

А  
Ю  
МО

ННЯ

Т  
КЮЯБНА

В. ДЕРНОВА

ГАРМОНИЯ  
СКРЯБИНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» · ЛЕНИНГРАД · 1968

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Ю. Н. Тюлин. Вступительная статья . . . . .	9
Введение . . . . .	7
Глава I. Основы гармонической системы А. Н. Скрябина . . . . .	21
Глава II. Тритоновое звено и функциональный оборот . . . . .	29
Глава III. Дважды-лады . . . . .	47
Глава IV. Мелодика дважды-лада. Вопросы фактуры . . . . .	68
Глава V. Гармонии дважды-лада . . . . .	91
Краткий библиографический указатель . . . . .	116
Краткий указатель литературы на иностранных языках . . . . .	124

Дернова Варвара Павловна

ГАРМОНИЯ СКРЯБИНА

Редактор Л. В. Соллертинская

Художник А. Ф. Третьякова. Худож. редактор Л. И. Рожков.  
Техн. редактор Р. С. Воловер. Корректор С. И. Муришви

Сдано в набор 3/IV 1968 г.

Подписано к печати 19 VII 1968 г. М-35305

Формат 60×90<sup>1/8</sup>. Бумага типографская № 2

Печ. л. 7,75 (7,75). Уч.-изд. л. 8,52

Тираж 4860 экз. Заказ № 782. Цена 51 коп

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение  
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета  
по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.

## ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Кто застал старое, дореволюционное время, хорошо помнит, как покрывала сердца слушателей музыка Скрябина, ставшая для молодых композиторов знаменем творческих исканий, провозвестником новых путей. Почти никто из них не избежал хотя бы временного или частичного влияния столь обаятельного «скрябинизма». И это продолжалось еще на том рубеже музыкальных эпох, когда Стравинский и Прокофьев уже успели сказать свое новое слово, идущее вразрез с музыкальным романтизмом, нашедшим в творчестве Скрябина свое крайнее и, можно сказать, последнее выражение.

И ничто так не занимало умы музыкантов — композиторов и критиков, — как гармония последнего периода творчества Скрябина. Она казалась неслыханно новой, противоречащей всем академическим и теоретическим нормам, основанной на каких-то совершенно иных закономерностях (в частности, акустического порядка), рушащей все привычные представления.

Никто при этом не мог упрекнуть Скрябина в произволе: тщательный отбор столь характерных для него гармонических средств со всей убедительностью опирался на какую-то скрытую систему, которая чувствовалась в самой музыке, но так и не поддавалась теоретическому осознанию. Сам Скрябин, как известно, утверждал существование этой системы и даже обещал ее показать. Но из этого, разумеется, ничего не вышло, да и не могло выйти, так как гениальная художественная интуиция композитора отнюдь не обязывала его быть проницательным теоретиком. К тому же он был совершенно чужд каким бы то ни было предваряющим теоретическим построениям (что так характерно, например, для Шёнберга) — его система всецело вытекала непосредственно из творчества, руководимая безошибочным слуховым отбором гармонических средств.

Композиторы — последователи Скрябина — переиначивали его гармонию, стараясь сохранить свое творческое лицо и создать в том же плане нечто новое, но в конце концов все же не могли вырваться из ее плена: для этого надо было сделать такой крутой поворот, который оказался под силу только Стравинскому и Прокофьеву.

Толкованию скрябинской гармонии была посвящена обширная литература, но почти исключительно публицистического характера, в виде отдельных статей или небольших брошюр. Достаточное представление об этом дает В. П. Дернова во Введении настоящей книги. Но, как это ни странно, до сих пор у нас еще не было ни одного достойного серьезного систематического труда, посвященного данному вопросу, в то время как гармонии Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна и др. уделяется огромное внимание. В этом отношении зарубежные теоретики нас опередили, хотя в самом понимании скрябинской гармонии значительно от нас отстают. Об этом достаточно убедительно свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что наиболее крупная и известная по этому вопросу книга П. Диккенмана «Die Entwicklung der Harmonie bei A. Scriabin», 1935 г.<sup>1</sup> представляет интерес только в том отношении, что обнаруживает полную беспомощность и наивность теоретической мысли, заставляя удивляться тому, что эта работа пользуется авторитетом и признанием со стороны видных зарубежных музыковедов. К критическим замечаниям Дерновой (во Введении) об этой книге можно добавить хотя бы то, что Диккенман усматривает обращение нонаккорда с его ноной в басу (1); он применяет только механический подсчет звуков по вертикали, не подозревая, что это просто наложение гармонии на органический пункт (как полифункциональное сочетание). Здесь, по-видимому, сказались оба обстоятельства: слабое мыслительное, так сказать, «философское» вооружение в трактовке музыкально-теоретических вопросов (а этой стороне в советском музыкознании придается первостепенное значение) и с другой стороны — трудность самой проблемы скрябинской гармонии.

Автор во Введении справедливо выделяет роль Б. Л. Яворского в объяснении скрябинской гармонии, точнее говоря, созданных Скрябиным новых

<sup>1</sup> См. Введение, стр. 17.

ладов. Действительно, вся теория «ладового ритма» Яворского возникла на основе музыки Скрябина последнего периода с характерной для нее эмансипацией неустойчивых звуков лада, полутоновое тяготение которых подразумевает, но далеко не всегда осуществляет разрешение в производные подчас весьма своеобразные тонические созвучия. В этом отношении догадки Яворского и вообще впервые им четко сформулированная идея лада как общей системы, основанной на тяготении неустоев в ближайшие устой, явились в свое время ценным вкладом в музыкальную науку, взбудоражив находившуюся в застое теоретическую мысль. Теория Яворского, хотя и подвергнутая впоследствии переоценке, настолько занимала умы теоретиков, что при обращении к музыке Скрябина о ней надо поговорить, учитывая и ее слабые стороны.

При всех положительных достижениях Яворского, существенной его ошибкой явилось то, что свою концепцию лада, в известной мере применимую лишь в специфической, узкой области скрябинской гармонии, он возвел в некий абсолют, распространив ее на всю существующую музыку, как профессиональную, так и народную. От этого теоретического догматизма и возник произвол в трактовке ладовых и гармонических явлений, как например: приписывание полной устойчивости тоническому квартсекстаккорду и секстаккорду, а следовательно и признание возможности завершения ими произведений композиторами прошлого времени, которые отказывались от этого только якобы из-за отсутствия соответствующей привычки; приписывание некоторым произведениям не той тональности, в которой они записаны (например, первой части «Аппassionаты» Бетховена *Des-dur* вместо *f-moll*); обязательное наличие в системе ладового мышления подразумеваемых альтерированных звуков, даже в народных песнях, основанных на простейшей диатонике.

Такой подход Яворского к музыкальным произведениям, требующий неукоснительного подчинения установленным ладовым схемам, своего рода «звуковым табличкам», надо принять во внимание и при его теоретическом анализе произведений Скрябина. При всем том ценном, что извлекла Державина из «теории ладового ритма», она не миновала этого вопроса. Во Введении (на стр. 15) она указывает на большие натяжки, к которым в конкретном анализе прибегает ученик и последователь Яворского С. Протопопов (конечно, с санкции своего учителя).

Таким образом, и в самой музыке Скрябина далеко не все объяснимо с точки зрения теории Яворского. Но самое главное: сосредоточив основное внимание на ладовой основе музыки Скрябина, Яворский, в сущности, не раскрыл самую систему конструкций аккордов и их функциональных, мелодических и тональных соотношений. Он лишь в общих чертах и в некоторых отношениях касался этих вопросов и то не всегда на верной основе.

Этим объясняется то, что в дальнейшем советские теоретики обращались к гармонии Скрябина с других позиций, оставляя теорию Яворского, по существу, в стороне. Но все это были лишь отдельные экскурсы, во многом несостоятельные, а до капитального исследования, как уже было сказано, так дело и не доходило.

И это не случайно. Первая причина заключалась в том, что как раз во время наиболее горячего интереса к Скрябину теория музыки в области гармонии занималась только учебными вопросами, и то лишь в чисто традиционном плане. Никаких новых проблем она не ставила и не разрешала, да по своему уровню и не могла ими заниматься. Яворский был на этом фоне исключением, но в таком сложном деле, как говорится, «один в поле не воин». И естественно, что при отсутствии соответствующего окружения: достойных, высококвалифицированных оппонентов, в споре с которыми могла бы рождаться истина, его теория, при некоторых несомненных достижениях, все же увела музыкальную науку далеко в сторону.

К тому же надо отметить, что до 20-х годов теория Яворского не получила широкого распространения — он пропагандировал ее лишь в узком кругу музыкантов и своих учеников. Труды его остались неизвестными широкому кругу читателей. Только значительно позже стали выходить из печати

работы Протопопова, посвященные теории «ладового ритма» с анализом некоторых произведений Скрябина. В основном же ширококвартельная трактовка скрябинской гармонии была в руках дилетантов и полудилетантов в области теории музыки (вроде Л. Сабанеева, Арс. Аврамова и др.), которые строили свои догадки, не подтверждаемые серьезным анализом музыкального материала и основательным научным исследованием.

Итак, первая причина недостаточной разработанности вопросов скрябинской гармонии заключается в несоответствии этой сложной проблеме самого уровня музыкальной науки прежнего времени. Вторую причину можно усмотреть в следующем.

Когда с середины 20-х годов у нас начала созреть подлинная музыкально-теоретическая наука, внимание ее прежде всего сосредоточилось на оставшихся неразработанными общих проблемах гармонии, интерес же к художественной практике XX столетия направился совсем в другую сторону: к этому времени творчество Прокофьева стало знаменем нового направления, прямо противоположного «скрябинизму»; затем появилась и новая восходящая звезда — Шостакович.

Сама музыка Скрябина осталась и останется неувядаемой, как и музыка его великих предшественников, но это вовсе не значит, что она могла создать новое плодотворное направление, как это думали его современники. И действительно, влияние его музыки, столь сильное в прошлом, отчасти сказывавшееся еще в 20-х годах, затем уступило дорогу новому музыкальному искусству, возглавляемому Прокофьевым, а впоследствии Шостаковичем и другими крупнейшими советскими композиторами. И именно это течение оказалось тем неиссякаемым, полноводным источником, из которого стала черпать приемы письма и средства выражения молодая советская композиторская школа.

Скрябин же, вопреки существовавшему и сейчас еще бытующему представлению, при всей новизне своего творчества, оказался в истории музыки не новатором, пролагавшим новые пути развития музыкальных стилей, а великим завершителем великой романтической эпохи. И это отнюдь не снижает художественной ценности его музыки и роли его в истории. Напротив, в этом освещении его роль, как будто ограниченная отсутствием подлинной «скрябинской школы», достойных его последователей, значительно вырастает.

Ибо, по существу говоря, подобное же место, на стыке двух эпох, занимал и Бах, после которого наступил новый век облегченного «галантного стиля», из которого вырос классицизм с его сугубо упрощенной (по сравнению с Бахом) гармонией и полифонией, но зато совершенно новой фактурой. Такую же роль, на стыке других эпох, сыграл завершитель классического стиля Бетховен, после которого захватил гегемонию романтизм, породивший новое могучее развитие музыкального искусства.

При таком «приговоре истории» делается понятным, почему, при продолжающемся сильном воздействии самой музыки Скрябина, интерес к его гармонии у композиторов остыл. Характерен в этом отношении совет Прокофьева одному молодому композитору: «Только не употребляйте нонаккордов». Это сказано было, разумеется, в адрес гармонии Скрябина, творчеством которого (особенно Третьей симфонией) он в свое время увлекался, как и другие его современники.

Естественно, что на много лет скрябинская гармония с ее еще неразгаданными до конца закономерностями перестала быть насущной проблемой и для музыковедов; остался к ней лишь спорадический интерес, продиктованный необходимостью учебного анализа.<sup>1</sup> Характерно в этом отношении, что настоящая работа В. Дерновой, в первоначальном варианте законченная еще 20 лет тому назад, была тогда признана по своей теме не актуальной, что помешало ее продвижению в печать.

<sup>1</sup> Примером этого служит, в частности, брошюра С. Скребкова «Гармония в современной музыке» (М., 1965), представляющая собой обработку стенограмм лекций, прочитанных на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории.

Надо отметить, что актуальность теоретических проблем отнюдь не определяется «живучестью» музыкальных средств в творчестве современных композиторов. Современная музыка представляет, разумеется, особый интерес для нашего теоретического музыковедения, однако оно должно обращаться и к прошлому, сколько бы о нем ни было сказано. Ибо на настоящем, гораздо более высоком этапе, достигнутом за последние десятилетия, наше музыковедение может даже далекому прошлому дать новое освещение, вскрывая то, что было не замечено или недостаточно оценено и обобщено.

Теперь настало время, когда гармония Скрябина приобрела особый интерес как одно из знаменательных достояний истории музыки. Поэтому надо признать весьма своевременным издание настоящей работы, посвященной специальному исследованию этого вопроса и потребовавшей тщательного многолетнего труда.

Автор этой работы не ограничивается констатацией необычной структуры позднейшей скрябинской гармонии, но убедительно показывает логику ее происхождения, вытекающую из постепенного развития гармонического мышления Скрябина, опирающуюся на не осознанную им самим, но совершенно определенную и строго выдержанную систему. Во многом используя теорию Яворского, Дернова не оказалась и в плену неукоснительно предписываемых им «ладовых табличек», значительно шире трактуя самую систему музыкального мышления Скрябина.

При чисто теоретическом аспекте данной работы в ней явно прослеживается исторический процесс возникновения скрябинской гармонии, что рушит бывшее представление о ней как в корне ломающей все установленные нормы: гармония Скрябина, при всей своей новизне, поражающей его современников, оказывается гораздо теснее связанной с традициями, и даже чисто академическими, чем, например, гармония Прокофьева, а тем более Стравинского.

Концепция Дерновой опирается, в сущности, на простое основное положение: сама структура аккордов Скрябина вовсе не квартовая, а терцовая, и базируется отнюдь не на пресловутых верхних обертонах, а на альтерированных доминантноаккордах (как следствие обострения ладовых тяготений), усложненных побочными тонами (заменными, а потом и внедряющимися, по моей терминологии).

Это обстоятельство было подмечено и раньше, но большая заслуга Дерновой заключается в том, что она расшифровала всевозможные варианты и преобразования этих аккордов и их эволюцию, обнаружила их многообразные сложнейшие связи, что в целом и образует действительно новую, чисто «скрябинскую» систему гармонии. Исходя из гармонической системы Скрябина и ее ладовой основы, Дернова рассматривает и некоторые вытекающие отсюда вопросы скрябинской мелодики и фактуры (в главе IV). Это оказалось необходимым, так как у Скрябина эти стороны особенно тесно взаимосвязаны, обусловлены общей системой его музыкального мышления.

Исследование Дерновой проделано на высоком профессионально-теоретическом уровне. Для понимания оно требует солидной теоретической подготовки и поэтому, естественно, в первую очередь адресовано теоретикам-специалистам. Ставя и разрешая сложную проблему, оно дает основательную теоретическую базу для конкретного учебного анализа музыки Скрябина. Думается, что и для музыкантов других специальностей эта книга представляет несомненный интерес.

Проблема скрябинской гармонии и мелодики не исчерпывается данным трудом; при своей сложности и своеобразии она дает еще богатый материал для дальнейшего изучения. Но как первое солидное исследование, посвященное мало разработанной проблеме, этот труд является ценным вкладом в советское музыковедение.

Ю. Тюлин

Со времени смерти Скрябина прошло уже больше 50 лет. Давно улеглись страсти, кипевшие вокруг его творчества, давно забыты споры вокруг «Прометея» и Поэмы экстаза, когда-то заполнявшие страницы журналов, причем не только музыкальных. Давно и окончательно все написанное Скрябиным вошло в ту драгоценную сокровищницу, которая называется русской классической музыкой. А интерес к его гармонии, вызвавший уже при жизни композитора ряд попыток как-то объяснить ее, не уменьшается и до сих пор.

Многочисленная музыкальная периодика начала XX века неоднократно возвращается к вопросу о том, что «...основной гармонический язык современной музыки совершенно не похож на язык предшествующей эпохи».<sup>1</sup> При этом обычно упоминаются имена Шёнберга, Дебюсси, молодого Стравинского, позднее — Прокофьева и, в первую очередь, Скрябина. «Такие бесстрашные люди, как г. Скрябин, может быть... и дерзкие своей индивидуальностью, и есть те передовики, что расчищают путь новым поколениям, .. не находя для себя подобия давно созданного слухового материала, публика поневоле должна отрицать скрябинский идеал, не уживающийся с обыденным представлением о музыкально-прекрасном», — говорит критик И. Липаев в Русской музыкальной газете.<sup>2</sup> «Скрябин прежде всего гениальный искатель новых путей, — пишет в журнале «Музыка» Н. Я. Мясковский, — [он] исходит по миросозерцанию из того же... оптимизма, что и Бетховен, но при помощи совершенно нового, небывалого языка».<sup>3</sup> Этот «новый» и «небывалый» язык, «не уживающийся с обыденным представлением о музыкально-прекрасном», вызвал несколько современных Скрябину теорий различной научной и идейно-художественной ценности. Самой ранней и широкопопулярной в то время была теория ультрахроматизма Сабанеева. Ученик С. И. Танеева, композитор и популярный музыкальный писатель, Сабанеев предложил акустическое объяснение необыкновенных гармоний Скрябина, основанных будто бы на верхних обертонах натурального звукоряда, которые не вполне уместаются в темперированный строй.

«Основная черта гармонического материала, которым оперирует Скрябин, — это их (гармоний. — В. Д.) ультрахроматическая природа. Гармонии эти... принципиально ультрахроматичны и, взывая к разрушению рамок нашей темперации, влекут музыку к новой эре... раскрепощения от вековых рамок темперированного строя. В структуре их Скрябин интуитивно провидел отражение структуры звука... как сложного акустического

<sup>1</sup> РМГ, 1915, № 49, стр. 777.

<sup>2</sup> РМГ, 1903, № 14—15, стр. 413.

<sup>3</sup> «Музыка», 1912, № 74, стр. 473.



понятия — отражение звукотембра».<sup>1</sup> Гармонии Скрябина основаны «на обертонах высшего порядка — от одиннадцатого до семнадцатого».<sup>2</sup> Несмотря на кажущуюся научность, теория ультрахроматизма была, по существу, чисто дилетантской. Сам Сабанеев постоянно называл разные «обертоны высшего порядка»: то это были обертоны от восьмого до четырнадцатого, то от одиннадцатого до семнадцатого, то он говорил о «доминант-аккордах и вообще доминантовой гармонии с верхними — седьмыми и девятыми обертонами»,<sup>3</sup> то о том, что «прибавление седьмого звука (то есть звука седьмого обертона.— В. Д.) к мажорному аккорду дает натуральный септаккорд, звучащий нетемперированно и потому сильно отличающийся от доминант-септаккорда, а уже к этому септаккорду «прибавляются звуки девятый и одиннадцатый».<sup>4</sup>

В течение ряда лет вокруг теории ультрахроматизма кипела оживленная журнальная полемика.<sup>5</sup> Окончанием этой полемики можно считать статью Арс. Авраамова «Ультрахроматизм или омнитональность».<sup>6</sup> Есть основание думать, что Арс. Авраамов акустически проверил предположения Сабанеева.<sup>7</sup> Он совсем не опровергает самую идею ультрахроматизма, не считает ее невозможной, так как «столь совершенный аккорд, как тембр скрипки или женского голоса... воистину истомлен ожиданием и жаждой быть созданным... ибо как акустический феномен он существует давно».<sup>8</sup> Тем не менее «...я не решусь,— говорит Арс. Авраамов,— утверждать, что Скрябин имел в виду натуральные обертоны, .. ибо в обычной настройке фортепиано эти поэмы (речь идет о поэмах ор. 69.— В. Д.) звучат консонантнее, чем в натуральной».<sup>9</sup> Но разбивает он теорию Сабанеева более всего с точки зрения здравого смысла. «Омнитональность, как ее понимал С. И. Танеев, есть утверждение темперации, полное ее принятие в такой мере, что каждый звук 12-тонной клавиатуры (фортепиано.— В. Д.) может следовать за или созвучать с любым звуком клавиатуры на хроматической основе...

<sup>1</sup> Л. Сабанеев, А. Н. Скрябин. «Скорпион», Пг., 1916, стр. 124.

<sup>2</sup> Л. Сабанеев. Эволюция гармонического созерцания. «Муз. современник», 1915, № 3, стр. 22.

<sup>3</sup> «Музыка», 1914, № 197, стр. 636.

<sup>4</sup> Там же, стр. 614.

<sup>5</sup> См.: Л. Сабанеев. Ультрахроматическая полемика. «Муз. современник», 1916, февраль, стр. 99—108. П. Карасев. К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина. «Муз. современник», 1911, № 16.

<sup>6</sup> «Муз. современник», 1916, № 4—5. Хронологически после статьи Арс. Авраамова были написаны еще и другие статьи: как в защиту теории ультрахроматизма, так и отвергавшие ее. Самая интересная из них — статья Самойлова «Натуральные числа в музыке» (альманах «Мелос», СПб., 1918, т. II), которая подвергает сомнению гипотезу Л. Сабанеева с точки зрения акустики. Сабанеев на эту статью не отвечал.

<sup>7</sup> Арс. Авраамов. 7—11—13. «Музыка», 1915, № 232, стр. 476.

<sup>8</sup> Ультрахроматизм или омнитональность, стр. 3.

<sup>9</sup> «7—11—13», стр. 476.

Чем объяснить, что ультрахроматик Скрябин 90% с лишком своего творчества отдает темперированному инструменту?..»<sup>1</sup> Этот вопрос о несовместимости «акустического новаторства» Скрябина с его преимущественно фортепианным творчеством возникал, вероятно, не однажды.<sup>2</sup> Стоило только задуматься о Скрябине — авторе фортепианных сонат. Едва ли Альфред Корто, писавший в своем «Cours d'interpretation» о Пятой сонате, или Ф. Бузони, поздравлявший Скрябина с появлением Девятой сонаты, могли допустить даже мысль о том, что существует некое подлинное «ультрахроматическое» звучание этих сонат, искаженное «омнитональным строем фортепиано». Для них, так же как и для других исполнителей Скрябина — его современников Буюкли, Мейчика, Бекман-Щербины, а позднее — Софроницкого и Фейнберга, — эти сонаты были полностью художественно убедительны, и никаких сомнений в том, как они должны звучать, не вызывали!

Гармонии Скрябина поражали современников необычностью. И из стремления их понять и объяснить появляется еще одна теория — теория квартового строения скрябинских аккордов. В отличие от теории ультрахроматизма, теория квартового строения автора не имела, то есть ни разу не была полностью кем-нибудь изложена. Но упоминаний о квартовом строении гармоний Скрябина достаточно. Например, в статье очень авторитетного музыкального критика Н. Малкова говорится: «Новатором Скрябин является... по гармонической основе своих произведений, построенных в последнем периоде его деятельности на квартовых аккордах».<sup>3</sup> О квартовой гармонии в применении к «синтетическому аккорду» «Прометея» говорят Б. Тюнеев и М. Глинский.<sup>4</sup> Теория квартового построения скрябинских гармоний в какой-то мере тоже дожила до наших дней, например о «квартовой аккордике» и «квартовом построении» скрябинской гармонии говорится в статье З. Лиссы «Шопен и Скрябин».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ультрахроматизм или омнитональность, стр. 3.

<sup>2</sup> Теория ультрахроматизма имела очень большое распространение. Подробно о ней рассказала, например, Роза Ньюмарч в своих пояснениях к концертам Скрябина в Лондоне (см.: Rosa Newmarch. Prometheus, the poet of fire. The Musical Times. 1914. April, p. 227—232). О «еще неиспользованных обертонах» в творчестве Скрябина упомянул однажды даже Б. В. Асафьев (И. Глебов. Петербургские Куранты. «Музыка», 1916, № 249, стр. 170). Любопытно, что эта «теория» дожила до наших дней. О ней рассказывается в научно-популярной книжке Анфилова «Физика и музыка» (Детгиз, 1964) применительно к творчеству Скрябина. Сведения, которые дает Анфилов, поистине фантастичны. Например, он рассказывает, что Н. С. Голованов при исполнении произведений Скрябина «требовал от оркестрантов перенастройки инструментов и игры в естественных интервалах всюду, где это было возможно (?!). Притом «скрябинские вещи, исполнявшиеся под управлением Голованова, звучат превосходно» (стр. 92—93).

<sup>3</sup> Н. Малков. Памяти А. Н. Скрябина. РМГ, 1915, № 17—18, стр. 318.

<sup>4</sup> РМГ, 1915, № 41 и № 49.

<sup>5</sup> «Русско-польские музыкальные связи». Изд. АН СССР. М., 1963, стр. 628.

Впрочем, в ряде случаев можно допустить, что мы имеем дело с известным недоразумением или с неточностью самого термина, так как в действительности речь идет не о квартовом построении, а о квартовом расположении аккордов.

Дело в том, что оригинальнейшие тембры скрябинских гармоний в значительной степени зависят от расположения аккорда. Например, малый нонаккорд с чистой и пониженной квинтой часто бывает сложен из трех увеличенных кварт, причем между нижними тритонами образуется чистая квинта, а между средним и верхним — малая терция или большая секста, и расположение это постоянное (см., например, гармонии поэмы ор. 71, № 2). Такие гармонии и могли вызвать к жизни мнение о «квартовой аккордике» Скрябина.

Как теория ультрахроматизма, так и предположение о квартовой основе скрябинской гармонии, заостряли внимание на гармонической вертикали, на аккорде, на гармониемембре и совершенно упускали из виду вопрос о естественной и закономерной связи гармоний внутри лада, вопрос о ладовой организации. Более того, Сабанеев говорил о гармониях Скрябина как о «внеладовых по природе», «ибо мышление Скрябина не ладовое, а гармоническое».<sup>1</sup> «Скрябин все время модулирует по ходам из больших терций и увеличенных кварт... [что] окончательно выветривает всякое представление о тональности». Как видно, Сабанееву (и не только Сабанееву) было совершенно незнакомо то «обобщающее понятие лада», которое «стремится охватить и гармонические, и ритмические, и мелодические явления и музыкальную форму неким единым основным принципом»<sup>2</sup> и которое было введено в теорию музыки Б. Л. Яворским. Для тех же, которые, как Сабанеев, в анализе Скрябина исходили от его необыкновенных гармоний, «ходы из больших терций и увеличенных кварт» представлялись, по-видимому, совершенно лишенными ладового, обобщающего значения. Композитор «модулирует» по тритонам и большим терциям не потому, что это представляет некую закономерность, а потому, что таков его творческий произвол. То, что ладовое мышление к концу XIX века неизмеримо раздвинуло традиционные рамки мажора и минора, теория музыки в то время еще не осознала, и для большинства музыкальных писателей начала века это было совершенно неизвестно. Непонимание же основополагающего значения лада сковывало исследовательскую мысль, позволяя ей сосредоточиться только на гармонической вертикали, взятой изолированно. Причем и эта последняя в работах о Скрябине, написанных без учета ладовой основы его творчества, не находила своего убедительного толкования, будь это «квартовая

<sup>1</sup> Л. Сабанеев. Принципы творчества Скрябина. «Музыка», 1914, № 203, стр. 628.

<sup>2</sup> В. А. Цуккерман. Яворский-теоретик. В сб.: «Б. Яворский». «Музыка», М., 1964, стр. 174.

гармония», или ультрахроматический «гармониетембр», или еще что-то другое.

Яворский был глубоким почитателем творчества Скрябина. «Б. Л. был впереди всех,— говорит Асафьев,— писавших тогда об этом величайшем явлении русской музыки, потому что более тонких определений... более ласковых и в то же время более пронизательных, которые просто раскрывали путь Скрябина, .. нельзя себе представить. Это сопровождалось такой глубокой человеческой, нежной привязанностью... такой бережностью в мыслях, с которой с тех пор я ничего не могу сравнить... Это не речь, а какие-то сказы о Скрябине как о выдающемся явлении русской культуры».<sup>1</sup> Об «обожании» Скрябина Яворским пишет Г. Г. Нейгауз.<sup>2</sup> По его воспоминаниям известно, что Яворский много анализировал Скрябина, что об этом знали и Танеев и сам Скрябин. А Асафьев по этому поводу пишет: «Как-то так выходило у Яворского, что анализ мельчайших... доз интонаций Скрябина никогда не был разложением Скрябина — вы всегда чувствовали цельный образ большого, вдохновенного явления».<sup>3</sup> К сожалению, эти анализы Яворского, по-видимому, не были записаны и до нас не дошли. Упоминаний о Скрябине в его работах много. Полностью же посвящена Скрябину только статья, написанная по случаю смерти композитора,<sup>4</sup> и глава в рукописи «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина», до сих пор не опубликованной.<sup>5</sup>

По-видимому, Скрябин-композитор оказал влияние на Яворского как теоретика и музыкального мыслителя.

Кратко о теории ладового ритма Яворского применительно к творчеству Скрябина можно сказать следующее: в основе музыкального мышления как активного, то есть творческого, так и пассивного, то есть воспринимающего, лежит внутренняя слуховая настройка — лад. В течение XVII и XVIII веков в профессиональной музыке вместо богатейшего разнообразия возможных ладов, предлагаемых народной музыкой, устанавливается господство мажора и «искусственного минора». В начале XIX века начинается новая эпоха в музыкальном творчестве, которую в статье, посвященной Скрябину, в 1915 году, Яворский назвал «славянской эрой», а в работе «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина» — «психологической эпохой».<sup>6</sup>

В Западной Европе передовыми бойцами становящейся «психологической эпохи» были Шопен и Лист, которые ввели

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Глубокий мыслитель, тонкий музыкант. В сб. «Б. Яворский», стр. 49—50.

<sup>2</sup> Там же, стр. 99—103.

<sup>3</sup> Там же, стр. 50.

<sup>4</sup> «Музыка», 1915, № 220, стр. 273—279.

<sup>5</sup> Находится в музее А. Н. Скрябина в Москве. В дальнейшем именуется «Рукопись».

<sup>6</sup> Рукопись, стр. 11.

в музыку «запас новых ладов, почерпнутых из народного творчества.<sup>1</sup> В России это Глинка и «композиторы-дилетанты». Расцвет психологической эпохи в России — это Чайковский, Скрябин — ее девятый вал. Основная направленность музыкального творчества психологической эпохи — «психологическая действительность, допускающая свободу страстных переживаний, импульсивность эмоциональных реакций и возможность волевых организующих воздействий».<sup>2</sup> Всех композиторов психологической эпохи характеризует «пытливость», направленная «на освобождение внутренней слуховой настройки». «Слуховая пытливость Скрябина выделяет его в истории всего европейского искусства».<sup>3</sup>

Творчество Скрябина Яворский делит на периоды. *Первый период*, характерный для всех композиторов психологической эпохи, — преобладание неустойчивости над устойчивостью. Принцип метрического равновесия того и другого заменяется более сложными соотношениями. Роль субдоминанты возрастает, она уравнивается по времени с доминантой и наконец перекрывает доминанту. У Скрябина это Вторая соната с ее громадным перевесом субдоминантности, доведенной до небывалой длительности. В области движения это непрерывное непринужденное *rubato*. В изложении все стройно и соразмерно.<sup>4</sup> *Второй период* у Скрябина совпадает с окончанием его «физической юности» и «с ярко проявившимся подъемом в общественной жизни». Характеризуется повышенной нервностью и возбужденностью. «Мягкий лиризм переходит в тревожный, томительный, подъемы становятся судорожными, субдоминантность постепенно, но быстро сменяется доминантностью, жаждой действия, но это жажда без деятельного исхода, без перехода в устойчивость, хотя бы относительную, дающую выход и дальнейшее направление энергии. В этой доминантности он остается, пребывает в состоянии неустойчивости, раздражения без исхода».<sup>5</sup> «Целая форма делается неустойчивой и обуславливается только распределением тематического материала, а не ладовыми соотношениями, логика лада заменяется орнаментом из одной ячейки-созвучия».<sup>6</sup>

Яворский называет четыре последовательные стадии во втором периоде: в I стадии — Четвертая соната, поэмы ор. 32, Сатаническая поэма, Третья симфония.<sup>7</sup> Выступая на конференции по вопросам ладового ритма 28 июня 1931 года, Яворский назвал Сатаническую поэму «показательным образцом разложения

<sup>1</sup> «Музыка», № 220, стр. 275.

<sup>2</sup> Рукопись, стр. 88—89.

<sup>3</sup> Там же, стр. 264.

<sup>4</sup> «Музыка», стр. 275—278.

<sup>5</sup> Там же, стр. 278.

<sup>6</sup> Там же, стр. 278.

<sup>7</sup> Там же, стр. 279.

мажорного мышления».<sup>1</sup> Во II стадии — «Экстаз», «Обычные мажорные способы выражения окончательно перестают удовлетворять. Весь запас новых ладов... сразу ярко обозначается, преимущественно в своей неустойчивой сущности».<sup>2</sup> III стадия — «Прометей». Это развитие одночастных построений, бездеятельная содержательность которых — явный признак «физической усталости».<sup>3</sup> Яворский проводит аналогию с IX симфонией Бетховена, «Китежем», с последним периодом творчества Листа и говорит, что это высшая точка напряженности, после которой наступает склон, «падение все в тех же томительных ощущениях, но с призрачным появлением начальных, юношеских стремлений». Это Девятая и Десятая сонаты и, наконец, Прелюдия Fis-dur — эта «лебединая песня души, последний вздох, тот влажный след, который оставляет на песке изнемогшая, исчезающая, умершая волна».<sup>4</sup> Яворский, заканчивая эту свою первую статью о Скрябине, пишет: «Уделом Скрябина была юность, она определила содержание его творчества, приемы его передачи, она влечет к нему наши сердца, но она же была причиной его сравнительно ранней смерти; начал он свою деятельность раньше, он и умер бы раньше».<sup>5</sup>

Из этой статьи видно, какова была степень поэтического благоговения Яворского перед памятью Скрябина, как пронизательно и ясно он смог представить эволюцию творчества композитора: «Мягкость, субдоминантность, непринужденное *rubato* 20-х опусов, вытеснение субдоминантности доминантностью, напряжением без исхода», постепенное разрушение мажора и в 30-х и 40-х опусах, «весь запас новых ладов» в Поэме экстаза, развитие «одночастных построений» и замена «логики лада» «орнаментом из одной ячейки-созвучия» в последних опусах... И не только в 1915 г., когда статья появилась, но и до наших дней лишь очень немногое из написанного о Скрябине можно сравнить с пронизательными и проникновенными словами Яворского. Это законченная программа изучения творчества Скрябина, далеко еще не выполненная ни советской музыкальной наукой, ни, тем более, зарубежными авторами, писавшими о Скрябине и в громадном большинстве случаев не знакомыми с трудами Яворского.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Заключительное слово Яворского 28 июня 1931 года. Литографированная стенограмма. ГАИС МОСОБЛЛИТ. 27 III 1932 г., стр. 64.

<sup>2</sup> «Музыка», стр. 279.

<sup>3</sup> Там же, стр. 278.

<sup>4</sup> Там же, стр. 278.

<sup>5</sup> Там же, стр. 276.

<sup>6</sup> Из зарубежной литературы о Скрябине, известной автору настоящей работы, только в двух очень небольших статьях английских теоретиков E. Hull и R. Hull есть следы знакомства авторов с теорией Яворского. См.: The Musical Times, 1916, p. 492—495 и p. 539—542, а также The Musical Times, 1926, p. 993—994.

