строится на взаимодействии контрастных образов, активизации светлого, статичного и его подчинении основному действенно-злему, что достигает апогея в репризе и коде. Картина обрамляется призрачным вступлением, выполняющим роль «занавеса». В целом соната представляет собой целеустремленную динамическую форму. Экспозиция с ее контра-

¹ Н. Котлер также отмечает, что в Девятой сонате «появляется новый вид фактуры: хрупкий, утонченный, состоящий из неуловимых по тонкости окраски интонаций. Этой фактуре свойствен призрачный характер звучания» (40, с. 20).

стами тематических элементов является наиболее устойчивой ее частью. В разработке прежние темы динамизируются и вводятся новые мотивы, играющие большую активизирующую роль. Затем наступают преображенная реприза и кода — вариант завершающей кульминации. Это выраженный с редкой законченностью тип характерной скрябинской одночастной формы, устремленной к кодовой кульминации. Соната напоминает классические пропорции Пятой сонаты. Ее особенности — необычайная стремительность, собранность развития (в нем нет ничего лишнего) и расширение протяженности кульминации.

Десятая соната¹ — следующий этап позднего фортепианного творчества Скрябина. В ней немало черт содержания и музыкального языка, отличающих ее даже от Восьмой и Девятой сонат. Она отражает также отмечавшееся многими музыковедами действительное просветление колорита и прояснение, в каком-то смысле упрощение стиля композитора. Соната свободна от сумрачности некоторых поздних сочинений, в ней больше «здоровых», «объективных» эмоций, ощущаются даже какие-то связи с внешним миром, возможно, с образами природы. Это светлое, ясное в целом, исполненное экстатической восторженности произведение. Прозрачное вступление, наполненное воздухом, простором, звенящие зовы сближают ее со Второй, импрессионистской сонатой-фантазией².

¹ Ор. 70, написана в 1913 г., издана П. И. Юргенсоном в 1913 г. Исполнена 12 декабря 1913 г. автором.

² О сонате в целом и, в частности, о ее начале Скрябин говорил: «Это — лес! Это звуки и настроения леса... Тут есть именно это пантеистическое настроение, растворение в природе... Она будет вся совершенно иная, эта соната. Она будет радостно-светлая и земная, но в ней есть уже и это — растворение, уничтожение фичности» (см. 57, с. 167).

Противопоставление объективного и индивидуального начал есть и здесь, но оно, во-первых, не имеет такого резкого характера, во-вторых, само объективное начало лишено мрачности и таинственности, свойственных предыдущей сонате: оно выражает покой, умиротворенность, тишину и глубину природы. В отличие от Девятой, этой образной сфере здесь посвящено довольно протяженное вступление, *Moderato*, включающее эпизоды разного динамического профиля. Сущность образа обуславливает необходимость более длительного показа.

В *Moderato* несколько тематически самостоятельных образований, опирающихся на гармонию *As*:



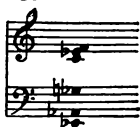


Помимо отмечавшегося ясного, прозрачного начала («très doux et pur», $\frac{9}{16}$), во вступлении есть и более активный эпизод («avec une ardeur profonde et voilée», $\frac{3}{8}$), играющий действительную роль в дальнейшем развитии, — хроматическая тема, в гармониях которой звучит и большой мажорный септаккорд (см. пример 82-4)¹. В ней проявляется принцип построения мелодической цепочки из кратких одинаковых элементов, которая завершается самостоятельной концовкой. Помимо этого, здесь контрапунктом проходит мотив 2 (т. 3—4 примера 82-4).

Это два важных тематических раздела вступления. В конце вступления находится мотив 5, предвосхищающий строение побочной партии. Еще один самостоятельный образный элемент («lumineux vibrant») — трель перед самым вступлением главной темы (уже на основе F — см. пример 82-6). Вместе они составляют тоническую последовательность с основным тоном *as*: *es*—*f*—*ges*—*g*—*as*—*bes*—*b*—*c*—*d*.

В ее основе — целотоновый ряд, гармонирующий с господствующим созерцательным настроением, усложненный проходящими и вспомогательными хроматизмами и, что важно, чистой квинтой. Вертикальная схема тонической гармонии *Moderato* — мажорный септаккорд, ступени которого в дальнейшем обыгрываются, заменяются различными вариантами — объем системы увеличивается до 12-ступенности:

¹ Скрябин определял ее как настоящее растворение в природе (см. 57, с. 226).



Уравновешенному вступлению противостоит более «личное» сонатное allegro. Экспозиция строится по такому же принципу чередования спокойного и действенного начал, что и вступление. Мотивы вступления фактически пронизывают всю экспозицию, оно включает истоки обеих тем. Двигателем экспозиции является мелодическая работа. Главная партия — активная, взволнованная, тревожная («avec emotion»):

**Allegro
avec emotion**

84

p

7a

2

3

4

5



Внутри каждого предложения главной партии есть секвенции и цепочки мотивов, в самом ее конце — сопоставление с тематизмом вступления¹. Первые четыре такта главной партии позволяют выделить ее основные тона, которые, как выясняется, обрисовывают контуры мотива 1 вступления и говорят о трезвучной его основе: *e—c—ces—as*.

В более чистом виде, но с новой концовкой, впоследствии также независимой, он проступает в тактах 7—8 темы (мотив 8). Квартовая интонация дает начало восходящей цепочке — «haletant», которая напоминает тему самоутверждения из «Поэмы экстаза»:

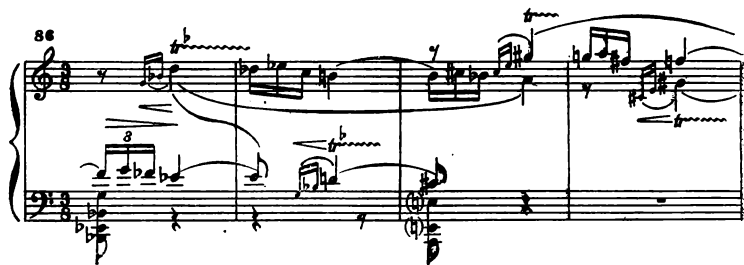


Такты 3—4 мотива 4 вступления (см. пример 82-4) также важны для развития главной партии, так как она

¹ Функцию главной партии выполняет 1-е предложение периода, 2-е относится уже к связующей теме.

строится на хроматическом заполнении ядра. В ней обособляется еще одно мелодическое зерно, имеющее в дальнейшем самостоятельное значение. Это характерно для всех основных тем сонаты.

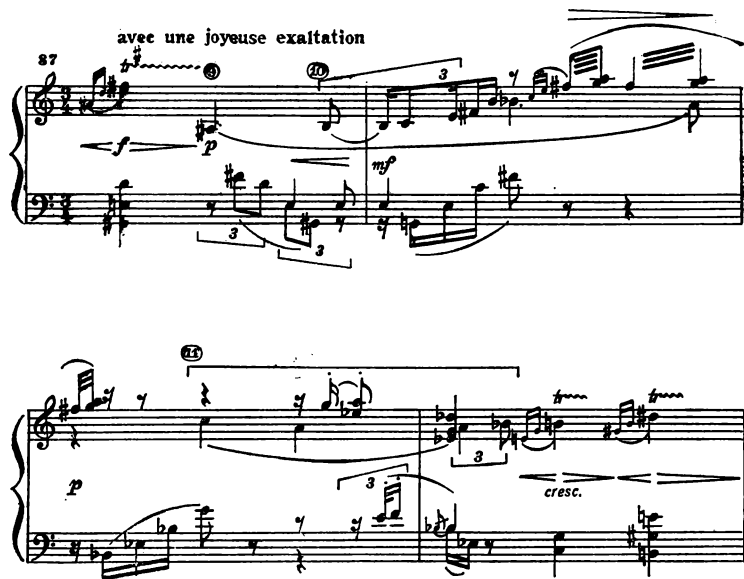
Каркасом тонального плана главной партии является увеличенное тоническое трезвучие *f—des—a*, причем *F* представлен мажорным септаккордом, *des* и *a* — минорными (в дальнейшем и *F* показан минорным). Звучание минорных септаккордов в движении по увеличенному трезвучию соответствует тревожно-драматическому характеру темы. Увеличенное трезвучие в качестве мелодической линии является басом «*haletant*» (см. т. 12 примера 85). В концах предложений звучит трель из вступления, как предчувствие последующих тем. Главной партии противопоставлена светлая побочная («*avec une joyeuse exaltation*»), в которой подспудно бьется живой пульс радости. К ней подводит трепещущая связующая, представляющая собой каноническое проведение соединенных между собой трели и мотива 2 *Moderato*, на котором основана цепочка темы¹:



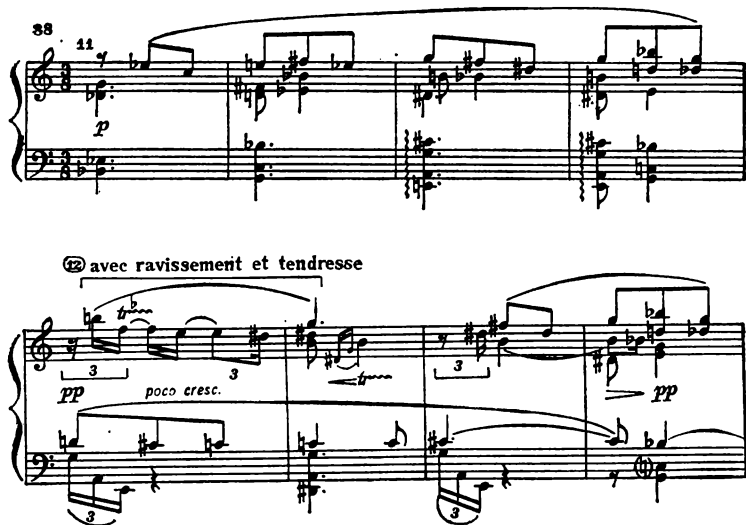
В басу видны следы излюбленных Скрябиным трионовых тонально-гармонических отношений — *Es — A*.

¹ Трели связующей темы Скрябин считал отражением дематериализации звука (см. 57, с. 226).

Побочную партию ($3/4$) не назовешь спокойной. Скрытые возможности этой темы прорываются в восходящей уступами трели:



Побочная партия — самостоятельная тема, но в ней участвуют и элементы Moderato: зовы из вступления привносят новые, пантеистические штрихи в образное ее значение. По мелодическому рисунку она напоминает побочную партию Восьмой сонаты (Tragique), при всей разнице содержания. Со сменой размера ($3/8$) звучат отличающиеся большим спокойствием новые образования, умиротворенно завершающие экспозицию (в их середине проходит и 1-й элемент п. и.):



Между побочной и заключительной партиями нет строгого разграничения (з. п. произошла из т. 3 п. п.).

Контур побочной темы основан на устойчивом последовании интервалов, в котором, как и во вступлении, есть элементы целотоновости. Из нее также выделяются тематические зерна, приобретающие самостоятельность в дальнейшем развитии (отмеченные скобкой мотивы 10 и 11 в примере 87). Мотив 11 является основой цепочки указанного заключительного построения, концовка которой также независима (мотив 12 — вариант мотива 8, а он, в свою очередь, — мотива 1). За этим появляется цепочка из мотива главной партии (мотив 7а — см. пример 84), который является видоизменением мотива 12, так как обращен начальный тритон. Далее, после повторения темы побочной партии, мотив 12 сопоставляется по горизонтали с мотивом 1 вступления.

В побочной партии яснее следы доминантовой звучности (эта сфера, как всегда, оказывается у Скрябина наиболее традиционной гармонически). Хотя в теме нет строгой гармонической структуры, наиболее част доминантсептаккорд, который в сравнении с прежними сочинениями композитор стремится разнообразить в заключении экспозиции сочетанием тритона с малой терцией, большой терции — с чистой квинтой. Квинта обыгрывается типичными скрябинскими красочными трелями-гроздьями. Основа тонального плана побочной сферы — малотерцовый цикл $Es-C-A$ (особенно ближе к концу экспозиции), но в начале присутствуют также тональности E и G . В целом они являются вариантами окружения оси C : $G-C-E$, $A-C-Es$, обрисовывающего доминантовую функцию (C) для главной (F), а в совокупности дают септаккорд III ступени для F : $a-c-es(e)-g$, что связывает тональное движение темы с гармонической структурой главной партии. Основная ее тональность — A (важна и Es).

Побочная партия — ключевая тема сочинения. Главная партия по отношению к ней выполняет своеобразную роль оттеняющего контраста. Таким образом, если в Девятой сонате дифференцированная объективная сфера противопоставляется цельной индивидуальной, то здесь — обратная картина. Однако двухчастное членение экспозиции в этой сонате не так выпукло, как в предыдущей.

Разработка посвящена поочередной активизации, каждый раз приводящей к динамической вершине, и слиянию двух основных светлых образов сочинения — вступления и побочной темы (противоборство лирического и драматического здесь не играет особенной роли). Поэтому она распадается на два этапа. Оба раздела строятся по принципу «сопоставления с результатом». Первый начинается сопоставлением спокойной и активной темы *Moderato* (изложение динамизировано

нисходящими секундовыми интонациями и образно преобразованными трелью элементами главной партии). Расслоение ткани подчеркивается метрически (появление в одном из голосов размера $\frac{3}{8}$, в то время как в других он $\frac{9}{16}$). Этот раздел содержит вертикально-подвижной контрапункт. Повторение сопоставления приводит к «предварительной» первой кульминации формы (предвосхищение экстаза) — преобразованным, действительно-радостно звучащим мотивам начала вступления на аккордовом фоне (вспоминаются по аналогии Четвертая, Пятая сонаты).

Кульминация не успевает развернуться, ее прерывает главная партия с более явственно выявленными мотивами начала сонаты, которая и завершает первый раздел разработки. Экстатическое проведение созерцательного элемента пока не достигает завершения. Внутри каждого участвующего в развитии элемента усилены контрапункты, проходят имитации.

Разработка содержит разнообразные контрапунктические соединения мотивов. Происходит их взаимопроникновение, как это видно в одном из приведенных примеров: хроматический мотив главной партии (7а) пронизывается трелью.

Важная черта тонального плана разработки — длительное выдерживание какой-либо одной гармонии (вновь появляются более характерные для первой половины творчества Скрябина редкие смены). Основные тональности начального раздела до первой кульминации — F \sharp , B и D — субдоминантовые функции для F: bII , IV и VI ступени, составляющие увеличенное трезвучие. В кульминации звучит A \sharp (сфера вступления). Далее показано несколько тональностей в более быстрой хроматической смене и большетерцовых отношениях: A \sharp —e, E—c, G—e \sharp , G \sharp —d, F—d \sharp . Необходимо подчеркнуть, что здесь каждая тональность имеет уже не тритонового, а большетерцового спутника.

Второй раздел начинается знакомым однократным здесь сопоставлением двух эпизодов *Moderato* ($9/16$ и $3/8$), из которых очень развит второй (есть даже вертикально-подвижной контрапункт). На его секвентном развитии и построено длительное нарастание, приводящее к основной кульминации формы («puissant, glorieux», $3/4$) — в Девятой сонате она находилась в конце произведения, — длительному, торжественному, экстастическому проведению побочной темы в среднем голосе, сопровождаемой в высоком регистре «аккордизированным» трелевым мотивом вступления, что придает звучанию данной кульминации особенно ликующий, звенящий характер¹.

Слияние двух образов достигает экстаза. Тревожно-драматическое начало, не играющее важной роли, оказывается вытесненным в этом разделе формы, и главная кульминация сонаты появляется сравнительно быстро — в конце разработки.

В этом разделе разработки сонаты продолжается полифоническое комбинирование мотивов. Основой (до кульминационной зоны) преимущественно являются контрапунктические соединения двух мотивов вступления — 2 и 4.

Есть даже элементы вертикально-подвижного контрапункта на основе единой гармонии (As) — эпизод «avec une douce ivresse».

Варьирование последовательности различных мотивов создает по горизонтали подобие новых тематических образований:

¹ Вот как охарактеризовал кульминацию сам Скрябин: «Здесь ослепительный свет, точно солнце приблизилось. Здесь уже есть это задыхание, которое чувствуется в момент экстаза. Оно было уже в зародыше в Четвертой сонате, там тоже есть задыхание от лучезарности, такая окрыленность и свет» (см. 40, с. 22).



Кульминация «пятиэтажна». Именно здесь акцентируется трезвучие Н, расцвеченное множеством призывков в верхнем регистре.

