

В. ДЕРНОВА

НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ  
ГАРМОНИИ СКРЯБИНА

(«Загадка», ор. 52. Опыт анализа выразительных средств)

1

Среди произведений Скрябина миниатюра «Загадка», ор. 52 № 2, представляет очень показательное явление. Написана она в одно время с «Поэмой экстаза» и 5-й сонатой. Ее гармонические средства во многом необычны в сравнении с более традиционными гармониями произведений предыдущего периода. Так, например, кончается «Загадка» на доминанте, а не на тонике. В последующих опусах такое окончание становится нормой. Однако и в «Загадке» и в 5-й сонате это было непривычным, новым. «Не кончается, а прекращается», — сказал С. И. Танеев о 5-й сонате. Скромные размеры миниатюры и программное заглавие в какой-то мере оправдали перед современниками «улетающую»<sup>1</sup> доминанту, которой кончается «Загадка»; таких яростных споров, как 5-я соната, она, естественно, не возбудила. Но именно в «Загадке» впервые с полной отчетливостью выкристаллизовался гармонический язык последнихopus'ов, представленный здесь к тому же в наиболее простом и чистом виде. Возможно, что эта миниатюра была своего рода творческим манифестом художника. При этом название «Загадка», данное автором, оправдывало ее необыкновенно изысканные гармонии, а также в какой-то мере и смягчало для слушателей восприятие новизны этих гармоний.

Таким образом, анализ миниатюры «Загадка» может очень многое объяснить в дальнейшей эволюции гармонического языка Скрябина.

Б. Л. Яворский в статье, посвященной Скрябину, говорит о переломе в творчестве композитора: «мягкий лиризм переходит в тревожный, томительный... субдоминантность (1 периода. — В. Д.) постепенно, но быстро сменяется доминантностью, жаждой действия, но... без деятельного исхода»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Авторская ремарка «envolé» — улетающая.

<sup>2</sup> Б. Л. Яворский. А. Н. Скрябин. Журнал «Музыка», 1915, № 220, стр. 278.

М. Глинский в статье «Хроматические знаки в музыке будущего» говорит «о сочетании по принципу тритонового родства доминант»<sup>1</sup>. Современников поразила особая роль, которую играла доминанта, «введенная Скрябиным в музыку в качестве консонанса»<sup>2</sup>. Под консонансом в данном случае, по-видимому, подразумевалось ставшее обычным для Скрябина завершение на доминанте, с которым мы впервые встречаемся в «Загадке»<sup>3</sup>. Как будто бы что-то легкое, гибкое и изящное «улетает», скользя по тонам доминанты Des-dur (пример 1).

[Très vite]

Тритоновое родство доминант, о котором говорит М. Глинский, не было чем-то из ряда вон выходящим, новым и никогда не слыханным. Например, пользуясь тритоновым родством доминант, а точнее, тритоновым энгармонизмом доминанты с пониженной квинтой, Римский-Корсаков создавал фантастический колорит в «Шехеразаде» и «Сказке».

Подобные явления Яворский называл «чрезвычайно широким использованием в творчестве XIX и XX столетий дважды-ладов»<sup>4</sup>. Новое в использовании тритонового энгармонизма у Скрябина, в сравнении с его предшественниками, было в абсолютном преобладании этого, ранее исключительного, приема.

Начиная с определенного периода, в творчестве Скрябина каждая доминанта непременно имела или подразумевала пониженную квинту и связанную с этим возможность энгармонизма на тритон<sup>5</sup>. Прежде чем разрешиться в тони-

<sup>1</sup> Р. М. Г., 1915, № 49, стр. 786.

<sup>2</sup> А. Самойлов. Натуральные числа в музыке. «Мелос», книга 2-я. СПб., 1918, стр. 35.

<sup>3</sup> В. Г. Каратыгин писал: «Тональность не исчезает, а переносится квинтой выше».

<sup>4</sup> С. В. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи (под редакцией Б. Л. Яворского), ч. I, 1930, стр. 7.

<sup>5</sup> Об этом подробнее см. ниже.