Говоря о «запасе новых ладов», Яворский имеет в виду неизвестные до него теории музыки лады: увеличенный, уменьшенный цепной и еще более — дважды-лады. Открытие дважды-ладов — одна из самых больших заслуг Яворского в науке о музыке. Как известно, в основе построения ладовых схем в теории ладового ритма лежит шестиполутоновое отношение звуков и его симметричное разрешение по тяготению внутрь в большую терцию или наружу в малую сексту:  $h-f \rightarrow e-c$  или  $h-eis \rightarrow fis-ais$ . При этом разрешаемое шестиполутоновое отношение звуков называется доминантой, а разрешающая терция тоникой. Таким образом, «доминанта» может иметь два типа разрешения — сходящийся и расходящийся. Шестиполутоновое отношение и его разрешение называется единичной системой. При одновременном применении обоих типов разрешения получается дважды-единичная система, дважды-доминанта которой состоит из четырех звуков, то есть из двух тритонов ( $h-f$ ,  $eis-h$ ), а дважды-тоника из двух больших терций на расстоянии тритона ( $c-e$ ,  $fis-ais$ ). Так как оба тритона дважды-доминанты ( $h-f$  и  $eis-h$ ) при современной темперации энгармонически равны, то в дважды-системе не восемь звуков, а шесть.<sup>1</sup> При современной двенадцатиполутоновой темперации возможности дважды-ладов чрезвычайно ограничены. «Кто знаком с развитием творчества Скрябина, тот, вероятно, заметил, ... что в то же время, когда он старался освободить свое звуковое мышление от... изжитых уже историей звуковых представлений в темперированной скале мажорных тональностей, он сочинял только в До мажоре — Сатаническая поэма, Третья симфония, «Экстаз», ряд прелюдий, поэм и мелких пьес. Это для Скрябина главная тональность. Интересно, что когда он выскочил из этого (до-мажорного.— В. Д.) периода, то вскочил в тональность на шесть полутонов, в *фа-диез*, которой помечен „Прометей“», — говорит Яворский.<sup>2</sup> Да, Яворский тоже считал, что дважды-ладовое мышление, которое знаменует собою новый этап в области «звуковых представлений», требует перестройки исторически устаревшей темперации. Не только Сабанеев с его теорией ультрахроматизма, не только Арс. Авраамов, мечтающий о воссоздании в гармонии «тембра женского голоса», но и Яворский, открывший порожденные энгармонизмом дважды-лады, сомневался в целесообразности сохранения двенадцатиступенной темперации, считая ее исторически изжитой и пола-

<sup>1</sup> Подробное изложение теории ладового ритма и всех схем образования ладов см.: В. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи, ч. 1. Музгиз, 1930; а также И. Рыжкин. Теория ладового ритма Яворского. В сб. «Очерки по истории теоретического музыкознания», ч. 2. Музгиз, 1939. Самое последнее и самое современное изложение теории ладового ритма и учения Яворского — статья В. А. Цуккермана «Яворский-теоретик». См. сб. «Б. Яворский», М., «Музыка», 1964.

<sup>2</sup> Заключительное слово Б. Л. Яворского 28 июня 1931 г. Стенограмма, стр. 21.

гая, что дважды-лады обязательно должны раздвинуть рамки температуры. Это было одно из заблуждений Яворского: недооценка им роли и значения энгармонизма в создании дважды-ладовых образований.

Выше уже упоминалось, что анализы Яворского, о которых с таким восторгом вспоминают его ученики и современники, не сохранились. Но в книге «Элементы строения музыкальной речи», написанной С. В. Протопоповым, в качестве иллюстраций приведены два примера в дважды-ладах из произведений Скрябина — прелюдия ор. 74 № 3 и отрывок из «Загадки» ор. 52 № 2. К сожалению, оба примера, по-видимому, не претендуют на художественную цельность, использованы только как доказательства неких теоретических положений и дать понятие об эстетической ценности анализов Яворского не могут. Один из них — «Загадка» ор. 52 № 2 — вызывает даже серьезные возражения. Приведены последние 40 тактов пьесы. Протопопов стремится доказать, что лад этого раздела — *до* дважды увеличенный. Для этого он, во-первых, пренебрегает поставленными композитором ключевыми знаками — 5 бемолей, во-вторых, оставляет без внимания последнюю гармонию *as—ges—c* (6-й такт от конца), представляющую собой доминанту с пропущенной квинтой в тональности Ре-бемоль мажор, на которую указывают ключевые знаки, а главное, прибавляет к репризе «Загадки» последние семь тактов из ее средней части, т. е. иначе не удалось бы доказать, что «Загадка» заканчивается в дважды-увеличенном ладу *до* и что ее заключительные звуки принадлежат не понаккорду альтерированной доминанты с пониженной и повышенной квинтой в Ре-бемоль мажоре, а дважды-тонике дважды-увеличенного лада *до*.

И. Я. Рыжкин<sup>1</sup> в статье о теории Яворского приходит к выводу, что теория альтерации, альтерационных изменений гармонии в ряде случаев (если не всегда) оказывается более соответствующей действительной музыкальной практике, нежели теория ладового ритма. И, следует прибавить, гораздо проще, нежели теория ладового ритма, эту музыкальную практику объясняет. В особенности в столь прямолинейном ее применении, как анализ «Загадки», сделанный Протопоповым.<sup>2</sup> Разумеется, критические замечания, касающиеся анализа части «Загадки», сделанного к тому же Протопоповым, а не самим Яворским, ни в коей мере не умаляют громадной заслуги Яворского,

<sup>1</sup> Очерки по истории теоретического музыкознания, ч. 2, стр. 120.

<sup>2</sup> «Загадка» ор. 52 № 2 — один из самых ранних и самых ярких примеров последовательного дважды-ладового мышления Скрябина. Но ключевые знаки в нем существуют, и пренебрегать ими ни в коем случае нельзя, т. е. Скрябин неизменно был очень точен в своих обозначениях. Дважды-лад в «Загадке» «исходит» от тональности Ре-бемоль мажор. См. статью Дерновой «Некоторые закономерности гармонического языка Скрябина» (на основе анализа «Загадки» ор. 52 № 2). Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века». М., «Музыка», 1966.



открывшего дважды-лады. Без преувеличения можно сказать, что это одно из самых важных завоеваний, совершенных в области теории музыки в начале XX века.

Неоценимое преимущество Яворского перед другими авторами, писавшими о Скрябине, заключается в том, что, изучая Скрябина, столь проникновенно говоря о нем, открыв дважды-ладовую основу его музыкального языка, Яворский никогда не касался той декадентской философии, которую от имени Скрябина, а иной раз и под именем Скрябина распространяли Л. Сабанеев, Б. Шлецер, Н. Брянчанинов и другие более мелкие пропагандисты салонно-декадентского толка. Эти «теософские фантазии», которые навязывались слушателям и поистине оказывали Скрябину медвежью услугу, эта «пустяковина, изложенная самодовольно-суконным языком подьячего», — как писал один из музыкальных критиков в журнале «Музыка», — Яворскому были совершенно чужды. Он никогда, ни одним словом не обмолвился о Мистерии или даже о Предварительном действе. А ведь об этом говорили и писали даже очень достойные музыкальные писатели. Например, Н. П. Малков в уже цитированной выше статье говорил о «мистико-философском» содержании произведений Скрябина.<sup>1</sup> А велеречивые излияния Сабанеева и Шлецера о «Вечной Сущности», «Играющем Духе», «Первичных Эманациях», «Темных Волнах Хаоса» и т. п. более всего способствовали созданию вокруг Скрябина особой атмосферы, нездоровой и крайне далекой от его светлого творчества.

Некоторых это отталкивало от Скрябина, заставляло относиться к нему самому и к его творчеству с предвзятым недоверием. Яворский, благоговейный почитатель Скрябина, «всячески избегал личного знакомства с ним, считал недостойным гения Скрябина его окружение и всю атмосферу, в которой жил и творил Скрябин».<sup>2</sup>

Но та статья, которую Яворский написал сразу после смерти Скрябина, написана в защиту композитора от всяких ложных салонного типа толкователей, теософов и мистиков. Из круга единомышленников Яворского, почитающих Скрябина-художника и понимающих его музыку, со статьей под удивившим всех заголовком «Реализм Скрябина» выступила Н. Я. Брюсова. Эта статья уже непосредственно направлена против всяких «мистических» толкований его музыки. Брюсова пишет: «Непри-

<sup>1</sup> «Музыка», 1916, № 229, стр. 433—435. См. также статью В. Г. Каратыгина «Элемент формы у Скрябина». «Муз. современник», 1916, № 4—5. «В подробных описаниях скрябинской мистики, теургии, всяческих самоозарений, самоопределений, самопреодолений, восхождений вселенского духа и прочих отличных, но маловразумительных вещей того же порядка, в литературе о Скрябине ... недостатка не чувствуется. Скорее даже ощущается ... некоторое «перепроизводство метафизики». А вот по части точных сведений о природе скрябинского искусства у нас куда как мало сделано». Статья переиздана. См. сб. «В. Г. Каратыгин». М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 212.

<sup>2</sup> В сб.: «Б. Яворский», стр. 103.

вычно обостренное и быстро запоминающее сознание (Скрябина.— В. Д.) улавливало в бесконечно сложном рисунке мгновения тончайшие движения», которые он умел «передать раздельно каждое с особой любовью», «иначе он не мог, иначе рисунок казался ему неполным, неверным, лживым. Слух должен вслушиваться в каждый раздельный порыв, раздельный возглас. Пусть будет кажущееся смешение красок, образов, движений. И пусть из этого... возникнут ясно звуковые очертания полного, цельного, предстоящего перед его художественным взором мира... [возникнет] образ бытия, с которого снят еще один покров».<sup>1</sup> Статья эта представляет собою развитие одного из основных тезисов учения Яворского, постоянно в разных выражениях им повторяемого. Тезиса о том, что музыкальная речь есть проявление самой жизни, жизни совершающейся, следовательно, длящейся во времени, а время является «необходимым условием всякого существования».<sup>2</sup> В противоположность распространенным мистико-декадентским толкованиям Скрябин, с великим совершенством и необычайной тонкостью отражающий в своем творчестве эту совершающуюся во времени жизнь, был для Яворского и его учеников великим реалистом, которому чужда и враждебна всякая неискренность и деланность.<sup>3</sup>

Скрябину посвящено несколько теоретических работ зарубежных авторов. Самая крупная из них — книга П. Диккенмана «Die Entwicklung der Harmonie bei A. Scriabin».<sup>4</sup> По-видимому, за рубежом этот автор считается специалистом по Скрябину: на него ссылаются, например, польские исследователи З. Лисса и Ю. Хоминьский.

Уже само появление целой книги о Скрябине с изложением системы развития у него гармонии следует рассматривать как факт весьма положительный. Тем более что, начиная книгу, автор говорит о проявившейся со времени романтизма тенденции к постоянно продолжающемуся «разрыхлению» тональности. «И Скрябин, — говорит автор, — один из первых и наиболее значительных мастеров, у которого этот процесс привел к полному разрушению мажоро-минора (der Dur-moll Tonalität). Выступая на этом поприще как реформатор, Скрябин не отвергал традицию, а преодолевал ее изнутри. В результате он нашел свой собственный, индивидуальный стиль, который следует отнести к новым возможностям музыкальной выразительности».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> «Музыка», 1915, № 221, стр. 306—307.

<sup>2</sup> Б. Яворский. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. 1908, ч. I, гл. I, стр. 2.

<sup>3</sup> Напомним, что Скрябин отказался от опубликования известного текста Поэмы экстаза в партитуре, объяснив свое решение следующим образом: «Я хотел бы, чтобы относились сначала к чистой музыке». См.: А. Скрябин. Письма. М., «Музыка», 1965, стр. 491 (письмо № 544).

<sup>4</sup> Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. Herausgegeben von E. Kurth, professeur der Universität Bern. 1935.

<sup>5</sup> Указ. соч., стр. 3.

Этот основной тезис, разумеется, не может вызвать возражений. Собственный стиль Скрябина, разрушившего мажор-минор, преодолевая его изнутри,—чрезвычайно интересная и многообещающая тема исследования. Но почему-то автор книги, во-первых, ограничился произведениями допрометеевскими: примеров более позднего периода, чем поэма ор. 59 № 1, в книге нет. Во-вторых, разрушение мажоро-минора Скрябиным у Диккенмана означает не создание новой ладовой организации, а разрушение ладовой организации, ладовой основы вообще. И в-третьих, анализы Диккенмана достаточно наивны и непоследовательны, и едва ли их можно считать хоть в малой мере отражающими существо скрябинской гармонии.

Приведем анализ первого восьмитакта поэмы ор. 59 № 1<sup>1</sup> (см. наш пример № 51 в главе III).

«Главная тональность, — пишет Диккенман, — более не существует. В каждом такте новый аккорд, в большинстве случаев — нонаккорд. Эти созвучия более не связаны между собой функционально и вступают одно за другим как чистая краска». Разумеется, энгармонические связи аккордов, найденные еще в эпоху романтизма и многообразно применяемые композиторами старшего по сравнению со Скрябиным поколения, очень красочны. Но не это имеет в виду Диккенман. Об энгармонических связях он или не говорит, или не хочет с ними считаться. Он называет такие последовательности «сдвигом» (*Rückung*). Сдвиг — это полное отсутствие тональной связи. Сдвиг производит наибольшее впечатление тогда, когда следуют один за другим два аккорда, принадлежащие тональностям, наиболее удаленным по квинтовому кругу.<sup>2</sup> Конечно, тритоновое отношение доминант представляет собою именно такое удаление по квинтовому кругу, и потому его можно было бы назвать «сдвигом», но существа этой последовательности такое определение не объясняет, точно так же, как не объясняет оно логики последования доминант по малым терциям в «Загадке» ор. 52 № 2.<sup>3</sup>

Под «сдвигом» Диккенман понимает полное отсутствие каких-либо ладовых закономерностей в аккордовых последовательностях, полный произвол в сопоставлениях аккордов. Но непонятно, почему в других случаях «сдвигом» называются последовательности совершенно иного качества, например в Фантазии ор. 28<sup>4</sup> последовательность: секундаккорд к субдоминанте, его разрешение в секстаккорд IV ступени, доминанта ко второй низкой и ее разрешение. Все это — на тоническом органном пункте Ля мажора, или, точнее, на доминантовом предъикте в Ре мажоре, то есть на предъикте к побочной партии Фантазии. Всей последовательности свойственна настоящая тональная

<sup>1</sup> Указ. соч., стр. 34.

<sup>2</sup> Указ. соч., стр. 28.

<sup>3</sup> Указ. соч., стр. 34 (прим. 28).

<sup>4</sup> Указ. соч., стр. 30 (прим. 23).

логика. Безусловная «красочность» последовательности не мешает ее принадлежности к определенной тональности и совсем не свидетельствует о «разрыхлении» Ре мажора, к которому эти гармонии относятся. К сожалению, в книге Диккенмана соединение в одной рубрике таких совсем несхожих примеров, как тритоновый энгармонизм в ор. 59, малотерцовые последовательности в «Загадке» и изысканный функциональный оборот в Фантазии — совсем не случайный промах, а, можно сказать, правило. Классификация же примеров из произведений Скрябина достаточно надуманна и часто поверхностна.

Возвращаясь еще раз к примеру из Поэмы ор. 59, нельзя не выразить удивления теми обозначениями, которые даны автором книги гармониям первого восьмитакта Поэмы. Аккорд первого такта — доминанта на основном тоне  $h$  названа  $gis_9$ , т. е. нонаккордом на основном тоне  $gis$ . Объясняется это тем, что доминанта  $h—a—gis$  имеет сексту  $gis$ , которая почему-то считается основным тоном аккорда, а само это явление называется *Unterterzung*, то есть «нижнее терцовое наслоение». Но в каком случае следует доминанту с секстой считать таким *Unterterzung*, а в каком не следует — неизвестно, так как доминанта на основном тоне  $f$  во втором такте тоже имеет сексту  $d$ , но обозначается Диккенманом  $f_9$ , то есть нонаккордом на основном тоне  $f$ . Аккорд пятого такта — доминанта с секстой на основном тоне  $cis$  называется  $ais_{11}$ , т. е. ундецимаккордом на основном тоне  $ais$ , а та же гармония на тонике, то есть бифункциональное сочетание  $\frac{T}{D}$  в шестом такте называется  $fis_{11}$ .

Исключительное положение книги Диккенмана как единственной в зарубежной литературе о Скрябине, целиком ему посвященной, способно создать лишь искаженный облик скрябинского творчества. Например, строгость и высокая логика, другими словами — то, что более всего характерно для его музыкального мышления, объясняются только лишь «разрыхлением мажоро-минора» и «полным исчезновением основной тональности». И нельзя не пожалеть, что книга Диккенмана, выпущенная более тридцати лет назад, до сих пор не получила достойного критического освещения.<sup>1</sup>

С каких же позиций следует все-таки подходить к изучению гармонического языка Скрябина в последний период его творчества? Несмотря на большое количество самых разнообразных высказываний многих авторов, можно усмотреть некое общее во всех мнениях современников, внимательно слушавших Скрябина. Яворский говорил о смене субдоминантности доминантностью,

<sup>1</sup> Это тем более досадно еще потому, что Яворский за рубежом почти неизвестен, а множество статей разных авторов и на разных языках — О. Риземана на немецком, Розы Ньюмарч на английском и т. д. — трактуют Скрябина преимущественно по Сабаеву, с особенным уклоном в мистику и теософию.

в которой Скрябин «пребывает без исхода», Сабанеев говорил о ходах доминант по тритонам и терциям,<sup>1</sup> Каратыгин — о доминантном происхождении прометеевского аккорда, М. Глинский, в статье «Хроматические знаки в музыке будущего», — о принципе тритонового родства доминант в Поэме экстаза, немецкий теоретик Курт Вестфаль — о доминантноаккорде как зерне скрябинской гармонии. Этот вопрос о доминантности, доминантовом происхождении гармонии Скрябина, по-видимому, напрашивается сам собой.

Из воспоминаний А. Гольденвейзера известно, что Скрябин, защищаясь от дружеских, но все-таки крайне ядовитых насмешек С. Танеева, обещал ему подробно рассказать и показать найденную им систему своей гармонии. «Скрябин постоянно говорил, что в его последних сочинениях все строго закономерно и что он может это доказать, однако все откладывал изложение этих доказательств. Наконец, он позвал однажды Танеева и меня к себе, .. с тем чтобы изложить нам свою теорию. Однако когда мы собрались, он долго не приступал к делу и в конце концов заявил, что у него болит голова и поэтому он свои объяснения откладывает до другого раза. Этот «другой раз» так и не состоялся. Скрябин явно опасался уничтожающей критики Сергея Ивановича».<sup>2</sup>

Гольденвейзер, по-видимому, никогда не сомневался, что у Скрябина есть строго продуманная во всех деталях система, хотя Скрябин о ней в отвлеченно-теоретическом плане так никогда и не рассказал. Танеева он хотел убедить в закономерности ладогармонических образований последнего периода, для всех же остальных предпочитал говорить языком эмоций и непосредственного впечатления. Та выделяющая Скрябина способность к отвлеченному мышлению, о которой говорил Г. В. Плеханов,<sup>3</sup> не могла не отразиться и на его художественном творчестве. В нем не было ничего случайного. Наоборот — все было ясно, закономерно и закончено.

Настоящая работа представляет собою попытку на основе непосредственных данных самой музыки Скрябина и довольно многочисленных указаний и намеков, заключенных в литературе о Скрябине, отыскать систему того «строгого стиля»,<sup>4</sup> в котором писал Скрябин.

---

<sup>1</sup> Л. Сабанеев. Принципы творчества Скрябина. — «Музыка», 1914, № 203, стр. 628. В. Каратыгин. Элемент формы у Скрябина. Пг., «Сириус», 1916, стр. 16. РМГ, 1915, № 49, стр. 780. Kurth Westphal. Die Harmonik Scriabins. «Anbruch», 11 Jahrgang. Heft 2, S. 64.

<sup>2</sup> См. в сб. «С. И. Танеев. Материалы и документы», т. I. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 312.

<sup>3</sup> «Литературное наследство», 1931, № 1, стр. 116—120.

<sup>4</sup> Удачное выражение «строгий стиль» в применении к творчеству Скрябина принадлежит Л. Сабанееву. См. рецензию на выход из печати фортепианных пьес Скрябина оп. 59, 61 и 63. «Музыка», 1913, стр. 16—17.

## ОСНОВЫ ГАРМОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

А. Н. СКРЯБИНА

Гармония Скрябина, в последний период его творчества поражавшая современников своей необычностью и новизной, по всем признакам базируется на твердо выработанной системе, о существовании которой, как было упомянуто во Введении, догадывались многие музыкальные писатели того времени.

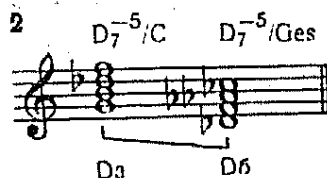
Основополагающую роль в этой системе играет энгармоническое равенство аккордов доминанты с пониженной квинтой: септаккорда и большого и малого нонаккордов. В свою очередь, в этих доминантных гармониях пониженная квинта может сочетаться с повышенной квинтой ( $D^{+5}$ ), с чистой квинтой ( $D^{-5}$ ) и с секстой ( $D^{-6}$ ), образуя ряд доминантных гармоний со сложным расщепленным квинтовым тоном.

Доминантсептаккорд с пониженной квинтой ( $D_7^{-5}$ ) энгармонически равен терцквартаккорду доминанты такого же вида, принадлежащей тональности на расстоянии тритона. Этот энгармонизм может быть использован для модуляции. Например,  $D_7^{-5}$  в тональности *C* может разрешаться как терцквартаккорд доминанты с пониженной квинтой, принадлежащей тональности *Ges*, в его тонику:



Но это тритоновое соотношение доминант служит не только средством модулирования в отдаленную тональность. Оно также может приводить к объединению двух тональностей, находящихся на расстоянии тритона. Такое сложное ладотональное образование (названное Яворским дважды-ладом) и стало характерным для гармонической системы Скрябина в последний период его творчества.

Соотношение двух энгармонически равных доминант с тритоновым шагом между ними, лежащее в основе этого объединения и органически связывающее две тональности, мы будем называть тритоновым звеном. На нашем примере доминанты, образующие тритоновое звено, соединены горизонтальной квадратной скобкой:

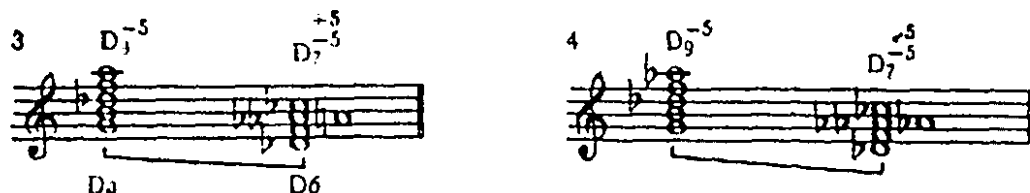


В тритоновом звене доминанта с пониженной квинтой как бы расщепляется на две энгармонически равные, тем самым объединяя две тональности на расстоянии тритона. Обычно одна из этих доминант в музыкальном контексте у Скрябина приобретает значение главной, а другая — производной. Первую мы будем называть *исходной* доминантой, или  $D_9$ , вторую же — *производной* или энгармоникой доминанты, а по аналогии с предыдущим —  $D_6$ , как это и показано на прим. 2.

Разумеется, в процессе развития музыкального произведения значение исходной и производной доминант может изменяться, то есть та, что была производной, может стать исходной, а исходная — производной.

Исходная доминанта в виде большого нонаккорда с пониженной квинтой ( $D_9^{-5}$ ) при энгармонизме дает доминантсептаккорд с *повышенной и пониженной квинтой* ( $D_7^{+5}$ ), так как большая нона при тритоновом энгармонизме превращается в повышенную квинту, и наоборот (прим. 3).

Исходная доминанта в виде малого нонаккорда с пониженной квинтой ( $D_9^{-5}$ ) при энгармонизме дает доминантсептаккорд с *чистой и пониженной квинтой* ( $D_7^{-5}$ ), так как м. 9 при тритоновом энгармонизме превращается в ч. 5 и наоборот (прим. 4).



Обратим внимание, что именно тритоновый энгармонизм обуславливает и утверждает возможность появления в доминанте раздвоенной квинты, то есть одновременного сочетания  $+5$  и  $-5$ , и  $-5$  (см. прим. 3 и 4).

При смене доминанты в тритоновом звене повышенная квинта исходной доминанты будет обуславливать большую нону в производной, а чистая квинта в исходной — малую нону в производной. Точно так же основной тон исходной доминанты становится пониженной квинтой в производной, а септима — терцией и наоборот. То есть существует взаимная зависимость тонов доминант тритонового звена (прим. 5).

Вследствие этой зависимости в тритоновом звене образуется полное энгармоническое равенство двух септаккордов с пониженной квинтой (прим. 2), двух больших нонаккордов с повышенной и пониженной квинтой (прим. 6а) и двух малых нонаккордов с чистой и пониженной квинтой (прим. 6б).

Большой нонаккорд с повышенной и пониженной квинтой ( $D_9^{+5}$ ) представляет собою *целотонное созвучие* и поэтому эн-

гармонически равен самому себе во всех своих обращениях. В качестве исходной доминанты он оказывается равным точно таким же доминантам в пяти тональностях (включая тритоновое соотношение). Таким образом возникает полное энгармоническое равенство больших доминантноаккордов с повышенной и пониженной квинтой в шести тональностях. Их можно расположить по целотонной гамме (прим. 7).

Example 7 illustrates the relationship between altered dominants in a whole-tone scale. It consists of three staves:

- Staff 5:** Shows a sequence of chords in a whole-tone scale: D, C, B, A, G, F. The chords are connected by lines, indicating their harmonic relationships.
- Staff 6:** Shows four specific chord forms: a) D<sub>7</sub><sup>♭5</sup> C, D<sub>9</sub><sup>♭5</sup> Ges, δ) D<sub>7</sub><sup>♭5</sup> Ges, and D<sub>7</sub><sup>♭5</sup> Ges. Below these are the labels D<sub>7</sub>, D<sub>6</sub>, D<sub>7</sub>, and D<sub>6</sub>.
- Staff 7:** Shows the whole-tone scale: C, D, E, Ges, A<sub>♭</sub>, B. Below the notes are the labels 1 T., 1 T., 1 T., 1 T., 1 T., indicating the intervals between adjacent notes.

Однако основным энгармонизмом альтерированной доминанты у Скрябина всегда остается тритоновый, образующий тритоновое звено. Поэтому ясное представление о самой системе скрябинской гармонии дает основанная на целотонном ряде цепь из шести энгармонически равных доминант, объединенных попарно в тритоновые звенья. Эту цепь мы будем называть энгармонической секвенцией или большой энгармонической секвенцией в отличие от малой и кварто-квинтовой, речь о которых пойдет в главе III. В энгармонической секвенции образуются только три основных звена, четвертое же звено повторяет первое с обратным порядком доминант: энгармоническая секвенция начинается и заканчивается исходной доминантой (прим. 8):

Example 8 illustrates the sequence of six altered dominants in a whole-tone scale. It consists of two staves:

- Staff 8:** Shows the sequence of chords: C, 1 Ges, D, 2 A<sub>♭</sub>, E, 3 B, Ges 4 (1) C. The chords are connected by lines, indicating their harmonic relationships.
- Staff 9:** Shows the same sequence of chords: C, 1 Ges, D, 2 A<sub>♭</sub>, E, 3 B, Ges 4 (1) C. The chords are connected by lines, indicating their harmonic relationships.



The image shows a musical score with two staves. The top staff contains four measures of music with chords C, B, As, and Ges. Above the first measure is 'C 1 Ges', above the second is 'B 2 E', above the third is 'As 3 D', and above the fourth is 'Ges 4(1)C'. The bottom staff contains four measures of music with chords C, B, As, and Ges. Above the first measure is 'C 1 Ges', above the second is 'B 2 E', above the third is 'As 3 D', and above the fourth is 'Ges 4(1)C'. Vertical dashed lines connect the two staves at each measure boundary.

Это завершающее круг энгармонических преобразований возвращение к первоначальной доминанте создает своеобразное и очень характерное для творчества Скрябина ладотональное единство. На приведенном примере нетрудно заметить, что между тритоновыми звеньями образуются соотношения доминант, отстоящих на большую терцию вниз или на ее обращение — на малую сексту вверх (отмечены на примере ломаными скобками); так как от направления вверх, т. е. на малую сексту, или вниз, т. е. на большую терцию, существо энгармонизма не меняется, мы будем называть такой энгармонизм *большетерцовым*, или *двухтоновым*. Тем более что при энгармонизме мы постоянно сталкиваемся с условностями правописания, при которых большая терция может быть записана как уменьшенная кварта, а малая секста — как увеличенная квинта.

Выше уже говорилось о полном энгармоническом равенстве всех обращений большого доминантноаккорда с повышенной и пониженной квинтой. Однако не все эти обращения одинаково значимы в гармонической системе Скрябина, и после основного, тритонового, энгармонизма второе место занимает именно *большетерцовый* (или *двухтоновый*). Его преимущественное положение среди всех других энгармонизмов объясняется тем, что он, так же как и тритоновый, связан с альтерированной квинтой доминанты: при тритоновом энгармонизме раздвоенная квинта доминанты расходится на интервал большой ноты: основание — пониженная квинта, вершина — повышенная квинта; при *большетерцовом* (или *двухтоновом*) энгармонизме та же раздвоенная квинта расходится на интервал малой септимы; основание — повышенная квинта, вершина — пониженная квинта (прим. 9).

Таким образом, раздвоенная квинта большого нонаккорда, попеременно раздвигаясь то на большую ноту, то на малую септиму, как бы регулирует движение энгармонической секвенции и определяет два энгармонизма — тритоновый и *большетерцовый* — в качестве ведущих. Упомянутое выше главенство исходной доминанты над производными у Скрябина часто выражается в том, что исходная доминанта сначала образует трехчленное тритоновое звено: Da — Db — Da. Благодаря этому по-

вторению переход ко второму звену секвенции, т. е. связывающий звенья шаг на большую терцию вниз или малую сексту вверх, совершается от повторенной исходной доминанты, которая имеет, таким образом, два энгармонизма: тритоновый (в тритоновом звене) и терцовый — на грани между двумя звеньями (прим. 10).

5 тритоновый

терцовый или диатонический вниз

9a терцовый или диатонический вверх

10

Музыкальные примеры, иллюстрирующие энгармонизм. Пример 5 показывает тритоновый энгармонизм. Примеры 9a и 9b показывают терцовый или диатонический энгармонизм. Пример 10 показывает тритоновый энгармонизм в контексте секвенции.

Реже встречается другой вид большой энгармонической секвенции, где движение регулирует попеременное расхождение на нону раздвоенной квинты (тритоновый энгармонизм) и терции и пониженной квинты (энгармонизм в отношении большой терции вверх или малой сексты вниз). При этом энгармонизме основанием ноны делается терция, а вершиной — пониженная квинта, как это показано на примерах 8a и 9a. В отличие от ранее описанного вида секвенции, где тритоновые звенья идут в восходящем порядке ( $g — des$ ,  $a — es$ ,  $h — f$ ), в этой секвенции порядок звеньев нисходящий:  $g — des$ ,  $f — h$ ,  $es — a$ .

Энгармоническая последовательность доминант, порожденная большим нонаккордом с повышенной и пониженной квинтой, возможна только потому, что эта гармония представляет собою целотонное сочетание звуков, и все доминанты, входящие в большую секвенцию, не что иное, как шестикратная перегруппировка тех же самых основных шести звуков. Расширение этой гармонии за пределы шести звуков невозможно без нарушения целотонности. И если большой нонаккорд у Скрябина в отдельных случаях имеет семь и более звуков, то только за счет удвоений, которые играют важнейшую роль в создании особых тембров скрябинских гармоний. Малый нонаккорд как в своем натуральном, так и в альтерированном виде не может

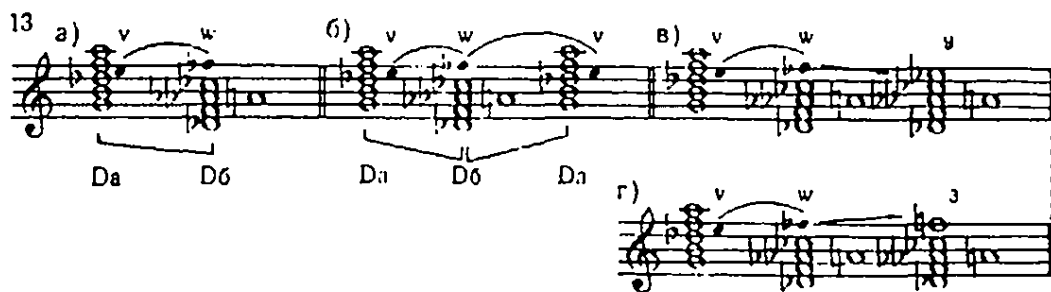
быть разложен по целым тонам, так как сама малая нона уже нарушает целотонность. Поэтому на основе малого нонаккорда построить энгармоническую секвенцию нельзя. Но если допустить возможность перестановки малого нонаккорда в больше-терцовом отношении, как мы это видели в примерах 8, 9, 10, то в результате получится ундецимаккорд, так как малая нона при переносе основания нонаккорда в соотношении большой терции вниз переходит в чистую ундециму (прим. 11).

Отметим, что ундецима может быть только чистая, равная основному тону тонике, так как увеличенная ундецима равна пониженной квинте, а уменьшенная — терции доминанты (прим. 12).

Приведенные в прим. 11 последовательности представляют собою отрезок энгармонической секвенции, причем самую главную ее часть, т. е. энгармонизмы на тритон и на большую терцию. Однако продолжить секвенцию дальше нельзя, так как доминанты, приведенные в примере 11, содержат один звук, нарушающий целотонность. В первой доминанте это чистая квинта, в ее энгармонике — малая нона, во второй энгармонике — ундецима. И каждый раз этот звук находится в полутоновом, полуторатовом, кварто-квинтовом или в каком-либо ином, нарушающем целотонность отношении к звукам доминантной гармонии.

В группе аккордов альтерированной доминанты большое значение имеет доминанта с терцовым побочным тоном, т. е. доминанта с секстой, а точнее, с секстой и пониженной квинтой, так как пониженная квинта есть обязательное условие образования тритонового звена. Сочетаясь с пониженной квинтой, секста заменяет и вытесняет как чистую, так и повышенную квинту и, наряду с сочетанием повышенной и пониженной, чистой и пониженной квинт в доминанте, образует третий, особый вариант альтерированной доминанты с раздвоенным квинтовым тоном. Однако в отличие от повышенной и чистой квинт, которые при тритоновом энгармонизме переосмысливаются во взаимозависимые тоны доминанты (чистая квинта в малую нону, повышенная квинта в большую нону), и секста при тритоновом энгармонизме доминанты превращается в малую терцию к основному тону доминанты, т. е. в звук, нарушающий доминантность гармонии, перечайший ее вводному тону, ослабляющий потенциальное тяготение доминанты в предполагаемую (или реально существующую) тоникку.