Основные тональности второго раздела — As и Н — также функции главной (III низкая мажорная и вводная DD). Есть также C, Es, Fis и D (As—C—Es в первой половине образуют трезвучие As; Es—Н—D—Es и Fis—D—Н во второй половине представляют мажоро-минорное трезвучие Н).

Репризное повторение главной партии делает заключительное напряженное образно-темповое преобразование сплава различных элементов в коде особенно весомым и окончательным. В Девятой сонате оно шло после кодовой кульминации, достигнутой в результате более длительной и трудной борьбы «сильных противников». Здесь же еще раз напоминает и преодолевается главная партия (г.п. и св.п. почти не изменены), в побочной усилены полетные черты (ее постоянно сопровождают трели в верхнем голосе), она усложнена фактурно. Нет перемен ни в мелодическом строении, ни в тональном плане главной партии. Начинается она, как и в экспозиции, в тональностях F—des—a. Затем в ней мелькают As (as) и C, которые подчеркивают тоническое трезвучие f—as—c. Н и F (вводная DD и Т) в связующей готовят побочную тему, в которой продолжается мелодическое развитие. Тема в среднем голосе сочетается с трелью и со своим же обращенным мотивом, в басу звучит мотив 3.

Наряду с репризными тональностями As, Н, F, есть и экспозиционные — C и Es, которые вместе составляют

тонический минорный септаккорд — $f - as - h(c) - es$; тональный план заключительной темы — $F - As - H$. Важнейшие тональности — H и F .

Схема тональных соотношений основных тем Десятой сонаты показывает традиционные тонико-доминантовые отношения.

Кода, состоящая из двух небольших «кадров», начинается с развития 2-го эпизода *Moderato*, напоминающего разработку. Вместо ожидающейся новой экзотической кульминации (в первом разделе разработки она все-таки кратковременно звучит, здесь не наступает вовсе) — неожиданный темповый поворот (*Più vivo*, $\frac{3}{16}$, $\frac{2}{8}$, немного далее — *Presto*, $\frac{2}{8}$), новый образный пласт: преобразенным элементам вступления, побочной темы придан стремительный, полетный, несколько настороженный характер («*fremissant, ailé*») ¹, ритмически видоизменены и уменьшены первый (в *Più vivo*) и последующий (в *Presto*) мотивы побочной сферы. Эти превращения обнажают их родство со вступлением и придают им одновременно легкий, «трелевый» облик.

Темповое нарастание в коде напоминает заключение Восьмой сонаты, а *Presto* — заключительную «пляску» Девятой, но в другом характере. За *Presto* следует *Moderato* — проведение некоторых образований вступления в близком начале складе («*avec une douce langueur de plus en plus éteinte*», $\frac{9}{16}$), что создает обрамление.

Первый раздел коды повторяет контрапункт мотивов 4 и 2 *Moderato* из разработки. *Più vivo* содержит новые соединения по горизонтали и вертикали, основным компонентом которых является побочная партия. Продолжается варьирование последовательности раз-

¹ О заключительном танце Скрябин говорил, что остается один дематериализованный ритм (см. 57, с. 226).

личных мотивов (своеобразная мозаика), дающее от-
 сствующавшие ранее тематические образования:

poco rit.

Presto 8

90

pp

p

11

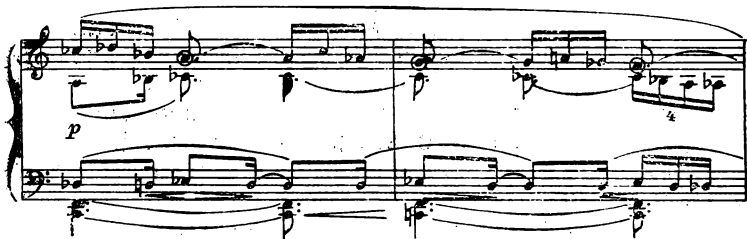
12

В заключительном построении Moderato мотивы 2 и 4 вступления образуют вертикально-подвижной контрапункт сравнительно с началом коды. Опорные звуки цепочки из мотива 2 составляют целотоновую последовательность:

Moderato

91

pp



В упоминавшихся двух быстрых разделах темповым и ритмическим преобразованиям подвергаются, как говорилось, главным образом побочная партия (*Più vivo*) и первая тема *Moderato* (*Presto*), что и соответствует концепции сочинения.

Основная тональность коды — F; немалое значение имеет и Н¹ (тритоновая сопряженность). Вообще Н имеет большое значение в тональном строении сонаты. Это видно в разработке (кульминации), в репризе побочной партии и в коде. Таким образом, тритон, изгнанный из гармонического строения аккордов и близких тональных связей, продолжает все-таки играть роль в отношениях более крупного плана (как и в Шестой и Седьмой сонатах).

Тональности коды, взятые воедино, дают мажорно-минорный тонический септаккорд с чистой и уменьшенной квинтой (то же хроматическое варьирование ступеней, что и в мелодическом развитии): *f — as — a — h — e — es*.

Таким образом, драматургия сонаты основана не на противоборстве различных сфер, а на постепенной активизации и усилении их общности, которая потенциально

¹ Мы не можем согласиться с В. Добрыниным, что двойственность в коде создают тональности С — F и что роль основного тона сонаты должно отвести с (см. 33).

присутствует с самого начала. В этой сонате нет такой четкой «расстановки сил», как в Девятой. Разграничение образов на объективные и субъективные (вступление и сонатное *allegro*) не совпадает с делением их на драматические и светлые: вступление, как и побочная тема из противопоставляемого *allegro*, имеет ясный, радостный характер, а главная партия того же *allegro* беспокойно-тревожна.

Ввиду того что вступление и побочная тема довольно близки, а драматический образ не очень интенсивен, в этой сонате нет присущих Девятой сонате ярких контрастов. И, соответственно, ее развитие не столь напряженно и форма не так целеустремленна. Спокойный, «объективный» тон изложения задается уже вступлением.

Соната строится на последовательной активизации и слиянии изначально близких друг другу светлых объективного и субъективного образов (г. п. предстает как внутренняя дифференциация побочной темы, оттеняющий контраст), две кульминационные стадии которых отделены друг от друга напоминанием драматического элемента.

Гармония Десятой сонаты также обладает своеобразием. По-прежнему сочетаются обычные и новаторские средства, которые, однако, достигают новой степени сложности.

Гармоническая сфера Десятой сонаты обнаруживает признаки возможной эволюции, подготовки стилистического сдвига, который наметился и в ряде поздних сочинений, особенно в Прелюдиях ор. 74, однако не успел получить полного развития и завершения. В сложных гармониях сонаты намечается 12-ступенность тонического звукоряда (при элементах целотоновости) — во вступлении, главной партии, но вместе с тем тенденция — и это очень важно — к выделению в нем главных и второстепенных звуков (трезвучие в г. п.).

Ясно и полноправно начинает звучать квинта аккорда, отсутствовавшая в сложных структурах среднего и части позднего периодов, а также большая септима и малая терция. Побочная партия, как всегда, более традиционна, но и в ней есть элементы целотоновости. Наблюдается общая диатонизация стиля, стремление отойти от настойчиво использовавшихся ранее скрябинских структур доминантового типа с повышенной и пониженной квинтой, часты диатонические септаккорды (б. мажорный, м. минорный), трезвучия. Однако трезвучия сопровождаются различными тонами в верхних пластах фактуры. Самый яркий пример — кульминация в разработке. Так происходит усложнение натуральной гармонии призвуками ступеней. (В сложной гармонически пьесе Равеля «Скарбо» обе кульминации также строятся на трезвучиях.)

Новизной отличается и тональная сфера. Отходят на второй план закономерности трех малотерцовых кругов и тритоновый энгармонизм, возрождаются некоторые черты первой половины творчества: с одной стороны, соотношение главных тем в экспозиции и репризе классическое тонико-доминантовое, и тоники тональностей разработки являются функциями главной (часто они обрисовывают трезвучия, в числе которых и увеличенное); с другой — тональный план главной партии движется по увеличенному трезвучию (увеличенный лад высшего порядка, так как на каждом тоне строится сложное созвучие), а тритоновый энгармонизм уступает место большетерцовому.

Многие особенности выразительных средств сонаты связаны с наметившимся в ней стилевым переломом. Мелодика приобретает наконец некоторую независимость от гармонической основы. Утверждаются законы линейности, увеличивается поэтому роль проходящего и вспомогательного хроматического движения, последовательности устойчивых интервалов. Тематические образования

строятся на коротеньких хроматических ядрах, не всегда полностью вытекающих из вертикали. Параллельно с упоминавшейся диатонизацией созвучий идет процесс хроматизации горизонтали. Нет уже неразрывной связи с гармоническими комплексами, обуславливавшей строение многих поздних сочинений Скрябина.

В области ритма упрощенческие тенденции Девятой сонаты не получают развития. Наблюдается большая детализированность: за единицу измерения принята $\frac{1}{16}$. В сонате масса мелких ритмических групп и длительностей. Есть и ритмические контрасты — изломанный и более гладкий ритм сочетаются внутри главной и побочной тем. Но основное — это ритмическая детализированность фактуры, «полифония пластов», что связано в данном произведении с возрождающейся самостоятельностью мелодики. Вместе с тем роль ритмического варьирования не очень важна (один из примеров — видоизменения п. п. и темы вступления в коде).

Ткань произведения контрастна метрически. Все тематические построения имеют свой размер, некоторые — несколько. Новый пульс ($\frac{3}{16}$) появляется в коде. Метр иногда является показателем самостоятельности голосов: в первом разделе разработки, например, не все линии сразу усваивают единое движение.

С детализированностью ряда выразительных средств связано полифонизированное изложение сонаты. Важно подчеркнуть многосоставность основных тематических образований. Однако центральные кульминации выделяются аккордами, образуя «традиционные» фактурные контрасты.

Определяющим методом драматургического движения сонаты является прежде всего вновь возродившееся мелодическое развитие, которое имеет здесь своеобразную форму: комбинирование сочетаний образует новые горизонтальные построения. Необычайно возрастает в развитии роль полифонических соединений таких

мотивов, поэтому оно приобретает некоторую мозаичность — продолжают драматургические тенденции Восьмой сонаты. Остаются в силе сопоставления, неаппетитна также разрабаточность, гармоническая многосферность, метрические смены.

Соната в целом имеет симметричную структуру с созерцательным вступлением и заключением и центральной экстатической, наиболее важной по смыслу кульминацией в конце разработки. Наибольшая же стремительность и напряжение драматургического движения достигаются в коде. Так расщепляется единая в Девятой сонате кульминация. Это второй характерный для Скрябина тип сонатного *allegro*.

Суммируя вышеизложенное, следует отметить, что в Десятой сонате наметился выход за пределы сложившейся в поздних произведениях системы, достигшей, видимо, своего предела. Произошел своеобразный возврат Скрябина к прежним образным и техническим особенностям, но, естественно, на иной основе, специфический синтез новых и старых норм.

Многие сочинения, написанные Скрябиным после Пятой сонаты (до ор. 67), одновременно с поздними сонатами, содержат аналогии с ними не только по характеру и форме, но и по рисунку тем, созвучиям или фактурным особенностям. Но дело не в конкретных параллелях, а в общих тенденциях образного, мелодического и гармонического развития, которым подчиняются и те, и другие.

Пьесы первой половины третьего периода в основном светлые (перелом наступит позднее), содержание большинства можно определить как томление, негу, изящество, нежность, мягкость. Это ор. 57 № 1 и 2 — «Желание» и «Ласка в танце», «Листок из альбома» ор. 58, Поэма ор. 59 № 1, Поэма-ноктюрн ор. 61, две поэмы ор. 63 — «Маска» и «Странность», Этюд ор. 65 № 2, Поэма ор. 71 № 2, «Гирлянды» ор. 73 № 1.

Какие-то моменты рассматриваемых сочинений, имеющие особенно прозрачный, ясный, звенящий характер, перекликаются с Десятой сонатой и эпизодами типа «*étincelant*» Седьмой и Восьмой сонат. Это одна из связующих тем Поэмы-ноктюрна ор. 61, главная партия пьесы «Странность» ор. 63 № 2, Поэма ор. 69 № 2. Поэма-ноктюрн готовит также сферу побочной партии Шестой сонаты.

Некоторые произведения особенно красочны (в них есть яркие «переливы» гармоний), и это сближает их с аналогичными разделами поздних сонат (начало разработки Поэмы-ноктюрна, та же «Странность», третье проведение первой темы в поэме «К пламени»).

Ближе к Восьмой сонате (с ор. 67) появляются сумрачные, безрадостные, в какой-то мере застывшие произведения, перекликающиеся отчасти с образами как этой сонаты, так и Девятой. Прелюдия ор. 67 № 1 связана по характеру со вступлением Восьмой сонаты и готовит главную партию Девятой. «Фантастическая завроженность» присутствует в Этюде ор. 65 № 1. «Темное», нежное колыхание и судорожный порыв воплощены в «Мрачном пламени». Во второй его теме слышатся и «*appel mystérieux*», и колокольный звон. Особая безысходность настроения отличает в целом Прелюдию ор. 74, хотя каждая представляет довольно тонкую ее градацию (скорбь, безрадостная сосредоточенность, тревожная решительность, грустная нежность и приглушенная, мрачная ярость).

Гармонический язык опусов 57, 58, 59 довольно еще традиционен. Доминанта выступает как неустой, тоника появляется довольно часто, иногда эти две функции совмещаются, звучат и аккорды других ступеней. Тоника, как правило, предстает тритоновно сопряженной. В ор. 58 («Листок из альбома») начинает проникать прометеев комплекс при сохранении тонико-доминантовых отношений — комплекс от *fis* при тонике *h*.

Мелодическая линия подчиняется устойчивой интонационной структуре — мажорное трезвучие плюс малая секунда, что представляет собой самостоятельно существующую часть упомянутого созвучия. И в дальнейшем влияние «Прометея» отражается в мелодике (Поэма-ноктюрн, Прелюдия ор. 59 № 1, Поэма ор. 69 № 1). В последующих опусах (за исключением самых поздних, особенно Прелюдий ор. 74) господство прометеевского комплекса сказывается в полной мере. Наряду с ним существуют его варианты — очень распространена малая секунда (м. 9 комплекса) в начале (Поэма-ноктюрн, «Маска», «Мрачное пламя») — или совсем новые образования, однако есть и обычные малые, уменьшенные и доминантсептаккорды, а также аккорды, основанные на взаимопроникновении различных гармонических сфер. Необходимо отметить появление чистой квинты («К пламени») и малой терции (Прелюдия ор. 59 № 2). Очень часто аккорды имеют квартовую структуру (Прелюдия ор. 59 № 2). В басу нередко сохраняется как основа интервал малой септимы, к которому присоединяется тритон или кварта. Тоника, как правило, определяется по заключительному аккорду. Для этих сочинений также характерны поиски вариантов звучности септаккорда (Поэма-ноктюрн) и хроматическое варьирование ступеней (Этюды ор. 65, Прелюдия ор. 67 № 2).

В Прелюдии ор. 59 № 2 (напоминает тему самоутверждения из Седьмой сонаты) — ряд разновидностей тонического созвучия: малая терция чередуется с большой, чистая квинта — с низкой квинтой или высокой квартой (вместе с тем есть и ум. септаккорд, и доминантовый с пониженной квинтой).

В тональной сфере, при сохранении тритонового энгармонизма, появляются новые закономерности. Во второй теме пьесы «К пламени», как и в Поэме ор. 69 № 1 и Десятой сонате, нужно отметить большетерцовый тональный план (Es—C—As—ув. трезвучие). В куль-

минации, похожей на кульминацию Десятой сонаты, септаккорд D сопоставляется с мажорным трезвучием E с опеваемой квинтой (между тональностями б. 2).

«Гирлянды» ор. 73 № 1 пронизаны прометеевским созвучием по вертикали и горизонтали. Большое значение в пьесе имеет тритоновый энгармонизм, причем нередко септаккорды на расстоянии тритона звучат одновременно. Верхний пласт получает своеобразную самостоятельность: на любом басу возможны комплексы и минорные трезвучия от других тонов данного малотерцового круга. Но есть и интересная особенность: на основе A звучат комплексы от *h*, *cis*, *dis* и *fis*, то есть от его звуков в тесном расположении.

В тональном плане преобладают большетерцовые и большесекундовые отношения (A—F, A—H). В мелодии выделяются различные звуки, образующие трезвучия и септаккорды.

В первом разделе «Мрачного пламени» встречаются нонаккорды с малой терцией; во втором — обычная трансформация прометеевского комплекса с малой секундой. Большую роль в пьесе также играет тритоновый энгармонизм.