ку, доминанта обязательно расщеплялась на две энгармонически равные. В тонику разрешалась, разумеется, преимущественно основная доминанта, которую условно можно назвать Da. Ей предшествовала ее энгармонически равная — Db, благодаря чему были сдвоены две тональности на расстоянии тритона. Из многочисленных примеров такого рода приведем начало «Поэмы» ор. 32 № 1. Доминанта тональности Fis-dur, то есть Da в своем энгармоническом расщеплении привлекает доминанту тональности C-dur — Db. Затем возвращается основная доминанта, которая и разрешается в тонику Fis-dur (пример 2).

Andante cantabile

Fis C  
D/D Da(Fis) Db(C)

Da (Fis) T (Fis)

Примечание:

В приведенном примере пониженная квинта Da нотирована как *fisis*, а в Db она же, только ставшая уже основным тоном, записана, как *g*. Широкое применение энгармонизмов вызывает потребность упростить нотацию для удобства чтения, так как количество знаков-альтерации и без того слишком велико. Однако в приведенном примере, где пониженная квинта Da должна была бы быть нотирована как *g*, композитор избрал разное написание для одного и того же звука, первый раз в значении пониженной квинты Da, в другом случае в значении основного тона Db. Обратим особое внимание на начальный терцквартаккорд двойной доминанты — *d — gis — his — fis*. Он имеет пониженную квинту — *d* и может рассматриваться, как терцквартаккорд двойной доминанты в тональности Fis-dur и как септаккорд двойной доминанты в тональности C-dur. То есть, не будучи расщеплена, эта начальная доминанта может трактоваться тоже в двух тональностях на расстоянии тритона.

Прежде чем появились «Загадка», 5-я соната и «Поэма экстаза», доминантная гармония у Скрябина прошла длительный эволюционный путь. Она лишь постепенно сделалась главной гармонической функцией, совершенно вытеснив субдоминанту и лишив тонику прежней ее значительности, весомости и осезаемости... «В этой доминантности он (Скрябин. — В. Д.) остается, пребывает в стадии неустойчивости, раздражения без исхода»<sup>1</sup>, — с необыкновенной точностью охарактеризовал гармонический язык Скрябина последнего периода Б. Л. Яворский.

2

Расщепление доминанты на Da и Db в качестве тонкой и изящной гармонической подробности появилось у Скрябина, как уже упоминалось, задолго до переломных 50-хopusов. Мы встречаемся, например, с расщеплением доминанты в 3-й сонате (ор. 23), в прелюдии ор. 31 № 1, в уже упомянутых поэмах ор. 32, в «Сатанической поэме» ор. 36. В то время это был лишь очень изысканный гармонический оборот и композитор пользовался его красочностью, можно сказать, даже традиционно. В этом сказалось стремление создать особый колорит гармонии, необычный, иногда фантастический музыкальный образ.

Нужно было время, чтобы этот прием обособился, созрел в качестве основы дважды-лада. В «Загадке» мы наблюдаем уже окончательно выкристаллизованную дважды-ладовую систему, где в основе лада лежит тритоновое звено из энгармонически равных доминант; никаких функций, кроме доминантной, не существует; тональность определяется доминантой, а лад находит свое выражение в последовательности доминант.

Итак, каждая доминанта в последнем периоде творчества Скрябина расщепляется, образуя тритоновое звено. Доминантная гармония может быть представлена септаккордом, большим или малым нонаккордом<sup>2</sup>. Обязательным условием расщепления доминанты является пониженная квинта. Доминантсептаккорд с пониженной квинтой в третьем<sup>3</sup> своем

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский. А. Н. Скрябин, цит. изд. стр. 278.

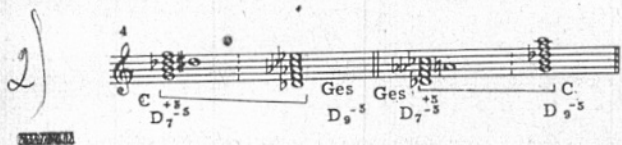
<sup>2</sup> Септаккорд и нонаккорд — большой и малый представляют собою норму. Иредка используется унденимаккорд — это случаи особые, в настоящей статье они не рассматриваются.

<sup>3</sup> При энгармонизме доминанты не всегда можно отличить основной ее вид от обращения. Поэтому в настоящей работе основной вид доминанты называется первым обращением, а терцквартаккорд, следовательно, третьим, а не вторым. Точно так же ниже говорится о шести обращениях большого нонаккорда (см. примеры 7 и 8).