Таким образом, в результате тритонового энгармонизма доминанты с секстой образуется как бы искаженная доминантная гармония, необычная, исключительная и, разумеется, имеющая особое применение, отличающее ее от других альтерированных доминант:



Для обозначения доминантовой сексты и ее особого характера в настоящем исследовании принята не цифра, как для всех прочих тонов доминанты, а буква  $V$ , которая при энгармонизме доминанты изменяется на  $\mathcal{W}$ . Такого рода замена указывает на двойственное значение доминантовой сексты в тритоновом звене. В исходной доминанте  $V$  — секста, гармония имеет традиционный вид, давно санкционированный музыкальной практикой. В производной доминанте  $\mathcal{W}$  — пониженная терция, вступающая в конфликт с доминантовой терцией. Гармония эта своеобразная и специфическая, свойственная стилю позднего Скрябина. Несовместимость доминантовой терции и  $\mathcal{W}$  вызывает необходимость своего рода разрешения. Наиболее простой и притом наиболее логичной формой такого разрешения является возвращение к исходной доминанте ( $D_6$ ) тритонового звена, в котором звук  $\mathcal{W}$  снова превращается в  $V$  — сексту доминантной гармонии (прим. 13б).

Следует оговориться, что, кроме энгармонического «разрешения» доминанты с  $\mathcal{W}$ , могут быть и другие виды ухода от этой столь напряженной и остроконфликтной гармонии, например мелодическое разрешение  $\mathcal{W}$  ходом на полтона вверх — в терцию доминанты или ходом на полтона вниз, в ее большую ноту (прим. 13в).

Рассмотренные выше энгармонические возможности представляют собою объективную закономерность, присущую доминанте с пониженной квинтой. Самая главная и основная среди этих возможностей — это способность альтерированной доминанты образовывать тритоновое звено, раскладываться на две энгармонически равные или существовать в виде двух энгармонически равных доминант ( $D_6$  и  $D_6$ ) с тритоновым шагом между ними и тем самым объединять две тональности на расстоянии тритона. Все остальные энгармонические возможности альтерированной доминанты, например образование энгармонической секвенции, представляют собою производное от тритонового звена.

Все примеры, приведенные выше, показывают доминантную гармонию в виде полного септаккорда или нонаккорда. Энгармоническое равенство доминант в тритоновом звене или в доминантных последованиях, приведенных в примерах 2, 3, 4, 7, 8, 10, представляет собою только перестановку или, вернее, перегруппировку тонов исходной доминанты с соответствующим изменением их значения в аккордовой структуре.

Однако энгармоническая смена доминант в творчестве Скрябина не ограничивается просто перестановкой. Громоздкой смене доминант, при которой все тоны исходной доминанты переставляются в производные, меняя лишь свое значение, предпочитается такая последовательность, в которой каждая доминанта дополняет и в свою очередь дополняется. В примере 14 пропущенная квинта исходной доминанты возникает только в качестве основного тона производной после тритонового шага от  $D_1$  к  $D_3$ .

В производной же доминанте нет необходимости в квинте, ибо она присутствует в  $D_1$  в качестве ее основного тона (прим. 14).

Таким образом *сумма доминант* тритонового звена представляет собою полный доминантсептаккорд с пониженной квинтой, в то время как каждая из двух доминант является неполной гармонией. Полный большой нонаккорд с раздвоенной квинтой возникает в качестве *суммы четырех доминант* с пропущенной квинтой, расположенных в порядке энгармонической секвенции. Нетрудно заметить, что такая подразумеваемая, коренящаяся в данной последовательности исходная доминанта постепенно слагается основными тонами доминант энгармонической секвенции (прим. 15).

При этом к трем звукам начальной доминанты добавляются основные тоны последующих доминант.

Сложение большого нонаккорда из четырех, а не из шести доминант, образующих энгармоническую секвенцию, объясняется тем, что основные тоны пятой и шестой доминант секвенции повторяют терцию и септиму начальной доминанты, которая состоит из основного тона, септимы и терции и определяет основную тональность. Полный же вид этой исходной доминанты восстанавливается только гармоническим движением. Как упоминалось выше, это движение может продолжаться и дальше, но за пределами двух энгармонических звеньев уже не прибавляет к доминанте ничего нового.

В такой последовательности неполных доминант можно сложить только большой нонаккорд с раздвоенной квинтой, так как он представляет собою целотонное созвучие.

Гармония, имеющая звуки, нарушающие целотонность, должна, по-видимому, слагаться иначе. Например, полный нонаккорд с чистой и пониженной квинтой слагается из двух мажорных трезвучий, находящихся в отношении тритона:



Эти приемы сложения целотонной гармонии в тритоновом звене или в последовательности энгармонической секвенции широко и разнообразно использованы Скрябиным в его гармонической системе, о чем будет подробно рассказано в следующих главах.

## Глава II

### ТРИТОНОВОЕ ЗВЕНО И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ОБОРОТ

§1. Наблюдая постепенное развитие гармонического мышления Скрябина и эволюцию в нем доминантной гармонии, необходимо особо внимательно рассмотреть произведения, написанные в 1900—1903 гг., несколько ранее того переломного периода, когда сложился оригинальный гармонический язык Поэмы экстаза, «Прометей» и последних сонат.

Какую роль играет тритоновый энгармонизм в гармоническом языке Скрябина этого времени? Прежде всего это — средство создания необычного образа. Связь доминанты с тоникой изменена и усложнена энгармонизмом. Доминанта может иметь двойное тяготение, то есть тяготение в две тоники на расстоянии тритона. Доминанта может расщепиться на две, образующие тритоновое звено. Может расщепиться и на четыре и даже, теоретически, на шесть доминант, образующих секвенцию из тритоновых звеньев. Все это насыщает гармонию, делает ее многоплановой. Поэтому энгармонические последовательности как бы излучают тяготения, которые не находят исхода. Так как в эти годы Скрябин еще полностью находится в сфере функционально-гармонического мышления, то насыщенность неразрешенным тяготением становится особенно яркой и красочной в сопоставлении с гармониями иного плана, лишенными энгармонического значения. Приводим оригинальную, изысканную и утонченную

гармоническую деталь Третьей сонаты: доминанта на основном тоне — *cis* переходит в доминанту на основном тоне *g*, образуя тритоновое звено. Вид доминанты — септаккорд с пропущенной квинтой. Ее расположение — основной тон, септима, терция. Интересно отметить, что между доминантами тритонового звена находится гармония, мелодически преобразующая первую доминанту тритонового звена в побочную доминанту ко второй его доминанте:

17

The musical score consists of two staves. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The measure number 17 is indicated at the top left. The music features a tritone interval between F#5 and C. Below the staves, a diagram shows the tritone interval between F#5 and C, with the label 'тритоновое звено' and 'Fis' and 'C'.

Таким образом, в этих опусах тритоновый энгармонизм — одно из многих выразительных средств. Иногда он применяется в качестве средства, ставшего давно традиционным. Таковы, например, фантастические, «дьявольские» образы Сатанической поэмы, заставляющие вспомнить о многих сценах волшебных превращений у предшественников Скрябина.

Иногда это необычное освещение гармонии, особо изящный ее изгиб, неожиданное отклонение, придающее гармонии своеобразную глубину и показывающее ее новые, ранее скрытые грани. Так было в приведенном уже примере из Третьей сонаты. Подобным же образом проходит по тональностям *d—g—des—ges* гармонический рельеф первого предложения Поэмы op. 32 № 2. Это всего лишь одна из многочисленных «элегантных» гармонических подробностей Поэмы (авторская ремарка *Con eleganza*, такты 5—8).

Оригинальное использование энгармонизма доминанты, которое можно назвать характерно-тематическим, — это Поэма op. 32 № 1, одно из самых совершенных и поэтических созданий Скрябина. Контраст двух тем Поэмы — это контраст энгармонически-расцвеченной, как бы многообъемной первой темы и нарочито одноплановой второй. Если первая тема охватывает через энгармонически расщепленные доминанты ряд тональностей, то вторая тема подчеркнута однотональна и вся идет на неизменной педали *cis*:

*p ben marcato le due voce. ma dol.*

*pp*

*legato rubato*

тритоновое звено      тритоновое звено

Da(Fis)      Db(C)      Da(Fis)      T

## Inferando

186

*pp*

D      Ges

Еще более характерно, рельефно и выразительно использованы краски энгармонически расщепленной доминанты в главной теме Третьей симфонии. Тема-лейтмотив в первом предложении очерчивает контуры доминанты тональности с. Начальное *des* — пониженная квинта доминанты, *g* — ее основной тон, *f* — септима. А так как доминанта с пониженной квинтой обладает дважды-тяготением, то есть принадлежит двум тональностям на расстоянии тритона, то она может разрешиться в тонику любой из них. В этом случае реализуется разрешение доминанты не в тонику с, а в тонику (тонический секстаккорд) *Ges*. Как мы видим на примере 19, разрешение мелодически подготовлено: основной тон доминанты *c-moll* — *g* — сменяется малой ноной *as*, а эта последняя — большой ноной *a*, равной повышенной квинте доминанты тональности *Ges*. Повышенная квинта разрешается по тяготению в тоническую терцию тональности *Ges* (тонический секстаккорд *b-ges-des*).

19

D      c-moll      T, Ges-dur



Второе предложение темы проходит в субдоминантовой тональности, показывая доминанту на основном тоне с. По аналогии с первым предложением эта доминанта могла бы разрешиться или в тонику f, или в тонику h (ces). Однако, вместо ожидаемой тоники, появляется доминанта на основном тоне as, а затем доминанта на основном тоне d, и только эта последняя разрешается в субдоминанту до минора f—as—с:

20

доминанта к субдоминанте c-moll

Доминанта на основном тоне с в конце концов разрешается в свою тонику, являющуюся также субдоминантой до минора, но особенностью ее разрешения является предварительное расщепление доминанты на три энгармонические равные: 1) доминанту на основном тоне с; 2) ее энгармонику, доминанту на основном тоне as; 3) ее энгармонику — доминанту на основном тоне d. Эти три доминанты образуют отрезок большой энгармонической секвенции. Однако начальная доминанта к субдоминанте, имеющая основным тоном с, не образует тритонового звена и первый ее энгармонизм терцовый: с—as. Это будто бы исключение из общего правила построения энгармонической секвенции имеет логичное объяснение, так как доминанта на основном тоне с находится в тритоновом соотношении с завершающей первое предложение тонической гармонией ges)—b—des—ges. Следовательно, разрешение доминанты тональности c-moll в тонику Ges-dur начинает цепь из тритоновых звеньев, представляющую собою расщепленную доминанту к субдоминанте, завершающуюся субдоминантой f—as—с. А вся гармоническая последовательность, лежащая в основе темы-лейтмотива III симфонии, приобретает следующий вид:

D/S c-moll

D/c-moll ↗ S/c-moll — | — D — T

[Ges) — c as — d] ↗

Говоря об энгармонической многоцветности этой традиционной аккордовой последовательности — доминанта, доминанта к субдоминанте, субдоминанта, — нельзя оставить без внимания мелодическое движение внутри многоголосной фактуры. Например, доминанта на основном тоне as имеет реально звучащую

чистую квинту  $es$ , и появление доминанты на основном тоне  $d$  (вторая доминанта тритонового звена  $as — d$ ) прибавляет к чистой квинте первой доминанты  $es$  пониженную квинту  $eses$ , образуя в сопоставлении двух доминант полутоновый ход  $es — eses$ . В то же время доминанта на основном тоне  $d$  имеет чистую квинту  $a$ . Следовательно, образуется и другой мелодический ход — от основного тона первой доминанты  $as$  к чистой квинте второй доминанты  $a$ . О мелодической подготовке разрешения в первом предложении уже говорилось.

Эти мелодические ходы могут быть в одном голосе, образуя хроматическую связь аккордов, могут быть и в разных голосах сложной фактуры. Самое важное в этом явлении — мелодическая поддержка, мелодическая активизация энгармонической последовательности, в которой каждая доминанта прибавляет к предыдущей свои тоны. Сам композитор дал этому очень характерному и типичному для его стиля явлению наименование «гармониемелодия». Это текучесть и переливчатость, это невозможность иногда отграничить собственно мелодию от собственно гармонии, это предпосылка для создания неповторимых аккордов-образов, таких, как тематические гармонии Третьей симфонии, вызванные к жизни мелодическим движением и получившие самостоятельность благодаря метрической опоре во втором и шестом тактах темы.

Обратим внимание на возможность энгармонического толкования тематического аккорда: это обращение доминанты  $Ges-dig$  в первом предложении и доминанты  $Ces-dig$  во втором, на ее повышенной квинте. И вместе с тем это основной вид доминанты  $D-dig$  в первом и  $G-dig$  во втором предложениях, причем во втором предложении этот намек находит подтверждение и развитие.

§ 2. Тритоновые звенья и отрезки большой энгармонической секвенции, красочно и разнообразно использованные и противопоставленные гармонии «простой», не расцвеченной энгармонизмом, — это определенный этап в творчестве Скрябина. Впоследствии энгармонические превращения доминанты у Скрябина постепенно теряют свое индивидуально-выразительное значение и приобретают смысл более общий. Тритоновое звено, то есть энгармонически равные доминанты с тритоновым шагом между ними, делается центром в созданной композитором ладогармонической системе. Тритоновое звено на месте доминанты в функциональном обороте  $T—S—D—T$  постепенно удаляет тонику и вытесняет субдоминанту, разрушая таким образом традиционную, устойчивую гармоническую последовательность. Этот процесс изменения, смещения, вытеснения и трансформации гармонических функций доминантой начинается исподволь и полностью завершается только в эпоху создания «Прометея». То есть процесс деформации функционального оборота охватывает значительное время.

Но именно в этот период столкновения традиционной функциональности и энгармонической красочности и перменчивости созданы многие и притом интереснейшие произведения Скрябина — Пятая соната, Поэма экстаза, великолепные миниатюры пятидесятыхopusов, такие, как «Хрупкость» op. 51, «Загадка» и Поэма op. 52, «Желание» и «Танец ласки» op. 57 и т. д.; то, что в первую очередь входит в репертуар пианиста, играющего Скрябина. Поэтому рассмотрение процесса разрушения традиционного и создания каких-то иных закономерностей гармонического движения представляет особый интерес.

«Кадаанс — самая мускулистая сфера интонаций. Конструктивный костяк, лежащий в основе совершенного каданса, — наиболее устойчивая область звукосопряжений — устосв, подверженная очень медленным изменениям с той эпохи, как они откристаллизовались в виде тонального синтеза, — говорит Б. Асафьев. — Наличие сокращений и растяжений в этой области нагляднее всего обнаруживает динамическую природу музыкального становления как в его горизонтально-подвижной области — в мелосе, так и в наиболее неподвижных формах-концовках».<sup>1</sup>

Разумеется, рассматривая кадансовую формулу и ее трансформации в творчестве Скрябина, следует учитывать не только каданс завершающий, останавливающий движение, но и каданс определяющий, «первотолчок», по выражению Асафьева, тем более что такой первотолчок, функциональный оборот в самой изысканной гармонической форме часто имеет тематическое значение, как мы это наблюдали и в примере из Третьей симфонии. Интересно отметить, что в пору наиболее активной работы над индивидуальной выразительностью энгармонизмов доминанты тритоновое звено отнюдь не входит в заключительный каданс. Оно еще полно характерной, образной красочности, и для замыкания движения композитор избирает другие функциональные средства. Например, полной противоположностью теме Третьей симфонии, насыщенной энгармонизмом доминанты, становится плагальный каданс IV—I в завершении симфонии.<sup>2</sup> Простота этого окончания особенно ярко контрастирует по сравнению с темой самоутверждения, последний раз проведенной перед заключением симфонии. (См. парт.: М., 1961, стр. 248—250).

Композитор ищет кадансирующие средства — скромные и не трафаретные. Такими делаются разнообразные плагальные кадансы. Некоторые из них очень изысканны в своей простоте, как, например, заключительный каданс Прелюдии op. 33 № 2.

Очень часто, может быть чаще, чем какая-либо иная гармо-

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, ч. 1. Л., Музгиз, 1963, стр. 94.

<sup>2</sup> Кадансы, завершающие тему самоутверждения в Третьей симфонии Скрябина, во всех ее проведениях разнообразны. Здесь идет речь только о первом и последнем проведении темы.

ническая формула окончания, встречается полный каданс T—S—D—T с субдоминантой в виде неаполитанского секстаккорда, неаполитанского трезвучия или септаккорда. Этот кадансовый оборот  $S_{II}_b - D - T$  с тритоновым шагом между субдоминантой и доминантой долгое время находится в центре внимания композитора. Это и кадансовая (заключительная) формула и образная гармоническая последовательность, входящая в тему в качестве одного из ее выразительных элементов. Приводим основную тему и заключение из Прелюдии ор. 33 № 3:

21 Scherzoso

The musical score shows a cadence in D major. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. Vertical dashed lines connect the notes to the harmonic analysis below. The analysis is as follows:

C-dur	T <sub>6</sub>	D:VI <sub>b</sub>	тритонов	D:D	D	S <sub>6</sub>	D:II <sub>b</sub>	тритонов	II <sub>b</sub>	шаг	T
(G-dur)	S <sub>6</sub>	D:II <sub>b</sub> )	VI <sub>b</sub>	(II <sub>b</sub>	D	T)	шаг				

Неаполитанская субдоминанта, как видно на примере, привлекла свою побочную доминанту. Следует обратить внимание также на мелодическую полутоновую связь между I<sub>6</sub> и D/VI<sub>b</sub> и IV<sub>6</sub> и D/II<sub>b</sub>. Такие связи в гармонических последовательностях делаются в дальнейшем очень распространенными и характерными для стиля Скрябина (о чем уже упоминалось раньше и будет подробно рассказано ниже). Доминанты к VI<sub>b</sub> и к II<sub>b</sub> расширяют, растягивают функциональный оборот, вводят в него дополнительный член — побочную доминанту — и расходящееся, скользящее по полутонам движение от тонического (субдоминантового) секстаккорда к этой доминанте.

Функциональный оборот с тритоновым шагом между II<sub>b</sub> и D сыграл в творчестве Скрябина особо важную роль: оказалось возможным заменить неаполитанскую субдоминанту энгармоникой основной доминанты — D<sub>b</sub>. Приводим для сравнения два примера — кадансы из Прелюдии ор. 35 № 2 и миниатюры «Мечта» ор. 49 № 3.

22a

The musical score shows a cadence in D major. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. Vertical dashed lines connect the notes to the harmonic analysis below. The analysis is as follows:

D:II <sub>b</sub>	II <sub>b</sub>	D	T
-------------------	-----------------	---	---

Labels in the score include *f*, *dim*, *p*, and *pp*.

D, D    D, Db    тритоновое звено    T  
Db    Da

К построению двух функциональных оборотов применен один и тот же принцип — побочная доминанта или даже ряд побочных доминант завершается гармонией, находящейся в тритоновом отношении к доминанте. Но в одном случае это неаполитанская субдоминанта в основном виде, а в другом — доминанта, энгармонически равная доминанте основной тональности и образующая с ней тритоновое звено. Но если раньше окончание «тонального синтеза» заключало в себе  $S\text{II}_b - D - T$ , то теперь это  $Db - Da - T$ . Обе гармонические последовательности, как с неаполитанской субдоминантой, так и с доминантовым тритоновым звеном, некоторое время существуют у Скрябина рядом и используются как в заключительных кадансах, так и в экспозиционных разделах музыкальной формы, где они играют роль образных, красочных гармоний (см. основную тему Скерцо ор. 36 в виде восходящей последовательности трех побочных доминант, заканчивающейся тритоновым звеном, и заключительный каданс).

То, что гармоническая последовательность с тритоновым звеном находит применение как среди образных средств, создающих характер темы, так и в качестве одного из членов «тонального синтеза», в кадансе, свидетельствует, что тритоновое звено потеряло часть своего исключительного, только красочного значения. Но зато сейчас тритоновое звено вносит в «тональный синтез» элемент двойственности: две доминанты тритонового звена указывают на две различные тоники на расстоянии тритона. И тяготение первой по порядку доминанты,  $Db$ ,<sup>1</sup> не находит разрешения.

Вопрос о неразрешенности  $Db$  интересовал и самого композитора. Есть несколько примеров, где Скрябин дает разрешение обоим доминантам тритонового звена последовательно. Сначала разрешается в свою тонику (которую можно назвать тоникой б—Тб)  $Db$ . А в заключение наступает разрешение основной доминанты в «основную тонику» —  $Ta$ . Так заканчивается, например, «Танец томления» ор. 51 № 4.

Здесь приведен заключительный восьмитакт из пьесы «Нюансы» ор. 56 № 3. Обратим внимание на расположение гармо-

<sup>1</sup> В кадансе с тритоновым звеном на месте доминанты основная доминанта —  $Da$  — непосредственно разрешается в тонику. Ее энгармоника —  $Db$  — предшествует основной доминанте. Таким образом устанавливается постоянный порядок следования доминант тритонового звена в кадансе:  $Db - Da - T$ .

ний «тонального синтеза»: доминантные гармонии имеют в основе классическое доминантное расположение — основной тон, септима, терция; тоника в основе своей имеет чистую квинту, неаполитанская субдоминанта — чистую или увеличенную квинту. Этим типичным расположением создаются особые тембры, которые можно назвать «функциональными».

23

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a piano score with a treble and bass staff, and a figured bass line below. The first system is marked with dynamics *mp*, *pp*, and *p*. The figured bass line for the first system shows chords:  $\text{D Ges}$ ,  $\text{T}_7 \text{ Ges}$ , and  $\text{DG (D Ges)}$ . The second system is marked with *pp* and *sforz*. Its figured bass line shows chords:  $\text{Da (D C)}$ ,  $(\text{D C})$ , and  $\text{T}_7 \text{ C}$ .

Такие случаи сравнительно немногочисленны. Как правило,  $\text{Db}$  остается неразрешенной. Перед заключительной тоникой находятся две энгармонически равные доминанты, принадлежащие двум тональностям на расстоянии тритона. И только одна из них имеет разрешение, т. е., несмотря на противоположное тяготение двух доминант тритонового звена, ставшего обязательным членом функционального оборота, композитор стремится обобщить, «синтезировать» музыкальную форму одной тоникой.

§ 3. Исключительно интересны типичные для Скрябина примеры утверждения единственной тоники в значении замыкающей форму. Необходимо ослабить противоречивое тяготение доминант тритонового звена, создав целеустремленное тяготение к тонике. Для этого разрешение в тоника задерживается: одновременно с разрешением септимы и вводного тона доминанты

в терцию и основной тон тоники, на сильной или относительно сильной доле такта образуются две хроматические проходящие к квинте тоники сверху и снизу, соответствующие четвертой повышенной и шестой гармонической ступеням лада и создающие дополнительные вводнотонные тяготения к тонике (пример такого промежуточного, мелодически образованного созвучия см. в окончании Причудливой поэмы ор. 45 № 2).

24

D6 Da SIV<sup>7</sup><sub>r</sub> D T

Образовавшееся созвучие представляет собою альтерированную субдоминанту, а именно обращение септаккорда повышенной четвертой ступени в гармоническом мажоре (или миноре) —  $SIV_7^{\#r}$ . Следовательно, после тритонового звена появляется субдоминанта, цель которой — потушить двойное тяготение доминант тритонового звена, заменив его новым, мелодически обостренным тяготением альтерированной субдоминанты в тонику.

Такого рода плагальный каданс после тритонового звена может иметь различную продолжительность. В только что приведенном случае и образование  $SIV_7^{\#r}$  и ее разрешение в тонику очень кратки. Ритмическая продолжительность тритонового звена больше, чем продолжительность плагального каданса (семь четвертей, включая звучание Da на тоническом басу, и две четверти, сдвинутые с сильной доли такта).

Иное ритмическое соотношение тритонового звена и плагального каданса в примере из «Ироний» ор. 56 № 2 — плагальный каданс, нейтрализующий двойное тяготение тритонового звена, превосходит его по продолжительности в пять раз. Композитор как бы играет тяготениями, образовавшимися к тонике, и так же будто бы неожиданно разрешает их со скачками в крайних голосах:

25

D6 Da SIV<sup>7</sup><sub>r</sub> D

А в этюде ор. 49 № 1, например, каданс наступает после завершения Да (и тритонового звена) тоникой и многократно повторяется.

Плагальный каданс  $SIV_7\sharp$  — Т встречался у Скрябина в качестве одной из очень употребительных кадансовых формул и ранее того, как в заключительный каданс вошло тритоновое звено с его противоположным тяготением. Например, Сатаническая поэма кончается необыкновенно мощным по продолжительности плагальным кадансом именно такого типа. Такой же каданс и в последней минорной пьесе Скрябина — Прелюдии ор. 51 № 2. В этой миниатюре вся гармония преимущественно субдоминантовая. В окружении таких основанных на доминантах пьес, как Крылатая поэма, ор. 51 № 3, «Танец томления» ор. 51 № 4, «Загадка» ор. 52 № 2 и других — это исключение. Нейтрализовать противоречивое тяготение здесь не нужно, так как доминантовых тритоновых звеньев в Прелюдии нет, но  $SIV_7\sharp$  — один из двух тематических аккордов. Многократно повторяется гармонический оборот  $SIV_7\sharp VI_6$  и завершается кадансом  $SIV_7\sharp$  — Т. В Прелюдии ор. 51 № 2, так же как в этюде ор. 49 № 1, субдоминантная гармония используется в основном виде; между  $SIV_7\sharp$  и тоникой образуется интервал тритон. Вообще интервальное соотношение этой субдоминанты с тоникой целиком зависит от обращения субдоминанты, и самые характерные из них, разумеется, — обращения на мелодически образованных тонах, то есть на  $IV\sharp$  и на  $VI_r$ . Первое, как уже было сказано, дает тритоновое соотношение, второе — большетерцовое или малосекстовое, как это было в примере 25 («Иронии»).

К таким же плагальным кадансам, только в энгармоническом написании  $SIV_{65}\sharp$ , следует причислить каданс Поэмы ор. 52 № 1. Тритонового звена в окончании этой Поэмы нет, гармония ее своеобразна и требует особого рассмотрения. Частично она будет разбираться и в этой главе, а более подробно в последующих. Однако ее каданс, несомненно, образован от плагальных кадансов, примеры которых приведены выше. По написанию это доминанта ко второй низкой ступени, точнее — доминанта к Дб. Она содержит шестую низкую ступень лада — аs, основной тон и терцию тоники — с и е и септиму ges, при другом написании fis, т. е. четвертую повышенную. Разрешается она не в свою доминанту des—f—ас—ces (Дб), а непосредственно в тоникую До мажора. Звук аs разрешается двояко: 1) ходом на малую сексту вниз, в основной тон тоники с; 2) ходом на малую секунду вниз, в квинту тонического трезвучия g, образуя при этом параллельные октавы с верхним голосом, с и е — звуки, общие для двух гармоний, выдерживаются, септима ges разрешается в две противоположные стороны: как fis в квинту тонического трезвучия g и как gis, минуя тоническую терцию своей доминанты, в терцию тоники До мажора:



Упомянув о параллельных октавах при разрешении  $D/D\flat$  в тонику, следует обратить также внимание на параллелизмы септим и целых септаккордов —  $D\flat—D/S$ , — сползающих на полтона, как на один из характерных признаков гармонических последований у Скрябина.

Подобных примеров образования плагального каданса  $SIV_7\sharp_1—T$  можно привести достаточно много. Интереснее же всего те из них, в которых эта «вводящая субдоминанта» употребляется композитором как безотказно действующее гармоническое средство привлечения одной единственной тоники в противоположность рассеянному, раздвоенному тяготению двух доминант тритонового звена.

Последнее по времени появление такого плагального каданса — окончание «Прометейя». В «Загадке» ор. 52 впервые, а в двух пьесах ор. 59 композитор как будто бы окончательно отказался от завершающей и разрешающей тоники. Однако речь шла пока о миниатюрах, что же касается такой большой формы, как симфоническая поэма, то в этом случае завершающая тоника оказалась необходимой и неизбежной. И привлекает ее созвучие именно такого типа: после тритонового звена  $g—cis$  вступает будто бы тоническая гармония, вернее ее основной тон и терция —  $ges$  ( $fis$ ) —  $b$  ( $ais$ ). На нее накладываются фанфары медных инструментов —  $d—as—c$ ,  $as—c—f$  и  $c—f—b$ . В них и заключены остротяготеющие к заключительной тонике звуки — шестая низкая  $d$ , которая разрешается в тоническую квинту  $cis$ , четвертая высокая  $c$ , то есть  $his$ , которая тоже разрешается в  $cis$ , а также задержанный вводный тон  $f$ , то есть  $eis$ , разрешающийся в основной тон тоники  $fis$ ; звук  $as$  или  $gis$  — это задержанная квинта основной доминанты. Она брошена неразрешенной:

Исследуя методы утверждения заключительной тоники, нельзя не сказать несколько слов о работе над самой тоникой. В это время композитор «примеряет» в качестве тонической гармонии то большой тонический септаккорд, то бифункциональное образование — доминанта на тонике. В приведенном выше примере из «Нюансов» ор. 56 № 3 в предварительном разрешении Dб в тонику в качестве тоники выступает большой тонический септаккорд  $gis—b—des—f$ .

В «Желании» ор. 57 № 1 после тритонового звена  $des—g$  появляется тоника в виде аккорда  $\frac{D}{T}$ , вдобавок с альтерацией квинты в доминанте (см. каданс).

Бифункциональный аккорд делается одной из излюбленных скрябинских гармоний тогда, когда о завершении тоникой речи уже нет. В тоническом же значении последний раз он встречается в завершении пьесы «Листок из альбома» ор. 58. В этой миниатюре все гармонии имеют доминантовое строение. Гармоническое движение идет по большой энгармонической секвенции: действуют не функциональные, а энгармонические закономерности. Однако обе доминанты основного тритонового звена —  $\varphi—fis$  — получают (последовательно) разрешение в  $\frac{D}{T}$ . Приведем гармоническую схему миниатюры:

28

D6 Da T6 T6 D6 Da Tu Ta Da Ta

Нетрудно заметить, что такая «тоника» играет роль скорее утверждающую, чем завершающую — невозможно говорить о разрешении там, где все голоса доминантной гармонии остаются на месте. Но гармонии на функционально определенном басу, независимо от построения и расположения верхних голосов, играют в творчестве Скрябина этого периода ту самую роль, на которую указывает их функциональное основание, в чем мы еще сможем убедиться в дальнейшем. Неразрешенность бифункционального созвучия совершенно сознательна, умышленна и имеет, по-видимому, специфически образное значение. Но в некоторых случаях от неразрешенности  $\frac{D}{T}$  композитор отказывается — тритон, образованный септимой и терцией доминанты, разрешается на сильной доле следующего такта в сексту тонической гармонии, как это происходит в Этюде ор. 56 № 4:

Несмотря на сильную долю такта, разрешение это облегченное — нижние голоса тонической гармонии остаются только «в воспоминании». Интересно, что в этой пьесе  $\frac{D}{T}$  в качестве заключительной гармонии остается неразрешенной,

В «Прометее», где мелодически образованная вводная гармония привлекает заключительную и разрешающую тонику Фа-диез мажора, эта тоника содержит одну, причем крайне своеобразную черту — трель на звуках *ais*—*his* (*c*). Не означает ли этот вспомогательный звук, что композитор хотел бы завершить «Прометея» дважды-тоникуй *Fis*—*C*, так как в тритоновом звене имеются доминанты на основных тонах *cis* (основная, то есть *Da*) и *g* (ее энгармоника, *Db*), принадлежащие именно этим тональностям? В более поздних произведениях Скрябина заключительной тоники нет вообще. Форма завершается на основной доминанте (*a*). В качестве примера можно сослаться на окончание миниатюры «Загадка» op. 52 № 2. Это первый случай отказа от завершения тоникуй. Но пример очень характерен, в чем легко убедиться, просмотрев окончания всех произведений начиная с op. 61 и до прелюдий op. 74.

Поставив в основу лада тритоновое звено и отказавшись от заключительной тоники, Скрябин совсем не уничтожил тоническую функцию, не зачеркнул ее. Тоника продолжает существовать, и, если нужно, композитор может ее привлечь, как это и было в заключении «Прометея». Но в громадном большинстве случаев он предпочитает реально звучащей тонике ее, так сказать, идею в далекой перспективе. Только что упомянутое окончание «Загадки», имеющее ремарку «*envolé*» (улетая) — лучшее доказательство этой умышленной незавершенности. Но само соотношение тонической и доминантной функций у Скрябина коренным образом изменяется, ибо доминанта звучит действительно и притом многообразно, тоника же существует как бы только в воображении композитора, исполнителя и слушателя.

§ 4. Еще большим изменениям подверглась субдоминантовая функция. Мы уже наблюдали поглощение одного из видов субдоминанты — неаполитанского аккорда — тритоновым звеном:

неаполитанский аккорд вытеснила и заменила Dб. Вслед за казом от заключительной тоники отпадает необходимость в м. лодически образованной  $SIV7\sharp$ . Но в период, о котором сейчас идет речь, все гармонические силы и возможности находятся как будто бы в состоянии величайшего возбуждения и напряжения. Это относится и к субдоминантной гармонии, к которой композитор применяет приемы как традиционные, так и вновь найденные. К традиционным относятся:

1) превращение тоники в доминанту к субдоминанте и создание таким образом субдоминантного направления в функциональном обороте;

2) разрешение доминанты в доминанту к субдоминанте.

К приемам вновь найденным относятся:

1) образование тритонового звена на основе доминанты к субдоминанте;

2) употребление малого, то есть доминантового септаккорда на месте субдоминанты;

3) образование энгармонических связей между субдоминантой и доминантой.

Приведенный здесь пример из Этюда ор. 49 № 1 показывает:

1) тритоновое звено вместо доминанты к субдоминанте;

2) разрешение его в субдоминанту, представленную малым, то есть доминантовым септаккордом;

3) отрезок энгармонической секвенции, так как субдоминанта в таком виде становится членом большой энгармонической секвенции (энгармонизм в соотношении малой сексты или увеличенной квинты между субдоминантой и Dб, энгармонизм на тритон в тритоновом звене), и разрешение Da в тонику:

30

a)

*pp leggiero*

доминанта к субдоминанте    S    Dб    Dн

Мы видим на этом примере функциональный оборот T—S—D, но осложненный или, вернее, трансформированный энгармонизмом. Дважды осуществляется разрешение доминанты, т. е. применяются функциональные, кварто-квинтовые связи. В то же время доминанта и субдоминанта входят в качестве

равноправных членов в энгармоническую секвенцию. Таким образом, в этом функциональном обороте мы наблюдаем два типа движения — функциональное и энгармоническое.

В примере из миниатюры «Мечты» ор. 49 № 3, где также представлено сочетание двух типов движения, малый септаккорд на функциональной точке субдоминанты дается сразу без подготовки. В этой пьесе, как, впрочем, и в Этюде ор. 49 № 1, приведенная последовательность — не только каданс как замыкание целого. Это также «первотолчок», отправная точка, главный образ миниатюры, написанной в двухчастной репризной форме с традиционным повторением всей второй части. Оба типа движения присутствуют в первой части и репризе. Контрастная средняя часть имеет последовательности только энгармонические (большая энгармоническая секвенция в нисходящем виде. См. гл. 1, пример № 8 а). Приводим гармоническую схему миниатюры:

первая часть двухчастной формы

31    (C)    1-е предложение    (C)    2-е предложение

средняя часть двухчастной формы    (C)    реприза двухчастной формы

энгармоническая секвенция  
в нисходящем виде

Отрезок энгармонической секвенции образуют субдоминанта, доминанта и начальная доминанта из цепи побочных к Dб. Три последовательных разрешения доминанты в доминанту приводят к Dб и тритоновому звену des — g. Доминанта на основном тоне g разрешается в свою тонику. Следует обратить внимание на некоторые специфические закономерности, позволяющие сочетать энгармонический и функциональный типы движения: энгармонизм основной доминанты на большую терцию вниз (см. такты 1—2 и 5—6 нашего примера) дает возможность построить цепь побочных доминант к Dб. Нетрудно убедиться, что тот же самый ход от Dб даст возможность построить цепь побочных доминант к Da.