В Прелюдиях ор. 74, наметивших новые грани образного содержания, наблюдается не только характерное усиление принципа линейности, хроматического варьирования, но и увеличение роли политональных соединений. Эти прелюдии представляют собой новую ступень развития гармонического языка Скрябина.

Среди перечисленных несколько произведений имеют сходную с сонатной форму. Но она, как правило, не отличается полной законченностью. Иногда это как будто схема, набросок сонатной композиции — повторение двух тем в различных тональных отношениях, как в сонате без разработки. Поэма ор. 69, например, является своеобразной повторенной экспозицией. Пожалуй, «Мрачное пламя» и «Странность» — самые выдержан-

ные варианты сонаты без разработки; в «Гирляндах» и Поэме ор. 69 № 1 «репризные» проведения вторых тем идут в экспозиционных малотерцовых кругах. В других случаях произведение имеет более развернутую форму (экспозиционные три темы, разработку), но вторые темы в экспозиции и репризе тонально не разнятся, как в Поэме-ноктюрне ор. 61; нет между темами и резкого образного контраста.

Больше всего сходства с поздними сонатами, в частности с Девятой, обнаруживает несонатная поэма «К пламени» ор. 72 — двойная трехчастная форма. Ее первая и вторая темы напоминают главную и побочную партии Девятой сонаты. Аналогичны также немногозвучность начала и постепенное затем фактурное уплотнение, перекраска интонаций; а мерцающие аккорды-гроздь в верхних пластах фактуры и трезвучия в момент кульминации (сопоставление септаккорда D с трезвучием E) вызывают ассоциации с Десятой сонатой. Характерна для сонатных произведений и концепция Поэмы, постепенно развивающейся от сосредоточенной мрачности к яркому бушеванию.

Суммируя вышеизложенное, можно сделать заключение, что в разобранных сочинениях происходят сходные с поздними сонатами процессы: немало общего в образном строе и композиции, большую роль играет прометеев комплекс и его варианты, встречаются сложные ладовые образования (целотоновость и гамма тон-полутон), наблюдается тенденция к хроматической 12-ступенности, политональность, самостоятельность пластов, но и одновременно появляются диатонические септаккорды и трезвучия, чистая квинта. В тональной сфере тоже более часты большетерцовые и больше-секундовые отношения.

Ниже будут кратко охарактеризованы особенности различных сторон художественного целого в произведениях третьего периода. В Шестой сонате сумрачные

образы поработают более светлые, а драматургия имеет симметричное строение с кульминацией в конце разработки, как это обычно бывает в классической сонатной форме и в первом периоде творчества Скрябина. В Седьмой сонате слияние обеих сфер достигает экстатического ликования в коде сочинения (она наиболее близка типу среднего периода). В Восьмой сонате примерно повторяется линия образного развития Седьмой, но она не обладает присущей ей яркостью. Близость различных сфер подчеркивается с самого начала. Композиция Восьмой сонаты вновь симметрична, с кульминацией в разработке. Девятая соната, с кодовой кульминацией, аналогична Седьмой, но как бы «вывернута наизнанку»: слияние противоположностей оборачивается злобным торжеством. Десятая соната изначально содержит довольно большую общность сопоставляемых компонентов содержания, и в ней тип развития Шестой, Восьмой сонат выражен наиболее ярко.

Взаимодействие образов в одних случаях кончается трагически — победой темных сил (Шестая, Девятая сонаты). В других оно приводит к слиянию обеих сфер и торжеству (Седьмая соната, поэма «К пламени», «Прометей»). Одной из деталей экстаза является трель, приобретающая большое значение¹.

Новый этап намечается с Десятой сонаты, которая представляется возвращением к старому на новом уровне в смысле общего просветления колорита, обусловленного более непосредственной связью с явлениями внешнего мира, большей простоты музыкального языка (со вступлением Десятой сонаты перекликается Поэма-ноктюрн ор. 61). С другой стороны, Прелюдии ор. 67 и ор. 74

¹ Значение трели подчеркивалось многими авторами: «Трели в Шестой, Седьмой, Десятой сонатах используются как символ восхищения, очарования, трепета» (22, с. 120). Трель «в последних сонатах... означает всегда неподвижность, растворенность, пребывание в трепете» (8, с. 164).

отличаются глубоким трагизмом, примеров которого немного даже в рассматриваемом периоде. Таким образом, драматическая и светлая его линии, трансформируясь, возрождают какие-то черты начального творческого периода.

В гармонии идут дальнейшие поиски разнообразия тонического аккорда, его усложнение. В некоторых случаях он напоминает сложные лады Яворского: элементы дважды цепного лада в Шестой, Восьмой и Девятой сонатах, Прелюдиях ор. 67, 74, дважды увеличенного в Седьмой, Восьмой и Десятой сонатах, Этюде ор. 65 № 1, Поэме ор. 69 № 1. Иногда система увеличивается до 12-ступенности (Девятая, Десятая сонаты, Этюды ор. 65). Одновременно основное созвучие сочетается с более традиционным (в этом качестве выступает альтерированный септ- или нонаккорд среднего периода), образуя «двухсферность», имеющую место и между разделами, и внутри одного. Развитие, как правило, приводит к взаимопроникновению сфер. Нередко лейт-комплекс имеет квартовую структуру («Прометей», «К пламени»); в ряде случаев прометеев комплекс претерпевает незначительные изменения, но все-таки остается основой тоники (в подавляющем большинстве указанных сочинений). Специфично строение комплекса в Шестой, Седьмой сонатах. Важна также своеобразная полигармоничность, самостоятельность разных пластов фактуры (Восьмая, Десятая сонаты, «Гирлянды»).

Десятая соната, поэма «К пламени» содержат ряд новых черт музыкального языка: диатоничность созвучий (септаккорды и трезвучия), полноправное положение квинты, которая в среднем и начале позднего периодов появлялась редко (как правило, она повышалась или понижалась или вовсе отсутствовала), выделение основных тонов тонического аккорда.

В тональной сфере сохраняется значение тритонового энгармонизма и трех малотерцовых кругов, но в конце

периода появляется большетерцовый энгармонизм и движение по увеличенному трезвучию (Десятая соната, Поэма ор. 69 № 1).

Начиная с Восьмой сонаты нет уже такой прямой, безусловной зависимости мелодики от гармонии, выражавшейся в буквальной мелодизации созвучия, хотя связь эта все еще крепка. Она еще больше ослабевает в Десятой сонате, в которой мелодика выдвигает свои законы плетения ткани из цепи коротких и интонационно ярких мотивов.

На увеличившуюся самостоятельность мелодики указывает как вновь возродившаяся жанровость некоторых эпизодов Восьмой и Десятой сонат, так и большая ее дифференцированность, проявляющаяся, в частности, в множественности тематического содержания разделов.

Ритмическая сложность, вязь, также способствующая независимости мелодики, ненадолго уступает место в Девятой сонате большей простоте, ясности ритмической структуры, усилению роли пунктированного ритма, достигая своего апогея в Десятой сонате.

Изложение по-прежнему подчеркивает грани формы: аккордовые, как правило, более устойчивые разделы (начало и конец), а разработки разреженнее и полифонизированнее. Аккордово выделяются кульминации. Однако с эволюционным процессом в фактуре усиливаются тематичность и детализированность.

Определяющими методами развития в скрябинских формах являются: 1) противопоставление (обычно сдвигаемое тонально) тематических элементов — основных противоположных «действующих сил», которые, как правило, мало изменяются интервально; 2) разработочность — более широкий показ и развитие одной из сторон (тема секвенцируется большими отрезками); 3) усиление полифоничности ткани, которая приобретает специфический вид контрапунктического комбинирования; 4) введение новых мотивов; 5) фактурное услож-

нение; 6) ритмическая и гармоническая вариантность; 7) темповое ускорение, метрические смены.

Целью и результатом этого движения является одно из главных драматургических средств Скрябина — слияние и образное преобразование тем. В Десятой сонате большая контрапунктическая сложность изложения и множественность тематических образований порождают еще один метод развития — плетение новых мелодических линий, возникающих в связи с различными горизонтальными комбинациями. Мотивная разработочность, более присущая Скрябину в первой половине творчества, в целом отходит на второй план. Контраст и фактурное обновление по-прежнему преобладают в экспозициях и репризах.

Сложившийся в среднем периоде творчества тип динамичной формы — первый тип драматургии — в позднем периоде претерпевает различные видоизменения (в более чистом виде присутствует в Седьмой сонате, «Прометее», «К пламени»). Сонатную форму в Восьмой, Десятой сонатах предваряет небольшое вступление (в Девятой его роль выполняет 1-й элемент г.п.). В Девятой, Десятой сонатах она обрамляется материалом вступления.

Характерная для среднего периода индивидуально скрябинская точная смысловая значимость основных тем (Пятая соната, «Поэма экстаза», в третьем периоде «Прометей») ¹ проявляется не так ясно: темы экспозиции объединяются преимущественно в две контрастные группы (каждая из двух главных тем присоединяет к себе связующую и заключительную там, где она есть), и определение их смыслового значения возможно в более общем плане.

¹ Напомним, что особенно ярко проявляется это в Пятой сонате, где одинаково самостоятельны и значительны все четыре темы экспозиции, четко разграниченные и формально.

В разработке, наряду с резким сопоставлением тематического материала, включающим и разработочность, большую роль начинает играть ритмическая вариантность и контрапунктическая техника. Кульминации разработок и код строятся обычно на образном и фактурном преображении лирической сферы. Коды, кроме того, содержат не только эти, но также ритмические, а часто и темповые видоизменения основных тем.

Интересно преломляется в Шестой, Восьмой, Десятой сонатах принцип кодовой кульминации. Он превращается в своеобразный апофеоз активности, который образными и темповыми средствами усиливает напряжение окончания и перекликается с главной динамической точкой сочинения¹, но отождествляться с кульминациями Седьмой, Девятой сонат не может. Этот апофеоз активности в заключительных разделах является новой особенностью композиции, модификацией прежней завершающей кульминации. А в целом данные сонаты представляют второй тип скрябинской драматургии.

Заключение

Эволюция скрябинского стиля в сонатах будет прослежена по следующим основным пунктам: 1) образный строй и драматургия, 2) гармония, 3) тематизм, ритмика, 4) структуры многоголосия, 5) форма.

¹ Л. Сабанеев также отмечает в поздних сочинениях («Прометей», Седьмая, Восьмая, Десятая сонаты) расширенное проведение тем в конце и затем сокращение ритмического контура, быстрые Presto, исступленные танцы, заключающие произведение (см. 58).

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И ДРАМАТУРГИЯ. Содержание ранних сочинений Скрябина довольно многообразно. Здесь и драматизм в различных выражениях, и разнохарактерная лирика, и — отличительная черта именно первого периода — часто ясная жанровость (например, похоронный марш в Первой сонате). Свойственное сочинениям Скрябина отражение философских взглядов композитора проявляется в таких моментах, как развернутая программа Третьей сонаты, рассказывающая о напряженной жизни «души». Однако содержание сонаты не только не ограничено приписываемым ей самим композитором, но и не включает выработавшихся позднее типичных образных и структурных музыкальных элементов его воплощения. Подробная программа встречается только в ранних сонатах. В дальнейшем ее роль выполняют обильные авторские обозначения или аналогии с другими сочинениями с объявленным пояснением (как, например, в Пятой сонате, связанной с «Поэмой экстаза»). Иногда на нее указывает сама музыка и линия ее развития.

Постепенно после Третьей сонаты происходит кристаллизация характерных для зрелых произведений Скрябина (Четвертой, Пятой сонат, «Поэмы экстаза») образов «личного» оттенка, которые можно сгруппировать в две основные полярные сферы — томление и экстаз (контраст «высшей утонченности» и «высшей грандиозности», по выражению Скрябина)¹. Вырисовы-

¹ Пробраз этого противопоставления есть уже во Второй сонате с ее контрастом спокойного и взволнованного состояний. О взаимодействии «высшей утонченности» и «высшей грандиозности» в скрябинском творчестве (борьба стихии эльфа со стихией Прометей, соотношение космичности и аристократизма) говорит Л. Сабанеев (см. 58). Он также пересказывает слова Скрябина о том, что в пределе «высшая утонченность» и «высшая грандиозность» смыкаются. Л. Данилевич также отмечает, что содержание поздних сочинений Скрябина замкнуто в узком кругу образов экстаза, «выс-

вается и третий важный компонент — полет к далекой цели, связующее звено между указанными полюсами¹. По этой схеме строятся некоторые произведения центрального периода творчества. В Пятой сонате появляются вносящие «объективную» ноту начальная тема хаоса и колокольный звон (в конце разработки), который предвосхищает стихию колокольности поздних сонат. Почти вытесненный драматический элемент в этих сочинениях нередко воплощается в разнообразно преодолеваемых «ритмах тревожных».

Схема среднего периода: томление — полет — экстаз — претерпевает в поздних сонатах значительные изменения. Она претворяется в соотношение преимущественно «темных объективных» и «светлых индивидуальных» образов, созерцательного и волевого начал и их взаимодействие.

Значение первых начинает возрастать. Шестая, Девятая (отчасти Восьмая) сонаты — мрачные по колориту, несколько «таинственные» сочинения. Возрождающийся драматизм раннего периода имеет другой характер. Большую роль начинает играть колокольность как новое средство воплощения объективной сферы.

Переходя к обобщающему обзору драматургии сонат, следует отметить ее большее разнообразие и традиционность в ранних сонатах и скрябинскую специфичность в зрелых и поздних. В Первой сонате она основана на сопоставлении разнохарактерных порывистых и спокойных лирических образов с резюмирующим трагическим выводом-послесловием. Во Второй сонате — на контрастных внутренне экспрессивном, элегически-созерцательном и импульсивно-взволнованном состояниях.

шей грандиозности», «высшей утонченности» (см. 28). Однако оговорим, что это скорее относится к среднему периоду.

¹ А. Альшванг говорит, что все эти «кружения», «вихри», «полеты» воплощают образ свободного человеческого духа (см. 3, с. 52).

В Третьей сонате различные по содержанию части скреплены единством драматического замысла, развивающегося к итоговому торжествующему кодовому завершению (в самом окончании — отголоски борьбы).

Она содержит начатки типичной для среднего периода драматургии, наиболее яркими образцами которой являются Четвертая и Пятая сонаты, включающие три основных этапа: показ лирического образа («томление по далекому идеалу»), не раскрывающий всех граней его содержания (как бы издавлек), затем интенсивную его разработку и активизацию, целеустремленное движение и, наконец, итоговую кульминацию, обычно в коде, основанную на ликующей трансформации начального образа.

Поздние сонаты подчиняются упоминавшимся закономерностям взаимодействия «объективной» и «индивидуальной» сфер. Драматургия их вновь более разнообразна (но сводится в основном к двум видам), не всегда следует линии устремления к заключительной кульминации, которая часто оборачивается не экстатическим ликованием, а грозным торжеством мрачных, «таинственных» сил. В Шестой сонате, например, происходит поглощение светлого образа злым началом, а развитие в целом обладает чертами симметричности и лишено последовательного восхождения. Седьмая соната представляет собой более традиционный (с точки зрения самого скрябинского творчества) динамический процесс с кульминацией в коде, превышающей уровень разработки. Происходит активизация статичных лирических образов. Близка последней Восьмая соната. Девятая соната есть концентрированное выражение скрябинской образной драматургии. Динамизированное проведение созерцательных элементов занимает всю последнюю треть формы.

Десятая соната во многом аналогична Шестой, но с «противоположным знаком». Противопоставление тре-

возможно-действенной и потенциально экстатической сфер, активизация вступления и побочной партии приводят к ликующей кульминации в разработке. Обрамление созерцательно-пантеистическим, «замороженным» вступлением сообщает структуре симметричность.

Если произведение включает сильный контраст образов, тогда взаимодействие их длительно и последовательно подводит к находящейся в конце главной кульминации, за которой сразу следует новый аспект победившего образного сплава (апофеоз активности), а форма являет собой устремленную к высшей динамической точке в завершении композицию. Примерами являются Седьмая, Девятая сонаты.

Если же контраст не так резок, то кульминация достигается довольно быстро — в центре сочинения, а апофеоз активности появляется только после репризного напоминания преодоленных элементов. Сочинение в этом случае имеет симметричное, с центром тяжести в середине, строение и расщепленную кульминацию. Это Шестая, Десятая сонаты.