Итак, все члены функционального оборота приобрели доминантовое строение. Их функции можно установить только по основным тонам. Но у двух таких доминантовых гармоний основной тон может быть обособлен — это бифункциональные сочетания на тонике и на субдоминанте. На приведенном примере из Пятой сонаты (окончание побочной партии) мы видим именно такой функциональный оборот:

32 (Meno vivo)

pp (accarezzevole) molto rall. a tempo

D S D♭ D a T

Тоника здесь представлена доминантой к субдоминанте, субдоминанта такой же доминантой, но на основном тоне субдоминанты (бифункциональное сочетание), доминанта представлена тритоновым звеном, а тоника — основной доминантой (Da) на тоническом основании (бифункциональное сочетание). Обратим внимание на характерное голосоведение — в трех верхних голосах ход на полтона вверх от субдоминанты к D♭.

Несмотря на то что все члены функционального оборота в этом примере представлены доминантными гармониями, порядок функциональной последовательности, опирающейся на басы T—S—D♭—Da—T, сохраняется неизменным, а энгармоническое движение существует только в виде тритонового звена. Субдоминанта и заключительная тоника, представленные бифункциональными сочетаниями, определяют место функций субдоминанты и тоники, но не могут разрешить направленное к ним тяготение их доминант. В этом будто бы традиционном функциональном обороте ослаблена и деформирована самая могущественная гармоническая связь — связь доминанты и ее разрешения.

В произведениях Скрябина, относящихся к этому периоду, можно найти такие кадансовые обороты, в которых энгармоническое движение явно преобладает над функциональным, и только наличие опорных точек, соответствующих тонике, субдоминанте и доминанте, свидетельствует о происхождении этих выразительных и вполне завершенных энгармонических последовательностей от каданса. Мы имеем в виду первую часть Поэмы ор. 52 № 1. Здесь доминанта к субдоминанте в тональности До мажор представлена отрезком большой энгармонической секвенции  $\underline{c-ges-c-as}$  с разрешением в субдоминанту, т. е. доминантную гармонию на субдоминантной функциональной точке.

Совершенно такая же последовательность  $d - as - e - b$  является побочной доминантой, разрешающейся в доминанту:

The image shows a musical score for voice and piano. The top system is marked 'voile' and 'pp'. The piano part has markings 'poco' and 'rubbato'. The second system is marked 'avec languer' and 'pp'. Below the piano part, harmonic analysis is shown with brackets and labels: 'доминанта', 'к', 'субдоминанте', and 'доминанта'.

Обратим внимание, что побочные доминанты и их разрешающие находятся не в кварто-квинтовом, а в малотерцовом отношении. Если большой иснаккорд с раздвоенной квинтой равен самому себе во всех своих обращениях, то все шесть доминант, входящие в большую энгармоническую секвенцию, могут разрешиться в одну тонику. Из этого следует, что лишь две из них — первая и последняя — будут находиться в кварто-квинтовом отношении к тонике. Остальные находятся на расстоянии малой секунды сверху и снизу от тоники (2) и на расстоянии малой терции сверху и снизу от тоники (2). В этом легко убедиться, сопоставив основные тоны доминант, входящих в большую энгармоническую секвенцию, с основным тоном тоники исходной тональности. Для того чтобы эти связи воспринимались как функциональные, нужны определенные условия или определенный контекст.

С разрешением доминанты, представленной отрезком большой энгармонической секвенции, на малую терцию вверх мы уже имели случай встретиться в теме Третьей симфонии — доминанты на основных тонах  $c$ ,  $as$  и  $d$  разрешались в субдоминанту тональности до минор —  $f - as - c$ . Энгармонические трансформации доминант в то время играли роль красочную, ярко характерную. Само же гармоническое движение оставалось преимущественно функциональным, наряду с доминантными гармониями присутствовали и субдоминанты и разрешающие аккорды тоники. В Поэме оп. 52 № 1 все гармонии суть доминанты, нет ни одного

кварто-квинтового отношения между двумя рядом лежащими аккордами, и все-таки приведенный, имеющий значительную образную и гармоническую законченность, отрывок представляет собою функциональный оборот из тоники, субдоминанты, двойной доминанты и доминанты, только трансформированный и усложненный энгармонизмом и не имеющий заключительной тоники. Другими словами, «конструктивный костяк» и «самая устойчивая сфера звукосопрежений-устоев», из которой были вытеснены все гармонии, кроме доминантной, упорно сопротивляются разрушительному действию энгармонизма и сохраняют в силе функциональные отношения. Как мы увидим в дальнейшем, могущество функциональных отношений в самых различных формах сказывается у Скрябина на всем протяжении его творчества, даже тогда, когда функциональный оборот в качестве «тонального синтеза» вообще перестает существовать.

Признав приведенные гармонические последовательности за функциональные обороты, не следует забывать, во-первых, что функциональная их основа могла быть вскрыта только при условии учета всех энгармонических возможностей альтерированной доминанты, причем использованной не только на месте доминантной функции, но и на функциональных базах тоники и субдоминанты. Второе же не менее важное обстоятельство заключается в том, что очень многие гармонические последовательности у Скрябина никак и никогда не могут быть причислены к функциональным, так как находятся в сфере иного мышления.

### Глава III

## ДВАЖДЫ-ЛАДЫ

§ 1. Сдваивание тоналностей через тритоновое звено, возможность которого возникла в результате развития гармонии в области ладовой альтерации и использования энгармонизмов, представляет собой широкораспространенное явление в гармоническом языке второй половины XIX и в XX веке. Выше уже было сказано, что Б. Яворский назвал его дважды-ладом. В ряде примеров, приведенных в предыдущей главе, мы наблюдали, как Скрябин работал над доминантовым тритоновым звеном, желая закрепить его среди средств традиционной функциональной гармонии; как пытался ввести в обиход двойное разрешение, т. е. разрешение обеих доминант тритонового звена в их тоники; как стремился нейтрализовать двойственное, рассеянное тяготение двух доминант тритонового звена, вводя перед завершающей тоникой остротяготющий к ней аккорд альтерированной субдоминанты; как размышлял о том, чтобы перестроить самую тоникку, приближая ее звучание к доминантовым гармониям! И, наконец, отказавшись от традиционной графовой гармонических функций, перешел к открывшейся ему



гармонической системе дважды-ладов. Основой дважды-лада и стало тритоновое звено с противоположно направленным тяготением образующих его доминант.

Однако ошибкой было бы думать, что тритоновое звено заменило тонику или стало тоникой дважды-лада. Оно и было и осталось доминантовым, так как в основу дважды-лада у Скрябина положена неразрешенность доминанты и всех ее энгармонических превращений. «В этой доминантности он остается, пребывает в стадии неустойчивости, раздражения без исхода», — писал Яворский в статье, посвященной Скрябину, в 1915 году.<sup>1</sup>

Каждая такая доминанта подразумевает тонику, но эта тоника либо не появляется вовсе, звучит только в воображении, в далекой перспективе, либо превращается в разрешающую доминанту — один из традиционных функциональных моментов в дважды-ладах.

Дважды-ладовое мышление в той или иной мере и форме свойственно гармоническому языку многих композиторов, например Н. А. Римского-Корсакова («Шехеразада», «Сказка»); это ладогармоническое явление, принадлежащее эпохе. Но, по видимому, Скрябин относится к композиторам, использовавшим возможности дважды-ладов наиболее последовательно.

Очень вероятно предположение, что теория ладового ритма Яворского с его учением о первичности неустойчивости и вторичности (так сказать, «необязательности») разрешения, а также впервые сформулированной теорией дважды-ладов появилась как результат наблюдения творчества Скрябина. Однако Яворский предполагал, что любой лад может быть превращен в дважды-лад и выводил таким образом дважды-мажор, дважды-минор, а также и другие дважды-лады на основе удвоения простого лада. Но дважды-лад — это совсем не сдвоенный лад, в котором могли бы остаться в силе закономерности, свойственные простому ладу, например мажору. Дважды-лады — это новое качество в области ладового мышления, ладовое единство, образовавшееся на основе энгармонического равенства двух доминант. Ошибочно также думать, что дважды-лад можно выразить в виде звукоряда, как выражается мажор или минор. Дважды-лад — порождение гармонии и находит полное выражение только в гармонической последовательности. Если его основа — тритоновое звено, то все другие, новые, уже дважды-ладовые закономерности будут производными от тритонового звена, будут рождены им и будут подчиняться новым, в системе дважды-ладов рожденным законам. Это касается и характера последования аккордов, и понятия гармонической завершенности, и построения мелодии,<sup>2</sup> зависящей от гармонии или, наоборот, стремящейся быть самостоятельной, и, наконец,

<sup>1</sup> «Музыка», 1915, № 220. стр. 278.

<sup>2</sup> См. главу IV.

построения самой гармонии, частично использующий традиционные гармонические понятия, например обращения аккорда, а частично созданной особыми закономерностями, порожденными дважды-ладом.<sup>1</sup> И все, что было унаследовано дважды-ладовой системой Скрябина от традиционной гармонии, будет иметь свои специфические дважды-ладовые признаки, соответственно новой расстановке, новым возможностям и новым условиям, характерным для дважды-лада.

§ 2. Итак, основа дважды-лада есть тритоновое звено. Яворский считал признаком дважды-лада уже наличие аккорда второй низкой ступени, так как вместе с ним в гармонические последовательности входило тритоновое соотношение двух аккордов. Как мы уже отмечали, последовательности  $S_{II\flat} - D$  и  $D\flat - Da$  некоторое время употребляются Скрябиным наравне, но вторая последовательность — тритоновое звено  $D\flat - Da$  — постепенно вытесняет первую, ту, от которой оно произошло. Если последовательность  $S_{II\flat} - D$  была функционально-контрастной ( $S - D$ ), то тритоновое звено  $D\flat - Da$  функционально однородно, так как оно состоит из энгармонически равных доминант, или, точнее, представляет собой результат энгармонического расщепления доминанты с пониженной квинтой.

Так как тритоновое звено обладает способностью производить другие тритоновые звенья в пределах большого нонаккорда с повышенной и пониженной квинтой, то есть большую энгармоническую секвенцию, которая объединяет уже шесть тональностей, то после тритонового звена самая главная последовательность в дважды-ладу — это большая энгармоническая секвенция. В качестве примера приводим гармоническую схему первой части Этюда ор. 65 № 3 («В квинтах»). Дважды-лад приведенной пьесы (вернее, первого ее раздела) —  $G - Des$  ( $Cis$ ). Основное звено  $g - des$  многократно повторяется, утверждая тональность дважды-лада  $G - Des$ . Этим же звеном, только в обратном порядке и в энгармоническом написании, приведенный раздел заканчивается:

ЭТЮД ор. 65 № 3 Схема первой части

The image shows two systems of musical notation on a grand staff. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of chords:  $G - Des$ ,  $A - Es$ , and  $H - Eis$ . A bracket underneath these chords is labeled "большая энгармоническая секвенция". The second system continues the sequence with  $Es - A$ ,  $F - H$ , and  $G - cis$ , ending with a  $G$  chord. A bracket underneath these chords is also labeled "большая энгарм. секвенция".

<sup>1</sup> См. главу V.

Тональность приведенного отрывка G — Des генетически связана с До мажором, так как g и des суть Da и Db в До мажоре, или, точнее, в До мажоре, на основе энгармонизма его доминанты, проникла доминанта Соль-бемоль мажора, образовав с основной доминантой До мажора тритоновое звено g—des. Обособленно тритоновое звено ложится в основу дважды-лада и уже не зависит от закономерностей породившего его До мажора, развивается как лад, находящий свое выражение в большой энгармонической секвенции. Почему мы считаем, что этот лад произошел от мажора, а не от минора? Потому что полное выражение доминантной гармонии, т. е. большой нонаккорд с повышенной и пониженной квинтой (а именно такая гармония дает большую энгармоническую секвенцию), исключает минор, так как его повышенная квинта делает невозможной минорную терцию в тонической гармонии. Почему мы считаем, что породивший этот дважды-лад мажор был именно До мажор? По порядку доминант в заключительном тритоновом звене раздела. Отрывок кончается на доминанте на основном тоне g, а не на доминанте на основном тоне des (или cis). Несмотря на равенство двух доминант тритонового звена, Da всегда имеет преимущество перед Db. Именно Da завершает форму. И если в начальном тритоновом звене порядок доминант свободен и начаться пьеса может с любой из доминант основного тритонового звена (и даже не только основного), то заканчивается она обязательно Da. Почему мы считаем, что это лад G — Des, тогда как в приведенной схеме представлена большая энгармоническая секвенция, имеющая еще два звена: a—es и h—f? Опять-таки потому, что тритоновое звено g—des является и начальным и завершающим, оно стоит, так сказать, во главе этой энгармонической последовательности, точно определяя ее тональность. К тому же композитор позаботился об утверждении звена g—des путем многократного его повторения.

Эта энгармоническая последовательность — большая энгармоническая секвенция  $g—des, a—es, h—f—h$  — действительно является ладовой ос-

новой «Этюда в квинтах». Ее гармонии несут на себе всю достаточно сложную фактуру, их доминантное гармоническое построение просто и ясно — основной тон, септима, терция; все они находятся на метрически опорных долях такта. Но при всей их строгости и простоте доминанты весьма изящно «тронуты» едва заметными изменениями ритма.<sup>1</sup> Эти тонкости придают их движению особую прелесть и одухотворенность.

§ 3. Наряду с большой энгармонической секвенцией ладовой основой может служить сцепление двух тритоновых звеньев, взаимно разделяющих друг друга пополам. Сцепленные тритоновые звенья образуют последовательность доминант по малым терциям (точнее, по полутора тонам, так как тритон делится на два интервала по полтора тона):

<sup>1</sup> См. «Этюд в квинтах» оп. 65 № 3. В издании его тональность обозначена как G. Но кончается Этюд на доминанте на основном тоне cis. Это лишнее доказательство того, что тональность дважды-лада следует обозначать не по одной доминанте, а по тритоновому звену, то есть не G и не Cis, а G—Cis (или Des), как это и было нами сделано выше. Что же касается окончания Этюда не на Da, а на Db, то выше уже говорилось что доминанты могут по мере развития музыкального произведения менять свое первоначальное значение (см. главу I).

Делению тритонового звена, как правило, сопутствует дробление структуры. Уменьшается интервальный шаг между доминантами, учащается смена доминант. Графически это показано на примере 35б. Вообще все гармонические последовательности дважды-ладов имеют определенную, ясную метроритмическую основу. Это одна из главных закономерностей дважды-лада, который является не только ладогармонической, но и ладоритмической опорой движения. И цепной последовательности, как правило, присущ более дробный метроритм, чем тритоновой. Приведенная здесь цепная последовательность из «Прометея» вступает после продолжительной доминанты на тонике *fis*, которая замыкает главную партию. Авторская ремарка цепной последовательности: *très animé, étincelant* (очень живо, блестяще), *poco crescendo*. Цепная последовательность завершается медленной сменой доминант тритонового звена *fis* — *his* — по одной доминанте на первую долю тактов в  $\frac{9}{8}$ :

The musical score shows a piano piece with a chain of dominant chords. The tempo and character markings are *délicat cristallin* and *très animé, étincelant*. The dynamics are *pp*, *poco cresc*, and *p*. The harmonic progression is: Fis (T), Fis, Es, C, A, Fis, C. Fingerings are indicated with numbers 5, 7, 9.

«Очень живо» — относится не только к темпу, но и к более оживленной смене гармоний по более тесным интервалам. Цепные последовательности — основной вид движения в «Этюде нонами» op. 65 № 1. Тональность этого этюда, т. е. его основное тритоновое звено — *b* — *e*. Авторская ремарка: *Allegro fantastico*, что относится к необычности самого начального образа — разбегающимся в противоположных направлениях параллельным нонам и цепной последовательности в гармонии, верхний голос которой поддерживает линию нон.<sup>1</sup>

В заключительной партии Шестой сонаты цепная последовательность подымается несколькими восходящими волнами с тормозящими повторами посередине цепи, авторская ремарка *aié, tourbillonnant* (полетно, в вихре), движение идет *crescendo*, полет замедляется, задерживается продолжительной доминантой на основном тоне *a* (см. такты 8—20 на стр. 108).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См. первые два такта Этюда op. 65 № 1.

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на издание: А. Скрябин. Десять сонат. М. Музгиз, 1947.

Вся экспозиция завершается доминантой на основном тоне *fis*. Таким образом, в заключительной партии полностью проходит цепная последовательность  $a - c - es - fis$ . Все ее доминанты имеют метрически устойчивое положение на сильной доле такта и несут на себе всю фактуру: цепная последовательность имеет значение ладогармонической и ладоритмической опоры.

Цепные последовательности часто имеют форму секвенции, которую можно назвать малой, или цепной, секвенцией дважды-лада. В отличие от большой энгармонической секвенции, она имеет два звена. При продолжении ее за пределы двух звеньев доминанты, образующие ее тритоновые звенья, повторяются в обратном порядке:

37

и т. д.

В качестве примера приводим цепную секвенцию пьесы «Странность» ор. 63 № 2. Основное тритоновое звено секвенции —  $as - d$ , второе звено, образующее с основным цепную секвенцию, —  $ces - f$ . Секвенция состоит из трех звеньев  $as - d$ ,  $ces - f$ ,  $d - as$  ( $gis$ ):

цепная (малая) секвенция

движки-лада

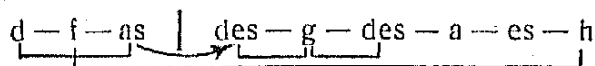
В этом примере интересно ритмическое выражение цепной секвенции. Во втором такте примера доминанта на основном тоне  $d$  продолжается вдвое дольше, чем предшествующая ей доминанта на основном тоне  $as$ . Это расширение второй доминанты тритонового звена  $as-d$  происходит за счет фигурационного пассажа — «гирлянды» из звуков доминанты на основном тоне  $d$ , которая образует легчайшее, улетающее окончание двутакта:  $5, 7, -9, W, -5$  — доминанты на основном тоне  $d$ . На нашем примере отмечен выдержанный звук сексты —  $V$ , при смене доминанты превращающийся в  $W$ . Точно так же завершались два предыдущих двутакта, построенных на тритоновом звене ( $ais$ ) —  $e$  —  $ais$ , не вошедшие в нотный пример (см. пьесу оп. 63 № 2).

Таким образом, ранее установился некий образец движения двутакта с расширенной легкой, исчезающей в пассаже доминантой в завершении каждого двутакта.

Третий такт нашего примера начинается совершенно так же, как второй. Однако вместо пассажа-гирлянды на третьей доле такта вступает новая доминанта — начальная доминанта тритонового звена  $ses-f$ , образующего со звеном  $as-d$  цепную секвенцию. Повторение первого тритонового звена с обратным порядком доминант  $d-as$  ( $gis$ ) начинается на второй доле четвертого такта нашего примера. Таким образом, цепная секвенция делит два трехдольных такта (по  $\frac{9}{8}$ ) на три двухдольных (по  $\frac{6}{8}$ ), и это деление стало возможным благодаря тому, что у первого звена  $as-d$  было усечено его слабое окончание. Но правильнее было бы говорить не об усечении окончания начального двутакта, а о том, что фигурационная гирлянда, образующая это легчайшее окончание, отодвинута на заключительный такт вновь образованного построения — пятый такт нашего примера. Его отодвинула цепная секвенция, которая в данном случае расширяет структуру построения, одновременно раздробляя два трехдольных такта на три двухдольных. Цепная секвенция имеет восходящее направление и приводит к кульминации на сильной доле пятого такта. Кульминационная гармония представляет собой «конспект» фигурационного пассажа ( $5, 7, -9, W, -5$  доминанты на основном тоне  $gis$ ) и предваряет появление этого пассажа, завершающего все построение. Обратим внимание на звукоряд полутон—тон, образующийся относительно продолжительными звуками в мелодии. Этот звукоряд образуют ходы от пониженной квинты первой доминанты тритонового звена к чистой квинте, равной малой ноне второй доминанты тритонового звена. Восходящая гамма полутон—тон ( $d, es, f, ges, gis, a$ ) начинается с повторения тритонового звена  $as-d$  в 3-м такте нашего примера. Кажется, что само это повторение вызвано стремлением провести целиком восходящий мелодический звукоряд полутон—тон, что, в свою очередь, и служит причиной

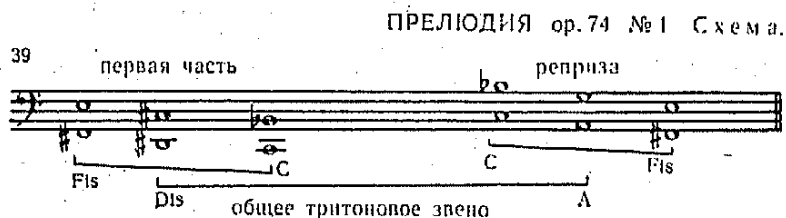
расширения построения и непарного дробления двух тактов по  $\frac{9}{8}$  на три двухдольные тактовые единицы.

Очень часто можно встретить неполные цепные последовательности. Иногда это средство связи, объединения по принципу арки с дальнейшим, находящимся на расстоянии. Например, в «Загадке» ор. 52 № 2 неполная цепная последовательность первой части находит продолжение и завершение в конце средней части, как это показано на приведенной схеме:

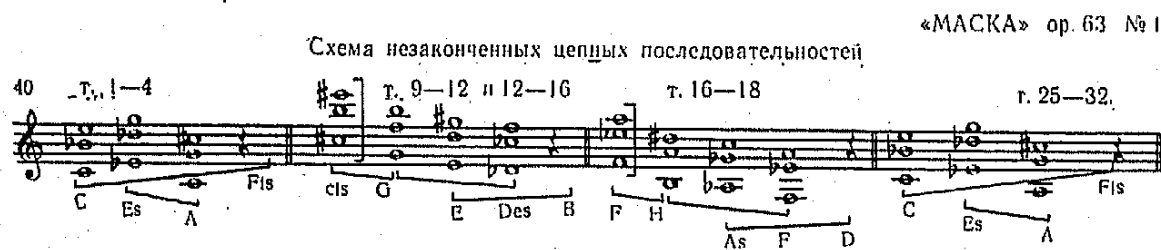


Неполная цепная последовательность первой части объединяется с большой энгармонической секвенцией средней части через общее тритоновое звено f — h.<sup>1</sup>

В прелюдии ор. 74 № 1 общее тритоновое звено dis (es) — a объединяет неполные цепные последовательности первой части и репризы, как это показано на схеме:<sup>2</sup>



В других случаях неполная цепная последовательность относится к индивидуальной характеристике образа и остается умышленно незаконченной, как это сделано в пьесе «Маска» ор. 63 № 1. Приводим в виде схемы все неполные цепные последовательности миниатюры, в которой ни разу не встречаются доминанты на основных тонах fis, b и d, принадлежащие тритоновым звеньям c — fis, e — b и as — d:



В начале цепные дважды-ладовые последовательности играют роль преимущественно образную. Это внезапное ускорение движения в «Прометее», Шестой сонате и «Загадке», это продолжение и расширение легкого, «развешивающегося» окончания в «Странности», это образ загадочной незаконченности в «Маске». Но вместе с тем цепная последовательность все бо-

<sup>1</sup> См. «Загадку» ор. 52 № 2, такты 20—22 и 23—42.

<sup>2</sup> См. Прелюдию ор. 74 № 1, такты 3 и 10. О двойственности доминант см. примечание к примеру из «Этюда нонами».

лее и более приобретает ладово-организующее, обобщающее значение, что сказалось уже в арочных связях между частями через общее тритоновое звено, которые мы наблюдали в «Загадке» и Прелюдии ор. 74 № 1.

Цепные последовательности доминант открывали возможности теснейшей мелодической связи между аккордами. На наших примерах это хроматическая последовательность — 5, 7, 9 в «Прометее»<sup>1</sup> и гамма тон—полутон, образованная ходами от пониженной квинты к чистой (равной малой None) в примере из «Странности». Композитор находит все новые и новые варианты использования мелодической связи доминант, и в конце концов это приводит к известному даже преобладанию цепных дважды-ладовых последовательностей над последовательностями чисто энгармоническими. Подробнее об этом будет сказано в главе IV.

§ 4. В дважды-ладовых гармонических последовательностях сохраняются и играют важную роль последовательности кварто-квинтовые, т. е. доминанты и ее разрешения тоже в доминанту. На приведенной в предыдущем разделе схеме последовательности доминант в пьесе «Загадка» показано, как последняя доминанта неполной цепной последовательности, имеющая основным тоном as, разрешается в первую доминанту большой энгармонической секвенции, имеющую основным тоном des.

Такие разрешения удержались в дважды-ладах с тех пор, когда побочная доминанта (или ряд побочных доминант) устремлялась к аккорду, находящемуся в отношении тритона к доминанте, как это показано на многих примерах предыдущей главы.

Значение их не уменьшилось и тогда, когда Скрябин целиком перешел к системе дважды-ладов. Кварто-квинтовые последовательности в дважды-ладу создают возможности неожиданных поворотов по линии разрешения доминанты и тем самым утверждают на новой основе выразительность и силу воздействия функционального разрешения.

Разрешение доминанты в дважды-ладу может быть прямым:



Разрешение может осуществляться через энгармонику доминанты, к которой тяготеет разрешаемая доминанта:



При этом образуется нисходящая полутоновая мелодическая связь между двумя рядом лежащими доминантами и последовательность трех аккордов — полутон вниз, тритон или тритон.

<sup>1</sup> См. пример № 36.



полутон вниз. Такого же типа разрешение может осложниться тем, что первый аккорд представлен бифункциональным сочетанием  $\frac{D}{T}$ :



При этом ходы басового голоса образуют два тритона. Обратим внимание, что аккорд  $\frac{D}{T}$ , который мы в предыдущей главе определили как утверждающий, но не разрешающий, здесь играет роль образующего завершение, кадансирующего. Доминанта на тонике требует разрешения в свою тонику и находит его в утверждении прежней тонической основы в качестве основного тона разрешающей доминанты. Это род органного пункта, который объединяет доминанту и тонику, только тоника представлена тритоновым звеном.

Кварто-квинтовые последовательности играют подчеркнута функциональную роль при связи двух частей, как в примере из «Загадки», или в завершениях и тональных обобщениях разделов, как в приведенном ниже примере — Поэме ор. 59 № 1.

Все виды движения — энгармонического по большой секвенции, цепного по малой секвенции (при динамизации и расширении репризы) и кварто-квинтового присутствуют в этой пьесе, которая в нашем изложении приводится частями:

1-й восьмитакт (I часть трехчастной формы): отрезок большой энгармонической секвенции  $h - l - \flat h - g - cis$ . Доминанта на основном тоне  $cis$  имеет неполное разрешение в свою тонику, представленную той же доминантой на тоническом басу ( $fis$ ). Полное разрешение доминанты на основном тоне  $cis$  наступает в 7-м и 8-м тактах, причем сначала (7-й такт) появляется энгармоника разрешающей доминанты на основном тоне  $c$ , и только после нее сама разрешающая доминанта на основном тоне  $fis$ . На примере отмечено характерное для такой последовательности сползающее на полутон движение параллельными септаккордами. В то же время бас делает ход на тритон (вверх):

1-й восьмитакт

44 Allegretto

Очень короткая (четыре такта) средняя часть представляет собой, по существу, типичный доминантовый предъикт к репризе, но выраженный расщепленной доминантой — тритоновым звеном  $fis) — c — fis — fis$ . Его разрешение в доминанту на основном тоне  $h$ , с которого начинается реприза, происходит снова через ее энгармонику: доминанту на основном тоне  $eis$  (или  $f$ ) с тем же характерным сползающим на полтона вниз ходом параллельных септаккордов.

Реприза представляет собою цепную секвенцию  $h — f — h — as — d$ , последняя доминанта которой (на основном тоне  $d$ ) разрешается в доминанту на основном тоне  $g$ , завершающую раздел. Разрешение происходит совершенно так же, как в конце первой части:

средняя часть и реприза

целая  
или малая секвенция

функциональная  
секвенция  
(начало)

Такое же разрешение через посредствующую энгармонически равную доминанту мы наблюдаем в следующем разделе, сжато повторяющем среднюю часть и репризу (восемь тактов вместо двенадцати).

Рассматривая гармонический план этого раздела, мы легко можем установить, за счет чего произошло сжатие:

1. Нет повторения доминанты на основном тоне  $fis$  (ср. такты 11 и 23). Вместо повторения доминанта на основном тоне  $fis$  функционально разрешается в доминанту на основном тоне  $h$  через ее энгармонику  $eis$  (см. такты 23 и 24).

2. Отсутствует цепная секвенция  $f — h — as — d$ . Вместо движения по малой секвенции доминанты образуют два звена большой секвенции  $eis — h — eis$  и  $des — g$ . Последнее звено —  $des — g$  — замыкает раздел. Совершенно так же был завершён предыдущий раздел (ср. такты 19—20 и 27—28).

Рассматривая сжатие этого раздела, неправильно было бы говорить только о гармонии, так как сжатие в области гармонии неразрывно связано с вычленением, секвенцированием и тончайшими ритмическими изменениями начального двутакта. В отношении мелодическом только первый двутакт и в измененном виде последний (такты 21—22 и 27—28) свидетельствуют, что мы имеем дело с измененным, «конспективным» повторением предыдущего раздела. Ведь даже момент репризы (см. такт 13 предыдущего примера) исчез в этом повторении, «смятый» изменившимся движением.

См. заключительный раздел Поэмы, повторяющий начало предыдущего раздела (такты 29—34). Наблюдается тенденция к дальнейшему ускорению и «облегчению» движения. В последних же шести тактах появляется намек на репризу (такт 35), после чего доминанта на основном тоне  $h$ , предшест-

вваемая ее энгармоникой — доминантой на основном тоне  $eis$ , — замыкает всю форму. «Реприза», появившаяся в такте 35, по-видимому, объясняет причину еще одного, вторичного проведения целого раздела формы, соответствующего средней части и репризе. Так как при первом повторении реприза отсутствовала, вытесненная ритмическим развитием, то появление еще одного повторения — это восстановление нарушенного равновесия.

Рассматривая формы гармонических последовательностей в Поэме ор. 59 № 1, мы не можем не обратить внимание на гармонические отношения между частями Поэмы. Первая и вторая части связаны между собой тритоновым звеном  $fis$  —  $c$ . При этом доминанта на основном тоне  $fis$  имеет значение половинного каданса. Функциональность ее подчеркнута цезурой (см. такт 8). Все повторения связаны между собой прямым разрешением доминанты в доминанту ( $g$ , такт 20, в  $c$ , такт 21;  $g$ , такт 28, в  $c$ , такт 29).

Интересно поставить вопрос о тональности Поэмы ор. 59 № 1. Ее начальная и конечная доминанты построены на основном тоне  $h$ , а основные тритоновые звенья соответственно образованы доминантами  $h$  —  $f$  (или  $eis$ ) в начале и  $f$  ( $eis$ ) —  $h$  в конце. Тональность дважды-лада —  $H$  —  $F$  —  $H$ . Половинный каданс, как мы уже говорили, осуществляется на доминанте на основном тоне  $fis$ . Следовательно, главной доминантой —  $Da$  — будет доминанта на основном тоне  $h$ .

В Поэме применены все формы гармонических последовательностей, характерные для дважды-ладов, а именно энгармонические (тритоновые звенья и большая энгармоническая секвенция), цепные (малая секвенция дважды-лада), кварто-квинтовые с прямым разрешением доминанты в доминанту и с разрешением через посредствующую доминанту энгармонического звена, причем в двух видах такого разрешения.

Но можно ли говорить о генетической связи дважды-лада Поэмы с каким-либо простым ладом? Тритоновое звено  $h$  —  $f$  в качестве  $Da$  и  $Db$  принадлежит (или, вернее, принадлежало) тональности  $E-dur$ . Это родство между тональностью дважды-лада  $H$  —  $F$  —  $H$  и  $E-dur$  композитором подчеркнуто с помощью доминантовой сексты  $V$ . Заключительная доминанта, развернутая в медлительное *ad libitum* арпеджио, заканчивается звуком  $gis$  второй октавы. Это доминантная секста или терцовый тон тоники тональности  $E-dur$ , намек на тонику, напоминание о том, что в заключении могла бы быть тоника.

§ 5. В только что приведенном разборе гармонических последовательностей Поэмы ор. 59 № 1 нами не были отмечены кварто-квинтовые последовательности целых тритоновых звеньев в тактах 19—24 и 27—32. Между тем три тритоновых звена  $des$  —  $g$ ,  $c$  —  $fis$  и  $eis$  ( $f$ ) —  $h$  в тактах 19—24 представляют собою

кварто-квintовое последование звеньев, только в последнем звене изменен порядок доминант. Точно такое же кварто-квintовое отношение трех тритоновых звеньев видим мы и в тактах 27—32. Тритоновые звенья могут образовывать кварто-квintовые цепи, подобные энгармоническим цепям доминант. При этом создается секвенция из шести звеньев, которую можно назвать кварто-квintовой или функциональной секвенцией дважды-лада. После шести звеньев или двенадцати доминант секвенция может быть продолжена с обратным порядком образующих звенья доминант:

46

Des Ges C F H E B Es A D As Des G C Ges

Случаи использования полной функциональной секвенции у Скрябина не встречаются, применение же ее в виде двух или трех звеньев, как в Поэме op. 59, № 1, очень часто.

Примером образно-оправданного использования отрезка функциональной секвенции может служить заключительный головокружительный танец (*dans une vertige*) из «Прометея», образ все ускоряющегося движения, характер которого создается сменой тритоновых звеньев и их групп (прим. 47).

Начало движения — такты 1—2 и 3—4 — отрезки цепной секвенции дважды-лада  $v - e - des - g$  и  $es - a - fis - his$ . Между начальными доминан-

47 Dans une vertige

1) 2) 3) 4) 5)

*p* *cresc.*

B E Des G Es A Fis His (C)

цепная секвенция цепная секвенция

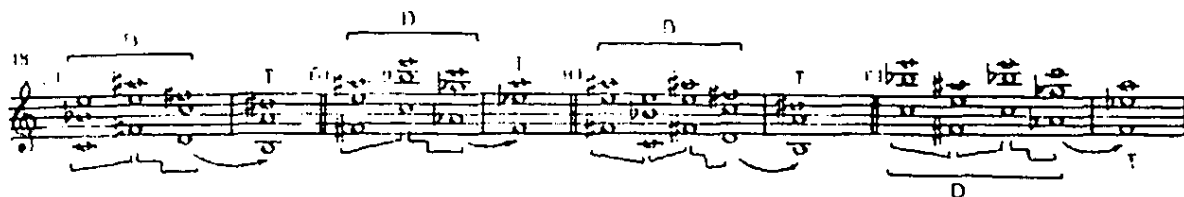
функциональная

секвенция

тами отрезков цепной секвенции в и еs существует кварто-квинтовое отношение, так же как и между конечными g и his (с). А последняя доминанта 4-го такта, то есть his (или с) разрешается в первую доминанту 5-го такта f. С этого и начинаются кварто-квинтовые последовательности тритоновых звеньев:  $\text{fis} - \text{c} \quad \text{f} - \text{h} \quad \text{e} - \text{b} \quad \text{es} - \text{a} \quad \text{d}$  (такты 4—8 нашего примера). Таким образом, второе звено малой секвенции  $\text{fis} - \text{c}$  начинает кварто-квинтовую секвенцию, длящуюся в течение четырех тактов (4—7) и разрешающуюся в начальную доминанту 8-го такта (d). Доминанта на основном тоне d разрешается в доминанту на основном тоне g в десятом такте, но не сразу, так как между доминантой и ее разрешением находятся две посредствующие гармонии: 1) большетерцовый или двутоновый энгармонизм доминанты (доминанта на основном тоне в — вторая доминанта 8-го такта); 2) частичное разрешение в доминанту на тонике g (первая доминанта 9-го такта) и, наконец, 3) разрешение в доминанту на основном тоне g (первая доминанта 10-го такта). Однако доминанта на основном тоне g — это Dб главной тональности «Прометея» — Fis, она привлекает Da, т. е. доминанту на основном тоне cis, которая и переходит в остро тяготеющий к тонике аккорд. О дальнейшем движении этого аккорда и о подчинении его тонике Fis-dur говорилось во второй главе (прим. 27).

В разобранным примере мы должны отметить очень большую роль кварто-квинтовых отношений и в непосредственном разрешении доминанты в доминанту, и в отношениях тритоновых звеньев, и даже в отношениях отрезков малой секвенции. Неотмеченными остаются элементы большой энгармонической секвенции — это отношение второй доминанты 2-го такта (на основном тоне g) и первой доминанты 3-го такта (на основном тоне es), соответствующее большетерцовому энгармонизму. Посредствующая доминанта (такты 8 и 9 нашего примера) на основном тоне b, о котором уже говорилось, тоже относится к элементам большой энгармонической секвенции дважды-лада. Попутно отметим, что наш раздел о посредствующих при функцио-

нальном разрешении энгармонически равных доминантах (см. прим. 41—43) должен быть расширен за счет большетерцового энгармонизма. При этом между разрешающей и посредствующей образуется ход на два тона вниз или четыре тона вверх, а между посредствующей и разрешающей — полтора тона вниз или четыре с половиной вверх.



Существует возможность разрешения доминанты также через посредствующую цепную последовательность. Например, доминанта на основном тоне *b* разрешается в доминанту на

основном тоне *es* через доминанты  $(b) - e \text{ des} - g \text{ es}$  (такты 1—3 прим. 47 из «Прометея»). Но доминанты тритонового звена *des — g* энгармонически равны разрешающей доминанте на основном тоне *es*, которая является большетерцовым энгармонизмом от доминанты на основном тоне *g*, и момент разрешения наступит раньше, чем будет достигнута доминанта на основном тоне *es*. Это показано на нашей схеме:



Здесь мы наблюдаем сочетание энгармонического и функционального последования доминант. Можно сделать вывод, что звенья цепной последовательности при известных условиях могут образовывать между собой тонико-доминантовые соотношения.

В примере из «Прометея» мы, так же как в Поэме ор. 59, № 1, наблюдаем все виды гармонических последовательностей дважды-лада: кварто-квинтовые, цепные и энгармонические, последние в виде а) тритоновых звеньев и б) энгармонизмов на большую терцию.

Кварто-квинтовые последовательности не случайно были поставлены здесь на первое место, так как именно они создают неповторимую характерность вихревого кружения: сначала это двутактовые отрезки цепной секвенции, причем лишь их началь-ные доминанты находятся в кварто-квинтовом отношении, функциональное разрешение запрято, скрыто; потом идут одно-такты функциональной секвенции и, наконец, все завершается в двух двутактах каданса. Следует учесть также наличие сво-его рода ритмического контрапункта между группировкой

гармоний ладоритмической основы и однотактами в верхних голосах. Не следует оставлять без внимания и направления звеньев, умышленно «разбросанных» сверху вниз и снизу вверх вначале (первые 4 такта) и упорядоченных — снизу вверх — в квартно-квинтовой секвенции. «Соотношение... звуков и построений в целом сочинении во времени, в отдельности между собой и в общем их взаимоотношении... есть ритм»,<sup>1</sup> — писал Яворский. Скрябинские ритмы настолько разнообразны и богаты, что рассказать о них попутно не так-то просто. Они требуют специального и очень углубленного исследования. Но никакой анализ не будет полон, если вопрос о многообразии ритма будет обойден.

§ 6. Ритм — это соотношение всех частей произведения во времени, соотношение тем и тематических элементов, гармоний, масштабных построений... Даже не вдаваясь специально в область изучения ритма у Скрябина, невозможно не касаться этого вопроса при рассмотрении его гармонических последовательностей. Тритоновые звенья, отрезки большой, малой и квартно-квинтовой секвенции, прямое разрешение доминанты по тяготению или разрешение через посредствующую доминанту — все это действенные элементы движения во времени, различные по протяженности и по содержанию и именно потому придающие жизненное разнообразие гармоническому движению. Рассмотр-

50 un peut plus lent

1) 2) 3) 4)

1) 2) 3) 4)

Des G Des (Fis) Des Des Fis

доминанта к Des (Fis)

5) 6) 7) 8)

H Eis Eis H H E (B)

доминанта к E доминанта (B)

9) 10) 11) 12) 13)

E) Es Es As Des

к Es

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский. После концерта Ф. Бузони в Москве. «Музыка», 1912, № 104, стр. 987.

рим с точки зрения этой характерной для Скрябина постоянной смены движения связ. партию экспозиции Шестой сонаты:

Тритоновое звено  $\text{des} - \underline{\text{g}} - \underline{\text{des}}$  разрешается в доминанту на основном тоне  $\text{ges} - \text{e}$  — это первое звено секвенции, образующее четырехтакт (такты 1—4).

Точное во всех деталях повторение представляет собою второе звено секвенции — тритоновое звено  $\text{h} - \underline{\text{eis}} - \underline{\text{h}}$  и его разрешение в доминанту на основном тоне  $\text{e}$  (такты 5—8). Между звеньями секвенции кварто-квинтовое соотношение  $\text{ges} (\text{fis}) - \underline{\text{h}}$

Далее мы наблюдаем дробление структуры. Это двутакт, тематически представляющий собою вычленение второй половины прежнего четырехтактного звена. Первые два такта усечены — исчезло начало темы. Вместе с тем произошли изменения и в гармонии: нет начального двутакта секвенционного звена, нет и функционального отношения между звеньями. Изменение в области масштабной структуры и построении темы нарушило и установившуюся гармоническую последовательность. Окончание второго звена секвенции и начало следующего за ним двутакта находятся в отношении тритона (такты 8—9). Но так как вторая половина секвенционного звена полностью соответствует окончаниям первых двух звеньев, то функциональное разрешение доминанты на основном тоне  $\text{b}$  в доминанту на основном тоне  $\text{es}$  сохраняется (такты 9—10). Последующее масштабное дробление дает цепь доминант:  $\underline{\text{b}} - \underline{\text{es}} - \underline{\text{as}} - \underline{\text{des}}$  каждая из них длится один такт (такты 10—13).

Рассматривая приведенный пример, необходимо сказать несколько слов о мелодических связях доминант: если доминанта взята в виде терцкварт-аккорда (наиболее употребительное из обращений доминанты у Скрябина), причем квинта, лежащая в основе обращения, не альтерирована, то создается возможность мелодической связи со второй доминантой тритонового звена через понижение квинты. При этом образуются следующие ходы голосов:

1. Чистая квинта идет на полтона вниз в пониженную, равную основному тону доминанты.
2. Основной тон идет на два тона вверх в септиму энгармонически равной доминанты.
3. Септима задерживается и становится терцией энгармонически равной доминанты (см. пример из Шестой сонаты, такты 1—2 и 5—6).
4. Доминанта с пониженной квинтой может быть функционально разрешена в терцквартаккорд доминанты с пониженной квинтой движением трех верхних голосов на полтона вниз. Нижний голос при этом служит общим тоном (см. пример из Шестой сонаты, такты 4, 8 и 10). Подробнее об этих, характерных для стиля Скрябина, мелодических связях доминант будет сказано в главе IV.

В связующей партии экспозиции Пятой сонаты — подобного же типа аккордовая последовательность: два отрезка большой энгармонической секвенции из доминант на основных тонах  $\underline{\text{gis}} - \underline{\text{d}} - \underline{\text{gis}} - \underline{\text{e}}$  и  $\underline{\text{a}} - \underline{\text{es}} - \underline{\text{a}} - \underline{\text{es}} - \underline{\text{a}} - \underline{\text{e}}$ . Они объединены



доминантой на основном тоне *e*, которая разрешается в доминанту на основном тоне *a* через посредствующую доминанту на основном тоне *c* (такты 8 и 9, стр. 90).

Тематическое строение связующей партии представляет собою контрастное сопоставление двух элементов начального *in preloso* и *f* (новая, самостоятельная тема связующей партии) и второго *sotto voce*, *misterioso*, *con sordino pp* (тематический элемент главной партии). В начале они масштабно уравновешены, и смене тематических элементов соответствуют смены доминант. Но уже в восьмом такте, именно там, где появляется посредствующая доминанта на основном тоне *c*, этот принцип одновременности смены темы и доминанты нарушается. И во второй половине связующей партии элемент *sotto voce* постепенно разрушает устойчивость, сначала как бы раскачиваясь на доминантах тритонового звена  $\underline{es - a}$  (такты 11—14), а затем следуя по большой секвенции вплоть до прерывающей ее субдоминанты ( $SIV_{65}$ ) и двойной доминанты ( $D_9/D$ ) тональности *B-dur*, которые и готовят вступление побочной партии (доминанта *B-dur*).

Обратим внимание на неравную продолжительность доминант в тактах 11—16. Каждая вторая доминанта в тритоновых звеньях вдвое короче первой. Но ход на тритон обязательно подчеркнут сменой динамики (*sf*).

Пятая соната — произведение, стоящее «на рубеже». Ее гармонические средства необыкновенно богаты и разнообразны и включают как средства функциональной гармонии, так и средства дважды-ладовые. В приведенной здесь связующей партии мы наблюдаем и то и другое. И не только потому, что отрезки большой секвенции соединены функциональным разрешением через посредствующую доминанту, а потому, что большая секвенция здесь подготавливает появление функционального оборота  $S - D/D - D$ , причем субдоминанта появляется как бы вместо очередной доминанты большой секвенции на основном тоне *g* после ряда энгармонически равных доминант  $\underline{es - a - es - a - f - h - (g)}$  (такт 17).

Более того, в предыдущей главе говорилось об употреблении малого, то есть доминантового септаккорда на месте субдоминанты и об энгармоническом равенстве субдоминанты и доминанты (отрезок большой секвенции внутри каданса, см. главу II). Во второй половине связующей партии отрезок большой энгармонической секвенции и представляет собою последовательность субдоминанты в виде тритонового звена  $\underline{es - a}$   $\underline{es - a}$  и доминанты в виде тритонового звена  $\underline{f - h}$ . Увенчивающая связующую партию кульминация на  $SIV_{65}$  играет роль прерванного каданса, после которого идут двойная доминанта *B-dur* (на основном тоне *c*) и начальная доминанта побочной партии

(на основном тоне f). И в то же время вся энгармоническая последовательность 1—8 тактов нашего примера представляет собою доминанту к Dб тритоновому звену a—es. Таким образом, связующая партия Пятой сонаты представляет собою органическое сочетание функционального и энгармонического движения.<sup>1</sup>

§ 7. Одно из наиболее известных произведений «послепроектеевского» периода — Поэма-ноктюрн ор. 61. Композитор уже полностью перешел в систему дважды-ладов. В главной партии (пьеса написана в сонатной форме) Поэмы-ноктюрна, приведенной в нашем примере, движение сначала совершается расширенными тритоновыми звеньями большой секвенции, которые включают в себя не только тритоновый энгармонизм, но и большетерцовый. Звено секвенции состоит из трех доминант — из исходной, то есть Da, Dб и большетерцового энгармонизма от Da. В приведенном примере это такты 1—5 и 5—9 (считая затакт):

Avec une grâce Capricieuse

51

дробление

Построение секвенции крупными тройными звеньями дает возможность в дальнейшем дробить структуру, постепенно ее

<sup>1</sup> В период написания Пятой сонаты Скрябин еще сохраняет ключевые знаки. На приведенном примере можно убедиться, насколько приблизительно, неточно и громоздко это сохранение традиционных обозначений в условиях преимущественно энгармонического движения. Поэтому последующий полный отказ от ключевых знаков (начиная с ор. 59) вполне оправдан логически.

облегчая. Это один из типичных для Скрябина и излюбленных им приемов построения формы, особенно в ее экспозиционных разделах.<sup>1</sup>

Первое звено секвенции кончается на сильной доле 5-го такта (доминанта на основном тоне a), второе звено — на сильной доле 9-го такта (доминанта на основном тоне h). К этим завершающим доминантам стремится все движение внутри звена. Дробление структуры начинается после изложения этих двух основных звеньев главной партии. Вычленяется завершающая доминанта с предшествующим ей затактом (такт 9-й и сильная доля 10-го такта). Вычлененный элемент, т. е. затакт и завершающая доминанта на сильной доле такта, продолжает движение по секвенции. Только это краткое звено, продолжительностью в один такт, каждую доминанту повторяет дважды. Так, дважды повторяется звено с завершающей доминантой на основном тоне h, дважды повторяется звено с завершающей доминантой на основном тоне as; движение по секвенции идет парами звеньев (см. такты 9—11, а также 11—13). Это индивидуальная особенность построения секвенции в Поэме-ноктюрне. Одновременно упрощается затактовая часть вычлененного мотива. При вычленении затакта в мотиве 9-го и 10-го тактов сохранялась узорная ритмика мелодии главной партии Поэмы-ноктюрна. Уже в повторении вычлененного мотива затакт представлен равномерным движением триолями, в которых лишь «верхний голос» синкопически выделен. При этом меняется тактовый размер:  $\frac{3}{4}$  вместо  $\frac{9}{8}$ . Такое устранение тонкого ритмического узора из затакта имеет целью снять все, что могло бы отвлечь внимание от увенчивающей однотоктный мотив доминанты. Это же упрощение затакта дает возможность расширить его, увеличив вдвое, в тактах 14—16 и 16—18, когда гармоническое движение придет к начальным доминантам на основном тоне g и начальному же тритоновому звену  $g - \underline{des}$ . К заключению структура как бы расширяется, растягивается (авторская ремарка *comme un papi papi confuse* — как смущенный шепот), движение замедляется.

В данном примере мы встречаем среди доминант гармонической основы доминанту особой формы. Это уже не традиционная доминанта из основного тона, септимы и терции. Она состоит из основного тона, пониженной квинты, малой ноты и чистой квинты.<sup>2</sup> Обращаем на нее особое внимание, потому что в примере из Поэмы-ноктюрна эта доминанта, несущая на себе некий комплекс в верхних голосах, избрана в качестве расчленяющей или останавливающей движение. Вместе с комплексом

<sup>1</sup> Другой пример подобного построения секвенции — главная партия Седьмой сонаты. См. главу V.

<sup>2</sup> Подробно о такой доминанте см. в главе V.

верхних голосов она представляет собою тематическую гармонию Поэмы-ноктюрна. Ей свойствен особый характерный тембр, рожденный ее построением и расположением: тритон — чистая квинта — тритон в основании, а в верхних голосах — удвоенная малая нона, секста и терция. Присутствующие в гармонии малая нона и секста нарушают целотонность. Этим пользуется композитор для расчленения движения по большой секвенции. Причем отсутствие энгармонического равенства между доминантами на основных тонах  $des$  и  $a$  (т. 4, 5),  $es$  и  $h$  (т. 8 и 9) и  $f$  и  $h$  (т. 9 и 10) особо подчеркнута голосоведением.

Рассматривая движение гармоний в этом отрывке, мы наблюдаем:

1) тритоновые отношения между двумя начальными звеньями и между вторым звеном и вычлененной его частью (в такте 9);

2) в тактах 10—12 расстояние между доминантами полтора тона. Такое отношение заставляет ожидать цепную последовательность  $\underline{a - as - } - d$ . Однако две последние доминанты отсутствуют, цепная последовательность начата, но не завершена;

3) между доминантами 13 и 14 тактов, т. е. доминантами на основных тонах  $as$  и  $g$ , расстояние равно полутону; «облегчению» ритмической структуры сопутствует одновременное уменьшение интервала между звеньями: тритон, 1,5 тона, полутон.

Но что же представляет собою полутоновое отношение между доминантами на основных тонах  $as$  и  $g$  в системе дваждылада? С такими разрешениями доминанты мы встречались уже неоднократно в предыдущем изложении, но в значении завершающего встретились впервые. Это то, что мы назвали ранее «разрешением через посредствующую доминанту». Тритоновое звено, состоящее из доминант на основных тонах  $d$  и  $as$ , разрешает свою  $Da$ , т. е. доминанту на основном тоне  $d$ , по тяготению в доминанту на основном тоне  $g$ , но не прямо, а через посредствующую  $Db$  тритонового звена  $as$  (см. примеры из Поэмы ор. 59 № 1 и схемы № 48—49). В данном случае доминанты на основном тоне  $d$  вообще нет. В доминанту на основном тоне  $g$  разрешается ее энгармоника — доминанта на основном тоне  $as$ , которую следует называть уже не посредствующей, а «заменной» доминантой. Та доминанта, функциональное разрешение которой вызвало бы доминанту на основном тоне  $g$ , вообще отсутствует. Более того, она сознательно удалена из ряда гармоний приведенного отрывка. Именно потому в предыдущей цепной последовательности отсутствовала доминанта на основном тоне  $d$ . Композитор стремился избежать прямой кварто-квинтовой связи  $\underline{d - g}$  даже при наличии посредствующей доминанты на основном тоне  $as$  и прибегнул к сокращенной формуле функционального разрешения, состоящей из энгармоники основной доминанты  $as$  и разрешающей доминанты  $d$ .

С сокращенной формулой функционального разрешения, только в другом виде, мы встречаемся еще в заключении Седьмой сонаты. Вместо доминанты на основном тоне *cis* и ее разрешения в заключительную *Da* сонаты — доминанту на основном тоне *fis* мы наблюдаем кадансовую формулу из доминант на основных тонах *a* и *fis*. Полная кадансовая формула представляла бы собою последовательность доминант  $cis - g - (cis) - a - fis$

в которой доминанта на основном тоне *cis* функционально разрешалась бы через две посредствующие доминанты — энгармонику на пониженной квинте *g* и энгармонику на повышенной квинте *a* (*gisis*). Но только эта последняя, т. е. доминанта на основном тоне *a*, оставлена в сокращенном кадансе  $a - fis$  (см. глава IV, прим. 68).

Подобных примеров видоизменения функциональных последовательностей энгармонизмом в творчестве Скрябина можно привести не один. Как мы видим, даже в развитом, зрелом дважды-ладовом гармоническом языке композитора разрешение доминанты «по тяготению» сохраняется в полной силе. Однако энгармонизм доминанты, образовавший дважды-ладовую систему мышления, в своем взаимодействии с заложенным в доминанте тяготением создает своеобразные последовательности гармоний, а именно взаимодействия энгармонического и функционального плана на расстоянии, а также усечения, связанные с заменой функционально разрешаемой доминанты одной из ей энгармонически равных.

## Глава IV

### МЕЛОДИКА ДВАЖДЫ-ЛАДА. ВОПРОСЫ ФАКТУРЫ

§ 1. Об исчезновении напевной мелодии из творчества Скрябина говорилось и писалось в свое время очень много. «Металл мелодий он посмел расплавить и в формы новые хотел излить», — писал Валерий Брюсов в сонете, посвященном Скрябину<sup>1</sup>. Современники как бы решили, что Скрябин отказался от мелодии во имя неких «новых форм», которые когда-то должны были возникнуть, но, увы, не возникли.

Действительно, Скрябин отказался от песенной мелодики и даже не раз говорил с раздражением о людях, отказывающих ему в звании русского композитора только потому, что он «не пишет вариаций и фантазий на русские темы». Но странно было бы отказать в звании «мелодий» темам Поэмы экстаза, «Прометей» и всех других произведений последнего периода.

<sup>1</sup> «Музыка», 1915, № 220.

Речь может идти только о специфике скрябинской мелодии, неразрывно связанной со всем тем, что мы представляем себе под наименованием «стиль позднего Скрябина», об особенностях, характере и происхождении этой мелодии. Брюсов же, по-видимому, под мелодией подразумевал только один ее тип — мелодию кантиленную, песенно-закругленную, то есть действительно чуждую Скрябину — автору «Прометея» и последних сонат.

«По мере кристаллизации гармонического созерцания Скрябин делается все менее и менее мелодистом... Скрябин становится тематистом (разрядка наша. — В. Д.). Его мелос принимает лаконичную форму тем, материала для тематической работы. Сохраняя свою структуру и остроту, он (мелос — В. Д.) явно становится в подчиненное положение по отношению к гармонии, которой он становится как бы частью, как бы только горизонтальной слагающей гармонии... В мелосе нет... ни одной «негармонической ноты».<sup>1</sup> Это писал в 1915 году в статье «Принципы творчества Скрябина» Леонид Сабанеев, которому, несмотря на его теософско-декадентское велеречие, причинившее большой вред памяти Скрябина, никак нельзя отказать в знании творчества композитора и в умении слушать его музыку.

Скрябинские темы обладают большой мелодической рельефностью, впечатляющи и выразительны, непременно запоминаются, т. е. обладают всеми качествами, неотъемлемыми от самого понятия «темы». В европейской музыке XIX и XX веков они имеют славных предшественников — это романтические темы-символы, подобные темам h-той сонаты Листа или вагнеровским лейтмотивам, и так же, как эти темы, имеют преимущественно инструментальный характер. Но образованы скрябинские темы на дважды-ладовой основе, и их мелодика целиком обусловлена закономерностями дважды-лада. Прежде всего это выражается в том, что скрябинская тема полностью рождена гармонией, она — горизонтальный аспект гармонии, «мелодиегармония», по выражению самого Скрябина.<sup>2</sup> Все звуки этой мелодии могут и должны быть процифрованы в соответствии с тонами породившей ее гармонии альтерированной доминанты; это мелодия, рожденная в дважды-ладу, на сложной доминантной основе.

Что собою представляет доминанта в ее полном виде? Это большой нонаккорд с пониженной и повышенной квинтой, т. е. вертикальное шестизвучие. На приведенной схеме эта основополагающая гармония представлена в ее двух аспектах — гармоническом (вертикальном) и мелодическом (горизонтальном). При перемене доминанты на ее энгармонику из тритонового звена звуки мелодии приобретут значение взаимозависимых (см. главу I):

<sup>1</sup> «Музыка», 1915, № 209, стр. 84.

<sup>2</sup> Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине. М., Музсектор Госиздата, 1925, стр. 47.

Эта целотонная гамма, представляющая собою разложенный большой нонаккорд с пониженной и повышенной квинтой, и есть основа всех скрябинских мелодий, так как у Скрябина нет отдельной мелодии, а есть *гармониемелодия* или *мелодиегармония*. Мы часто наблюдаем у Скрябина также подвижные гармонии, в которых тоны доминанты движутся, не теряя при этом своей принадлежности к основополагающей гармонии. На приведенном примере из Причудливой поэмы (op. 45) мы видим движение среднего голоса, мелодически объединяющее две доминанты тритонового звена. Это движение квинтового тона доминанты: пониженная квинта, чистая квинта, повышенная квинта, равная большой ноне:

63 Pas vite

Следующий пример из Пятой сонаты представляет собой одновременное расходящееся движение в двух голосах, идущих по тем же самым тонам доминанты:

54 Languido

Таким образом, первоначальную схему мелодического движения мы можем расширить, введя в нее полутоновые отношения между пониженной и чистой и чистой и повышенной квинтами, а также на основе взаимной зависимости тонов доминанты в тритоновом звене: между основным тоном и малой ноной, малой ноной и большой ноной:

55

Кроме большого нонаккорда с повышенной и пониженной квинтой, Скрябин широко пользуется большим нонаккордом с пониженной квинтой и секстой, обозначаемой нами буквой *V*, а при перемене доминанты тритонового звена — буквой *W*. Приводим пример использования звука *V* в мелодическом движении среднего голоса. Это танец «Мрачное пламя» (ор. 73). Остинтная фигура среднего голоса повторяет последовательность тонов доминанты: *V*, +5, 3 (секста, повышенная квинта, терция). Остинтная фигура перемещается вместе с доминантой, сначала в тритоновом звене *f—h*, а затем в тритоновом звене *d—as*, т. е. по тонам цепной секвенции дважды-лада. Значение образующих ее звуков остается постоянным:

56 *Avec une grace dolente*

В «Гирляндах» ор. 73 № 1 звук *V* не переносится вместе с доминантой, а задерживается в качестве общего тона двух доминант тритонового звена. В таком случае он вступает в противоречие с терцовым тоном доминанты, образуя в ней вторую — малую — терцию *W* (см. такты 13—16).

Наоборот, в Прелюдии ор. 74 № 3 удерживается доминантовое основание, а мелодия переносится на тритон. При этом



доминантовое значение образующих мелодию звуков не совсем обычно даже для Скрябина:  $ais = 7$ ,  $a = V$ ,  $gis = +5$ ,  $g = -5$ ,  $e = 3$ ,  $dis = W$ , т. е. в одной мелодии присутствуют звуки сексты обеих доминант тритонового звена. Неизвестно, которое из двух значений мелодии следует считать основным и которое производным (см. такты 1—4, 13—16).

Звуки  $V$  и  $W$  заполняют два целотонных промежутка в схеме мелодического движения — между повышенной квинтой и септимой и между большой ноной и терцией:

57

И в мелодии и в гармонии Скрябин использует основной звук тоники. В гармонии — преимущественно в бифункциональном аккорде  $\frac{Д}{Г}$ . В мелодии же достаточно разнообразно. Очень изящный поворот мелодии придает терцовый ход  $T-V$  в «Загадке» ор. 52 № 2:

58 *Etrange, capricieusement*

Вообще звуки тоники и сексты одновременно или последовательно очень часто присутствуют и в гармонии и в мелодии, как будто бы тоническая терция вызывает свой основной тон или наоборот. Этим подчеркивается особое тоническое значение доминантовой сексты. В Поэме ор. 52 № 1 тоническая терция  $T-V$  в доминанте на основном тоне с переходит в терцию  $7-9$ , принадлежащую доминанте на основном тоне  $gis$  и тем самым начинает цепь больших терций, проходящую через всю Поэму (об этом см. прим. 33 и 70).

Звук  $Ta$  занимает центральное место в приведенной ниже схеме мелодического движения. Звук  $Tb$  обрамляет схему. С его введением получается полный двенадцатиступенный звукоряд.

который может быть назван двенадцатиступенным дважды-ладовым звукорядом:

Эта дважды-ладовая двенадцатиступенная мелодическая система порождена гармонией. Каждый ее звук может иметь и имеет значение тона доминантной гармонии. И каждый звук построенной на ней мелодии тоже принадлежит доминантной гармонии. «Висладовый хроматизм был упразднен, хроматизм превратился в диатонизм... многозвучных, многообразных ладов», — писал о Скрябине Яворский.<sup>1</sup>

§ 2. В приведенных примерах мы видели полную зависимость мелодии от гармонии, обусловленность мелодии гармонией. В примере из Прелюдии ор. 74 мы наблюдали мелодию, образующую тритоновое дважды-ладовое звено fis — c. Совершенно естественно, что если мелодия представляет собой развернутую во времени гармонию, то она самостоятельно может определять лад и тональность. В средней части миниатюры «Загадка» ор. 52 № 2, в то время как гармония повторяет начальную доминанту на основном тоне *des* (такты 8—10 приведенного примера), мелодия, двигаясь по большой энгармонической секвенции, уже перешла на тон выше и показывает предполагаемую доминанту на основном тоне *es* (такты 24—33).

Очень убедительный пример ладового и гармонического значения мелодии в дважды-ладу представляет собою начало «Прометея». Основная тема на фоне «прометеевского шестизвучия» проходит по доминантам на основных тонах:

a — es — c — a    a — fis — es

т. е. по цепной последовательности дважды-лада. При этом в двух местах возникают контрапункты тематических элементов в контрастирующих тональностях: теме кларнета, основанной на доминанте с основным тоном *c*, контрапунктирует ее же заключительный элемент, основанный на доминанте с основным тоном *es* у виолончелей и контрабасов в первом случае (такты 11—12), во втором случае виолончели и контрабасы контрапунктируют английскому рожку (такты 15—16). Соотношение доминант, на котором основаны тема и ее контрапункт, — *fis* и *a*:

<sup>1</sup> «Музыка», 1915, № 220, стр. 275.

Замечательный образец виртуозно тонкого использования мелодии в ее ладово-организующем значении представляет собою первый раздел танца — «Гирлянды» ор. 73 № 1. Основная гирлянда звуков образована тонами доминанты 7, 9, — 5, V, 8, V — 9. Продолжительность ее — два такта. Последний звук, соответствующий малой ноне, — 9, предваряется форшлагом на терции доминанты 3, а во втором двутакте — на ноне доминанты. В обоих случаях этот звук отделен от «гирлянды» паузой в одну четверть. «Гирлянда» перемещается, восходит по доминантам на основных тонах: a — h — cis — dis и fis. Одновременно происходит вычленение первого раздела «гирлянды» — 7, 9, — 5, V, 8 и очень типичное для Скрябина непарное дробле-

ние структуры — два последних такта по  $\frac{3}{4}$  раздроблены на три такта по две четверти. Вершина этого восхождения — «гирлянда», образованная доминантой на основном тоне *fis*, разрешается в такую же «гирлянду», образованную доминантой на основном тоне *h*. Этим стремлением создать функциональное отношение между двумя заключительными «гирляндами» и объясняется перерыв в тоновой последовательности восхождения: *dis* — *fis*. Этот же перерыв, нарушение установившейся последовательности, действуя в одном направлении с дроблением структуры и усечением «гирлянды», создает образ ускорения:

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 61, features a treble clef staff with a melodic line containing a 'gирлянда' (garland) structure, and a bass clef staff with a corresponding harmonic line. The second system, starting at measure 65, shows a similar melodic and harmonic structure but with a tritone relationship between the melody and the underlying harmony. Chords are labeled with letters A, H, Fis, and F. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Одновременно с движением «гирлянд», показывающим смену образовавших их доминант, в гармоническом пласте фактуры звучит доминанта на основном тоне *a*. Разложенная в неторопливую фигурацию, она повторяет терцию, септиму и основной тон в одном и том же триольном движении, и только нижний ее звук колеблется между чистой и пониженной квинтой *e* — *dis* (*es*), как бы отвечая на активность смены «гирлянд» в мелодическом пласте фактуры. И только тогда, когда в мелодии происходит сдвиг *dis* — *fis*, гармония сдвигается на большую терцию вниз в доминанту на основном тоне *f*, в виде терцквартаккорда (см. такты 6—8). Теперь между гармонией и мелодией тритоновое соотношение: *h* в мелодии, *f* в гармонии.

В дальнейшем движении фантастического танца вступает в действие усеченное окончание «гирлянды» — 8, V, — 9. Оно несколько изменено, ритмически сжато за счет паузы. Усиливающий или подчеркивающий заключительный звук форшлаг тоже отсутствует. Этот тематический элемент, отрезок «гирлянды», движется в виде нисходящей секвенции по цепной последовательности h — as — f — d. Только эта секвенция из отрезков «гир-

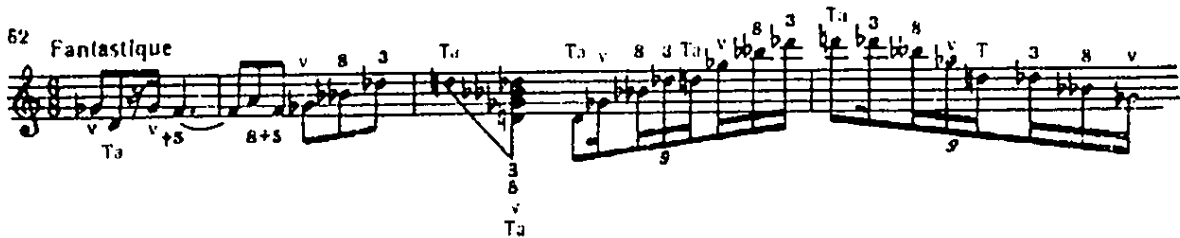
лянды» определяет лад и смену образующих лад доминант, так как в гармоническом пласте фактуры нет ничего (такты 8—12).

Динамика окончания первого раздела пьесы (главной партии) — pp, ускорение до presto и заключающее ritardando — способствует созданию образа постепенного исчезновения. В то же время начало и конец этого изящнейшего, облегченного к концу построения относятся друг к другу как доминанта a и тоника d. Все совершенно закончено.

В дальнейшем появится чуть загадочный вальс (побочная партия).

Таковы ладовые и ладогармонические возможности мелодие-гармонии, или гармониемелодии.

§ 3. Скрябинская мелодия зависит от гармонии, она — развернутая гармония, временной, горизонтальный аспект гармонии. Но именно потому, что в основе творчества Скрябина лежит это неразрывное единство, в иных (не очень частых) случаях Скрябин «начинает с мелодии». Это случаи, о которых тот же Сабанеев сказал: «Гармония является равнодействующей, или осадком (разрядка наша. — В. Д.) мелодической линии...»<sup>1</sup> На нашем примере показано начало Поэмы op. 71 № 1. Действительно, гармонию на сильной доле 3-го такта точнее всего и уместнее всего назвать «осадком» предыдущей мелодии. Но эта же гармония-«осадок» порождает следующий за ней фигурационный пассаж:



Мелодия, которая способна «сжаться» в гармонию, естественно, не может быть широка по диапазону, а расстояния между ее отдельными звуками не превышают, как правило, интервала терции. В приведенном примере это большая терция (записана как уменьшенная кварта), уменьшенная терция, большая терция и малая секунда. Такое тесное расположение создает особый, «колокольный» тембр.

<sup>1</sup> Л. Сабанеев. Принципы творчества Скрябина. «Музыка», 1915, № 209, стр. 83.

Гармонии эти индивидуально неповторимы, каждая из них имеет тематическое, образное значение и связана с каким-нибудь одним произведением. Такова основная гармония Седьмой сонаты:

В партии правой руки сразу дается не полная еще тематическая гармония *v--des—a*. Первые мгновения ладовое значение еще неопределенно. Гармоническая основа *e — fis — c*, появляющаяся постепенно в арпеджированном сверху вниз виде на грани 1-го и 2-го тактов, может определить тематическую гармонию только относительно, так как гармоническая основа — это тот самый терцквартаккорд, который равен основному виду доминанты тональности на расстоянии тритона. Таким образом тематическая гармония может принадлежать доминанте на основном тоне *fis* в качестве терции, чистой квинты и *W*, но может принадлежать и доминанте на основном тоне *c* в качестве септимы, малой ноны и *V*. (Вместе с тем гармоническая основа показывает тональность Седьмой сонаты, которая определена тритоновым звеном *c — fis*).

В дальнейшем мы увидим, что тематический аккорд состоит действительно из септимы, малой ноны, пониженной квинты и сексты *V* в верхнем голосе. Неясность начала входит в замысел композитора, так же как и начальная диссонантность *W* при гармонии на основном тоне *fis* в 1-м такте. *W* разрешается при смене доминанты в начале 2-го такта, так как основа гармонии — *c* определяет (или может определить) верхний звук тематической гармонии в качестве сексты *V*.

Уже в ближайших тактах композитор прибавляет к первоначальному виду тематической гармонии отсутствующий в ней звук — *b* (пониженной квинты). Теперь гармония сложена из интервалов: малая терция, увеличенная терция, малая терция. Ее индивидуальный тембр определился. В таком виде она повторяется несколько раз, причем один раз в виде арпеджированного пассажа, особенно закрепляющего впечатление от полной тематической гармонии. Обратим внимание, что интервал терции.