Новой деталью образного развития поздних сонат является упоминавшийся апофеоз активности в заключительных построениях формы, далеко не всегда совпадающий со смысловой кульминацией и осуществляемый темповым и образно-ритмическим преобразованием ключевых тем сочинения.

Таким образом, типичная для зрелого периода образная драматургия находит воплощение только в Седьмой и менее ярко — в Восьмой сонатах, так как в Шестой и Десятой она обладает чертами симметричности и, кроме того, в Шестой же и Девятой имеет трагический характер.

Музыка Скрябина своим образным строем оказала значительное воздействие на творчество замечательного польского композитора Кароля Шимановского. Их общ-

ность во многом определяется близостью обоих художников Шопену, особенно в начале творчества¹.

Некоторые ранние произведения Шимановского, например Этюд ор. 4 № 1, показывают именно двойственное влияние Шопена — Скрябина (так же, возможно, как для последнего оно во многом вылилось в форму Шопен — Лядов). В еще более скрябинском стиле (в духе Прелюдий ор. 1) выдержан третий этюд того же опуса. Аналогии с творчеством русского композитора вызывает и Вторая фортепианная соната Шимановского своим экстатическим тоном и частыми кульминациями.

Скрябинское влияние обнаруживают и некоторые другие симфонические (Вторая, Третья симфонии) и фортепианные сочинения Шимановского. В Третьей симфонии оно сказывается в утонченности и изысканности музыки, хрупких лирических соло скрипки, экстатически обостренных кульминациях с участием хора. Только эта музыка еще более изысканна и хрупка и лишена мощи скрябинских порывов.

Воздействие Скрябина испытал и молодой Шостакович в Первой симфонии, в ее медленной части и особенно в финале с его лирической темой, напоминающей «Божественную поэму».

ГАРМОНИЯ. Как это многократно подчеркивалось, гармония является одним из наиболее значительных элементов музыкального языка Скрябина и занимает особое место в эволюции его стиля². Завоевания в этой

¹ И. Бэлза указывает, что музыку обоих композиторов сближает и «атмосфера революционного предгрозя начала XX века» (21, с. 6).

Параллели между Скрябиным и другими композиторами рассматриваются в различных разделах заключения в соответствии с общностью того или иного средства музыкального языка и формы.

² Скрябин считал гармонию значительнее мелодии, находил в ней огромную магическую силу (см. 57, с. 279).

области, достигшей именно на заключительном творческом этапе большой сложности и необычности, как и индивидуальная одночастная конструкция, выдвинули композитора в ряды музыкальных новаторов¹. Ранние сочинения преимущественно продолжают традиции музыкального языка романтического направления (Шопен, Лист, Вагнер)². Функции тональной классической системы (Т, S, D) одинаково значительны. Также равноправно представлены хроматика и диатоника, но уже есть стремление противопоставить их (например, в финале Первой сонаты или в Allegretto Третьей).

Затем постепенно увеличивается протяженность бестоничного изложения, причем как субдоминантового (в медленной части Третьей сонаты), так и доминантового (в основном посредством частых органных пунктов). Начинается вуалирование функциональных отношений, которое приводит в дальнейшем к самостоятельности неустойчивого аккорда.

Новая гармоническая система Скрябина складывалась на протяжении многих лет творчества, и произведения разных периодов показывают нам ее кристаллизацию. Напомним некоторые ее этапы. Септаккордовое строение тоник в разработке Второй сонаты, малотерцовые цепи в финале Третьей сонаты предвосхищают

¹ Л. Сабанеев сходным образом характеризует развитие музыкального языка Скрябина: в начале творчества композитор в равной степени архитектор, «гармонист» и «мелодист». Затем выдвигается гармония. Ритм видоизменяется медленно, главным образом в сторону большей «магичности», мелос утрачивает лиричность, становится «тематизмом» и попадает в зависимость от гармонии. Она же захватывает все большее количество звуков натуральной гаммы. Комплексы поздних сонат являются гармониембрами, напоминающими звучание колоколов, дисков, пластинок (см. 58).

² Русский генезис гармонии Скрябина прослеживает Л. Данилевич: «Руслан и Людмила» (Черномор) Глинки, «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» (Графиня) Чайковского (см. 26).

черты зрелых произведений. В последующих сочинениях (1900—1907: от симфоний и фортепианных произведений к «Поэме экстаза» и Пятой сонате) постепенно усиливается роль гармонии, а в ней доминанты — сначала как интервальной структуры, а затем и как функции. В Четвертой сонате намечается преимущественное ее использование, есть также примеры устойчивости диссонирующего аккорда (заключительная тема, окончание среднего раздела *Andante* и второй части, сложные вертикали г. п.)¹.

Примерно с Пятой сонаты, «Поэмы экстаза» неустойчивая структура в виде септ- и нонаккорда со всевозможными альтерациями выдвигается на первый план и отчасти приобретает тоничность. Постепенное обособление, самостоятельность доминантового септаккорда начинается уже в Пятой сонате. Такой септаккорд (как правило, альтерированный), например, в области связующей партии лишается своей зависимости от тоники, он никуда не тяготеет, а только перемещается по различным интервалам. Поэтому и отличается в данном случае тонической самостоятельностью. В последующих сонатах это свойство развивается и укрепляется. Каждый такой септ- или нонаккорд обычно имеет более или менее установившееся расположение: основной тон, септима в басовых голосах, терция и различные другие звуки — в верхних. Сложные аккорды, сохраняющие строение доминантовой гармонии, обычно представлены основным видом. Бас как доминантсептаккорда, так и доминантообразного комплекса, как говорилось, признается его основным тоном. Нередко к такой структуре с интервалом малой септимы в нижних голосах под-

¹ О «доминантности в стадии неустойчивости, раздражения без исхода» музыки Скрябина говорил еще Б. Л. Яворский (см. 69, с. 278). На то же накопление доминантовой неустойчивости и ограничение ею функциональной сферы, вытеснение минора и значение лейтгармонии указывает В. Берков (см. 18).

страивается снизу еще тритон, первый звук которого в ряде случаев (это зависит от особенностей контекста) можно считать основным тоном. Однако некоторое время аккорд сохраняет свое старое «одеяние» — доминантовость — в виде следов традиционного гармонического разрешения (тонического баса), дающих бифункциональные сочетания. Разнообразные функции классической системы сводятся к сложным тоническим септаккордам, а соотношение тональностей — к их взаимодействию¹.

Таким образом, сложное хроматическое созвучие надолго становится в творчестве Скрябина основой музыки, и наибольшее развитие получает именно хроматическая линия ранних сочинений. А диатоническое направление будет продолжено лишь в самых поздних опусах, естественно, на ином гармоническом уровне. Примером трактовки диатоники в зрелых произведениях Скрябина являются самостоятельные многозвучные образования Четвертой и Пятой сонат.

В процессе творческой эволюции тонический септаккорд претерпевает различные превращения, долгое время сохраняя, однако, доминантообразную структуру. Наиболее частой его формой в первой половине позднего периода является прометеев комплекс (и различные его видоизменения), закономерности которого опре-

¹ С. Скребков также связывает новую трактовку тональности у Скрябина со сложным альтерированным септ- и нонаккордом доминантового типа (см. 61), подчеркивая при этом, что музыка продолжает оставаться строго тональной, «то есть в каждом его произведении с полной определенностью слышна главная тональность, хотя в чрезвычайно своеобразном звучании» (60, с. 76).

Ю. Холопов отмечает, что суть перерождения скрябинской системы состоит в превращении доминантаккорда в новую тонику (типичным видом основного аккорда становится прометеевское шестизвучие), так как функция созвучия определяется прежде всего его ролью в гармонической структуре (см. 65, с. 97—98).

деляют и квартовое строение гармонической вертикали¹. Еще специфичнее по звучанию основной интонационно-гармонический комплекс Шестой сонаты, с которой варьирование тонической структуры приобретает большую многосторонность и отдаляет ее от доминантовости строения. Для «Прометея» и Шестой сонаты характерно, кроме того, безраздельное «единовластие» основного лейткомплекса, пронизывающего сочинение буквально «вдоль и поперек»².

После этих произведений параллельно с поисками разнообразия тонической функции происходит ее «раздвоение»: гармонический язык поздних сонат, как правило, двухсферен и строится на сочетании новаторского средства с более традиционным, в частности с доминантовым по структуре септ- и нонаккордом (областью последнего обычно являются п. п.). Композитор усложняет первое несколькими путями, развивая заложенные в нем возможности. Используются секвенции и транспозиции комплексов или их частей на основном басу, интенсивная ритмическая разработка тритоново сопряженных тоник и различных других аккордов от звуков малотерцовых и большетерцовых тональных кругов.

Аккордовые вертикали в этот период часто приобретают сходство с колокольными звучностями. Происходит также разделение слоев гармонии, ведущее к их автономности (например, в Восьмой сонате). Полифониче-

¹ Расширение понятия «тональность», исчезновение старой системы в связи с новой логикой квартового аккордостроения указаны были еще В. Каратыгиным в очерке «Скрябин». Сам Скрябин говорил, что у него основной аккорд, например прометеевское шестизвучие, заменяет трезвучие (см. 57, с. 46).

² Тематическая трактовка гармонических средств в последнем периоде творчества Скрябина как одно из важнейших качеств современной музыки отмечена в упоминавшейся работе С. Скребкова «Гармония в современной музыке».

ская их самостоятельность — важное свойство позднего стиля Скрябина¹.

Далее «расщепляется» само тоническое созвучие, сочетаемое с более традиционным, оно приобретает многосоставность (двуосновность главной партии Девятой, вступление и главная партия Восьмой сонат). Одновременно взаимодействуют и взаимопроникают две основные гармонические сферы.

Новый этап гармонического мышления композитора представляет собой Десятая соната. Наряду со своеобразием и детализированностью новаторских средств, в ней происходит своеобразный возврат к диатонике, натуральной гармонии, являющейся в данном случае изукрашенным различными призвуками порождением сложной основы. В мелодии начинают действовать самостоятельные линейные закономерности, высвобождающие ее из-под власти гармонии, долго «порабощавшей» ее в предыдущих сочинениях.

Особым свойством скрябинской вертикали является ее полнозвучная красочность, красота самого звучания (немалую роль играет тут расположение аккорда) и ее «тембровость», проявляющаяся в связи строения, напоминающего натуральную шкалу, с природой самого звука и в преломлении различных немзыкальных тембров колокольного звона или гула. Так аккорд и фактура сливаются воедино².

¹ Частным проявлением этого является «мелодико-тематическая акцентировка группы тонов», например, в Шестой сонате, о которой говорит Скребков в цитируемых очерках. О тяготении целостного квартного комплекса к функциональному расслоению говорится и в упоминавшейся работе В. Добрынина.

² Вряд ли «эффект звучания, напоминающий то зловещий звон, то гулкое завывание ветра», можно объяснить, как пишет Н. Котлер, только «противоречием между акустическим диссонированием и ладовой устойчивостью» (см. 40). Очевидно, тут имеют значение и расположение аккордов, и темброво-регистровые факторы.

Все вышеперечисленные свойства сближают творчество Скрябина с общим руслом развития современной гармонии, характерными чертами которой являются отказ от разделения на функции, самостоятельность диссонанса и применение его в качестве тонального центра, усложнение структуры аккорда и его расслоение, тематичность, линейность и фонизм ¹.

Усложнение гармонического языка сочинений Скрябина естественно сочетается с развитием и обновлением их тонального строения. В ранних произведениях в основном оно традиционно и не выходит за рамки кварто-квинтовых и параллельных сопоставлений. Отдельные предвосхищения последующих особенностей (например, малотерцовые последовательности в разработке финала Третьей сонаты) редки. В первой половине творчества тональный план часто представляет «функции высшего порядка» (ступени основной тональности).

Специфичность тональной структуры совпадает, естественно, с установлением новых закономерностей в гармонической области. С тоничностью доминантсептаккорда выдвигается интервал тритона как основной «законодатель» отношений, большую роль приобретает тритоновый энгармонизм (и тут «дьявол в музыке» выступает как фактор, динамизирующий статичность тональности, сведенной к одной, к тому же неизменной тонической функции) ². Ему обычно сопутствует целотонное движение («Поэма экстаза»).

¹ Дискуссия по важнейшим вопросам современной гармонии отражена в статьях различных авторов на страницах журнала «Советская музыка» в 1957—1963 гг.

² В. Дернова верно замечает, что «новое в использовании тритонового энгармонизма у Скрябина в сравнении с его предшественниками» заключается «в абсолютном преобладании этого, ранее исключительного приема» (31, с. 184); эпизодически он, как и гамма тон-полутон, применялся и Римским-Корсаковым.

В ходе дальнейшего развития тональная сфера начинает подчиняться главенствующей роли трех замкнутых малотерцовых кругов, по тонам которых транспонируются тонические комплексы-аккорды (отражая взаимодействие уменьшенных ладов высшего порядка). Первоначальный тритон заполняется двояко — целыми тонами и малыми терциями¹. Традиционное разнотональное соотношение тем в экспозиции, их сближение в репризе, субдоминантовую и доминантовую сферы в разработке представляют теперь различные малотерцовые цепи. Обычно вторая используется для побочной темы, третья — в разработке, реприза же основывается на «тонической». Только в Пятой сонате круги, соответствующие классическим функциональным сферам, находятся в кварто-квинтовых связях в прямом смысле. В Седьмой же, Восьмой и Девятой сонатах они более условны и обобщенны: субдоминантовый круг находится на полтона выше, а доминантовый — на полтона ниже главного (1-й содержит квинтовый звук), что, по существу, соответствует классической системе ладовых тяготений.

Группы аккордов, объединенных малотерцовым циклом, образуют тональную систему высшего порядка, обладающую некоторой замкнутостью. Однако среди ее созвучий в отдельных случаях может быть выделено одно, которое становится центром, тогда как другие представляют побочные, местные центры (вроде отклонений, не разрушающих гегемонию главной тональности).

¹ Интересные соображения о тональной структуре содержатся в работе Добрынина: «Основные соотношения между созвучиями... тритоновые и терцовые (чаще всего малотерцовые). Эффективность терцовых последований повышается в стиле Скрябина вследствие того, что сами созвучия строятся по квартовому принципу» (33, с. 25). И далее: «Традиционные консонансы (терции, квинта) играют капитальную роль у Скрябина в соотношениях. Это тем более важный фактор, что ослаблена их роль в вертикали» (с. 53).

Но возможны и такие случаи, когда все аккорды сравнительно равноправны. Тогда каждый из них может претендовать на роль центра системы, охватываемой всем малотерцовым циклом. В этом случае каждое смещение можно рассматривать как новую форму одной и той же тональности.

Перемещения тонических септаккордов по малым терциям ограничиваются, естественно, тремя малотерцовыми кругами. Если принять каждый за ладотональность высшего порядка, то в творчестве позднего Скрябина окажется всего три тональные системы. Один и тот же круг в различных произведениях по положению в форме выполняет, как говорилось, предположительно роль тонической, доминантовой и субдоминантовой сфер. Тогда отдельные его аккорды представляют разные тональности данной сферы, и передвижения выглядят как их соотношения. Функциональное определение этих малотерцовых кругов вызвано попыткой переосмыслить классические традиции на принципиально иной основе¹.

Тональные отношения Десятой сонаты довольно противоречивы и не укладываются в единую систему. Некоторыми чертами они приближаются к Пятой сонате (опять основные тоны функций находятся в соответствующих кругах); появляется большетерцовый энгармонизм, кроме того, немалое значение имеют «функции высшего порядка» (в этом виден признак перелома — возвращения к старому на новой основе). Во второй половине позднего периода в целом большую роль начинают играть закономерности большетерцовых сопоставлений, увеличенного трезвучия (увеличенный лад), при

¹ Тоническую, субдоминантовую, доминантовую функции трех малотерцовых кругов отмечает и Ю. Холопов. Специфичность гармонической вертикали и тональных отношений автор объясняет появлением новых форм воплощения старых структурных принципов, а не новизной принципов (см. 65, с. 104).

котором элементы целотоновой последовательности сохраняются.

Тональные отношения основных тем сонатного *allegro* претерпевают эволюцию. В первых четырех сонатах они традиционны. В Пятой сонате представлен случай субдоминантовой репризы. В Шестой и Седьмой сонатах вторая тема отстоит от главной на большую терцию вниз, реприза сдвигается вниз на тон, благодаря чему побочная партия попадает в тритоновую сопряженность к тональности главной в экспозиции. В Восьмой сонате главные темы в квартовых отношениях сдвигаются на большую терцию вверх в репризе, но тональное единство соблюдено благодаря совпадению тональностей вступления и окончания побочной темы в репризе. Тональности Девятой сонаты в экспозиции образуют окружение их общей тональности в репризе. Кроме того, репризная тональность совпадает с начальной тональной сферой экспозиции. В Десятой сонате отношения тем традиционно тонико-доминантовые (III ступень в п. п. в экспозиции и главная в обеих в репризе).