только что образованный благодаря прибавлению пониженной квинты, сохраняется в пассаже в своем одновременном гармоническом виде (такты 3—4, стр. 124).

Окончательно определившаяся тематическая гармония строит цепные последовательности  $c - a - fis - es$ , в то время как в гармоническом пласте фактуры звучит та же самая двойственная доминанта  $c - fis$  (сейчас она имеет вид неполного малого нонаккорда с чистой и пониженной квинтой:  $c - fis - g - des$ ). Эти цепи тематических гармоний с необыкновенным, «таинственным» их звучанием (*mystérieusement sonore*) играют во всей сонате роль главного ее образа. Сейчас ими закончилась главная партия. В связующей начнется уже другая стадия развития тематической гармонии — мелодическая (см. такты 4 и 5):

64

-5 -5 -5 -5  
7 7 7 7  
C A Fis Es

Конечно, тематическая гармония дает только мелодический фрагмент. Мелодия же образуется из этих четырехзвучных ячеек, распределяя их во времени (они следуют одна за другой с различной частотой); их фигурационное направление то прямолинейное, то ломаное. Такой горизонтальный аспект тематическая гармония не случайно приобретает в связующей партии: этим подчеркивается значение мелодически-развернутого вида тематической гармонии в сравнении с «таинственным звучанием» ее гармонического комплекса. Противопоставлена же этой «таинственной» гармонии в качестве равноправного музыкального образа тема побочной партии:

65 Avec une céleste volupté

9 7 5 7 7 9 5  
Cis

Не следует думать, что эта мелодия независима от гармонии. Так же, как и все остальные мелодии в творчестве Скрябина, она подчиняется закономерностям дважды-ладовой хроматической системы, основанной на тритоновом звене. И каждый ее звук имеет значение тона доминанты. Более того, ее оконча-

ние возвращает нас к тематической гармонии, так как звуки *fis*, *a*, *cisis*, *eis* соответствуют септимере, малой ноне, пониженной квинте и сексте доминанты на основном тоне *gis*, т. е. у мелодии побочной партии существует тесная интонационная связь с тематической гармонией.

Но есть у мелодии побочной партии и существенное отличие — ее начальная интонация представляет собою ход от малой ноны к большой ноне (см. 1 и 2 такты примера). А именно — большая нона не вмещается в тематическую гармонию, имеющую в своем комплексе малую нону. В дальнейшем развитии тем сонаты это будет иметь большое значение.

Следующий этап развития побочной партии представляет собою контрапунктическое сочетание ее темы с мелодией, основанной на тематическом комплексе сонаты:

66

*la mélodie bien marquée*

Сейчас эта мелодия стала пятизвучной — между малой ноной и пониженной квинтой появилась терция доминанты *his*. При сопоставлении двух тем: темы побочной партии и темы, образованной гармоническим комплексом, уже в приведенном примере создается перечень большой и малой ноны *a* и *aïs* (см. такты 1 и 2).

Разработка Седьмой сонаты преисполнена тонкости и изобретательности. Приведем только немногие ее моменты, необходимые для выяснения роли тематического аккорда сонаты.

1. Мелодия, основанная на тематическом комплексе в том же пятизвучном ее облике и в том же направлении сверху вниз (как она появилась, контрапунктируя с мелодией побочной партии), вступает в тритоновое отношение с гармонией *eis* — *h* (такты 1 и 2, стр. 128).

Так как в мелодии тематического комплекса присутствует звук сексты — *d* (записанный как *cisis*), принадлежащий доминанте на основном тоне *f* (*eis*), а в гармонии звучит доминанта на основном тоне *h*, то снова образуется перечень *V* (или *W*), то есть звука *d* (*cisis*) и доминантовой терции *dis* (отчасти по этой причине в написании композитора доминанта имеет основной тон *eis*, а не *f*).

2. Та же мелодия вступает в полуторатоновое (цепное) отношение с гармонией *v* — *cis*. В результате этого столкновения



терцовый тон мелодии — d — заменяется основным тоном гармонии — cis:

Но так как при повторении сочетания b в тематическом комплексе и cis в гармонии в среднем голосе звучит фрагмент побочной партии — звука a, g, f (см. верхн. строку прим. 67), то мелодия тематического комплекса заменяет звук as, соответствующий септимере, звуком a. Большая нона из темы побочной партии вытесняет и заменяет малую нону.

3. Наиболее «возвышенный» момент разработки — vol joyeux — радостный взлет, согласно ремарке композитора. Специально выделены три фактурных пласта:

а) гармонии-основы (тритоновое звено cisis — gis);

б) мелодии побочной партии, основанной на доминанте на основном тоне gis;

в) контрапунктирующей мелодии тематического комплекса на доминантах с основными тонами h и gis.

От столкновения трех самостоятельных пластов изменению подвергается опять-таки мелодия тематического комплекса: в 1-м такте терция dis заменена основным тоном доминанты cisis; во 2-м такте малая нона тематического комплекса a заменена большой ноной — ais из темы побочной партии. Кроме того, во 2-м и 3-м тактах мелодия тематического комплекса, основанная на доминанте на основном тоне h, постоянно меняет свою терцию dis на основной тон одновременно с ней звучащей доминанты cisis (такты 13—15, стр. 133).

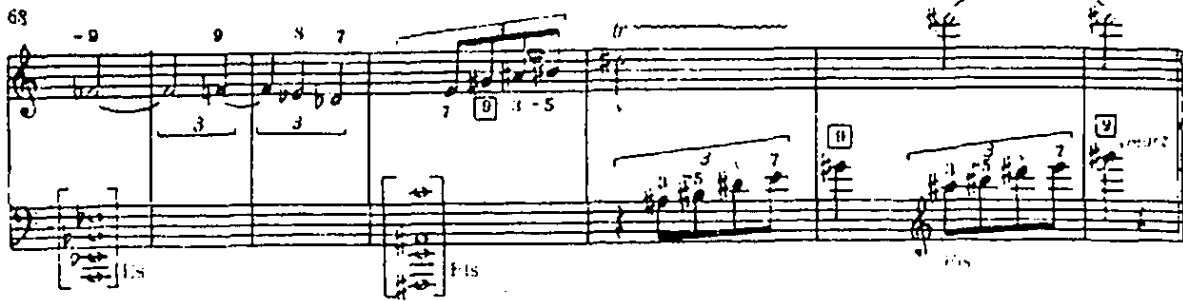
Как мы видим, мелодия тематического комплекса подвергается воздействию и гармонической основы и мелодии побочной партии, как самой значительной — в ней композитор неоднократно, стремясь обратить на побочную партию внимание исполнителя, говорит: *la melodie bien marquée* — хорошо выделяя мелодию. Следует только прибавить, что вся разработка идет на небольшой звучности от mf до pp и даже ppp и кружевное плетение фактурных линий происходит на p. Только дважды в разработке появляется f — на проведении темы побочной партии без

контрапунктирующей мелодии тематического комплекса, как утверждение ее важности и значительности.

Наибольшую фактурную сложность представляет собою побочная партия репризы, очень расширенная в сравнении с экспозицией. В ее фактуре композитор пользуется приемом перекрещивания голосов. При той чистоте и ясности голосоведения, которые столь характерны для всего творчества Скрябина, этот часто встречающийся прием всегда очень убедителен. Нисходящая линия двойных нот, основанная на тематическом комплексе, переходит из партии правой руки к левой, захватывая диапазон от *dis* третьей октавы до *his* малой. В то же время тема побочной партии звучит в среднем регистре (авторская ремарка вновь *la melodie bien maquée*). Временами появляется вторая контрапунктирующая линия — к теме побочной партии — мелодия тематического комплекса в уменьшении в нижнем голосе. В линии двойных нот малая нона тематического комплекса *g* то заменяется большой ноной *gis*, то восстанавливается в своем первоначальном звучании. И снова этот самый сложный в фактурном отношении раздел идет на звучности *pp*, требуя от исполнителя необыкновенной тонкости воплощения на клавиатуре фортепиано (такты 1—6, стр. 138).

Перед завершением сонаты основной образ «таинственных звуков» с авторской ремаркой *avec une joie debordante* — «с плещущей через край радостью» — появляется на звучности *ff* и достигает самой высокой точки в аккорде упятеренного тематического комплекса (такты 3—11, стр. 146).

Обратим внимание, что в этот последний раз тематический аккорд имеет не четыре, а пять звуков. Интервальный его состав: малая терция, увеличенная секунда, большая секунда, малая терция, а тоны, его образующие, — те же, что в пятизвучном мотиве контрапункта к теме побочной партии: септима, малая нона, терция, пониженная квинта, секста. Мелодия тематического комплекса в заключении сонаты собрала пять своих звуков в единовременном звучании, образовав пятизвучную гармонию. Эта гармония царствует, утверждает свою власть в сонате. Звуки, ее образующие, медленно тают, повторяемые квинтолями *pp* на фоне трели на звуке сексты *dis*. Но позволительно спросить: почему в этих заключительных квинтолях малая нона *g* заменена большой ноной *gis*? Откуда такое предпочтение после мощного и властного утверждения тематического комплекса с малой ноной? И в этом случае мы должны прислушаться к теме побочной партии (такты 1—3, прим. 68), появляющейся в последний раз после samozабвенного восклицания на *ff* аккорда упятеренного тематического комплекса, имеющего авторскую ремарку *en delire* — «в бреду». На той же доминанте на основном тоне *es* возникает в звучности *p* та часть побочной партии, в которой малая нона переходит в большую:

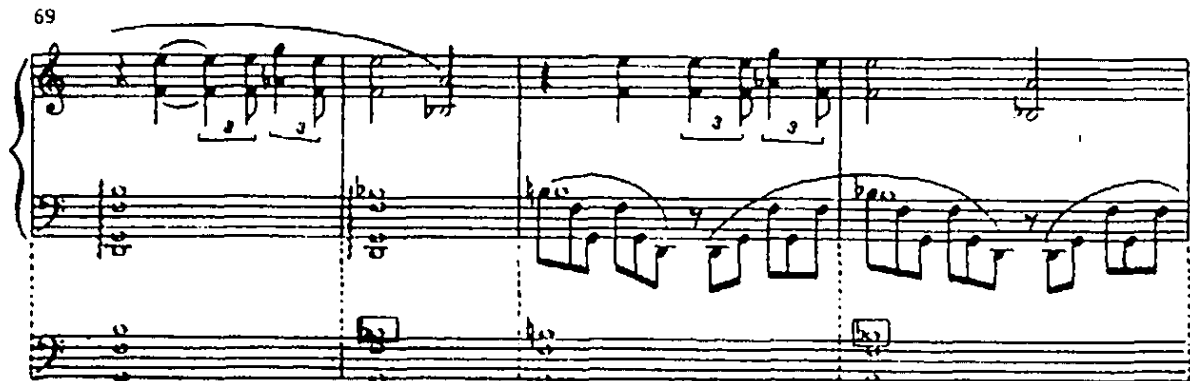


Эта тема «небесного наслаждения» и «чистой нежности», как характеризует ее композитор при первом появлении, и видоизменяет тематический комплекс в заключении сонаты. По-видимому, здесь, в столкновении контрастов и в победе темы «чистой нежности», и заключается образный смысл Седьмой сонаты.

§ 4. Главная тема оказалась способной подчинить себе другую тему и изменить ее. Столкновение гармонии и мелодии, принадлежащих разным доминантам дважды-лада, наложило свою печать на мелодию тематического комплекса Седьмой сонаты и изменило ее. В Этюде ор. 65 № 2 мы наблюдаем мощное воздействие мелодического пласта фактуры на гармонию и изменение гармонии. Но то, что названо сейчас мелодическим пластом фактуры, не является обыкновенной мелодией. И в Этюде ор. 65 № 2 так же, как и в двух других этюдах этого опуса, мелодия представляет собою ленточное движение параллельными интервалами. В Этюде ор. 65 № 2 это движение параллельными большими септимами.

Скрябин неоднократно пользовался такими колорированными, удвоенными и даже утроенными «мелодиями». Можно припомнить в качестве наиболее раннего образца Прелюдию ор. 11 № 15, а также главную партию Пятой сонаты.

С удвоенным мелодии тематического комплекса мы встретились в Седьмой сонате. В трех этюдах ор. 65 движение параллельными интервалами, образующими мощный пласт, и его столкновение с гармонией ладовой основы представляют главную задачу композиции. В этюде большими септимами разрешение этой задачи понизило терцию доминанты ладовой основы:



Интересно, что понижение терции доминантной гармонии в первых пяти тактах появляется сначала в гармоническом пласте фактуры и идет как бы навстречу параллельным септима мелодии и поддерживается метрически. В следующих же тактах доминанты на метрически опорных долях вообще не имеют терции, они «уступили» ее мелодии из параллельных септим, отказавшись от доминантовой терции на сильной доле такта в пользу ленточной мелодии. Поэтому звенья секвенции, из которых состоит ленточная мелодия, на каждой метрически опорной доле такта прибавляют доминанте терцию, а понижение терции появляется в виде метрически-неопорной вспомогательной.

Гармоническая основа последних двух тактов приведенного примера — цепная секвенция дважды-лада. Максимальная плавность движения создается ходами от чистой квинты к пониженной, равной основному тону, в тритоновых звеньях.

Интересно проследить ведение ленточной линии в Поэме ор. 52 № 1. Написана Поэма в любимой Скрябиным форме сонаты без разработки. Контраст между главной и побочной партиями заключается в различной трактовке доминантовой основы. Если главная партия представляет собою осложненный энгармонизмом доминанты функциональный оборот, рассмотренный выше, то основанная на доминантовом органном пункте *S-dur* побочная партия — необыкновенно сложное порождение дважды-ладовой системы. К тому же в побочной партии очень большую роль играет нисходящее движение параллельными большими терциями, которое временами нарушает цельность образующих дважды-лад доминант.

Главная и побочная партии построены на одной и той же теме, с которой Поэма начинается (см. прим. 33).

В этой теме два элемента. Один в дальнейшем будет мотивом секвенции в побочной партии. Другой представляет собою начало движения ленты из параллельных терций.

Побочная партия — это сложное многоплановое целое. В ней есть:

1) доминантовая основа *S-dur* (органный пункт на доминанте, нижний пласт фактуры, цифра 1 на примере 70);

2) секвенция из тематических мотивов, спускающаяся по целым тонам, как бы подразумевая доминанты на основных тонах g, f, es (верхний пласт фактуры, цифра 2 на примере 70);

70

2 C-dur F-dur As-dur

(Lento)

*pp*

3 C F As

1 D тональности C-dur (органный пункт)

2 Des C C-dur B-dur As-dur

Piu vivo

3 As Des C F As

1 Des C D тональности C-dur

3) доминанты на основных тонах g, f, es, наступающие одновременно со звеньями мелодической секвенции, но смятые основным органическим пунктом доминанты C-dur, так как от них остаются только их септимы и терции. Причем последние только тогда, когда они не деформированы опускающимися параллельными терциями (цифра 3 на примере 70);

4) линия параллельных терций (цифра 4 на примере 70).

Следует обратить особое внимание на гармонический оборот окончания первого шеститакта: D/C-dur — D/Des-dur — D/C-dur. Вторая доминанта, принадлежащая тональности Des-dur, — это доминанта к Dб в тональности C-dur. Кадансом D/Dб — Т в C-dur кончается вся Поэма (см. главу II, прим. 26). Здесь же доминанта тональности Des-dur, построенная на основном тоне as, функционально разрешает последнюю доминанту секвенции, построенную на основном тоне es, как это показано на примере.

В 6-м такте приведенного примера появляется еще пятый фактурный слой — хроматическая нисходящая линия. Новый фактурный фрагмент должен создать слабое окончание к последнему звену секвенции. Это особенно ясно во втором разделе побочной партии, где звено секвенции усечено (такты 7—8). Все движение сжато во времени и образует так часто встречающуюся у Скрябина структуру непарного членения — два трехдольных такта поделены на три двухдольных.

Начиная с 9-го такта нашего примера звено секвенции делается еще более дробным — остается только вторая половина предыдущего звена, т. е. во всей побочной партии происходит последовательное дробление структуры, делающее ее все более легкой — излюбленный прием построения и окончания разделов у Скрябина.

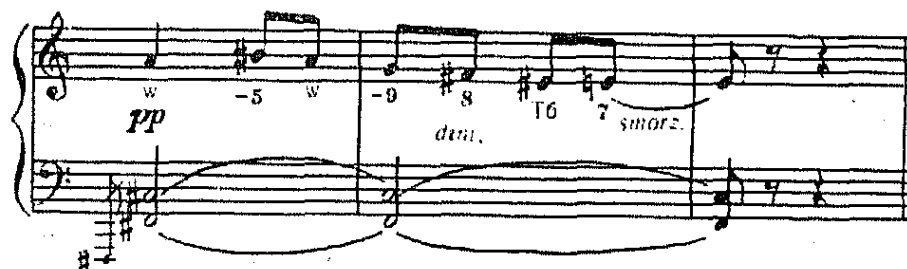
§ 5. Рассматривая тематический комплекс Седьмой сонаты, мы упомянули о двойственности и неопределенности верхнего его звука (V или W) и о том, что эта неопределенность,

возможно, была частью замысла композитора. Действительно, соната кончается на звуке доминантовой сексты *dis*, принадлежащем доминанте на основном тоне *fis* (см. прим. 68). В начале же сонаты верхний звук тематического комплекса а по отношению к доминанте на основном тоне *fis* был малой терцией, т. е. *W*, и в значении доминантовой сексты *V* определился только после вступления основного тона второй доминанты тритонового звена *c*, как это показано на примере 63.

Особое значение доминантовой сексты, возникающие колебания между секстой и малой терцией в тритоновом звене — одна из чрезвычайно характерных стилистических черт позднего периода творчества Скрябина. Колебание это может создать образ изящно-загадочный, как было в побочной партии танца «Гирлянды». Разрешение *W* в *V* часто встречается при смене доминант тритонового звена в заключении пьесы, подтверждая, что одна из двух доминант — главная, как в Поэме ор. 59 № 1. Иногда встречается неразрешенный звук *W*.

Двум прелюдиям ор. 74 — второй и четвертой, по свидетельству Сабанеева,<sup>1</sup> — сам Скрябин придавал значение образов смерти, а эпизод «Смерти белого звучания»<sup>2</sup> из «Предварительного действия», который композитор так и не успел записать, был очень похож на эти прелюдии. Приведенная здесь прелюдия № 2 — самая любимая и распространенная из пяти прелюдий ор. 74. Яворский называл ее «Лебединой песней» композитора. Ее трагический минор создается неразрешенным *W*:

71 *Très lent, contemplatif*



Трагические образы свойственны более всего последним произведениям Скрябина — Прелюдиям ор. 74, Восьмой сонате, Поэме ор. 71 № 1. Образы эти, возможно, навеяны военными событиями 1914—1915 гг. Для тех же произведений, содержание которых светло и радостно, более свойственно как бы легкое и шутливое перебрасывание двумя значениями доминантовой сексты в тритоновом звене. Это мы наблюдаем, например, в Этюде ор. 49 № 1 (см. такты 1—4).

Необыкновенно интересно окончание пьесы «Странность» ор. 63 № 2. Мелодическое разрешение *W* в терцию доминанты

<sup>1</sup> Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине. Музсектор Госиздата, 1923, стр. 270, 281, 315.

<sup>2</sup> Этот поэтический образ принадлежит Скрябину, см. текст «Предварительного действия», «Русские пропилеи», т. VI, стр. 203.

в заключительном кадансе придает доминантовой терции, бывшему «вводному тону» мажора, значение устойчивого звука:

The image shows a musical score for piano, measures 72-77. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The right hand part begins with a piano (pp) dynamic and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The left hand part shows a sequence of chords: C, Fis, and others. A diagram at the top right shows a sequence of notes with fingerings: 2, 5, 7, 8, w, 3.

§ 6. В литературе о Скрябине много внимания уделялось звукорядам тон—полутон и хроматическому. Безусловное наличие этих звукорядов и частое их употребление заставляло предполагать, что они имеют конструктивное, ладовое значение в творчестве Скрябина.

Яворский объяснял хроматический звукоряд как звукоряд, состоящий из всех устоев и неустоев дважды-увеличенного лада (отдельно устои и неустои образовали целотонный звукоряд). Звукоряд тон—полутон трактовался Яворским как последование устоев дважды-цепного лада или неустоев дважды-уменьшенного лада.<sup>1</sup>

Много внимания звукоряду тон—полутон применительно к творчеству Скрябина уделено в книге А. С. Оголевца «Введение в современное музыкальное мышление».<sup>2</sup>

Но так как скрябинское мышление исходит от гармонии, то все образы, им рожденные, имеют гармоническое происхождение. Таково же происхождение и звукорядов тон—полутон и хроматического. На ладовой основе большой энгармонической секвенции и малой или цепной секвенции возникают эти звукоряды, имеющие значение мелодического образа.

Большая энгармоническая секвенция порождает хроматическую мелодическую линию в верхних или средних голосах фактуры в том случае, если доминанты тритонового звена связаны между собою мелодическим ходом от пониженной квинты к чистой, равной малой ноне второй доминанты (а), или от чистой квинты к повышенной, равной большой ноне второй доминанты (б).

<sup>1</sup> С. В. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи, ч. 2. Музгиз, 1946, стр. 95, 103, 145.

<sup>2</sup> Указ соч., стр. 319.



Та же большая энгармоническая секвенция может породить целотонный звукоряд в верхнем или среднем голосе фактуры, задерживая пониженную квинту первой доминанты и приравнивая ее основному тону второй доминанты тритонового звена.

Ниже приводится отрывок из пьесы «Странность» ор. 63 № 2, в котором присутствует хроматический звукоряд 5, +5, —9 в среднем голосе (cis, d, dis, e, eis, fis, g) и целотонный звукоряд в верхнем (с, d, e, fis). Особенно выделен целотонный звукоряд (штили и двойные флажки шестнадцатых вверх):

The image displays two musical excerpts from the piece "Странность" (Op. 63 No. 2). Each excerpt consists of three staves: a vocal line at the top, a middle voice line, and a piano accompaniment at the bottom. The piano accompaniment features a sequence of chords, each with a double sharp sign and a sixteenth note up-bow. The first excerpt is labeled "большая энгармоническая секвенция" and shows a chromatic sequence in the middle voice (cis, d, dis, e, eis, fis, g) and a diatonic sequence in the upper voice (c, d, e, fis). The second excerpt shows a similar structure with different notes. Chords are labeled as Fis, C, G# and E, Fis, Fis.

Звукоряд тон—полутон возникает на основе цепной секвенции дважды-лада при условии, чтобы доминанты образующих секвенцию тритоновых звеньев были связаны между собою хо-

дом от пониженной квинты первой доминанты к чистой квинте, равной малой ноне второй доминанты. Приводим пример такого мелодического звукоряда из той же пьесы «Странность»:

74      звукоряд полутон—тон

малая или цепная секвенция

Нисходящая цепная последовательность доминант порождает восходящий хроматический звукоряд, который образуется тонами трех доминант цели: пониженная квинта первой доминанты, септима второй доминанты, большая нона третьей доминанты:

75

Впечатляющая выразительность двух расходящихся линий не раз привлекала композитора. Один из убедительных примеров — это начало побочной партии «Прометея», «искрометной» и «очень оживленной», согласно ремарке композитора (см. прим. 36).

Собственно, тот же прием расходящихся линий цепной последовательности, спускающейся по малым терциям и взлетающей вверх хроматической гаммой, использован в Этюде ор. 65 № 2 (см. прим. 37). Но в этом этюде мы сталкиваемся с ленточной мелодией (параллельные ноны), в которой ладовое

значение образующих ее звуков умышленно неясно — на первом плане лента из больших нон с их необычным, красочным, «фантастическим» звучанием. В области мелодики действуют те же самые законы, что и в гармонии, где красочная звучность аккорда антагонистична его функциональному значению и наоборот.<sup>1</sup>

В начале Девятой сонаты автором поставлено обозначение характера и экспрессии: *Moderato quasi andante. Legendaire.*

Характер легенды, сказочного повествования о чем-то необыкновенном и таинственном в начале сонаты создается разнообразным применением производных мелодических звукорядов дважды-ладов. Вот отрезки хроматической гаммы, образованной большой секвенцией. Здесь композитором использован нисходящий вид большой энгармонической секвенции (см. гл. I, пример 8a). Нисходящий хроматический звукоряд образуется от мелодической связи между терцией первой и секстой второй доминанты тритонового звена:

76

Moderato quasi andante, legendaire

*pp*

G cis F H cis G H F

В дальнейшем последовательность доминант делается нисходящей цепной. В приведенном примере мы видим:

1) нисходящую цепную последовательность доминант в нижнем пласте фактуры (а);

2) восходящую цепную последовательность (секвенцию) в среднем пласте фактуры (б);

3) восходящий звукоряд тон—полутон в мелодии. Звукоряд образован ходами от малой ноны к большой или от чистой квинты к повышенной. Тоны мелодического звукоряда определены по отношению к доминантам, образующим основание многослойной фактуры (г):

<sup>1</sup> См.: Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Музгиз, 1956, стр. 147.

77

Chord symbols for the vocal line (top): Es, C, A, Fis, E, cis, B, G, E.

Chord symbols for the piano line (middle): G Des, B E, cis G, E B, Gis D, H F, D GIs, F H.

Chord symbols for the piano line (bottom): Es, C, A, Fis, E, cis, B, G, E.

Кроме того, на метрически опорных долях такта в среднем голосе звучит восходящая полуторатоновая последовательность звуков: dis, e, g, ais и d, eis, as, h (прим. в), образующая последовательность септим и терций к доминантам основания фактуры, а верхний голос цепной секвенции представляет собою ломаную последовательность полутон-тон: h, b, d, cis, eis, e, gis, g и his, h, dis, d, fis, f, a gis (прим. д), т. е. последовательность доминантовых терций и доминантовых секст.

Девятая соната — это еще один из примеров необыкновенной чистоты и логической ясности скрябинской фактуры и голосоведения и полной обусловленности всех элементов фактуры, вплоть до мельчайших ее деталей.

## Глава V

### ГАРМОНИИ ДВАЖДЫ-ЛАДА

§ 1. Только рассмотрев строгую, логичную и законченную систему, открытую Скрябиным в энгармонизме доминанты с пониженной квинтой, можно говорить о скрябинских гармониях, столь поразивших современников. Действительно,

невероятно было бы предположить, что эти гармонии, во всем их неповторимом своеобразии, могли возникнуть независимо от всего строя скрябинского музыкального мышления.

Поэтому для исследования необыкновенных гармоний последнего периода, таких, как прометеевский аккорд, гармонии Шестой и Восьмой сонат, прелюдий и поэм последнихopusов, необходимо вернуться к доминанте с пониженной квинтой, т. е. к тому первоисточку, с которого и началось построение скрябинской ладовой системы.

Как уже много раз говорилось, главная и основная способность доминанты с пониженной квинтой — это способность образовывать тритоновое звено, основу дважды-ладов. Действие, противоположное образованию тритонового звена из альтерированной доминанты, — сложение доминанты в тритоновом звене. Уже в главе I мы говорили о доминанте, сложенной из двух неполных септаккордов с пропущенной квинтой, причем тритоновый шаг от первой доминанты тритонового звена ко второй прибавляет к гармонии пониженную квинту (см. прим. 14). Для гармоний Скрябина, сложенных в тритоновом звене, наиболее типичен тритоновый шаг от основного тона первой доминанты к основному тону второй, причем все тоны первой доминанты остаются на месте:

ЭТЮД op. 65 № 1

Следует обратить особое внимание на два основных тона, образующих тритоновое основание, или «сложный бас», по удачному выражению Арс. Аврамова: «На фортепиано звучность всякого сложного гармонического комплекса весьма выигрывает от такого «сложного баса», ибо вокруг этих звуков, делящих октаву пополам, успешно группируются все остальные».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Арс. Аврамов. Ультрахроматизм или омнитональность. «Сириус», Пг., 1916, стр. 5.

79 *avec une chaleur contenue*

а) б)

*mf*

Dб Dа

На приведенных примерах показано: *a* — образование доминанты на сложном басу (в трехчленном тритоновом звене две первые доминанты связаны мелодическим ходом 5, — 5); *б* — пример гармонии на сложном тритоновом басу (на нижней строке приведено тритоновое звено, образовавшее гармонию). Мы видим, что прибавление к неполной доминанте ее пониженной квинты осуществляется шагом басового голоса на тритон вниз. Первое слагаемое тритонового звена (Dа) сохраняет свое расположение. Эта необыкновенно типичная для стиля Скрябина суммарная доминанта заменяет, в известном смысле слова, тритоновое звено, ибо в ней заключены обе его доминанты, а тритоновый шаг между ними образует сложный бас. Расположение такой доминанты в гармонической системе Скрябина постоянное — 8а, 8б, 7б, 7а или наоборот — 8б, 8а, 7а, 7б, т. е. два основных тона и две септимы с переменной порядка их принадлежности доминантам тритонового звена. Интервальный состав этой доминанты — тритон, малая септима, тритон. В известном смысле слова, она представляет собою тот же терцквартаккорд доминанты с пониженной квинтой, который равен основному виду доминанты тональности на расстоянии тритона. Поэтому часто неизвестно, который из двух звуков сложного баса композитор считает основным тоном, а который — пониженной квинтой. И как всегда, эта неизвестность и неопределенность входит в замысел.

Доминанта на сложном басу, как происходящая от септаккордов ладовой основы, играет ту же конструктивную и организующую роль, т. е. несет на себе верхние слои фактуры. Но, как правило, это сложное четырехзвучное основание исключает какую-либо неповторимую характерность тембровой настройки в верхних голосах. Едва ли на такой основе можно встретить гармониембр, подобный изощренному тематическому комплексу Седьмой сонаты. Чаще всего верхние слои фактуры прибавляют к сложному четырехзвучному

основанию те тоны, которые дополняют его до нонаккорда.

В только что приведенном примере (79 б) цельная гармония представляет собою большой нонаккорд с пониженной квинтой, если считать основным тоном  $f$ is, или же основной вид доминантсептаккорда с пониженной и повышенной квинтой, если считать основным тоном  $c$ .

80

В приведенном примере два верхних звука прибавляют к сложному четырехзвучному основанию  $W$  и повышенную квинту, если считать основным тоном  $h$ , и  $V$  и большую ноту, если считать основным тоном  $f$ . Таким образом, полная гармония представляет собою большой нонаккорд с пониженной квинтой и секстой при основании  $f$ , или септаккорд с пониженной и повышенной квинтой и двумя терциями — доминантовой, т. е. большой, и  $W$ , т. е. малой, при основании  $h$ . Так как последняя гармония менее вероятна, чем первая, то основным тоном, видимо, следует считать  $f$ . Над доминантой на сложном басу здесь звучат две кварты, образованные  $V$  и большой нотой. Большой нонаккорд с пониженной квинтой и секстой при таком расположении и при условии, что его основной тон и пониженная квинта образуют сложный бас, — один из тех «скрябинских» аккордов, которые вызвали к жизни легенду о квартовом строении скрябинских гармоний. Если сложный бас дать в обращении, то весь аккорд будет состоять из кварт — двух увеличенных, уменьшенной и двух чистых. Такая гармония представлена на примере 80 (нижн. строка).

§ 2. Сумма двух мажорных трезвучий с тритоновым шагом между ними дает малый нонаккорд с пониженной и чистой квинтой (см. прим. 16). Этому аккорду в скрябинской гармонической системе свойственно постоянное, характерное именно для него, расположение по парам звуков одинакового значения: два основных тона, образующих сложный бас, две квинты и две терции. При этом обязательно меняется порядок звуков в первых двух парах:  $8a$ ,  $8б$ ,  $5б$ ,  $5a$ , так что гармония складывается из двух тритонов, обрамляющих чистую квинту, — отличительный признак гармонии, сложенной из двух мажорных

трезвучий. Это расположение постоянное, устойчивое, образующее особый, типичный для малого нонаккорда у Скрябина тембр. Приводим три примера из Прелюдии ор. 67 № 1. Прим. *а* — самое типичное и самое простое расположение шестизвучной гармонии; прим. *б* — гармония усложнена удвоениями 5б и 3а; прим. *в* — семизвучная гармония, образованная прибавлением большой ноты в верхнем голосе. Во всех случаях, когда в гармонической вертикали у Скрябина появляются звуки, перечисленные друг другу, они расходятся при расположении аккордов в разные регистры. В прим. *в* — это малая нона *f* и большая нона *fis*:

ПРЕЛЮДИЯ ор 67 № 1

81

а) б) в)

Во всех трех примерах после сложного баса идет чистая квинта, которую мы назвали отличительным признаком гармонии, сложенной из двух мажорных трезвучий на расстоянии тритона. На наших примерах это квинты *а — е (fes)*, *fis — cis (des)* и *б (ais) — f*.

Этот же аккорд, вернее та его часть, расположение которой никогда не меняется, может служить трехзвучной или (реже) четырехзвучной основой для сложных гармонических комплексов. Приводим два примера из Поэмы-ноктюрна ор. 61. На четырехзвучном основании малого нонаккорда, состоящем из двух тритонов, обрамляющих чистую квинту, воздвигнут тематический комплекс. К тонам малого нонаккорда прибавлена только секста — *gis*. С чистой квинтой звук *gis* разведен на расстояние большой ноты в первом случае (*а*) и на расстояние малой септимы во втором (*б*). Остальные звуки, входящие в тематический комплекс, представляют собою удвоения и утроения звуков гармонической основы. Обратим внимание на известную неустойчивость тематического комплекса, на его изменчивость, создающую тончайшие нюансы гармонического тембра:

ПОЭМА-НОКТИЮРН ор 61

82

а) б) в)



Гораздо чаще встречается основание из трех звуков — сложного баса и чистой квинты на нем. Такое трехзвучное основание можно назвать *основанием неполного малого нонаккорда*. Именно на такой основе возникает в Девятой сонате тема таинственного речитатива-заклинания. Гармония своими неуловимыми колебаниями создает зыбкий, неопределенно фантастический фон для одной из важнейших тем сонаты.

Фигурированная гармония неполного малого нонаккорда несет на себе первую тему вступления к Пятой сонате (*Impetuoso, con stravaganza*).

Интересно, что эта тема во втором ее появлении в разработке имеет как будто бы измененное основание. На самом же деле здесь мы встречаемся с *обращением* гармонии, при котором крайние звуки меняются местами:

83 *Leggierissimo volando*

The image shows a musical score for piano, measures 83-84. The score is in G major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is 'Leggierissimo volando'. The first system shows a piano (p) dynamic. The second system shows a trill-like figure with fingerings -4, -5, +5, and a circled 7. The third system shows a chord with a circled 7 and a double-headed arrow indicating an inversion.

Нами заключена в квадрат септима доминанты, которая принадлежит комплексу верхних голосов.

Обращению подвергается гармония из четырех звуков — основн. тона, пониженной квинты, малой ноны и септимы, причем септима делается нижним звуком гармонии. Чистая квинта, которую мы выше назвали отличительным признаком гармонии малого нонаккорда, образованного из мажорных трезвучий, остается нерушимой и служит как бы осью обращения.

§ 3. Обращения аккордов и аккордовых оснований играют необычайно важную роль в сложении скрябинских гармоний и в создании неповторимых тембров. Например, ни с чем не сравнимый тембровый эффект прометеевского аккорда целиком зависит от особого расположения его звуков. Сейчас, в связи с затронутым вопросом об обращении основания, мы можем показать сложение этой, пожалуй наиболее знаменитой, гармонии Скрябина.