Музыка Скрябина отличается большим своеобразием, новизной содержания и выразительных средств. Несмотря на это, у нее немало точек соприкосновения с современной композитору западной мировой музыкальной культурой — главным образом в сфере некоторых черт музыкального языка, потому что общность содержания и культивирование сонатного жанра в западной музыке отсутствуют.

Прежде всего следует провести аналогии с гармоническими исканиями французских импрессионистов. Для них также характерны: 1) опора на диссонирующее созвучие и его самостоятельное значение; 2) большая роль доминантовых целотоновых гармоний, в частности нонаккорда (царством которого является «Пеллеас и Мелизанда»); 3) красочность, внимание к фонической стороне аккорда, имеющие немалое значение и часто

самоцельные у импрессионистов в силу основных особенностей их искусства; 4) краткость мелодических образований; 5) нередкое структурное единство вертикали и горизонтали (в качестве примера можно привести прелюдию Дебюсси «Шаги на снегу»).

Доминантсепт- и нонаккорды, целотоновые звуко-ряды и их отрезки встречаются в целом ряде прелюдий Дебюсси: «Дельфийские танцовщицы», «Паруса», «Ветер на равнине», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Шаги на снегу», «То, что видел западный ветер» (здесь есть даже чередование аккордов по тритонам), «Ундина», «Фейерверки». Изредка встречаются и сходные со скрябинскими кварто-квинтовые созвучия («Затонувший собор», «Ундина») и самостоятельность различных пластов гармонии (элементы политональной техники письма: «Туманы», «Чередующиеся терции», «Фейерверки»).

Во многих прелюдиях ряды доминантсептаккордов следуют по излюбленным импрессионистами малым и большим секундам и малым терциям («Мертвые листья», «Ворота Альгамбры», «Фей — прелестные танцовщицы», «Терраса, освещаемая лунным светом», «Ундина»).

Большой сложностью языка отличается фортепианный цикл Равеля «Ночной Гаспар», состоящий из трех пьес: «Ундина», «Виселица», «Скарбо», которые включают многие элементы позднего стиля Скрябина. В «Ундине» есть увеличенные трезвучия, в ее кульминации звучат последовательности тон-полутон (в сходящемся направлении) и целотоновая. В тональной сфере, наряду с кварто-квинтовыми и секундовыми отношениями, большую роль играет тритон. Политональное соединение в коде близко сочетаниям аккордов малотерцовой цепи в сонатах Скрябина третьего периода (только с переменной мест: у Равеля доминантсептаккорд звучит вверх, а трезвучие С — вниз). Различные

сложные ладовые образования включает «Виселица»: в вертикалях участвуют дважды увеличенный (целотоновый звукоряд) и дважды цепной лады (тон-полутон). Есть и квартовые гармонии (в т. 24—25); большую роль играет колокольный звон. Таким образом, пьеса включает многие элементы позднего стиля Скрябина. В «Скарбо», как и в Пятой сонате (в частности, вторая тема в репризе напоминает ее заключительную партию), традиционная трактовка тональности сочетается с тоничностью доминантсептаккорда. Нередко тоники представлены целотоновыми шестизвучиями, характерно расщепление ступеней (септимы и терции). Частые органые пункты образуют с накладываемыми тональностями тритоновые отношения, возникают политональные сочетания. Основой движения являются большие и малые терции и секунды.

А. Альшванг верно указывает на близость выразительного значения используемых средств у обоих композиторов: «Равель в своей фортепианной сюите «Ночной Гаспар» (1908) почти одновременно со Скрябиным нашел не только сложнейшие созвучия («Виселица»), но и характер их использования как выражение зловещих импульсов (можно сравнить третью пьесу цикла «Скарбо» с соответствующими эпизодами у Скрябина, начиная с Пятой сонаты)» (7, с. 81).

Однако следует подчеркнуть отсутствие у импрессионистов усложненной гармонической основы типа комплексов поздних сочинений Скрябина.

Шимановский написал три фортепианные сонаты: c-moll, op. 8 (1903—1904), A-dur, op. 21 (1910—1911), E-dur, op. 36 (1916—1917), хроматизированный гармонический язык которых, несмотря на отсутствие непосредственного сходства с комплексами поздних сонат Скрябина, преломляет их традиции. Особенно это касается Третьей сонаты, в которой большую роль играют альтерированные доминантсептаккорды, тритоновые ин-

тонации, целотоновые последовательности (элементы увеличенного лада), симметричное строение тем.

В зрелом периоде творчества Шимановский отдал значительную дань увлечению импрессионизмом. И само это обстоятельство служит точкой соприкосновения некоторых черт гармонического языка обоих художников. Пристрастие к красочности доминантовых аккордов ясно обнаруживается в импрессионистских фортепианных циклах «Метопы», «Маски» и в скрипичных «Мифах».

Ранний этап творчества Шёнберга и Берга также может служить основой для возможных параллелей между Скрябиным и нововенской школой. Некоторые детали сочинений сближают их с какими-то чертами языка позднего Скрябина — увеличенные трезвучия и тритоновые интонации в Пятой, Шестой, Седьмой, Четырнадцатой песнях ор. 15 на слова Стефана Георга (Седьмая напоминает главную партию Девятой сонаты), целотоновые последовательности в Тринадцатой песне ор. 15 и финале Второго квартета. Ряд гармонических оборотов в творчестве Берга, стабильность интервальной структуры тем (Второй квартет Шёнберга, Соната Берга), наконец, Соната Берга ор. 1, напоминающая Седьмую сонату Скрябина, позволяют провести нити к произведениям последнего. Важное различие заключается в отсутствии у нововенцев сонат (сочинение Берга — единичное явление) и, главное, в принципиальном несхождении норм художественного мышления. Начальные точки соприкосновения служат отправными для различных творческих путей. Через хроматизацию мажороминора, ослабление тональных связей происходит постепенное формирование серийной техники, примеры которой созданы одновременно с последними сонатами Скрябина, а зрелые — значительно позднее.

Гармонический язык Скрябина отдельными своими чертами соприкасается и с музыкой русских компози-

торов, но, как правило, в индивидуальном преломлении.

Заключительная партия Второй сонаты Н. Мясковского *fis-moll*, *op.* 13 (1912) основана на увеличенном трезвучии, которое образуют и тональности тем в репризе (*fis — D — B*); в середине композиции тема «*Dies irae*» приобретает большую красочность.

В Третьей сонате *C-dur*, *op.* 19 (1920) увеличенное трезвучие преимущественно в сфере вступления служит выражению трагического, в отличие от Скрябина (хотя п. п. изложена в экспозиции с характерной пометкой «*con languidezza*»); в начале разработки в басу встречаются аккорды квартового строения. В разработках сонат А. Александрова часто появляются хроматическая и — особенно настойчиво — последовательность тон-полутон. Однако эти драматизирующие средства выступают не в гармоническом, а в линейном виде (Вторая соната, первые части Пятой и Шестой сонат) и по существу своего применения скорее приближаются к методу Римского-Корсакова.

Некоторые произведения Метнера содержат отдельные элементы сложных ладов Скрябина: альтерированные доминансепт- и нонаккорды, целотоновые последовательности и увеличенные трезвучия (третья часть Сонаты *op.* 5 № 1, Вторая соната из *op.* 11, первая и вторая части Сонаты-баллады *op.* 27, Соната *op.* 30)¹. Обычно более сложны по языку разработки, в которых проходят элементы хроматической и целотоновой, гаммы тон-полутон (Соната-воспоминание *op.* 38 № 1, Соната *op.* 22, первая часть Сонаты *op.* 5 № 1, вторая часть Сонаты-баллады, Соната *op.* 30); но они, как правило, горизонтальны.

¹ Скрябин замечал по этому поводу, что у Метнера в некоторых сочинениях перед концом появляется что-то вроде его гармоний, но это совершенно не вяжется со всем остальным (см. 57, с. 249).

Гармония, несмотря на стремление к хроматической усложненности, остается в рамках ясной традиционной функциональной системы. В сложных системах написаны единичные произведения Метнера — Траурный марш ор. 31 (тон-полутон), Сельский танец ор. 38 (увеличенный лад).

Ряд фортепианных произведений Прокофьева, преимущественно первого периода, содержит элементы увеличенного лада — целотоновые последования и увеличенные трезвучия в этюдах ор. 2 № 1 и 4, Токкате ор. 11, Юмористическом скерцо ор. 12 № 9, Скерцо ор. 12 № 10, Легенде ор. 12 № 6 (тоникой последней является увеличенное трезвучие). Но они трактованы индивидуально; целотоновый звукоряд в Юмористическом скерцо, например, гармонизован мажорными трезвучиями, что очень показательно для проводимого сопоставления. В скрябинской гармонической манере написан Вальс ор. 32 № 4: в нем нет ни одного «чистого» аккорда, изложение пронизано «вкусными» хроматизмами. В его середине доминантсептаккорд движется по тритонам! В побочной партии Пятой сонаты звучат гаммы целотоновая и тон-полутон. «Сарказм» № 3 строится на характерном для Скрябина сложном нонаккорде, а тональности побочной партии первой части Третьего концерта располагаются по увеличенному трезвучию¹.

ТЕМАТИЗМ. Ранние сочинения Скрябина отличаются многосторонностью образного значения, склада и масштабного строения мелодий, основные три разновидности которой указаны в первой главе работы: длительные хроматизированные и более широкого интер-

¹ Последние три примера взяты: первый — из упоминавшейся книги Холоповых о фортепианных сонатах Прокофьева (63), два других — из очерка С. Скребкова «Гармония в современной музыке» (61).

вального строения, а также состоящие из кратких мотивов, на основе которых строятся все-таки длинные линии. Именно в последних следует искать истоки характерного для позднего периода творчества тематизма. Мелодии, как правило, довольно значительны по размерам и несхожи по синтаксическому строению, поддаются вариантным изменениям, ритмической разработке.

Постепенно все более определенно утонченные лирические образы связываются с извилистой хроматизированной, а полетные — с «разорванной» горизонталями. Именно ими двумя выражены в Четвертой сонате основные сферы содержания (томление и полет). Одновременно прерывистая мелодика претворяется в Четвертой и Пятой сонатах в аккордизированные мелодические линии, отличающиеся подчас повелительностью (сонатное *allegro* Четвертой сонаты, г. п., св. п. и з. п. Пятой сонаты; тесно связана с вертикалью и ее «гармоническая» первая тема вступления). В них проявляется аккордизация мелодий и мелодизация аккордов. Отсюда уже прямой путь к поздним сонатам, завершающим процесс масштабного сжатия материала и взаимообусловленности мелодии и гармонии.

Тематические образования поздних сонат представляют собой устойчивые интервально и масштабно краткие мотивы. Именно с Шестой сонаты начинается та «краткость дыхания», которой обычно характеризуют мелодику произведений третьего периода¹. Эти мотивы

¹ Об этом говорит, например, Н. Котлер: «Эволюция лада и гармонии приводит к эволюции мелодии. Широкая мелодическая линия исчезает: увеличение звуков в аккорде влечет за собой уменьшение звуков мелодии. Появляются короткие мелодические обороты» (40, с. 19). Надо добавить, что в совокупности они как раз и составляют все звуки породившего их аккорда. Н. Вольтер (см. 22) называет тематизм Скрябина музыкальной символикой, так как композитор сознательно вкладывал в него смысл, связанный с содержанием, которое состоит в обобщении душевных состояний и яв-

вы, разработка которых происходит путем образного и ритмического видоизменения, способа изложения, служат воплощению различных сторон содержания. На новой основе возрождается многозначность первого периода.

Указанные выше интервальная устойчивость и масштабная краткость тем в поздних сонатах обусловлены очень важным свойством — тесной связью их с гармонической вертикалью, начатки которой находим еще в Четвертой и Пятой сонатах в виде упоминавшейся мелодизации аккордов или аккордизации мелодики. Классическое выражение в виде горизонтализации созвучия она получает в Шестой и Седьмой сонатах. Соответственно образуется тематичность аккордов и фактуры, характерная для всех поздних сонат¹.

Однако с Восьмой сонаты начинается процесс автономизации мелодики и подчинения ее законам линейности, организующим горизонтали в устойчивые последовательности (возвращение к старому на новом уровне). В Десятой сонате к этому прибавляется хроматизация мелодики, сопутствующая тенденции к диатонизации гармонии.

В этой сонате на основе кратких мотивов намечается новый мелодический тип. Путем вычленения из более развернутых образований тематических ячеек, зерен и построения из них цепочек возникает «длительная» мелодика на новом уровне.

Что касается жанровой природы тематизма, следует с самого начала отметить, что непосредственная жанровость встречается довольно редко. В более или менее

лений под углом зрения его философии (темы-символы). Такое определение возможно с учетом объективной сущности скрябинского творчества.

¹ Это именно та «гармониемелодия», о которой говорил сам композитор.

чистом виде присуща она все-таки главным образом сочинениям первой половины творчества. Тут можно указать на похоронный марш Первой сонаты, лирическое воплощение впечатлений внешнего мира (образов природы) во Второй сонате и «Божественной поэме», танцевальность Вальса As-dur.

В дальнейшем жанровые элементы окончательно теряют свою непосредственность, приобретают высокую степень обобщенности и становятся строительным материалом для воплощения различных деталей концепции¹. Однако действенные темы повелительного, заклинательного, «магического» характера имеют в своей основе военные сигналы, возгласы, призывы и связаны со сферой маршевости².

Музыкальным эквивалентом преображенной танцевальности являются заключительные стремительные кружения, вихри, «иступленные» танцы и «сатанинские» пляски, выражающие экстаз, полет или злобное торжество. В их воплощении принимают участие и музыкально осмысленные колокольные звоны. Таким образом, в среднем и позднем периодах творчества отражение внешнего мира становится совершенно обобщенным, опосредствованным³.

¹ На их философское значение указывает А. Альшванг: «Танцевальные ритмы... пронизывают все творчество Скрябина, что стоит в связи с общим мировоззрением композитора» (3, с. 43). Скрябин считал, что всякая музыка должна быть способна передаваться танцем (см. 57, с. 100).

² Л. Данилевич также отмечает, что стиль позднего Скрябина сохраняет связи с жанровостью и в его произведениях в преображенном виде присутствуют трубные сигналы, фанфары, призывные кличи — волевые темы «Прометея», Седьмой сонаты, причудливые танцевальные ритмы, колокольные звоны (см. 28).

³ О трансформированной жанровости говорит и В. Дернова в связи с анализом «Загадки» ор. 52 в упоминавшейся статье: для характеристики фантастического персонажа пьесы композитор применил «прихотливый, изменчивый, задорный, капризный, кокетливый, ускользающий» танец (см. 31, с. 205—206).

Однако в третьем периоде наряду с этим жанровые элементы в некоторых случаях приобретают как будто большую ясность, первоначальные их истоки выступают в более чистом виде. Речь идет о вальсовых элементах Восьмой, маршевости Девятой сонат, отзвуках природы в Десятой сонате.

МЕТР, РИТМИКА¹. Основной чертой метрического строения ранних сочинений Скрябина, наряду с ритмической четкостью, является присущая им большая гибкость — задержания, синкопы, сочетания асимметричных групп, излюбленная триоль, сохраняющая свое значение в среднем и в позднем периодах творчества², метрическая перекрестность. Нередки ритмические увеличения и уменьшения тем, свойственные и второму периоду.

Ритмическая гибкость особенно характеризует средний период. Относительно поздних сонат нужно прежде всего говорить не о преобладании в них того или иного приема, а о необыкновенном значении во всех ритмической детализированности и вариантности мотивов, связанной с гармонической сферой. Отличается ото всех Девятая соната. Она является средоточием различных ритмических превращений, содержит примеры уменьшения и увеличения основных тем. Редкий случай жанрового преобразования являет собой побочная партия в репризе (марш). В целом для этой сонаты при внутренней вязкости и асимметрии характерна квадратность внешних контуров тем и мотивов и пунктирован-

¹ Скрябин придавал большое значение ритму. Он считал, что на ритмах основана вся магия. А самая действенная магия — это музыка, хранящая в себе неисчислимые ритмические возможности. Он определял ее как звуковое заклинание (см. 57, с. 111—112).

² О большой роли триоли на протяжении всего скрябинского творчества говорил еще Каратыгин (см. 36, с. 30).

ный ритм. Все это образует своеобразную трехчастность в рассматриваемой области, характерную и для других выразительных средств. Необыкновенная филигранная ритмическая детализированность свойственна Десятой сонате, в которой масса разнообразных мелких групп и длительностей в различных голосах (при сравнительно небольшой роли варьирования), создающих ритмическую полифонию пластов.

Не все стороны музыкального языка Скрябина изменяются одинаково «революционно». Относительно небольшим изменениям подвергается ритм. Тем не менее значение его очень велико. На определенном этапе он особенно важен для обособления мелодии от гармонии.

Одна из особенностей произведений третьего периода заключается в частой смене размеров, которые закрепляются за всеми основными тематическими разделами, но нередко меняются и внутри какой-либо одной темы. Таким образом, усложнившийся метроритм становится одним из двигателей развития¹.

СТРУКТУРЫ МНОГОГОЛОСИЯ сочинений первого творческого этапа Скрябина, так же как мелодика и функциональная система, довольно разнообразны. Гомофонный и полифонический принципы построения ткани одинаково важны и не разграничены. Однако преобладает аккордовость, что говорит о важности вертикали в творчестве Скрябина с самого начала. Вместе с тем живость голосов, позднее формирующаяся в более четко выраженную многослойность, —

¹ Л. Сабанеев верно отмечает, что ритм, мелодия, гармония у Скрябина в первичных элементах (ритмические ячейки, аккорды, мелодические линии) сложны, а в более крупном плане (ритмические структуры, гармонические последования, контрапунктическая ткань) просты (см. 58).

черта, присущая самым ранним произведениям. Далее контрасты фактуры углубляются. Поляризация ее типов, связанная с закономерностями образного и драматургического движения, ярко проявляется в Четвертой сонате. Кульминации, как правило, подчеркнуты аккордовыми массивами, а фактура в целом имеет трехчастное строение.

С выдвижением вертикали на первое место и аккордизацией мелодических интонаций усиливается и аккордизация фактуры, что особенно проявляется в Пятой (некоторые ее эпизоды тем не менее обладают полифонической самостоятельностью голосов) и Шестой сонатах. Наряду с этим в Шестой сонате рождается свойство, характерное для всех последующих сонат, — своеобразная «гармоничность» и «мелодичность» фактуры, обусловленные зависимостью развития от единого лейт-комплекса.

В дальнейшем, при сохранении преимущественно в экспозициях разности видов фактуры, неуклонно идет процесс полифонического ее расслоения, большей тематичности и детализированности, заметный и в других средствах выразительности. Сначала он захватывает разработки, а затем частично и другие разделы формы (репризы, коды), причем усиливается роль гибкости, асимметрии, сглаженности акцентов, контрапункта ритмов сложно сплетаемых голосов. Метрическая детализированность иногда способствует полифонической обособленности, например, верхнего (*Molto più agitato* в разработке Восьмой сонаты) или какого-нибудь другого пласта фактуры (в разработке Десятой сонаты не все линии одновременно «усваивают» единый пульс: $\frac{3}{8}$ сначала появляется в среднем, а потом в верхнем и нижнем голосах).

Апогей достигается в Десятой сонате, поражающей сложностью и многосоставностью закрепленных за различными тематическими образованиями многослойных

структур¹. Вместе с тем «до самого последнего момента» сохраняется выделение кульминационных моментов формы по-новому преломленной аккордовостью, самым ярким примером сложной простоты которых опять является Десятая соната.

Упоминавшаяся ритмическая детализированность мелодических линий придает им возможную независимость от гармонической основы, и эти контрапунктически сплетаемые горизонталы, опирающиеся на гармонические вертикали, и составляют музыкальную ткань в целом.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА. Сложное взаимодействие разобранных элементов составляет драматургическое движение скрябинских произведений, их форму. Огромную роль в творчестве Скрябина играет одночастная композиция, возникшая в результате разработки и взаимодействия циклической многочастности и формы сонатного *allegro*. Она сложилась не сразу, к ней привели долгие творческие искания в сфере как симфонического жанра, так и крупных фортепианных сочинений².

Сонатная форма в ранних сонатах обладает рядом черт, часть которых характерна только для начального творчества, другая найдет продолжение и развитие позднее. Образное соотношение основных разделов экспозиции различно. Развитие в ней осуществляется обычно точной (в сфере г. п.) и мелодически вариантной (п. п.)

¹ Тонкое определение фактуры сонат позднего периода дано Асафьевым: «Ткань последних сонат Скрябина представляет собой яркий пример напряженной драматизации и выявления эмоционально окрашенных «конфликтов» посредством крайней дифференциации, разложимости линий на связующей обертоновой основе. Здесь можно говорить уже не о гармониях, а о гармонической атмосфере («гармониемембры»)» (11, с. 278).

² Постепенную кристаллизацию одночастной формы у Скрябина отмечает Каратыгин (см. 36, с. 44).

повторностью, которая в дальнейшем принимает специфический вид. Методы драматургического движения в членящихся, как правило, на несколько этапов центральных частях формы сводятся к сопоставлению, контрапунктированию и секвенцированию мотивов (финал Третьей сонаты). Эти приемы впоследствии переосмысляются. Значительное место среди них занимает мотивная разработочность. Кульминации — одна или две — располагаются на стыке разработки и репризы и в конце формы, причем нет строгой закономерности в использовании для них тематического материала. Репризы часто фактурно изменены. Кода как самостоятельный и важный в смысловом отношении компонент формы определяется только в финале Третьей сонаты. То же можно сказать о тематических связях этого произведения, хотя они есть и в Первой сонате.

В Первой сонате цикл трактован еще довольно традиционно. Вторая соната далека от аналогичных структур среднего периода. Третья соната, несмотря на четырехчастность, ближе к тому строению формы (тематические связи, кодовые кульминации), которое встретим позднее. Деление на две части в Четвертой сонате, по существу, формально (*Andante* — отделенное от сонатного *allegro* вступление). Наконец, появляется первая одночастная Пятая соната.

Далее процесс постепенной кристаллизации типичной одночастной конструкции идет, как говорилось, не только в фортепианном, но и в симфоническом жанре. Он выражается как во внутренней разработке сонатного *allegro*, так и в постепенном уменьшении количества частей, что в совокупности приводит к появлению типичной одночастной формы¹. Сонатные *allegro* Скрябина

¹ В своей статье «Элемент формы у Скрябина» В. Каратыгин отмечает, что параллельно с уменьшением количества частей происходит вращение в одночастную конструкцию признаков циклично-

объединяет внешняя классичность структуры, которая соответствует традициям. Как правило, композиция имеет все необходимые разделы привычного строения¹. За экспозицией с основными темами следуют разработка — обычно из двух разделов, реприза (нередко сокращенная масштабно) и, наконец, кода (не всегда есть небольшое вступление умеренного темпа). Тем не менее по этой схеме Скрябин создает индивидуальный тип одночастной динамической формы, устремленной к завершению. Разумеется, в каждой сонате она оригинальна, но основные ее свойства следующие.

Вступление (там, где оно есть, — в Пятой, Восьмой, Десятой сонатах) посвящено показу бездейственных, «объективных», драматургически значительных образов (более лирическое вступление Пятой сонаты все-таки менее «лично», чем сонатное *allegro*²).

Экспозицию занимают преимущественно три основных тематических раздела (св. п. далеко не во всех сонатах, как, например, в Пятой или Седьмой, обладает самостоятельностью, обычно она близка по образному содержанию первой теме). Главная партия, как правило, воплощает активное начало (различных оттенков в

сти, поэтому важна роль эпизодов, выполняющих функцию *andante* и *скерцо*. Стремление композитора к одночастности автор связывает с психологически-мировоззренческими факторами (см. 37).

А. Алышванг также подчеркивает, что особенностью поздних сонат является концентрация в одночастной форме сонатного цикла (элементы *andante*, *скерцо* и финала). Отсюда лаконизм главных тем и расширение разработочных, вступительных и заключительных разделов (см. 6).

¹ Некоторые произведения содержат переосмысление сложившихся образных и темповых соотношений экспозиции. На то обстоятельство, что важнейшие темы в «Поэме экстаза» Скрябин показал в заключительной партии, а не в главной и побочной, Л. Данилевич верно указывает как на свидетельство его новаторства в области формы (см. 25, с. 98). Необычен медленный темп главной партии в «Прометее».

² Оно предваряется энергичным импульсом.

разных сонатах). Побочная партия противостоит ей своей пассивной созерцательностью (градация тут еще более значительна — от теплой чувственности Пятой сонаты до трагической обреченности Восьмой). Заключительная партия близка по характеру главной, но в несколько ином аспекте (нередко ей свойственна полетность). В некоторых сонатах ее нет, в других она примыкает к побочной партии¹. Движение внутри экспозиции осуществляется прежде всего контрастом тем, а затем преимущественно посредством варьированной тонально и фактурно повторности, секвенцированием. Мелодическая вариантность побочных партий ранних сочинений претворяется в их фактурное обновление при неизменности линии или оборачивается введением нового тематического материала. Мотивная разработочность сосредоточивается в основном в сфере связующей партии, но иногда она существенна и в главной (Пятая, Седьмая сонаты); нередко в побочных и связующих темах осуществляется прорыв интонаций этой последней, что приводит к активизации развития. Неор-

— ¹ Главные партии излагаются, как правило, в форме периода, но он ограничивается часто 1-м предложением (первые части первых четырех и Десятой сонат). Трехчастных форм нет (за исключением г. п. второй части Второй сонаты). В Шестой — Девятой сонатах главные партии состоят из двух почти одинаковых предложений.

Связующие партии по традиции в начальной своей половине строятся на материале основных, а затем готовят побочные темы тонально и тематически. Нередко они включают и новый материал (первая часть Третьей сонаты, Пятая, Седьмая — Десятая сонаты).

Побочные партии, как и главные, — периоды из двух предложений (например, в Шестой сонате). Иногда они одновременно совмещают в себе признаки последних двух тем экспозиции (Восьмая соната). В сфере побочных чаще встречаются элементы трехчастности (Пятая, Десятая сонаты).

Заключительные партии разнообразны по форме: встречаются периоды из двух предложений (первые части Первой и Второй сонат) и единого строения (Шестая, Седьмая сонаты).

динарной неустойчивостью отличаются побочная партия второй части Четвертой сонаты, связующая и побочная Седьмой сонаты.

Центральная часть формы, как правило, двухчастна: второй ее раздел готовит репризу и часто содержит первую кульминацию. Разработки зрелых сонат Скрябина имеют динамический профиль, устремлены к кульминации и служат активизации показанных во вступлении и экспозиции статичных образов с помощью самых различных способов. Методы развития среднего периода представлены в основном разнотональным сопоставлением контрастных тематических элементов разделов экспозиции, разработочностью и контрапунктированием. Но особенно существенно образное преобразование. Значение его сохраняется и в позднем периоде творчества, в котором другие способы движения приобретают специфический вид. В частности, необычайно большую роль приобретает полифоническое расслоение — всевозможные соединения мотивов, их комбинирование по вертикали и горизонтали, что приводит даже к образованию отсутствовавших ранее тематических построений. Протяженные линии нередко строятся из цепи одинаковых элементов (Десятая соната).

Разработка — этап образной трансформации тем («танцующий» вариант 2-й темы вступления Пятой сонаты, радостный 2-й элемент г. п. Седьмой). Кульминация в конце разработки строится, как правило, на образно и фактурно преобразенной статичной сфере формы или слиянии сфер.

Репризы и коды сонат продолжают динамическое направление движения и часто переосмысливают и сближают темы путем подчинения пассивных элементов действенным (зловещий марш п. п. Девятой сонаты). В репризах развитие осуществляется преимущественно фактурными средствами (жанровая трансформация в упомянутом примере — редкий случай). Характерно разра-

стание (расслоение или уплотнение) изложения с частой в поздних сонатах устойчивой интервальной дублировкой голосов (например, двузвучия вместо экспозиционных однозвучных образований). Возрастает также полифоничность ткани в виде различных соединений мотивов. Репризы подводят к кодам, которые содержат вторую и главную кульминацию формы, превращаясь, таким образом, в апофеозное итоговое завершение динамического процесса. Кодовые кульминации также строятся на активном, действенном преображении ранее статичных, созерцательных образов и их слиянии с другими.

Наиболее важны в кодах контрапунктические наслоения, ритмическая вариантность, а в последних трех сонатах и темповое ускорение¹.

¹ В размышлениях о форме поздних сочинений А. Альшванг излишне прямолинейно связывает ее с мировоззрением композитора, недооценивая логическое развитие: «Поздняя сонатная экспозиция Скрябина резко противостоит... сонате классиков и романтиков и представляет... ряд отдельных эпизодов, порядок следования которых продиктован лежащей вне музыки философской концепцией «конца мира». Разработки в «Поэме экстаза», в Пятой, Шестой, Десятой сонатах, «Прометее» построены на мелькании, вихревом кружении тематических элементов формы. Тональное однообразие, отсутствие единого модуляционного плана и логического принципа в последовании тематических элементов делают разработки произвольной игрой элементов (игра субъективного духа)». И далее: «Коды последних сочинений Скрябина, в полном соответствии с их единой философской программой, играют в общем одинаковую роль... Всюду коды служат результатом всего предшествующего... преобразованием уже бывшего» (8, с. 172 и 182). Последнее полностью соответствует действительности.

Н. Вольтер верно считает, что одним из методов разрешения противоречия между субъектом и объективным миром у Скрябина (возможно и такое определение образной сферы. — Э. М.) «является идущий от Листа прием трансформации, перерождения тем, символизирующий победу одного начала над другим» (22, с. 117).

Основы форм музыкального мышления Скрябина в общих чертах верно сформулированы В. Каратыгиным следующим образом: «Эво-

В самом общем плане одночастная скрябинская форма включает три этапа: первоначальный показ основных образов, их сложное взаимодействие и конечное слияние, в котором они преобразуются (по концепции Скрябина, это «объективные» и «индивидуальные» образы, в результате взаимодействия которых происходит победа одних или объединение этих образов).

Исходный раздел становления одночастной композиции включает дифференциацию образной сферы, выявление ее основных компонентов. Причем если в экспозиции Пятой сонаты поляризация их создается сравнительно протяженными несколькими разделами (то есть отдельными партиями), то в последующих сонатах структура начального этапа драматургического движения и укрупняется, и значительно усложняется. Помимо контраста, создаваемого главной и побочной партиями, возникают противопоставления как между вступлением и сонатным *allegro* (Пятая, Восьмая, Десятая сонаты), так и в пределах одной темы (Шестая, Седьмая, Девятая сонаты).

Смысл разработки заключен во взаимодействии разграниченных образов, что достигается путем их сопоставления, развития, сложных контрапунктических соединений. При этом прежние темы приобретают новое освещение, вступают в сложные отношения как друг с другом, так и с впервые появившимися тематическими образованиями.

люция от обыкновенной гармонии до изысканных звуковых комплексов... простые тональные отношения, единообразие ритмических и мелодических оборотов, стремление к одночастной конструкции, усиление роли второстепенных элементов сонатной структуры... культ расчлененности музыкальной речи» (37). Статью автор заканчивает выводом, определяющим новаторство композитора: в «средней форме» (внутреннем строении конструкции) он традиционен, в «мелкой» (первичных элементах) и «крупной» (одночастность)—новатор.

С завершения разработки главным образом начинается различие двух упоминавшихся типов драматургии. В первом из них здесь достигается некий результат, в какой-то мере предвосхищающий итоговый вывод композиции. Во втором же окончание разработки предстает основной смысловой кульминацией формы, в которой сливаются и видоизменяются определяющие образы сочинения.

Реприза внешне кажется классической: в ней обычно повторены основные вехи экспозиции. Но это не простое повторение. В репризе первого типа драматургии продолжается то объединение и преобразование сфер, к которому направлено развитие формы, что сказывается, в частности, в смещении акцентов, в изменении характера звучания (см., например, г. п. в репризе Девятой сонаты). Однако полное слияние, имеющее различное образное значение, достигается лишь на завершающем этапе драматургического движения, в коде, где обычно крупным планом выделяется ключевая тема сочинения, выступающая в качественно ином облике (или синтез образов). Кодовая кульминация сложна по содержанию. Начало ее является важнейшей смысловой точкой сочинения. Затем следует новое освещение этой вершины, сопровождаемое напряженным темповым и ритмическим движением, — кульминация динамическая. Эта устремленность развития становится нервом драматургии. Утверждение итогового образа придает ей особую завершенность, создавая эффект достижения конечной цели. К ней, однако, ведет сложный и трудный процесс, благодаря которому она выступает не просто в роли формального апофеозного заключения, но закономерным результатом взаимодействия и борьбы первоначальных образов.