«Квартовая гармония», приведенная в примере 80, имеет в основании 8, —5, 7, т. е. основной тон, пониженную квинту и септиму. Если обратить это основание, сделав осью обращения пониженную квинту, то из «квартовой гармонии» образуется

прометеевский аккорд. На нашем примере показано тритоновое звено а — dis, гармония, получившаяся в сумме его доминант, и обращение основания, давшее в результате «прометеевское шестизвучие».

Таким образом, существует непосредственная связь между скрябинскими гармониями традиционного строения, как приведенный в примере 80 а будто бы «квартовый» аккорд, и прометеевским шестизвучием. Все они — производные альтерированной доминанты и все подчиняются одним и тем же строгим закономерностям скрябинской системы.

84

Da Db «квартовая гармония»

обращение основания

Lento, Brumeux

pp

Прометеевское шестизвучие

§ 4. Мажорные трезвучия и неполные септаккорды на расстоянии тритона естественно слагают доминантную гармонию, так как сами по себе они представляют части этой гармонии и образованы ее тонами, взаимно изменяющими свое значение при энгармонизме доминанты (см. главу I). Доминантовая секста V при энгармонизме приобретает своеобразный диссонирующий характер, так как, будучи малой терцией к основному тону второй доминанты тритонового звена, нарушает доминантность гармонии и требует разрешения энгармонического или мелодического (см. гл. I и IV). Если же в тритоновом звене сложить две доминанты с секстами, то получится аккорд с двумя W, так как каждой сексте перечит терция противоположной доминанты. Однако много раз уже упоминавшийся эффект диссонирования W и перечень доминантовой мажорной терции и минорной терции W от такого удвоения, по-видимому, не усиливается, а ослабляется, поэтому, складывая две доминанты с секстой в тритоновом звене, Скрябин убрал одну из мажорных терций гармонии, ту, которая принадлежала Db. Теперь только к основному звуку гармонии Da есть и мажорная, доминантовая терция, и перечашая ей минорная, W. Тем самым усилилось и значение нижнего звука гармонии в качестве основного, и все звуки этого аккорда приобрели главное значение, зависящее от основного тона: основной тон, пониженная квинта, терция, V и W. Получилась пятизвучная гармония, в верхнем голосе которой находится диссонирующий звук W, перечашающий мажорной терции к основному тону. На нашем примере показаны: а — тритоновое звено из неполных септаккордов с секстой; б — аккорд с двумя W,

получившийся в результате сложения; *v* — аккорд с исключенной септимой *Da* или терцией *Dб*; *z* — тематическая гармония из Прелюдии ор. 59 № 2, своеобразная характерность которой обозначена автором ремаркой *sauvage, belliqueux* (дико, воинственно):

85

a) б) в) г) *sauvage, belliqueux*

Мы можем убедиться, что расположение этой гармонии обусловлено тем же самым порядком расположения тонов по парам, как и при сложении неполных септаккордов и мажорных трезвучий: два основных тона, две терции (или две септимы, что одно и то же) и две сексты. Исключенный тон (*cis* или *des*) соответствует терции *Dб*, равной септимере *Da*.

Эта же гармония многократно встречается в трагической Восьмой сонате, где играет роль одного из тематических аккордов. На приведенном примере метрически устойчивый диссонирующий звук с подготовлен малой ноной из-за такта. Показано также тритоновое звено, сложившее гармонию (*a* и *б*). Следующая за гармонией гирлянда из двойных нот квартами стала возможной только благодаря прибавлению к основной гармонии повышенной квинты и малой ноны, так как между звуками основной гармонии не всегда можно образовать чистые кварты. Но в цепи из чистых кварт сохранен один тритон: это звуки *V* и *W*, которые и придают аккорду его необычный колорит:

86

a) б) в) г)

§ 5. Во всех предыдущих примерах сложения гармонии в тритоновом звене мы имели дело с равными слагаемыми: два неполных септаккорда, два мажорных трезвучия, два неполных септаккорда с секстой... Но слагаемые могут быть и не равны. В заключении Прелюдии ор. 74 № 4 четырехзвучные гармонии сложены из интервалов сексты и квинты. В том случае,

если интервал сексты стоит на месте  $Da$  в тритоновом звене и дает будущей гармонии свой основной тон, получается аккорд с  $V$  (первый такт примера). В том случае, если на месте  $Da$  в тритоновом звене стоит квинта, которая дает будущей гармонии свой основной тон, получается аккорд с  $W$  (второй такт примера). Расположение тонов, слагаемых по парам, два основных тона, образующие сложный бас, две вершины, оба раза в одном и том же порядке: сперва секста, потом квинта. Таким образом, и  $V$  первого аккорда и  $W$  второго помещены в среднем голосе. Третий аккорд примера — заключительный аккорд каданса образован из  $Da$  в виде трезвучия с удвоенным основным тоном и сексты от предполагаемой  $Dб$ :

87

1 2 3

$Da$   $Dб$   $Da$   $Dб$   $Da$   $Dб$

В соединении с трезвучием  $Da$  эта секста образует и в качестве минорной терции к основному тону и перечит его мажорной терции  $cis$ , помещенной в верхнем голосе. Две «терции» разведены на интервал уменьшенной октавы. Так как у  $Dб$  не было основного тона, заключительный аккорд не имеет сложного баса. Это трезвучие с удвоенным основным тоном и двумя терциями — мажорной и минорной, т. е. доминантовой терцией и  $W$ . Единственный признак «доминантного» происхождения гармонии — чистая квинта  $Da$ , на которой построен весь сложный аккорд. Однако положение сексты  $Dб$  (или тона  $W$ ) в аккорде в точности соответствует ее месту в том случае, если бы она в качестве сексты покоилась на основном тоне  $Dб$ .

Прелюдия ор. 74 № 4 начинается с гармонии, которая тоже представляет собою результат сложения в тритоновом звене мажорного трезвучия  $Da$  и сексты от  $Dб$ . Только в отношении заключительной гармонии это не раз уже встречавшееся обращение (см. прим. 88 б), при котором верхний звук основной гармонии, в данном случае доминантовая терция  $cis$ , делается нижним звуком обращения:

88

a) б) заключит. гармония начальн. гармония

обращение гармонии

Da Db Da Db #G

Обращение, имеющее в качестве нижнего звука терцию, оказалось очень устойчивым: в гармонии Скрябина появился ряд аккордов с малой секстой (За—8а) в основании. Как правило, эти аккорды имеют в своем составе  $\mathcal{W}$ . Желанием развести на большое расстояние два перечащих звука — мажорную терцию и  $\mathcal{W}$  (последний обычно или в верхнем или в одном из средних голосов) и объясняется помещение мажорной терции в основание сложной гармонии.

§ 6. По такому же принципу строится в тритоновом звене гармония, состоящая из трезвучия или септаккорда Da и двух звуков тонической терции от Db—Tб и  $\mathcal{W}$ . Ниже приведен пример одной из сложных гармоний Восьмой сонаты. Гармония эта состоит из Da в виде септаккорда g—h—d—f, в котором удвоена квинта d, и тонической терции от Db—fis—ais. Перечащие звуки h и ais (терция Da и  $\mathcal{W}$ ) и f и fis (септима Da и T от Db) разведены на широкие расстояния:

89

образование гармонии

Da Db T3

Точно так же образована гармония, с которой начинается Восьмая соната. Мы имеем дело с аккордовой последовательностью, в которой тематическая гармония, сложенная из Da в виде септаккорда и тонической терции от Db, выступает в ка-

честве доминанты к доминанте, точнее, доминанты к основному тритоновому звену сонаты a—es. На прим. 90 показано многократное разрешение тематического аккорда в доминанту на основном тоне a и заключительное разрешение в доминанту на основном тоне es. Все моменты разрешения приходятся на сильные доли такта, т. е. поддержаны метрически. Разрешение в доминанту на основном тоне es в качестве заключительного особенно выделено мелодической связью разрешаемой сексты e—с, принадлежащей тематической гармонии, с разрешающей септимой es—des, принадлежащей доминанте основного тритонового звена на основном тоне es (см. прим. 90 б):

Ладогармоническая основа последовательности

90

г) «доминантовое» тритоновое звено

(образование «доминанты»)

основное тритоновое звено

б) обособление «тонической» терции и колебание двух терций

выдержанный звук и его разрешение

в) Lento 1) 2) 3) 4) 5) 6)

рассо

а) доминанта к основному тритоновому звену и ее разрешение в D<sub>4</sub> (A) и D<sub>6</sub> (E<sub>s</sub>)

основное тритоновое звено

Особую роль в создании гармонического колорита приведенного отрывка играет тоническая терция h—dis. Задержанная при разрешении тематической гармонии в доминанту на основном тоне a, она обособляется от породившей ее гармонии и возглавляет новую линию в сложной фактуре приведенного отрывка. Это колебание двух больших терций h—dis и b—d. Тоническая терция совпадает с тематической гармонией только перед ее разрешением во вторую доминанту основного тритонового звена на основном тоне es (прим. 90 б). Начиная с третьего такта нашего примера в верхнем голосе возникает выдержанный звук fis. Его разрешение в квинту тематической гармонии g на последней трети четвертого такта тоже указывает на важность и значительность тематической гармонии в момент, предшествующий ее разрешению в доминанту на основном тоне es (пример 90 в). В примере 90 г

показана ладогармоническая основа приведенного отрывка — доминанты на основных тонах с, а и еs, причем доминанта на основном тоне с является доминантой к тритоновому звену а — еs.

Гармонии, сложенные в тритоновом звене из двух неполных септаккордов с V, из квинты и сексты и из трезвучия или септаккорда с тонической терцией от Дб, имеют в своем составе звук малой терции к основному тону аккорда — W. В одних случаях это W перечит терции доминанты и расходится с нею на большое расстояние, в других же, впрочем более редких, просто ее вытесняет. Звук W играет во всех этих аккордах очень важную роль и придает им особую *минорную* характерность. Гармоническое мышление Скрябина, основанное на энгармонизме доминанты, не имеет мажорного и минорного наклона в области лада. В последних же своих опусах для создания образов скорбных и трагических он нашел и особый минор в области гармонии, построив ряд специфически звучащих аккордов с секстой, принадлежащей Дб и образующей малую терцию — W — к основному тону сложенной в тритоновом звене гармонии.

§ 7. Скрябинская гармония и скрябинская мелодика тесно связаны между собою. Гармония может быть подвижной, например во время звучания у нее могут сменяться квинты всех трех видов: пониженная, чистая и повышенная. Движение по квинтам может захватить V и септиму. Подобные примеры были приведены выше (см. главу IV). На основании закона о взаимозависимости тонов доминанты движение может идти от основного тона через малую нону к большой и далее, через W, к терции доминанты. В движении могут принимать участие также обе тоникки. И только учитывая движение тонов внутри доминанты можно в некоторых случаях понять гармонию, ее происхождение и ее роль в музыкальном контексте. В примере из поэмы «К пламени», ор. 72, мы видим гармонию доминанты на сложном басу. Расположение ее традиционное — сложный бас, септима, терция и повышенная квинта от Дб. За исключением септимы все тоны гармонии подвижны. Ход первого, т. е. верхнего голоса: +5, 5, —5; ход второго голоса: 3, W, 9; третий голос выдерживает септиму; четвертый голос: 8, —9, 9; и наконец пятый голос, основа сложного баса: —5, —5,5:

91 (Allegro moderato)

The image shows a musical score for example 91, titled "(Allegro moderato)". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has four staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and two additional staves below. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass line is highly complex, with many notes and rests. Below the second system, there are four chord symbols: D7, G7, A7, and D7. The notation is dense and characteristic of Scriabin's style.

Как можно было бы определить образовавшуюся гармонию  $b-fis-d-fis-ais$ , если не учитывать весь процесс ее образования? Получающийся большой септаккорд с минорной терцией происходит от мелодического движения во всех голосах. Мелодически образованные гармонии очень специфичны, но нестойки, «мимолетны». Мы уже встречались в предыдущей главе с «мелодическим осадком» в гармонии Поэмы ор. 71. Гармония такая индивидуальна, принадлежит какому-нибудь одному произведению и играет роль не ладовоорганизующую, а красочную, фоническую. Конечно, не так легко провести грань между той и другой гармониями. Припомним, как тематическая гармония или гармониемелодия Седьмой сонаты определяла цепные дважды-ладовые последовательности. Но в этой-то игре между большей или меньшей ладовой определенностью, большей или меньшей красочностью звучания заключается особая прелесть индивидуальной гармонии-образа (а также иной раз и гармонии — ладовой основы). В гармонии поэмы «К пламени» ладовая и функциональная, т. е. доминантовая, определенность разрушена смещением тонов. Такой прием может дать и часто дает очень интересные результаты в плане создания «индивидуальных» гармоний. С ними мы встречаемся в Шестой сонате:

92 *Modéré*  
*mysterieux, concentré*

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 'Modéré' and the mood is 'mysterieux, concentré'. The dynamic marking is 'mf'. The bass line shows a sequence of chords: G1, Des, Des, G. The treble line has a melodic line with a tritone interval (b and fis) highlighted. The score includes dynamic markings like 'mf' and articulation marks like accents and slurs.

трионовое звено в обращении на чистой квинте (малой ноне)

В этом примере обращает на себя внимание сама форма «смещения». Когда минорная терция  $b$ , т. е.  $\mathbb{W}$  в доминанте на основном тоне  $g$ , разрешается в доминантную терцию  $b$ , основным тон той же доминанты переходит в  $ais$ . В басу звучит чистая квинта доминанты — звук  $d$ . Таким образом, в одном голосе происходит разрешение, «приведение к доминантности», а в другом та же самая доминанта разрушается ходом от основного тона вверх на малую нону. Но именно такова подвижная



гармония главной партии Шестой сонаты. В верхнем голосе постоянно звучит  $cis$  ( $des$ ) — пониженная квинта доминанты на основном тоне  $g$ . Во втором и четвертом голосах тоже постоянно звучит ее септима —  $f$ ; в третьем голосе сменяются  $W$  и терция; в пятом голосе происходит смена тонов:  $8, -9, 9, -9, 8, -9$  и т. д. — каждый новый аккорд «находит» в этом голосе сменявшийся тон доминанты; и наконец в басу постоянно звучит чистая квинта  $d$ .

Следует задать вопрос, произвольны ли эти смены? Имеется ли в них какая-либо закономерность, основанная на дваждыладовом мышлении композитора, или эти смены — плод безудержной и «бесформенной» с точки зрения логической организации фантазии композитора? Но такое произвольное и случайное для Скрябина совсем не характерно. Ведь Скрябин писал в «строгом стиле»! Поэтому все движение внутри доминанты на основном тоне  $g$ , взятой в виде терцквартаккорда, идет по тонам доминанты, например  $-5, \bar{5}, +5, 5, -5$  или, что то же самое:  $8, -9, 9, -9, 8$ . Потому  $W$  разрешается в терцию доминанты и т. д. Но это еще не все. Главное заключается в том, что первый, как бы сдвоенный форшлагом аккорд представляет собою тритоновое звено  $g-cis$ , причем  $D\flat$  дана в обращении на малой ноне  $d$ , а ее основной тон  $cis$  находится в верхнем голосе, как это показано на прим. 92 *a*.  $D\flat$  тритонового звена представляет собою малый нонаккорд с чистой квинтой  $as$ , или, вернее,  $gis$ . Эта квинта была достигнута ходом на лодутой вверх от пониженной квинты  $g$ , равной основному тону  $Da$ ; между двумя доминантами тритонового звена имеется соединяющий их ход от пониженной квинты  $D\flat$  к чистой или от основного тона  $Da$  к малой ноне. То, что обе доминанты тритонового звена взяты в обращении на чистой квинте  $d$ , равной малой ноне  $D\flat$ , устраняет тритоновый шаг между доминантами и маскирует тритоновое звено с помощью общих тонов и мелодических связей между доминантами. Это — вновь найденное в Шестой сонате выразительное средство, которое следует назвать обращением тритонового звена. Благодаря обращению простые и явные отношения между двумя доминантами тритонового звена становятся скрытыми, спрятанными в глубине фактуры, не теряя при этом своего ладовоорганизующего значения.

§ 8. Связывая две доминанты тритонового звена с помощью мелодических ходов от основного тона к малой ноне и от  $W$  к терции, композитор одновременно нашел возможность создания доминанты со смещенными тонами, чем он и воспользовался в той же самой Шестой сонате. Перед нами последовательность доминант на основных тонах  $g-e-b-g$ . Все они взяты в обращении на своих чистых квинтах:

93

сместение  
замена осн. тона малой нотой

сместение  
замена осн. тона малой нотой

Но у доминанты на основном тоне е этого-то основного тона и нет, так как он смещен на малую ноту е<sub>ис</sub> (f). Точно так же у второй доминанты во втором такте примера основной тон g заменен звуком g<sub>ис</sub>, малой нотой (a<sub>с</sub>). В доминанте на основном тоне е смещенный звук е<sub>ис</sub>, т. е. f, находится в том же регистре, что и чистая квинта его энгармонически равной доминанты f. Доминанта со смещенным основным тоном возникла в результате движения от основного тона к малой ноте в качестве индивидуально-характерной гармонии главной партии Шестой сонаты.

Это изменение доминантовой гармонии обусловлено закономерностями дважды-лада и его двенадцатиступенной мелодической системы и отнюдь не является произвольным. В таком случае что же представляет собою гармония поэмы «К пламени»? Ведь она тоже образована движением тонов доминанты? Гармония эта родственна только что рассмотренным с точки зрения закономерностей дважды-лада гармониям Шестой сонаты. И ее точно так же легко представить в обращенном виде, и тогда будет ясно, что в основе последовательности лежит тритоновое звено e—b:

94

E основное тритоновое звено B

В гармоническом языке Скрябина все обусловлено, все продумано и все имеет незыблемую опору в найденных им закономерностях энгармонизма альтерированной доминанты.

§ 9. Современники Скрябина, пораженные необычно звучащими гармониями, стремясь найти им объяснение, создали в качестве одной из «скрябинских» легенд теорию о верхнем наслоении доминанты, об ундецим- и терцдецимаккордах. О них говорит очень много Сабанеев. «Сначала его гармония проявляется в облике нонаккорда с пониженной или повышенной... квинтой. Вернее, — это ундецимаккорд с пропущенной чистой квинтой:  $c-e-(g)$ ,  $b-d-fis$ ».<sup>1</sup> Другими словами, уже в доминанте с пониженной квинтой в верхнем голосе Сабанеев усмотрел ундецимаккорд. Ведь  $fis$  — это пониженная квинта ( $ges$ ) в доминанте на основном тоне  $c$ . Правда, часто нотирована бывает она как повышенная кварта:



В этом случае написание пониженной квинты как увеличенной кварты или ундецимы объясняется тем, что композитор хотел подчеркнуть образовавшийся «тематический комплекс» — увеличенное трезвучие у засурдиненных валторн. Но все-таки это а — не ундецима, а пониженная квинта  $heses$ , и приведенный аккорд — не ундецимаккорд, а нонаккорд в мелодическом положении пониженной квинты. И если бы композитор имел в виду ундециму, то сумел бы избежать тождества ундецимы и пониженной квинты, взяв чистую ундециму. В примере, приведенном Сабанеевым, это было бы  $f$ , а не  $fis$ , а в примере из Поэмы экстаза —  $as$ .

Точно так же обстоит дело и с «терцдецимой», так как она будет равна или сексте  $V$ , или повышенной квинте доминанты, или ее септима. В этом легко убедиться, прибавив к нонаккорду две большие терции и две малые или малую и большую.

Тем не менее в редких случаях ундецима в качестве верхнего голоса гармонии может встретиться. Во-первых, ее может образовать энгармонизм малого нонаккорда на два тона вниз (см. главу I). Это мы наблюдаем в теме главной партии Седьмой сонаты (прим. 96).

Звук  $des$  в доминанте на основном тоне  $fis$  был чистой квинтой ( $cis$ ). В доминанте на основном тоне  $c$ , другими словами — в  $Db$  тритонового звена, он приобрел значение малой ноты. При

<sup>1</sup> Л. Сабанеев. Скрябин. «Скорпион», Пг., 1916, стр. 154—157.

Allegro

энгармонизме на большую терцию вниз образуется доминанта на основном тоне as, в которой звук des будет чистой ундецимой, равной основному тону тоники в тональности Des, которой и принадлежит доминанта на основном тоне as. Затрагивается эта ундецима в Седьмой сонате на один миг, длительность ее равна тридцать второй, метрическое положение самое слабое, и переходит она в чистую квинту d на сильной доле следующего такта. Но образование ее одновременно с переходом доминанты на основном тоне с на доминанту на основном тоне as безусловно и реально.

Другой, тоже бесспорный, пример ундецимы в верхнем голосе доминантовой гармонии — тема вступления к Пятой сонате. В доминанте, имеющей основанием неполный малый нонаккорд dis—a—e, в верхних голосах повторяются подчеркнутые сложными форшлагами звуки dis и gis, т. е. основные тоны доминанты и разрешающей ее тоники. Тоника gis равна чистой ундециме доминанты на основном тоне dis и подготавливает нону доминанты на основном тоне fis, с которой начинается второй раздел вступления — Languido:

(Presto) 8

97

Languido

Основное  
dis  
притоновое звено

Таким образом, две доминанты, находящиеся в отношении малой терции или полутора тонов, тоже могут объединяться общей ундецимой, равной большой ноне доминанты, находящейся на полтора тона выше.

Все звуки «сложных форшлагов» принадлежат доминанте на основном тоне *dis*, вернее — двум доминантам тритонового звена *dis—a*, образованного доминантой на основном тоне *dis*.

К сложному басу *dis—a* в форшлаге прибавлены: малая нона (*e*), повышенная квинта (*h*), септима (*cis*) и удвоенный основной тон и пониженная квинта (*dis* и *a*). К чистой квинте доминанты на основном тоне *a* прибавлены: терция (*cis*), секста (*fis*) и удвоенные звуки основания (*a* и *e*). Тритоновое звено *dis—a*

увенчивается тоникой *gis*, равной ундециме доминанты на основном тоне *dis* (см. прим. 97 б).

§ 10. В последний период творчества у Скрябина наметились определенные тенденции будто бы к «упрощению» гармонии: септаккорды и нонаккорды уступают место трезвучиям. Доминантность основы, столь непреложная в период, когда были написаны Поэма экстаза и даже «Прометей», будто бы исчезает. Скрябин избегает сейчас обнаженной доминантности. Все реже и реже встречается основа 8, 7, 3, ее заменяет основа в виде чистой квинты или мажорного трезвучия. Это мы уже наблюдали во многих ранее приведенных примерах, в частности в Прелюдии ор. 74 № 4. Вместе с тем тритон сложного баса вытесняется чистой квартой, так как вместо доминанты с пониженной квинтой Скрябин начинает все чаще и чаще применять доминанту с чистой квинтой и в ее обращении на чистой квинте. Это мы наблюдали в примерах из Шестой сонаты. Чистая квинта в основании аккорда вначале давала возможность мелодического хода от чистой к пониженной квинте — основному тону *D<sub>b</sub>* в тритоновом звене (см. прим. 79 а). Задержанная же в басу чистая квинта привела к обращению тритонового звена (см. прим. 92). Тритоновое звено оказалось скрытым с помощью общего тона, причем совсем не того, который первоначально способствовал приравнению доминант тритонового звена — пониженной квинты, а с помощью чистой квинты, равной малой ноне.

В то же время роль и значение самостоятельных мелодических линий внутри фактуры постоянно усиливаются. Обычно это хроматические последовательности, гаммообразные или секвенционные, однолинейные или удвоенные. Вступая во взаимодействие с гармониями ладовой основы, они перечат наиболее характерным для доминанты тонам — септима и терция, лишь если они присутствуют в гармониях основы, а иногда вообще их вытесняют и заменяют доминантовую терцию малой, а доминантовую септиму — большой. Замена или вытеснение имеет только мелодический характер: такую терцию нельзя назвать *W*,

а большую септиму Тб, так как их появление и уход зависят только от движения мелодической линии. Доминантная гармония этими заменами и вытеснениями бывает деформирована иногда до полной неузнаваемости. Вообще разнообразные мелодические связи в последний период творчества очень изобретательно затушевывают тритоновые, эггармонические отношения в дважды-ладу.

Многочисленные мелодические линии создают необыкновенно сложную и уточненную многоголосную фактуру, в которой по вертикали могут сочетаться как ладородственные, например находящиеся в тритоновых отношениях, линии, так и ладовоудаленные. Большое количество таких контрастирующих ладотональных пластов очень характерно для Скрябина именно последнего периода. Для иллюстрации всего только что сказанного можно привести примеры из главной партии и вступления Десятой сонаты. Это очень сложное, буквально кружевное произведение. Его главная партия представляет собою последовательность трезвучий на расстоянии двух целых тонов (происходит от терцового эггармонизма доминанты с повышенной квинтой). Оба трезвучия взяты в виде квартсекстаккордов:

98 Allegro, avec emotion

The image shows a musical score for the beginning of the main section of Scriabin's Tenth Sonata. It consists of a piano introduction with a melody in the right hand and chords in the left hand. The tempo is 'Allegro, avec emotion'. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure shows a piano (p) dynamic. The second measure shows a change in the left-hand accompaniment. Below the piano part, there are two staves showing chord diagrams for the first and second measures, labeled 'f' and 'Des' respectively.

Мелодия верхнего голоса вьется по полутонам, образуя то малую, то большую септиму к гармониям основы. В среднем фактурном пласте последовательность двух больших терций f—a и fes—as. Последняя из них вытесняет доминантовую терцию из трезвучия des—(f)—as и заменяет ее минорной. На приведенном ниже примере показано, какую необыкновенную форму принимает доминантовый предьикт, предпосланный главной партией.

Доминанта на основном тоне as. В основе ее лежит не сложный бас, а чистая кварта, образованная квинтовым и основным тонами доминанты:

The musical score is divided into five systems. The first system shows a vocal line with a circled 'C' and a 'b7' label. The second system shows a vocal line with a circled 'b' and a 'cristallin' label. The third system is a piano accompaniment with a circled 'As' label. The fourth system shows a vocal line with a circled 'As' label and a 'хроматическая линия' label. The fifth system shows a bass line with a circled 'As' label and a 'доминанта' label. The score is annotated with various labels: 'avec une couleur colorée et vive', 'cristallin', 'мелодия', 'движущаяся', 'хроматическая линия', and 'доминанта'. The score shows a sequence of chords and melodic lines, with a tritone relationship between the dominant and the tonic.

Расположение доминанты традиционное: терция (с) расположена выше септималь. Но септималь, по существу, нет. Вместо нее неустойчивая, изменчивая, подвижная хроматическая линия, которая то спускается от большой септималь по полутонам до чистой квинты, то подымается вновь до септималь. Таким образом, септималь, ранее самый безусловный признак доминанты, деформирована, и доминантовый предьикт осуществляется выдержанными звуками доминанты, ее квартсекстаккордом  $es-as-c$  (99 a). Первый фактурный пласт, который накладывается на «доминанту», — это хроматическая, извилистая «линия септималь» в среднем голосе, между основным тоном и терцией (99 б). Второй фактурный пласт — «мелодия». Она движется по секвенции, звено которой образовано тонами доминанты  $b, +b, V, +b$ . В первых четырех тактах секвенция движется по доминантам с основными тонами  $as, a, b$  и  $as$ , а в следующих четырех тактах по доминантам с основными тонами  $d, es, e$ . Как видно, между «мелодиями» двух четырехтактов существует трионовое отношение —  $as-d$  (99 в). Но существует еще один содержащий очень важную тему фактурный пласт: эта тема как бы спускается сверху, чистая, кристальная, может быть, звенящая. Реплика автора *cristallin* — ясный, чистый, кристальный. Первое

ее появление (3-й такт примера) на доминанте с основным тоном с, второе (7-й такт) — на тритон ниже: на доминанте с основным тоном ges, в третий раз она появляется на 9-м такте, еще на тритон ниже: на доминанте с основным тоном с. Таким образом, в «кристальной» пласте фактуры образуется тритоновое звено с—ges—с (99 г).

Итак, на выдержанный квартсекстаккорд доминанты, имеющей основным тоном as, наложены: 1) хроматическая линия «септимы» (звуки, ее образующие, не имеют ладовоопределенного значения); 2) пласт «мелодии», построенной из секвенций и движущейся по доминантам с основными тонами as, a, b, as, d, es, e. II, наконец, 3) пласт «кристальной» темы, образующий тритоновое звено с—ges—с. В моменты совпадений трех тем одновременно звучат доминанты: на основном тоне as (доминантовый предъикт), на основном тоне b (третье звено секвенции в мелодии) и на основном тоне с (кристаллическая тема) — в 3-м такте нашего примера, а в 7-м такте примера — доминанта на основном тоне as (доминантовый предъикт), звено секвенции из тонов доминанты на основном тоне e и доминанта «кристальной темы» на основном тоне ges. Такое многотональное



созвучание существует в течение двенадцати тактов, после чего все линии сходятся на доминанте с основным тоном ас. Впрочем, об основной доминанте предъикта напоминает только кварта основания, указывающая на неизбежность предъикта, все же остальные линии делаются подвижными и опевают септиму (верхний голос, кристальная тема), терцию (второй голос), чистую квинту (третий голос).

Доминантовый предъикт указывает на «тонику» des, но в начале главной партии два трезвучия — des—(f)—ас и f—а—с. Доминантой ко второму из них и служит тритоновое звено с—ges—с.

Эти тенденции вуалирования доминанты, сложные наложения доминант, деформация наиболее традиционных черт доминантности — не что иное, как поиск все новых и новых выразительных средств. Доминанта теперь освобождается от своих наиболее привычных и безусловных признаков. Она мелодически обработана и деформирована в отношении породившей ее доминантной функции кадансового оборота. Но основа дважды-ладового мышления — тритоновое звено — продолжает существовать в своем организующем значении. Сохраняется и функциональное разрешение доминанты, как это показано на примере предъиктового построения Десятой сонаты, где доминанта на основном тоне ас и тритоновое звено с—ges—с нашли свое разрешение в главной партии сонаты. И хотя разрешение это имеет весьма своеобразную форму, основа его осталась неизбежной.

Все гармонические «новинки» Скрябина представляют собою только еще новые и новые возможности дважды-лада. Основа же дважды-лада не могла быть поколеблена, так как она представляла собою вывод из объективных данных, заложенных в энгармонизме доминанты с пониженной квинтой. Скрябину не «изобрел» свою систему, а нашел ее: свойственная ему исключительная «слуховая пытливость» увлекала его все дальше и дальше по пути разработки системы. А богатый внутренний мир художника, стремящегося «передать отдельно и с особой любовью» тончайшие движения и воздвигнуть «звуковые очертания... бытия, с которого снят еще один покров», требовал все большего углубления и все большей изысканности выразительных средств. Последние его опыты в этом направлении оказались незаписанными. О них мы можем только догадываться, так как по свидетельству современников известно, что между последними сонатами и особенно прелюдиями ор. 74 и музыкой «Предварительного действия» было много общего. Возможно, что детальное изучение скупых фрагментов, оставшихся от последнего, незавершенного произведения Скрябина, могло бы дать интересные результаты и ответить хотя бы частично на вопрос, какие же средства выразительности искал и нахо-

дил пытливый художник и какую перспективу выразительных возможностей гармонии строил он в своем творческом воображении.

Скрябинская гармоническая система представляет собою *уникальное* явление в истории русской музыки начала XX века. Все свое творчество в течение последних десяти лет жизни композитор подчинил единой, очень строгой, продуманной и необыкновенно логичной системе, в которую уложились и закономерностям которой подчинились и его гармонические тембры, и последовательности гармоний, и мелодика. На основе этой системы была создана тончайшая, идеально выработанная фактура. Система являлась очень строгой и отступлений не допускала. Композитор нашел в ней глубины, по-видимому, неисчерпаемые. Во всяком случае гармонии его последних опусов, как мы уже говорили, отнюдь не повторяли, не «изнашивали» давно найденное и поразившее современников в Поэме экстаза и «Прометее», а показывали все новые и новые возможности, заключенные в системе.

Мешала ли система свободе творчества композитора, его жизненности и поэтичности? Разумеется, система эта была обязательством, законом и дисциплиной, которой подчинил себя композитор. Но вместе с тем она свидетельствовала о необыкновенно развитом интеллекте ее автора и создавалась не отвлеченно, а в живом творчестве, полном красок и тончайших эмоциональных оттенков. Скрябин работал не ради системы. «Эта сложность не есть искусственная, деланная; она не служит маской для отсутствия содержания, а является последовательным результатом музыкальной мысли, которая стремится оформить, выразить действительно сложное содержание... [Скрябин]... писал... не зная иного суда, кроме суда собственной художественной совести, не сообразуясь с требованиями публики, а сам предъявляя ей новые и весьма сложные и повышенные требования», — эти слова принадлежат одному из самых вдумчивых, серьезных и высоко интеллектуальных слушателей и ценителей творчества Скрябина, главе московской философской школы С. Н. Трубецкому.<sup>1</sup>

Последний период творчества Скрябина представляет собою значительные трудности и для исполнения. Тонкая и прозрачная фактура требует идеального владения фортепианной звучностью, неисчерпаемое разнообразие ритма может передать только музыкант с особо чуткой нервной организацией, умеющий воплотить это бесконечно изменчивое движение, выражение самых тонких черт жизненного и поэтического. И недаром

---

<sup>1</sup> С. Н. Трубецкой. По поводу концерта Скрябина. Собрание сочинений, том. 1, стр. 385.

выдающиеся мастера фортепианного исполнительства — Фейнберг, Нейгауз, Софроничский, а в наше время Святослав Рихтер стали такими преданными и поэтичными интерпретаторами последних сонат Скрябина.

Творчество Скрябина имело громадное влияние на его современников и на последующие поколения музыкантов. Яркость, необычность и постоянное обновление этого ни на что ранее известного не похожего музыкального языка, эмоциональность и «пламенность» выражения не могли не заинтересовать современников. Удивительно и крайне симптоматично, что даже А. К. Лядов решил проверить в своем творчестве некоторые приемы гармонического языка, найденные Скрябиным, в результате чего появились его пьесы ор. 64 («Гримасы», «Сумрак», «Искушение», «Воспоминание»). Не избежали сильного влияния Скрябина И. Мясковский, Р. Глиэр, С. Фейнберг, Ан. Александров и другие композиторы более молодого поколения. Тем более, что поиски Скрябина, несмотря на всю их исключительность, все-таки отвечали наиболее типичным для эпохи устремлениям: и дважды-лады, и создание политональности, и поиски необычного гармонического колорита — все это было близко, дорого и вызывало сочувственный отклик у ищущих музыкантов.

Никто из его последователей не воспринял «систему» Скрябина целиком как таковую. Каждый черпал из нее то, что казалось ему наиболее отвечающим его собственным поискам. И по разнообразию форм этого «влияния» и по разнообразию индивидуального преломления «скрябинского» можно судить и о силе впечатления и о том богатстве, которое развернула перед младшими современниками композитора его гармония.

Молодые композиторы учились у Скрябина — пытливого и взыскательного художника, внимательно вслушиваясь в его музыку. Несомненно, не осталось без внимания и то, что А. В. Луначарский, говоря о Скрябине, называл «тенденцией к общечеловечности, всенародности и даже космичности», «в чем сказалась его принадлежность к народу, прошедшему через великую революцию 1905 года и бывшему на пути к величайшей из всех революций».<sup>1</sup> Поэтому идея Мистерии и работа композитора над «Предварительным действием» получили в представлении младших современников значение символа приближающейся революции, что неизменно придавало музыке Скрябина и его гармоническому новаторству особое обаяние.