Во втором типе драматургии реприза более традиционна, она преобразована меньше. После нее наступает код, которая, однако, содержит аналогичное первому

типу новое завершающее образно-темповое освещение кульминационного результата, достигнутого в конце разработки. Итак, здесь два аспекта кульминации разделены репризным проведением основных тем, что порождает ее «расщепление».

Скрябин, как говорилось, не является автором одночастной формы, продолжающей традиции листовской поэмы, но его форма отличается рядом настолько ярких индивидуальных черт, что свидетельствует о новаторстве композитора и в этой области. Целеустремленность, строгая продуманность и внутренняя цельность скрябинской конструкции, внешне традиционной и новаторской по существу, опирающейся на значительно отступающую от традиционного мажороминора систему ладотональной организации, позволяют рассматривать ее как один из важных этапов развития музыки XX в. Опыт построения одночастной композиции в творчестве выдающегося русского композитора может помочь в решении одной из центральных проблем новой музыки — проблемы крупной формы.

Сопоставляя сонаты Скрябина с произведениями западных композиторов, следует отметить у французских импрессионистов отсутствие характерно устремленного динамичного развития и напряженной импульсивной образности сонатных композиций. Трехчастная Сонатина Равеля, упоминавшаяся во Введении, — пример необычайно миниатюрного и несложного по языку сонатного цикла.

Существенным отличием сонат Шимановского является их цикличность, преобладание имитационной полифонии и наличие вариационной формы; вторая часть Второй сонаты — тема с вариациями, в числе которых есть и фуга. Фуга выступает в качестве «финала» одночастной Третьей сонаты с элементами цикличности (фактически она монотематична: тематизм первой части служит основой для всех остальных «частей»).

В русской музыке скрябинское влияние было всеобщим еще при жизни композитора, когда возник ряд подражательных опусов различных авторов. И позднее создавались произведения, близкие его музыке сферой образности, некоторыми элементами музыкального языка, типом сонатной композиции. Воздействие Скрябина в 20-е гг. выражалось прежде всего именно в характере содержания (преимущественно преломлялись порывистые, драматические, нервные образы), в использовании отдельных сложных гармонических приемов и ритмических тонкостей, динамическом строении формы (Фейнберг, Метнер, Станчинский).

Наиболее значительными представителями советского фортепианного сонатного творчества являются Н. Мясковский, С. Фейнберг, Ан. Александров. Общим для всех троих является то, что сначала они если не прямо испытали скрябинское влияние, то, во всяком случае, прошли полосу сложных исканий, а затем постепенно пришли к более объективному, ясному и простому стилю. Важное отличие музыки Мясковского и Александрова заключается в ее гораздо большей русской определенности.

По замечанию Асафьева, «строительство сонаты продолжается в творчестве Н. А. Мясковского»: Мясковский «...идет по иной линии, чем Скрябин, но также расширял область гармонии. Он мастерски овладел формой сонатного *allegro*, исходя из тонально-конструктивной базы и дальнейшего уточнения и заострения испытанных композиторами-романтиками и классиками средств симфонического развития. Эволюция его творчества проходит... в упорной и детальной работе над интенсивной тематической заполненностью всей ткани, в поисках максимальной заостренности психологического воздействия музыки» (11, с. 292).

В некоторых сонатах и симфониях Мясковского выражены, как известно, драматические переживания оди-

нокой личности (основа Второй сонаты — «Dies irae»; трагический характер имеют Третья и Четвертая сонаты, Шестая симфония). Параллели со Скрябиным оправданы не сходством музыки, а насыщенностью, обостренностью эмоций, интенсивностью развития и острой и частотой кульминаций¹. Из ранних сонат Мясковского наиболее близки Скрябину по структуре и некоторым деталям Вторая и Третья. Вторая соната *fis-moll* (op. 13, 1912) представляет собой одночастную форму со вступлением и двумя кульминациями (в начале репризы и коде). Она драматична, напориста, большое значение в ней имеет трагическое начало, перед репризой звучит колокольный звон. Однако в середине композиции теме «Dies irae» приданы эпические черты.

В Третьей сонате *C-dur* (op. 19, 1920) ярко воплощена динамическая сонатная композиция (с большой ролью разработанности), включающая три кульминации. Ткань очень хроматизированна (часты аккорды с переченьями), сложна, детализированна, полифонична и асимметрична.

Верно охарактеризовал первые сонаты Фейнберга Асафьев: «Цикл экстатических сонат (шесть) Фейнберга — сонат, произведших большое впечатление своей пианистически головокружительной лирической импровизационностью, — показывает, как блестяще еще можно было бы варьировать предпосылки, данные Скрябиным, хотя влечение самого же Фейнберга к Баху — факт не менее убедительный: его творчество ищет более твердой опоры и жаждет строгой дисциплины» (II, с. 293). Очень в стиле Скрябина выдержана упоминавшаяся романтическая одночастная Соната *fis-moll*

¹ А. Альшванг замечает, что «только после Скрябина могло возникнуть такое выдающееся произведение, как Шестая симфония Н. Мясковского» (7).

(ор. 1, 1916—1924). Другие ранние сонаты более мрачны: сгущенным трагическим колоритом отличаются, например, Четвертая и Пятая. Влияние Скрябина (например, его Восьмой сонаты) выражается в них в некоторой механистичности формы, в построении ее четкими повторяющимися разделами, в большой ритмической сложности. В целом на этих произведениях лежит печать некоторой бескровности и безличности, эпигонства.

Из трех сонат А. Станчинского (1911—1912, 1912, 1906), музыка которого отличается оригинальностью и своеобразием национального склада с большой долей диатоники и русской полифонии, только ранняя одночастная Соната *es-moll* обнаруживает сложное шопеновско-скрябинское воздействие.

Тринадцать фортепианных сонат написано видным советским мастером Ан. Александровым. Из ранних наиболее близки Скрябину одночастные Вторая, Третья и Четвертая (ор. 12, 1918; ор. 18, 1920; ор. 19, 1922), особенно Вторая соната *d-moll*. Это очень бурное, драматически-напряженное, даже нервическое произведение представляет собой большую, разработочного типа хроматизированную сонатную форму с частыми кульминациями и обострениями. Так же насыщенно драматургическое движение в Четвертой сонате.

В этих ранних сонатах немало деталей, сближающих их с творчеством Скрябина.

Большим отличием сонат Александрова от скрябинских является также явный русский склад ряда основных тем (Третья и особенно Пятая сонаты; в последней побочная тема, на которой строится развитие первой части, — совершенно «богатырского» склада) ¹.

¹ Асафьев указывает также на связь с произведениями Скрябина лирики творчества братьев Крейн — Соната для фортепиано А. Крейна, 1922; Вторая фортепианная соната Г. Крейна, 1924 (см.

В те же 20-е гг. существовали направления, более далекие в целом от музыки Скрябина (Метнер, Прокофьев, Шостакович), однако и здесь подчас сказывалось ее стилевое воздействие, выразившееся преимущественно в характере образов, иногда в строении формы, отдельных приемах и полностью преодоленное впоследствии.

Бряд ли можно говорить о влиянии Скрябина на творчество Метнера, но некоторые эпизоды сонат последнего вызывают ассоциации с его сочинениями. Однако отличны и элегический повествовательный или трагически-патетический тон и строение одночастной формы (Соната ор. 25 № 2 одночастна только формально, так как она состоит из двух соединенных между собой сонатных *allegro*). Обычно она содержит элементы цикла в одночастности (*Andante lugubre* Сонаты ор. 22), иногда двойную экспозицию (Соната-воспоминание), многотемность партий (Соната ор. 30), трехчастное строение разработки (Соната ор. 22), новые темы в разработках; две кульминации (в конце разработки и в коде); в Сонате ор. 11 № 2 вместо репризы идет кода на побочной теме. Как читатель уже заметил, многие из перечисленных признаков есть и у Скрябина. Так что

11, с. 286). Л. Данилевич в своей статье «Спустя полвека» перечисляет ряд композиторов, испытавших в 20-е гг. влияние Скрябина: А. Крейн (Фортепианная соната, Первая симфония и ряд более поздних сочинений — Траурная ода памяти Ленина, опера «Замук»), Б. Шехтер (вокальный монолог «Когда умирает вождь»), С. Фейнберг (фортепианные сонаты того времени, Первый фортепианный концерт, отличающиеся сгущенным психологизмом, драматизмом, мрачностью настроения), В. Крюков, З. Левина, Ан. Александров, Н. Мясковский (отмечается роль Скрябина в формировании творческого облика последнего), Прокофьев (который посвятил Скрябину «Сны»), Шостакович (Первая симфония) (см. 28). В упоминавшейся статье Альшванга «Место Скрябина в русской музыке» автор находит своеобразное преломление диатоники молодого Скрябина в произведениях Ю. Шапорина (см. 7).

можно говорить скорее об индивидуальном претворении в творческом стиле Метнера тонкости и рафинированности музыки Скрябина.

В 30—40-е гг. и далее ее воздействие ослабевает. Теряется интерес к утонченно-изысканным, экзальтированным веяниям, возникает тяга к большей простоте, утверждаются новые «антискрябинские» течения. Последующее сонатное творчество упоминавшихся композиторов развивается индивидуальными путями. Зрелые сонаты Мясковского, довольно далекие как от Скрябина, так и от его собственных ранних (Сонаты ор. 64 № 1 и 2, три сонаты педагогического назначения с элементами программности — ор. 82, 83 и 84), показывают отказ от сложности содержания и стиля. Дальнейшее сонатное творчество Александрова также эволюционировало в сторону прояснения образов и лаконизма формы, усиления «внешних» связей¹. Более определенным национальным колоритом и упрощением музыкального языка отличаются и поздние сонаты Фейнберга.

Наиболее ярким представителем нового направления является Сергей Прокофьев, и яснее всего оно выражено в его Шестой, Седьмой, Восьмой сонатах, без которых вообще невозможно представить себе развитие советской фортепианной музыки. Прокофьев и Скрябин во многом противоположны. Сонатное творчество первого совершенно индивидуально и не содержит ничего общего со скрябинским (Третья соната, одночастная, уже достаточно характерна), за исключением редких, по-видимому, случайных точек соприкосновения в образной и гармонической сфере. Влияние Скрябина оказалось эпизодичным (Первая соната).

¹ Вместе с тем в зрелых сонатах проявляется стремление композитора к большей красочности и чувственной красоте звучания (средние разделы второй и третьей частей Восьмой, средняя тема финала, побочная партия первой части Девятой сонат).

Тонально-гармоническое мышление Прокофьева также резко от него отличается. Основа его гармонии — диатонический лад, видоизмененный альтерациями ступеней, далек от сложной системы Скрябина. Его хроматическим тоническим комплексам противостоит обновленная диатоника, гибкой ритмике — акцентированная ударность, завуалированности переходов — резкая расчлененность. Общей является структура сонатной формы, устремленной к завершению, однако у Скрябина она осуществляется в одночастности, в то время как у Прокофьева преобладает цикличность.

Целостная система скрябинских художественных средств (образный строй и гармония, мелодико-ритмические особенности) последовательного развития и продолжения не получила, сохраняясь в виде отдельных гармонических приемов, красочности некоторых эпизодов или типа строения ряда сочинений¹. Гармонический язык упоминавшихся композиторов там, где он отличается большой усложненностью (Фейнберг, Метнер), строится на хроматизировании традиционных функций и новой трактовки ладотональности не содержит.

Таким образом, традиция Скрябина в советской музыке получила сложное, опосредствованное преломление. Однако это не умаляет его значения в истории мировой музыкальной культуры в целом. Достижения Скрябина были сильно переосмыслены. Они нашли своеобразное отражение как в русской музыке, в твор-

¹ Е. М. Браудо в «Истории музыки» (20, гл. 14) перечисляет композиторов, испытавших влияние Скрябина (Василенко, Фейнберг, Александров, Нечаев, Щербачев, Шапорин; Глиэр в своих балетах испытал воздействие его гармонической системы — «Египетские ночи»), но замечает при этом, что настоящей скрябинской школы не было. Об исторической бесперспективности гармонической исключительности Скрябина говорит и Л. Данилевич (см. 28).

честве ряда виднейших советских композиторов, повлияв на формирование их стиля, так и в некоторых направлениях западного искусства. Огромное значение композитора определяется преобразованием фортепианной музыки, которая воплотила небывалое до того содержание, необычайным расширением ее красочных, темброво-регистровых возможностей. Очень существенно новаторское развитие средств выразительности (в частности, гармонии), переосмысление тональной классической системы и сонатной композиции, что стимулировало в целом движение музыки вперед и является важной вехой исторического процесса.

Список литературы

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

1. Ленин В. И. Л. Толстой как зеркало русской революции. — Полн. собр. соч. 5-е изд., т. 17.
2. Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. — М.; Л., 1940.
3. Альшванг А. Александр Николаевич Скрябин. К 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
4. Альшванг А. А. Н. Скрябин. [Жизнь и творчество]. — М.; Л., 1945.
5. Альшванг А. Александр Николаевич Скрябин. — Сов. музыка, 1940, № 4; 2-е изд. — Избр. соч. М., 1964, т. 1.
6. Альшванг А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина. — Избр. статьи. М., 1959; 2-е изд. — Избр. соч. М., 1964, т. 1.
7. Альшванг А. Место Скрябина в истории русской музыки. — Сов. музыка, 1961, № 1; 2-е изд. — Избр. соч. М., 1964, т. 1.
8. 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.
9. А. Н. Скрябин. К столетию со дня рождения (1872—1972): Сб. статей. — М., 1973.
10. Артамонова Е. Пятая соната Скрябина в свете его творческой эволюции: диплом (рукопись). — М., Моск. консерватория, 1959.

11. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. — М.; Л., 1930.
12. Барсова И. Скрябин и русский симфонизм. — Сов. музыка, 1958, № 5.
13. Барутчева Э. А. Н. Скрябин. — В кн.: Очерки по истории русской музыки конца XIX — начала XX в. М.; Л., 1965, очерк 5.
14. Бекман-Щербина Е. Воспоминания о Скрябине. — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. М.; Л., 1940.
15. Белый А. Арабески. — М., 1906.
16. Беляев В. Скрябин. Мусоргский. Стравинский: Сб. статей. — М., 1972.
17. Берков В. О. Гармония и музыкальная форма. — М., 1962. — Гл. 3 и 4. Лейтгармония в Третьей симфонии Скрябина.
18. Берков В. Некоторые вопросы гармонии Скрябина. — Сов. музыка, 1959, № 6.
19. Берков В. К изучению современной гармонии. — Сов. музыка, 1965, № 4.
20. Браудо Е. История музыки. — М., 1965, гл. 14.
21. Бэлза И. Предисловие. — В кн.: Шимановский К. Фортепианные пьесы. М., 1964.
22. Вольтер Н. Символика «Прометей». — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей М.; Л., 1940.
23. Глебов И. Скрябин. Опыт характеристики. — Пг., 1921.
24. Гунст Е. А. Н. Скрябин и его творчество. — М., 1915.
25. Данилевич Л. «Поэма экстаза». — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. М.; Л., 1940.
26. Данилевич Л. Скрябин. Третья симфония — «Прометей». — Сов. музыка, 1946, № 12.
27. Данилевич Л. А. Н. Скрябин. — М., 1953.
28. Данилевич Л. Спустя полвека. — Сов. музыка, 1965, № 4.
29. Дельсон В. Скрябин: Очерки жизни и творчества. — М., 1971.
30. Дельсон В. Фортепианные сонаты Скрябина. — М., 1971.

31. Дернова В. Некоторые закономерности гармонии Скрябина.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, вып. 1.
32. Дернова В. Гармония Скрябина. — Л., 1968.
33. Добрынин В. Прелюдии ор. 74 А. Н. Скрябина и их роль в эволюции гармонического языка композитора: диплом (рукопись). — М., Моск. консерватория, 1963.
34. Долинская Е. Николай Метнер. — М., 1966.
35. Ильинская Е. Эволюция фортепианных сонат Скрябина, анализы Пятой и Девятой сонат: диплом (рукопись). — М., Моск. консерватория, 1957.
36. Каратыгин В. Скрябин. — Пг., 1915.
37. Каратыгин В. Элемент формы у Скрябина.— Муз. современник, Пг., 1915—1916, № 4—5; 2-е изд. — Избр. статьи. М.; Л., 1965.
38. Копосова Л. Мажорная диатоника Скрябина: диплом (рукопись). — М., ГМПИ им. Гнесиных, 1958.
39. Котлер Н. Стилиевые особенности творчества А. Н. Скрябина на основе анализа его Четвертой сонаты. — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. М.; Л., 1940.
40. Котлер Н. Эволюция образов в сонатах А. Н. Скрябина. — Сов. музыка, 1940, № 4.
41. Лапшин И. Заветные думы Скрябина. — Пг., 1922.
42. Луначарский А. Танеев и Скрябин. — В кн.: В мире музыки. М., 1958.
43. Маркус С. Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина. — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. М.; Л., 1940.
44. Мартынов И. Скрябин и Чайковский. — Сов. музыка, 1945, № 3.
45. Михайлов М. А. Н. Скрябин. 1872—1915. — М.; Л., 1966.
46. Михайлов М. А. Н. Скрябин. 1872—1915: Краткий очерк жизни и творчества. — Л., 1971.
47. Михайлов М. О национальных истоках раннего творчества Скрябина. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX в. М.; Л., 1966.

48. Нейгауз Г. Заметки о Скрябине. — Сов. музыка, 1955, № 4.
49. Оссовский А. Юный Скрябин. — Избр. статьи, воспоминания. Л., 1961.
50. Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. — М., 1969.
51. Переходов П. Взаимоотношения мелодических и гармонических ладовых функций в гармонии Скрябина (на примере фортепианной миниатюры): диплом (рукопись). — М., Моск. консерватория, 1978.
52. Письма А. Н. Скрябина. — М., 1923.
53. Плеханова Р. Воспоминания о Скрябине. — В кн.: Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти: Сб. статей. М.; Л., 1940.
54. Поэма экстаза. Слова и музыка А. Скрябина. — Женева, 1906.
55. Римская-Корсакова Н. Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин. — Сов. музыка, 1950, № 5.
56. Русские пропилеи. — М., 1919, т. 6. — Ч. 2. Скрябин [Дневниковые записи, тексты произведений].
57. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. — М., 1925.
58. Сабанеев Л. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. — Муз. современник, 1915—1916, № 4—5.
59. Сахалтуева О. О гармонии Скрябина. — М., 1965.
60. Скребков С. О современной гармонии. — Сов. музыка, 1957, № 6.
61. Скребков С. Гармония в современной музыке. — М., 1965.
62. Скрябин А. Н. Письма. — М., 1965.
63. Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты Прокофьева. — М., 1961.
64. Холопов Ю. О современных чертах гармонии Прокофьева. — В кн.: Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962.
- 64а. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. — М., 1968.
65. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, вып. 1.

66. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов в первой половине XX в. — М., 1971.
67. Черный О. Молодой Скрябин. — М., 1974.
68. Энгель Ю. А. Н. Скрябин: Биографический очерк. — Муз. современник, 1915—1916, № 4—5.
69. Яворский Б. А. Н. Скрябин. — Музыка, 1915, № 220.

НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ

- Antcliff H. The significance of Scriabin. — *Musical Quarterly*, X (1924), p. 333—345.
- Boegner H. Die Harmonik der späten Klavierwerke Skrjabins. Diss. — München, 1955.
- Brentsmith. Some reflections on the work of Scriabin. — *Musical Times*, LXVII (1926), p. 593—597, 692—694.
- Brook D. Six great Russian composers. — London, 1946.
- Calvocoressi M. D. and Abraham G. Masters of Russian Music. — London, 1936.
- Chominski Y. Koordynanty trytonowe i poltonowe w akordyce Skriabina. — *Musyka*, 1959, Nr. 2, s. 102—114.
- Clutsam G. The harmonies of Scriabin. — *The Musical Times*, LIV (1913).
- Collaer P. Le musique moderne. — Paris; Bruxelles, 1963.
- Dickenmann P. Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin. — Bern; Leipzig, 1935.
- Gillespie J. Five centuries of keyboard music. — Belmont, California, 1965.
- Gleich C. von. Die sinfonischen werke von Alexander Skrjabin. — Creighton; Bilthoven, 1963.
- Hull A. A survey of the pianoforte works of Skriabin. — *Musical Quarterly*, II (1916), p. 601—614.
- Hull A. The pianoforte sonatas of Scriabin. — *The Musical Times*, LVII (1916), p. 492—495, 539—542.
- Hull A. Scriabin's scientific derivation of harmony versus empirical methods. — *Proceedings of the musical association*, XLIII (1916), p. 17.

- Hull A. A great russian Tone-Poet Scriabin. — London, 1916; 2^a—1927.
- Hull R. The orchestral process of Scriabin. — The Musical Mirror and Fanfar, XI (1931), p. 306—307.
- Lissa Z. O harmonice A. N. Skriabina. — Kwartalnik Muzyczny, VIII (1930).
- Lissa Z. Do genezy «akordu prometejskiego» A. N. Skriabina. — Muzyka, 1959, Nr. 2, s. 86—101.
- Montagu-Nathan M. Handbook to the piano works of A. Scriabin. — London, 1916; 2^a—1922.
- Newmarch K. Scriabin and contemporary Russian music. — The Russian Review, II (1913), p. 153—169.
- Niemann W. Alexander Skrijabin. — Neue Zeitschrift für Musik, LXXII (1905), S. 757—760.
- Perle G. Serial composition and atonality. — London, 1962.
- Riesemann O. Alexander Skrijabins Prometheus. — Signale für die musikalische Welt, LXIX (1911), p. 546—549.
- Riesemann O. Prometheische Phantasien, Versuch einer Einführung in Skrijabins Gedanken. — Stuttgart; Berlin, 1924.
- Stegner G. Scriabin an experimentator. The resulting 10 pianosonatas. — Chicago musical college, 1954.
- Swan A. Scriabin. — London, 1923.
- Westphal K. Die Harmonik Skrijabins. Ein Versuch über ihr system und ihre Entwicklung in den Klavierwerken. — Anbruch, XI, 1929, H. 2, S. 64—68.

*Словарик малоупотребительных
иноязычных выражений
в сонатах А. Н. Скрябина*

Итальянские:

accarezzevole — ласково

affannato — задыхаясь

con luminosita — с блеском, сверкающе

con stravaganza — странно, экстравагантно

focosamente — с огнем
giubiloso — ликующе
impetuoso — стремительно, порывисто
molto languido — очень томно
tumultuoso esaltato — бурно, с экзальтацией
vertiginoso con furia — головокружительно, с яростью
volando — полетно

Французские:

ailé — окрыленно
animé (plus animé) — оживленно (более оживленно)
appel mystérieux — таинственный зов
avec éclat — с блеском, сиянием
avec ravissement et tendresse — с восторгом и нежностью
avec une ardeur profonde et violée — с глубоким пылом и натиском
avec une céleste volupté — с небесным наслаждением
avec une chaleur contenue — со сдержанной пылкостью
avec une douce ivresse — со сладостным опьянением
avec une douce langueur de plus éteinte — с постепенно угасающей
ласковой томностью
avec une joie débordante — с льющейся через край радостью
avec une joyeuse exaltation — с радостной экзальтацией
avec une langueur naissante — с зарождающейся томностью
avec une sombre majesté — с мрачным величием
avec une splendide éclat — с роскошным блеском
avec une volupté, radieuse extatique — с наслаждением, сияюще
экстатично
calme — спокойно
concentre — сосредоточенно
contemplatif — созерцательно
délicat, cristallin — нежно, прозрачно
de plus en plus étrayant, avec enchantement — все более увлекаясь,
с восхищением
effondrement subit — внезапный обвал
épanouissement de forces mystérieuses — расцвет таинственных сил
étincelante — искрометная
étrange — странно
foudroyant — молниеносно
fremissant, ailé — трепетно, окрыленно
fulgurant — сверкающе
haletant — задыхаясь
impérieux — повелительно
légendaire — легендарно
l'épouvante surgit — с возникающим страхом

l'épouvante surgit, elle se mêle, à la danse délirante — возникший
страх перерастает в испуганный танец
le rêve prend forme clarté, douceur, pureté — мечта становится яс-
ной, нежной, чистой
lumineux vibrant — вибрирующий свет
menaçant — угрожающе
mystérieusement sonore — таинственно звучащий
onde caressante — ласкающая волна
ondoyant — струящийся
puissant, radieux — мощно, лучезарно
sombre mystérieux — таинственный мрак
souffle mystérieux — таинственное дыхание
tourbillonnant — вихреобразно
très doux et pur — очень нежно и чисто
très doux, joyeux, étincelant — очень нежно, радостно, сверкающе
très pur, avec une profonde douceur — очень чисто, с глубокой неж-
ностью
vol joyeux — радостный полет

Указатель имен¹

Ленин В. И. 7, 260

Александров А. Н. 34, 70, 236, 253, 255, 256, 257, 258

Альбенис И. 12

Альшванг А. А. 5, 7, 8, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 29, 37, 108, 111, 114,
136, 137, 140, 142, 143, 146, 147, 149, 153, 172, 220, 234, 240, 246,
249, 254, 256, 260

Алябьев А. А. 10

Анатолий Константинович см. Лядов А. К.

Андреев Л. Н. 4, 118

Аренский А. С. 11, 22

Артамонова Е. 89, 260

Асафьев Б. В. 5, 6, 13, 15, 21, 244, 253, 254, 255, 261

Афанасьев Н. 10

Ахматова А. А. 4

Бакст (Розенберг) Л. С. 4

Балакирев М. А. 11, 12, 81

Бальмонт К. Д. 4, 12, 14

¹ Указатель составила Л. Попова. Курсивом выделены страни-
цы списка литературы.

Барсова И. А. 261
Барток Б. 13
Барутчева Э. 261
Бах И. С. 157, 254
Бекман-Щербина Е. А. 118, 155, 261
Белый А. (наст. Бугаев Б. Н.). 4, 14, 261
Беляев В. М. 261
Беляев М. П. 18, 29, 35, 36, 41, 66
Бенуа А. Н. 4
Берг А. 235
Берков В. О. 22, 103, 225, 261
Бетховен Л. ван 5, 11, 14
Блок А. А. 4, 6, 8, 9
Блуменфельд Ф. М. 35
Бортнянский Д. С. 10
Брамс И. 12
Браудо Е. М. 258, 261
Брюсов В. Я. 4, 14
Буюкли В. И. 41
Бэлза И. Ф. 223, 261

Вагнер Р. 14, 21, 69, 224
Василенко С. Н. 258
Вольтер Н. Н. 7, 117, 135, 238, 249, 261
Врубель М. А. 4, 6, 9

Геништа И. И. 10
Георг С. 235
Глазунов А. К. 4, 11, 12, 81
Глебов И. см. Асафьев Б. В.
Глинка М. И. 10, 21, 224
Глиэр Р. М. 258
Головин А. Я. 4
Горький А. М. 4
Григ Э. 11, 12, 81, 103
Гунст Е. О. 84, 129, 186, 261
Гурилев Л. С. 10

Данилевич Л. В. 7, 105, 107, 114, 219, 224, 240, 246, 256, 258, 261
Даргомыжский А. С. 224
Дебюсси К. 11, 12, 233
Дельсон В. Ю. 261
Дернова В. П. 83, 114, 229, 240, 262

Де Фалья М. 12
Добрынин В. 139, 187, 205, 228, 230, 262
Долинская Е. Б. 14, 262
Дюка П. 11, 13

Ильинская Е. Н. 262

Каратыгин В. Г. 16, 21, 84, 227, 241, 244, 245, 249, 262
Карсавина Т. П. 4
Комиссаржевская В. Ф. 4
Копосова Л. А. 103, 262
Коровин К. А. 4
Короленко В. Г. 4
Котлер Н. Р. 8, 68, 71, 78, 80, 174, 190, 228, 238, 262
Крейн А. А. 255, 256
Крейн Г. А. 255
Крюков В. Н. 256
Кюи Ц. А. 18

Лавров Н. С. 35
Лапшин И. И. 7, 262
Левина З. А. 256
Левитан И. И. 4
Лист Ф. 12, 17, 19, 20, 21, 135, 224, 249
Луначарский А. В. 7, 262
Лядов А. К. 4, 11, 21, 23, 37, 223
Ляпунов С. М. 11, 12, 81, 103

Малер Г. 11, 12
Маркус С. А. 7, 262
Мартынов И. И. 22, 262
Мейерхольд В. Э. 4
Мейчик М. Н. 83
Мендельсон-Бартольди Ф. 11
Метерлинк М. 118
Метнер Н. К. 4, 9, 11, 12, 13, 14, 33, 236, 237, 253, 256, 257, 258
Мийо Д. 13
Михайлов М. К. 22, 262
Мусоргский М. П. 21
Мясковский Н. Я. 12, 85, 236, 253, 254, 256, 257

Нейгауз Г. Г. 23, 263
Нечаев В. В. 258
Нижинский В. Ф. 4

Оссовский А. В. 263

Павлова А. П. 4

Павчинский С. Э. 263

Переходов П. 263

Плеханов Г. В. 7

Плеханова Р. М. 263

Прач И. (Я. Б.). 10

Прокофьев С. С. 4, 9, 12, 13, 14, 22, 35, 43, 70, 81, 93, 104, 237, 256, 257, 258

Пуччини Дж. 12

Равель М. 11, 12, 13, 91, 101, 207, 233, 234, 252

Рахманинов С. В. 4, 11, 12, 13, 22, 23, 103, 118

Регер М. 12, 13

Рерих Н. К. 4

Римская-Корсакова Н. Н. 263

Римский-Корсаков Н. А. 4, 11, 12, 21, 23, 35, 224, 229, 236

Розенов Э. К. 24

Рубинштейн А. Г. 11

Руссель А. 12, 13

Сабанеев Л. Л. 7, 137, 218, 219, 224, 242, 263

Сахалтуева О. Е. 16, 263

Секерина Н. В. 36

Серов В. А. 4

Сибелиус Я. 11

Скребков С. С. 226, 227, 228, 237, 263

Станиславский К. С. 4

Станчинский А. 12, 34, 253, 255

Стасов В. В. 35, 36

Стравинский И. Ф. 4, 12

Танеев С. И. 4, 12, 14

Толстой Л. Н. 4, 7

Фейнберг С. Е. 39, 104, 253, 254, 256, 257, 258

Финдейзен Н. Ф. 35

Франк С. 12

Хандошкин И. Е. 10

Холопов Ю. Н. 22, 112, 176, 226, 231, 237, 263

Холопова В. Н. 22, 237, 263, 264

Чайковский П. И. 5, 10, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 57, 81, 224

Черный О. 264

Чехов А. П. 4

Шаляпин Ф. И. 4

Шапорин Ю. А. 256, 258

Шёнберг А. 12, 235

Шехтер Б. 256

Шимановский К. 12, 104, 222, 223, 234, 235, 252, 261

Шлецер Б. 7

Шопен Ф. 5, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 47, 56, 58, 81, 223, 224

Шостакович Д. Д. 223, 256

Штраус Р. 11, 12

Шуман Р. 12, 14, 21

Щербачев В. В. 258

Энгель Ю. Д. 36, 41, 264

Энди В. д. 12, 13

Юргенсон П. И. 155, 173, 191

Яворский Б. Л. 109, 114, 115, 116, 143, 170, 215, 225, 264

Яначек Л. 11, 12, 13

Оглавление

От издательства	3
Введение	4
Первая глава [Первая — Третья сонаты]	17
Вторая глава [Четвертая — Пятая сонаты]	61
Третья глава [Шестая — Десятая сонаты]	111
Заключение	218
Список литературы	260
Словарик малоупотребительных иноязычных выражений в со- натах А. Н. Скрябина	265
Указатель имен	267

ИБ № 1710

ЭРНА ПЕТРОВНА МЕСХИШВИЛИ

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ СКРЯБИНА

Редактор И. Прудникова. Художник Л. Рабенау. Худож. редактор И. Дорохова. Техн. редактор А. Агафонова. Корректоры Е. Васильева и М. Ефименко. Сдано в набор 22.I.1980. Подп. к печ. 25.XI.1980 г. А 05362. Форм. бум. 70×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта Литературная. Печать высокая. Печ. л. 8,5. Условные 11,9. Уч.-изд. л. 12,08. Тираж 10 000 экз. Изд. № 4308. Зак. 1136. Цена 90 коп. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24,

Э. Месхишвили

ФОРТЕПИАННЫЕ
СОНАТЫ
СКРЯБИНА