Влияние Скрябина на молодую советскую музыку было исключительно сильным, особенно в первое десятилетие после его смерти. Впрочем, временные и стилистические границы в данном случае установить крайне трудно. Ведь за прошедшие 50 лет творчество Скрябина не потускнело и не потеряло своей при-

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. В мире музыки. Танеев и Скрябин.

влекательности для слушателей и исполнителей. Несомненно, то, что было найдено композитором в области гармонии, многоголосной фактуры, ритма, не пропало бесследно для последующего поколения и может жить в творчестве наших современников, хотя непосредственное влияние Скрябина в наши дни, естественно, вытеснено другими, более близкими и более отвечающими запросам современности. Вопрос о том, что из гармонического языка Скрябина входит в арсенал современной гармонии и как в современности преломляется, представляет собою самостоятельную тему, далеко выходящую за пределы настоящего краткого очерка о гармонической системе Скрябина.

## КРАТКИЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ<sup>1</sup>

- Авраамов А. М. Грядущая музыкальная наука и новая эра в истории музыки. — «Музыкальный современник», 1916, октябрь, кн. 2-я.
- Авраамов А. М. Пути и средства творчества. — «Музыка», 1916, № 172.
- Авраамов А. М. Ультрахроматизм или омнитональность. — «Музыкальный современник», 1916, № 4—5; Пг., «Сирнус», 1916.
- Авраамов А. М. 7—11—13. — «Музыка», 1915, № 232.
- Александров А. Н. Из воспоминаний о С. И. Танееве. — «Сов. музыка», 1963, № 8.
- Альшванг А. А. А. Н. Скрябин. М.—Л., Музгиз, 1945.
- Альшванг А. А. Александр Николаевич Скрябин. — «Сов. музыка», 1940, № 4; Избр. соч., т. 1. М., 1964.
- Альшванг А. А. Александр Николаевич Скрябин (к тридцатилетию со дня смерти). Мос. гос. филармония. «Искусство», май, 1945.
- Альшванг А. А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина. Избр. соч., т. 1. М., «Музыка», 1964.
- Альшванг А. А. Место Скрябина в истории русской музыки. — «Сов. музыка», 1961, № 1; Избр. соч., т. 1. М., «Музыка», 1964.
- Альшванг А. А. О философской системе А. Н. Скрябина. Сб. «А. Н. Скрябин», М.—Л., 1940; Избр. соч., т. 1. М., «Музыка», 1964.
- Альшванг А. А. Симфоническое творчество А. Н. Скрябина. «Московская филармония», 1933.
- Альшванг А. А. Философские мотивы в творчестве Скрябина. — «Сов. музыка», 1935, № 7 и 8.
- Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) «Великая жертва». — «Музыка», 1915, № 220.
- Асафьев Б. В. Глубокий мыслитель, тонкий музыкант. (Об отношении Яворского к творчеству Скрябина). Стенограмма выступления на заседании, посвященном памяти Яворского, 27 ноября 1944 г. — сб. «Б. Яворский», М., «Музыка», 1964.
- Асафьев Б. В. Из устных преданий и личных встреч-бесед. — «Сов. музыка», 1943, сб. 1.
- Асафьев Б. В. Петербургские Куранты. — «Музыка», 1915, № 207.
- Асафьев Б. В. Процесс оформления звучащего вещества. «De Musica», 1923.
- Асафьев Б. В. Пути в будущее. — «Мелос», кн. 2. СПб, 1918.
- Асафьев Б. В. Скрябин (Опыт характеристики). Берлин, «Светозар», 1923.
- Асафьев Б. В. Соблазны и преодоления. — «Мелос», кн. 1. СПб, 1917.
- Асафьев Б. В. Три смерти. «Музыка», 1915, № 221.
- Асмус В. Ф. А. Н. Скрябин в письмах (вступительная статья к книге «Письма А. Н. Скрябина»). М., «Музыка», 1965.
- Бальмонт К. Д. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. Рос. муз. изд., 1917; Пг., 1922.
- Барсова И. Скрябин и русский симфонизм. — «Сов. музыка», 1958, № 5.
- Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.
- Берков В. О. Гармония и музыкальная форма. Гл. 3, разд. 4: «Лейт-гармония в 3-й симфонии Скрябина»; гл. 4, разд. 3 (секвенции): «Скрябин». М., «Сов. композитор», 1962.
- Берков В. О. Некоторые вопросы гармонии Скрябина. — «Сов. музыка», 1959, № 6.
- Бернандт Г. В. Произведения Скрябина (рецензия на симф. концерт под упр. Леонида Вигнера, Латвия). — «Сов. музыка», 1965, № 5.

<sup>1</sup> Автор выражает глубокую благодарность научному сотруднику музея имени А. Н. Скрябина А. В. Кашперову за помощь в составлении указателя.

- Благой Д. Д. Этюды Скрябина. М., «Музыка», 1963.
- Богданов-Березовский В. М. Владимир Софроницкий (О Скрябине — «первой любви» Софроницкого). — «Сов. музыка», 1965, № 12.
- Богословский Е. В. Памяти того, кем мы были живы. — «Русские ведомости», 1915, № 91; «Музыка», 1915, № 220.
- Браудо Е. М. Неизданные произведения Скрябина. «Аполлон», 1916, № 4—5.
- Браудо Е. М. Памяти Скрябина. — «Аполлон», 1915, № 4—5.
- Браудо Е. М. Последний концерт Скрябина. — «Аполлон», 1915, № 4—5.
- Браудо Е. М. Скрябинские дни. — «Аполлон», 1915, № 8—9.
- Брюсов В. Я. На смерть Скрябина (Он не хотел минутно позабавить...), стихотворение. — «Музыка», 1915, № 220.
- Брюсова Н. Я. Реализм Скрябина. — «Русские ведомости», 25 апреля, 1915; «Музыка», 1915, № 221.
- Брюсова Н. Я. Два пути музыкальной мысли. — «Мелос», кн. 1. СПб., 1917.
- Брянцева В. Н. Творческое своеобразие художника (О Рахманинове, об общих чертах в творчестве Рахманинова и Скрябина). — «Сов. музыка», 1965, № 1.
- Брянчанинов А. Н. Русское искусство в Лондоне (Об исполнении «Прометей» в Лондоне). — «Новое звено», № 12; «Музыка», 1914, № 176.
- Быков А. В. Легенда нового времени. Заметки о Поэме экстаза. — «Сов. музыка», 1967, № 8.
- Бэлза И. Ф. Великий новатор. — «Сов. искусство», 1947, № 2.
- Вальтер В. Г. А. Н. Скрябин. — «Вестник Европы», 1915, № 176.
- Вольтер Н. Символика «Прометей». — Сб. «А. Н. Скрябин». М. — Л., 1940.
- Гершензон М. О. А. Н. Скрябин. Вступ. статья. — Сб. «Русские пропилеи». М., изд. Сабашниковых; 1919, т. VI.
- Глинский М. Хроматические знаки в музыке будущего. — РМГ, 1915, № 49.
- Гнесина Е. Ф. Из моих воспоминаний. — «Сов. музыка», 1964, № 5.
- Гольденвейзер А. Б. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове (О классе фуги А. С. Аренского). — Сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., Музгиз, 1957.
- Гольденвейзер А. Б. Из моих воспоминаний. — Сб. «С. И. Танеев» (материалы и документы). АН СССР. 1952, т. 1.
- Гольденвейзер А. Б. Заметка о Скрябине. — «Сов. музыка», 1935, № 6.
- Гунст Е. О. А. Н. Скрябин и его творчество. М., Изд. Юргенсона, 1915.
- Гунст Е. О. Воспоминания о последних днях А. Н. Скрябина. «Музыка», 1915, № 220.
- Данилевич Л. В. А. Н. Скрябин. М., Музгиз, 1953.
- Данилевич Л. В. Поэма экстаза. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.
- Данилевич Л. В. Скрябин Александр Николаевич. БСЭ, изд. 2-е, 1956, т. 39.
- Данилевич Л. В. Скрябин (III симфония, «Прометей»). — «Сов. музыка», 1946, № 12.
- Данилевич Л. В. Скрябин и его время. — «Сов. музыка», 1940, № 4.
- Данилевич Л. В. Спустя полвека. — «Сов. музыка», 1965, № 4.
- Дельсон В. Ю. Фортепианные сонаты Скрябина. М., Музгиз, 1961.
- Дельсон В. Ю. III симфония Скрябина (вступ. статья к партитуре), М., Музгиз, 1961.
- Дельсон В. Ю. Александр Николаевич Скрябин. Вступ. статья к партитуре «Прометей» (Поэма огня). М., Музгиз, 1963.
- Дельсон В. Ю. Романтический талант (Об исполнении Ст. Нейгаузом произведений Скрябина). — «Сов. музыка», 1966, № 11.
- Держановский В. В. После «Прометей». — «Музыка», 1910, № 14.

*Дернова В. П.* Некоторые закономерности гармонии Скрябина («Загадка» ор. 52. Опыт анализа выразительных средств). — Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века». М., «Музыка», 1967.

*Дроздов А. Н.* Воспоминания о Скрябине. — «Сов. музыка», 1964, № 12.

*Друскин М. С.* Русская музыка. Л., «Тритон», 1928.

*Евдокимова Ю.* В поисках нового языка (О гармонии Скрябина). — «Сов. музыка», 1965, № 4.

*Живов Л.* Симфонические произведения Скрябина (концерт под упр. Леонида Вигнера). — «Сов. музыка», 1954, № 4.

*Жиляев Н. С.* К вопросу о подлинном тексте произведений Скрябина. — «Музыкальная новь», 1923, № 1.

*Житомирский Д. В.* К изучению стиля Н. Я. Мясковского (О тенденции к романтическому преображению мира и потере связи с реальной жизненной проблематикой у Скрябина). — Сб. Н. Я. Мясковский, статьи, письма, воспоминания. М., «Сов. композитор», 1959, т. 1.

*Житомирский Д. В.* О Лядове (к 100-летию со дня рождения). — «Сов. музыка», 1955, № 4 (О сходстве миниатюр Лядова с прелюдиями ор. 11 Скрябина, о возможном влиянии Скрябина на Лядова).

*Житомирский Д. В.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века (О Скрябине — разд. 8).

*Жукова О. М.* Фортепианные этюды Скрябина (к вопросу интерпретации). Автореферат диссертации. Моск. к-рия, 1955.

*Иванов В. И.* Два стихотворения памяти Скрябина. «Музыка», 1916, № 254.

*Иванов В. И.* Памяти Скрябина. Стихотворение. — «Музыка», 1915, № 220.

*Иванов-Борецкий М. В.* Пути музыки и революции. — «Музыкальная новь», 1923, № 1.

*Иоффе И.* Скрябин. Часть в книге «Культура и стиль». Л., «Прибой», 1927.

*Каратыгин В. Г.* Второй концерт Скрябина. — «Речь», 1915, № 47.

*Каратыгин В. Г.* Концерт Зилоти (Исполнение «Прометеев» Скрябина). — «Речь», 1911, № 69.

*Каратыгин В. Г.* Концерт «Музыкального современника» (памяти А. Н. Скрябина). — «Речь», 16 апр. 1917.

*Каратыгин В. Г.* Новейшие течения в русской музыке. — «Северные записки», 1915, февраль; — сб. «В. Г. Каратыгин», Л., «Музыка», 1965.

*Каратыгин В. Г.* О музыкальной критике вообще, о критиках Скрябина в частности и о его «Прометее» в особенности. «Музыка», 1911, № 31; «Театр и искусство», 1911, № 12.

*Каратыгин В. Г.* Памяти Скрябина. — «Речь», 1915, № 102. — Сб. «В. Г. Каратыгин», Л., «Музыка», 1965.

*Каратыгин В. Г.* Скрябин. Пг., изд. Бутковской, 1916.

*Каратыгин В. Г.* Третий внеабонементный концерт Зилоти. Klavierabend Скрябина. — «Речь», 1912, № 341.

*Каратыгин В. Г.* Элемент формы у Скрябина. «Музыкальный современник», 1916, № 4—5; Пг., «Сирнус», 1916; сб. «В. Г. Каратыгин». Л., «Музыка», 1965.

*Карасев П. А.* К вопросу об акустических основах гармонии Скрябина. — «Музыка», 1911, № 16.

*Карасев П. А.* По поводу ответа мне г. Сабанеева. — «Музыка», 1911, № 20.

*Каренин Вл.* (В. Д. Стасова-Комарова). Владимир Стасов, Л., «Мысль», 1927, ч. 1 (Выдержки из нескольких писем А. Скрябина к В. В. Стасову).

*Кашкин Н. Д.* Из воспоминаний. — «Музыкальный современник», 1916, № 4—5.

*Кашперов А. В.* Скрябин глазами Штерля. — «Сов. музыка», 1967, № 8.

Келдыш Ю. В. Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина.— «Сов. музыка», 1950, № 1.

Келдыш Ю. В. История русской музыки, ч. 3, гл. 10, А. Н. Скрябин. М., 1954.

Келдыш Ю. В. На рубеже XX века (Итоги конференции по современной музыке. Москва, ноябрь 1966 г. О Скрябине см. стр. 116).— «Сов. музыка», 1967, № 2.

Коган Г. М. Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер.— «Сов. музыка», 1957, № 9.

Коган Г. М. Святослав Рихтер (об исполнении Этюда в квинтах и 7-й сонаты).— «Сов. музыка», 1956, № 4.

Копосова-Держановская Е. В. Памяти друга (о смерти Скрябина см. стр. 194).— Сб. «Н. Я. Мясковский, статьи, письма, воспоминания», М., «Сов. композитор», 1959, т. I.

Коптяев А. П. Певец Экстаза.— «Современный мир», 1910, октябрь; сб. «К музыкальному идеалу», СПб, 1916.

Коптяев А. П. А. Н. Скрябин, характеристика. Изд. П. И. Юргенсона, 1916.

Котлер Н. Стилиевые особенности творчества А. Н. Скрябина на основе анализа его 4-й сонаты.— Сб. «А. Н. Скрябин», М., 1940.

Котлер Н. Эволюция образов в творчестве А. Н. Скрябина.— «Сов. музыка», 1940, № 4.

Корчмарев К. А. Скрябин в наши дни.— «Музыкальная новь», 1924, № 5 (2).

Корчмарев К. А. Современная музыка.— «Музыкальная новь», 1924, № 8.

Кочетов Н. Р. А. Н. Скрябин. Музык. отд. Наркомпроса. 1920.

Кремлев Ю. А. Третья симфония (Божественная поэма) А. Н. Скрябина. Л., изд. филармонии, 1941.

Кузнецов К. А. Скрябин и философия искусства. «Русская мысль», 1915.

Кузнецов К. А. Творческая жизнь С. В. Рахманинова.— «Сов. музыка», 1945, № 4.

Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина. Пг., «Мысль», 1922.

Левитин А. Из повести о музыкальной бурсе.— «Сов. музыка», 1935, № 7—8.

Леонтьев К. Цвет «Прометея». М., «Знание», 1965.

Леонтьев К. Музыка и цвет. М., «Знание», 1961.

Лимонтов Л. А. Воспоминания.— Сб. «А. Н. Скрябин», М.—Л., 1940.

Липаев И. В. А. Н. Скрябин. Саратов, Изд. муз. магазина М. Ф. Тидемана, 1913.

Липаев И. В. Московские письма (О первом исполнении II симфонии Скрябина в Москве 21 марта 1903 г.).— РМГ, 1903, № 14—15.

Липаев И. В. Рецензия на концерт В. И. Буюкли (Соната Скрябина fis-moll и пьаниссимо Буюкли).— РМГ, 1900, № 49, стр. 1208.

Липаев И. В. Симфония г. Скрябина в симфоническом Русском музык. обществе (дир. Н. Сафонов).— РМГ, 1901, № 12, стр. 372.

Лисса З. Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель.— Сб. «Кароль Шимановский. Избр. статьи и письма». Л., Музгиз, 1963.

Лисса З. Шопен и Скрябин.— сб. «Русско-польские музыкальные связи», М., АН СССР, 1963.

Логовинский Т. Л. К вопросу об исполнении произведений Скрябина (автореферат диссертации). Мос. к-рия, 1951.

Луначарский А. В. О Скрябине. «Культура театра», 1921, № 66.— Сб. «В мире музыки». М., «Сов. композитор», 1958.

Луначарский А. В. Танеев и Скрябин.— «Новый мир», 1925, № 6; сб. «Вопросы социологии музыки», ГАХН, 1927; «В мире музыки». М., «Сов. композитор», 1958; «Музыкальная жизнь», 1965, № 10.

Луначарский А. В. Значение Скрябина для нашего времени.— Сб. «А. Н. Скрябин и его музей», МОНО, 1930.

Лурье А. Скрябин и русская музыка. Пг., Госиздат, 1921.



Лятохин Б. Симфонический концерт из произведений Скрябина. — «Сов. музыка», 1953, № 3.

Малков Н. П. А. Н. Скрябин. — РМГ, 1914, № 47.

Малков Н. П. Две симфонии Скрябина. Л., Изд. филармонии, 1940.

Малков Н. П. Памяти А. Н. Скрябина. — РМГ, 1915, № 17—18.

Маркус С. А. Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.

Мартынов И. И. А. Н. Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром, 2-я симфония, Поэма экстаза. М., 1955.

Мартынов И. И. О раннем творчестве Скрябина. — «Сов. музыка», 1940, № 4.

Мартынов И. И. Скрябин и Чайковский. — «Сов. музыка», 1945, № 3.

Мейчик М. И. Скрябин (очерк жизни и творчества). Музгиз, 1935.

Мильштейн Я. И. Всеволод Буюкли. — «Сов. музыка», 1965, № 10.

Мильштейн Я. И. Генрих Нейгауз. — В кн.: Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры.» (Исполнение Г. Г. Нейгаузом сонат и миниатюр Скрябина), изд. 2-е. М., Музгиз, 1961.

Мильштейн Я. И. Слушая Рихтера (Об исполнении VII сонаты). — «Сов. музыка», 1965, № 4.

Михайлов М. К. А. Н. Скрябин. Краткий очерк жизни и творчества. М. — Л., «Музыка», 1966.

Михайлов М. К. О национальных истоках раннего творчества Скрябина. — Сб. «Русская музыка на рубеже XX века». Л., «Музыка», 1966.

Монигетти О. И. Воспоминания. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.

Мясковский Н. Я. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 118.

Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен. «Музыка», 1912, № 77; сб. «Н. Я. Мясковский», М., «Сов. композитор», 1966, т. 2.

Нейгауз Г. Г. Заметки о Скрябине (к 40-летию со дня смерти). — «Сов. музыка», 1955, № 4.

Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 1-е и 2-е (указание на «генеалогическое древо» скрябинской гармонии; см. стр. 215—216).

Нейгауз Г. Г. Современник Скрябина и Рахманинова (О Н. К. Метнере). — «Сов. музыка», 1961, № 11.

Неменова-Луц М. С. А. Н. Скрябин-педагог. — «Сов. музыка», 1948, № 5.

Неменова-Луц М. С. Отрывок из воспоминаний о А. Н. Скрябине. — «Муз. современник», 1916, № 4—5.

Неменова-Луц М. С. Памятные встречи. — «Музыкальная жизнь», 1965, № 10.

Нестьев И. И. Иду сказать людям, что они сильны и могучи. — «Правда», 2 июля 1965 г.

Нестьев И. И. Скрябин, Мясковский, Стравинский. — «Сов. музыка», 1964, № 12 (исполнение Светлановым «Прометей»).

Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. Музгиз, 1946.

Оголевец А. С. Основы гармонического языка. Музгиз, 1940.

Оссовский А. В. Юный Скрябин. — Сб. «Избранные статьи, воспоминания». Л., «Сов. композитор», 1961.

Оссовский А. В. С. В. Рахманинов. — Сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. I. М., Музгиз, 1957 (на стр. 375—377 рассказ о последнем концерте Скрябина 2/15 апреля 1915 г.)

Пастернак Б. Л. О Скрябине и Шопене. — «Сов. музыка», 1967, № 1.

Пастернак Б. Л. Скрябин. Глава из мемуаров «Люди и положения». — «Новый мир», 1967, № 1.

Плеханов Г. В. Из воспоминаний о А. Н. Скрябине (письмо к д-ру Богородскому), «Литературное наследство», 1931, № 1; сб. «Плеханов — литературный критик», М., 1933.

- Плеханова Р. М. Воспоминания.—Сб. «А. Н. Скрябин», М.—Л., 1940.  
Подгаецкий А. А. Начало литературы о Скрябине.—«Музыка», 1915,  
№ 227.
- Полуянов П. П. АГНЦ.—«Музыка», 1915, № 220.  
Полуянов П. П. Бах и Скрябин.—«Музыка», 1915, № 238.  
Полуянов П. П. Некоторые мотивы творчества Скрябина.—«Музыка»,  
1915, № 214.
- Пресман М. Л. Воспоминания.—Сб. «А. Н. Скрябин», М.—Л., 1940.  
Прокофьев С. С. Письма к В. В. Держановскому. Вст. статья и приме-  
чания А. И. Волкова.—Сб. «Из архивов русских музыкантов», М., Музгиз,  
1962.
- Прокофьев Г. П. Рахманинов играет Скрябина.—«Сов. музыка», 1959,  
№ 3.
- Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи, ч. II. Под ред.  
Б. Л. Яворского. Музгиз. 1930.
- Рабинович Д. И. Владимир Софроничский.—«Сов. музыка», 1958, № 10.  
Рахманинов С. В. О русском народном музыкальном творчестве.—«Сов.  
музыка», 1945, № 4.
- Римская-Корсакова Н. Н. П. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин.—  
«Сов. музыка», 1950, № 5.
- Римский-Корсаков А. Н. Памяти ушедших.—«Музыкальный современ-  
ник», 1916, № 1.
- Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки скрябинского  
«Прометей». De Musica, 1926, вып. 2.
- Сабанев Л. Л. А. Н. Скрябин. Его творческий путь и принципы худо-  
жественного воплощения.—«Музыкальный современник», 1916, № 4—5.
- Сабанев Л. Л. А. Скрябин. Две прелюдии ор. 67 и две поэмы ор. 69.—  
«Музыка», 1913, № 156.
- Сабанев Л. Л. А. Скрябин. 10 пьес для фортепиано, ор. 71—74.—«Му-  
зыка», 1914, № 196.
- Сабанев Л. Л. А. Скрябин. Сочинения для фортепиано, ор. 59, 61, 62  
и 63.—«Музыка», 1913, № 111.
- Сабанев Л. Л. «Божественная поэма» А. Скрябина.—«Музыка», 1911,  
№ 31.
- Сабанев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., Музсектор Госиздата,  
1925.
- Сабанев Л. Л. 2-я симфония Скрябина.—«Музыка», 1912, № 81.
- Сабанев Л. Л. К вопросу об акустических основах Скрябина (поле-  
мика с П. А. Карасевым).—«Музыка», 1911, № 16 и 20.
- Сабанев Л. Л. Концерт из произведений Скрябина.—РМГ, 1915, № 49.
- Сабанев Л. Л. Лист и Скрябин.—«Музыка», 1911, № 45.
- Сабанев Л. Л. Музыкальные беседы.—«Музыка», 1912, № 94, 98, 101,  
107; 1913, № 112, 114, 117, 121, 122.
- Сабанев Л. Л. Новое в нашей музыке. М., «Шиповник», 1922.
- Сабанев Л. Л. О цвето-звуковом соответствии.—«Музыка», 1911, № 9.
- Сабанев Л. Л. Опять об эволюции.—«Музыка», 1912, № 98.
- Сабанев Л. Л. Памяти А. Н. Скрябина.—«Музыка», 1915, № 220.
- Сабанев Л. Л. Письма о музыке. Ультрахроматическая полемика.—  
«Муз. современник», 1916, № 6.
- Сабанев Л. Л. Принципы творчества Скрябина.—«Музыка», 1914,  
№ 194, 197, 202, 203; 1915, № 209, 210.
- Сабанев Л. Л. «Прометей». —«Музыка», 1910, № 1; 1911, № 13.
- Сабанев Л. Л. 7-я соната Скрябина.—«Музыка», 1912, № 64.
- Сабанев Л. Л. Скрябин. Пг., «Скорпион», 1916; М.—Пг., ГИЗ, 1923.
- Сабанев Л. Л. Скрябин. «Работник просвещения», 1922.
- Сабанев Л. Л. Скрябин и Рахманинов.—«Музыка», 1912, № 75.
- Сабанев Л. Л. Скрябин и явления цветного слуха в связи со световой  
симфонией «Прометей». «Муз. современник», 1916; № 4—5; Пг., «Сириус»,  
1916.

- Сабанеев Л. Л.* Современные течения в музыкальном искусстве. — «Музыка», 1910, № 2 и 4—5.
- Сабанеев Л. Л.* Три последние сонаты А. Скрябина. — «Музыка», 1913, № 151—153.
- Сабанеев Л. Л.* Три этюда ор. 65 А. Скрябина. — «Музыка», 1912, № 106.
- Сабанеев Л. Л.* 4-я соната Скрябина. — «Музыка», 1910, № 3.
- Сабанеев Л. Л.* Эволюция гармонического созерцания. — «Муз. современник», 1915, № 2.
- Саминский Л. С.* О гармонических корнях и руслах современной музыки. — «Музыка», 1915, № 218.
- Саминский Л. С.* Оркестровый язык произведений Скрябина. — «Музыка», 1916, № 239 и 240.
- Самойлов А.* Натуральные числа в музыке. — «Мелос», кн. 2. СПб., 1918.
- Сахалтуева О. Е.* О гармонии Скрябина. М., «Музыка», 1965.
- Секерина О.* Воспоминания. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.
- Скребков С. С.* О современной гармонии. — «Сов. музыка», 1957, № 5.
- Скребков С. С.* Гармония в современной музыке. М., «Музыка»; 1965.
- Скребков С. С.* Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.
- Скрябин А. Н.* Автобиографическая записка. — РМГ, 1915, № 17.
- Скрябин А. Н.* Валерию Яковлевичу Брюсову (стихотворение). — «Музыка», 1915, № 229.
- Скрябин А. Н.* Два неизданных письма. — «Сов. музыка», 1940, № 4.
- Скрябин А. Н.* Записи. Тексты: Хор из Первой симфонии; Либретто оперы; Поэма экстаза; «Предварительное действие». М., «Русские проплен», 1919. Текст Поэмы экстаза, см.: РМГ, 1915, № 17—18.
- Скрябин А. Н.* Письма (составитель и автор примечаний А. В. Кашперов). М., «Музыка», 1965.
- Скрябин А. Н.* Письма (23 письма к Н. В. Секериной), под ред. Л. Л. Сабанеева. «Центроархив», «Новая Москва», 1923.
- Скрябин А. Н.* Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева (сост. и коммент. В. М. Беляев). Пг., изд. филармонии, 1922.
- Скрябин А. Н.* Письма А. Н. Скрябина к Лядову (вст. статья и комментарии А. В. Оссовского). — Сб. «Орфей», Пг., 1922.
- Скрябин А. Н.* и *Скрябина В. И.* Письма к Виллуану. Публикация и комментарии В. А. Киселева. — «Сов. музыка», 1946, № 12.
- Скрябин А. А.* Воспоминания. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.
- Скрябина Л. А.* Воспоминания. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.
- Стасов В. В.* Письма к М. П. Беляеву. Вст. статья и примечания В. А. Киселева. — Сб. «Из архивов русских музыкантов», М., Музгиз, 1962.
- Тараканов М. А.* Н. Скрябин. 3 симфония и Поэма экстаза, М., 1956.
- Трубецкой С. Н.* По поводу концерта Скрябина. Собр. соч., т. I. М., 1907.
- Тюнеев Б. Д.* Хроника. Петроград (о концерте Зилоти 30 октября и концерте Романовского 30 сентября). — РМГ, 1915, № 41.
- Ульянов Н. П.* А. Н. Скрябин. Глава из книги «Мои встречи» (с эскизом портрета). М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1952.
- Фейнберг С. Е.* Стиль исполнения (о «неисполнимости» 1 сонаты Скрябина — мнение А. Г. Рубинштейна, и И. Гофмане, который «с трудом справлялся со скрябинским пианизмом»). — «Сов. музыка», 1961, № 2.
- Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. Скрябин (раздел «Стиль»); 2. Этюд от Баха к Листу, Рахманинову, Скрябину (раздел: «Ритм и метр»). «Музыка», 1965.
- Финдейзен Н. Ф.* Из писем А. Н. Скрябина к проф. М. Л. Пресману. — РМГ, 1916, № 17.

Фишман Н. Скрябин о себе. — «Сов. музыка», 1966, № 1 (о «Письмах» Скрябина).

Фрид О. (об исполнении III симфонии Скрябина в Берлине). — «Сов. музыка», 1934, № 2.

Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии. — Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века». М., «Музыка», 1967.

Хоминский Ю. Шимановский и Скрябин. — Сб. «Русско-польские музыкальные связи». М., АН СССР, 1963.

Циккерман Г. М. Бодь целостного анализа. — «Сов. музыка», 1967, № 4.

Чернов К. Ч. А. Скрябин. Сочинения для ф-п., изданные Беляевым (о первых четырех сонатах). — РМГ, 1904, № 45.

Черкас Н. И. По поводу новейшей Скрябиниады. — РМГ, 1916, № 17.

Черкас Н. И. Скрябин как пианист и фортепианный композитор. Пг., 1916.

Шаборкина Т. Г. Заметки о Скрябине-исполнителе. — Сб. «А. Н. Скрябин», М. — Л., 1940.

Шилкин Д. С. Искусство и мистика. (Друзьям Скрябина). Пг., 1916.

Шлецер Б. Ф. А. Скрябин. Берлин, 1923.

Шлецер Б. Ф. Записка о «Предварительном действе». «Русские проиллюстри», М., 1919.

Шлецер Б. Ф. От индивидуальности к всеединству. — «Аполлон», 1916, № 4—5.

Шлецер Б. Ф. Об экстазе и действенном искусстве. — «Муз. современник», 1916, № 4—5.

Шлифштейн С. И. Владимир Софроницкий (о Софроницком — «страстном пропагандисте Скрябина»). Мос. филармония, «Искусство», 1945, май.

Энгель Ю. Д. А. Н. Скрябин (биографический очерк). «Муз. современник», 1916, № 4—5; Пг., «Сирнус», 1916.

Яворский Б. Л. А. Н. Скрябин. — «Музыка», 1915, № 220.

Яковлев В. В. А. Н. Скрябин. ГИЗ, 1925.

Яковлев В. В. Из писем к А. Н. Скрябину. — Сб. «А. Н. Скрябин». М. — Л., 1940.

Вечер памяти Скрябина. — РМГ, 1915, № 25—26.

Вотан (псевдоним). Рецензия на концерты из произведений Скрябина. — «Музыка», 1913, № 111.

Известия Петроградского Скрябинского Общества. Вып. 1—1916, вып. 2—1917.

Концерт ИРМО в Петрограде 10 января 1915 г. (II симф., ф-п. концерт, Поэма экстаза, дир. Н. А. Малько).

Концерты Скрябина 12 и 16 февр. 1915 г. — «Музыка», 1915, № 212.

Концерт Скрябина в Харькове. — «Музыка», 1915, № 113.

Концерт Скрябина 27 января 1915 г. — «Музыка», 1915, № 209.

Музыкальная критика о «Прометее» Скрябина. — «Музыка», 1911, № 23.

О выступлении Скрябина в Лондоне. — «Музыка», 1914, № 175 и № 177.

Рецензия на концерт Скрябина 16 февраля 1913 г. — «Музыка», 1913, № 119.

Скрябинское общество. Отчет в журнале «Аполлон», 1916, апрель—май.

Сообщение о первом исполнении III симфонии Скрябина в Париже под упр. А. Никиша. — РМГ, 1905, № 23—24.

Устав Общества им. А. Н. Скрябина. М., 1916.

Хроника СПб. Рецензия на концерт под упр. А. К. Лядова РМГ, 1902, № 3.

- Aber Adolf.* Le poèr  
kleine Partitur Ausgabe».
- Brent-Smith Alexana*  
sical Times, 1926, July (p  
*Brook D.* Six russian
- Calvocoressi M. D.,*  
don, 1936.
- Casella A.* L'evoluzic  
fetto, 1919.
- Collaer Paul.* La musique moderne. «Elsevir». Paris—Bruxells MCMLV,  
Chapitre VIII.
- Cousins Margaret E.* Scriabin. A bridge-bulder between East and West.
- Dickenmann Paul.* Die Entwicklung der Harmonik bei A. Scryabin. Bern.  
1935. Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. Herausgegeben von  
E. Kurth, professeur der Universität.
- Hull A. E.* A Great Russian Tone—Poet Scriabin. London, 1927.
- Hull A. E.* The pianoforte sonatas of Scriabin. «The Musical Times», 1916,  
November, p. 492—495.
- Hull A. E.* Scriabins Scientific Derivation of Harmony versus Empirical  
Methods «Proceedings of the Musical Association» XLIII, 1916.
- Hull Robert.* Scriabin. A comment. «The Musical Times», 1926, November,  
p. 993—994.
- Lissa Z.* O harmonice Aleksandra Scriabina. «Kwartalnik Musyczny», t.  
VIII. Warszawa, 1930.
- Montagy-Nathan M.* Handbook of the Pianoworks of A. Scriabin. London,  
1916.
- Newmarch Rosa.* Prometheus the poem of fire. «The Musical Times», 1914,  
April, p. 227—232.
- Riesemann O. V.* Musikbriefe. Moskau. A. Scriabin und seine letzte Werke.  
«Signale», 1909, S. 490—493.
- Rognoni L.* Espressionismo e dodecafonìa. «Einaudi», 1954.
- Sabaneyeff Leonid.* A. Scriabin. «Modern russian composers». New York,  
1927, p. 40—63.
- Sabaneyew Leonid.* Scriabin. «The Musical Times». 1940, p. 256—257.
- Schaeffner A. et Schloezer Boris de.* Les concerts de musique russe contem-  
poraine. «Encyclopédie de la musique et Dictionnaire de conservatoire. Deuxième  
partie. (Lavignac). Paris, 1925.
- Schloezer Boris de et Scriabine Marina.* Problèmes de la musique moderne.  
«Les Editions Minuit», Paris, 1959.
- Spanuth August.* Scriabin und die Dissonanz. «Signale», 1912, S. 383—387.
- Swan A. J.* Scriabin. London, 1923.
- Taubmann Otto.* Vom Musikalienmarkt. «AMZ», 1898, № 6, S. 90.
- Westphal Kurth.* Die Harmonik Scryabins. «Anbruch», 11 Jahrgang, Heft 2.  
S. 64—68.

### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
17	24 сверху	Harmonie	Harmonik
18	14 »	пример № 51	пример № 44
19	16 »	h — a — gis	h — a — dis
22	нот. прим. 4	D <sub>9</sub> <sup>5</sup>	D <sub>9</sub> <sup>5</sup>
41	нот. прим. 28, т. 4	gis	ges
45	нот. прим. 32, 2-я акколада	—	b и es в ключе
59	нот. прим. 47, строка 4, т. 3	d	des
65	2 сверху	нашего примера	связующей партии
66	13 снизу	confuse	confus
67	1 »	d	g
73	12—13 сверху	В примере из Прелюдии ор. 74 мы наблюдали мелодию, образующую	В анализе Прелюдии ор. 74, № 3 речь шла о мелодии, образующей
73	2 снизу	котором	которых
76	5 »	уменьшенная	малая
82	нот. прим. 68, т. 1	Es	A
91	нот. прим. 81, над т. 3	—	в)
99	16 снизу	уменьшенной	увеличенной
107	7 сверху	чистую	пониженную
118	4 »	1964	1946
121	21 »	ушедших	умерших

В. Дернова.