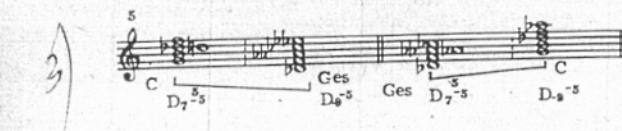
обращении равен такому же доминантсептаккорду с пониженной квинтой в тональности на расстоянии тритона (пример 3).



Доминантсептаккорд с раздвоенной, то есть пониженной и повышенной квинтой при таком же обращении дает большой нонаккорд с пониженной квинтой (пример 4).



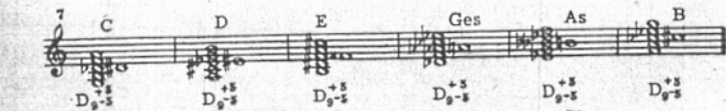
Доминантсептаккорд с пониженной и чистой квинтой дает малый нонаккорд с пониженной квинтой (пример 5).



Малый нонаккорд с чистой и пониженной квинтой дает в обращении точно такой же аккорд (пример 6).



Самыми большими энгармоническими возможностями обладает большой нонаккорд с повышенной и пониженной квинтой: он равен самому себе во всех своих шести обращениях и может рассматриваться, следовательно, в шести тональностях (пример 7).



Однако основным энгармонизмом всегда остается тритоновый, и при использовании всех шести энгармонических возможностей приведенного аккорда обращения его располагаются, как правило, тритоновыми звеньями. При этом образуется секвенция тритон — большая терция вниз (реже малая секста вверх<sup>1</sup>), которую можно назвать большой или энгармонической секвенцией дважды-лада. Она состоит из трех звеньев, но может быть продолжена за счет повторения. При этом доминанты, образующие тритоновые звенья, идут в обратном порядке (пример 8).



Движение по большой секвенции полностью исчерпывает энгармонические возможности доминанты. Но наряду с энгармонизмом у Скрябина широкое применение находят сопоставления доминант, между которыми не существует энгармонического равенства. Прежде всего это сцепление двух тритоновых звеньев, взаимно делящих друг друга пополам (пример 9).

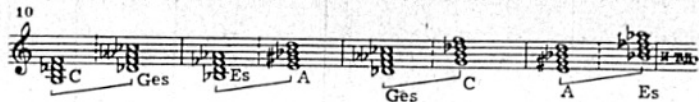


Расстояния между доминантами двух сцепленных звеньев равны половине интервала тритона, то есть малой терции. Образовавшаяся цепная последовательность может использоваться в двух видах:

1) в прямом движении в виде малотерцовой восходящей или нисходящей последовательности (см. пример 9);

2) в виде секвенции из двух звеньев, которую можно назвать цепной или малой секвенцией дважды-лада. Она может быть продолжена за счет повторения. При этом доминанты, образующие тритоновые звенья, идут в обратном порядке (пример 10).

<sup>1</sup> Точнее было бы сказать — «два тона вниз» или «четыре тона вверх», так как наименование интервала зависит только от правописания, которое при энгармонизме условно.



Энгармонические и цепные последовательности доминант не вытеснили, однако, последовательностей кварто-квинтовых. Их применение достаточно разнообразно и представляет собою подлинное свидетельство того, что функциональное в гармоническом языке Скрябина остается жизненным и убедительным, несмотря на абсолютное преобладание одной функции — доминантной. Они свидетельствуют также о том, что доминанта у Скрябина не перестает быть доминантой и не изменяет своей функции на тоническую, хотя и делается завершающей. Тоника же существует «в перспективе», в сознании композитора и временами, по-видимому, должна возникнуть и в сознании слушателей как возможная, но реально не осуществленная.

Большую роль играет разрешение доминанты в доминанту (по образцу разрешения двойной доминанты в основную); такая доминанта может:

1) предшествовать тритоновому звену, разрешаясь в одну из входящих в него доминант, например, в ту, с которой это звено начинается (пример 11а);



2) любая дважды-ладовая последовательность может быть завершена или прервана таким разрешением (пример 11б).



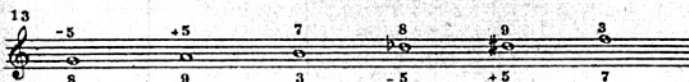
Тритоновые звенья могут находиться в кварто-квинтовых отношениях между собой. Иногда они образуют даже секвенцию из шести звеньев, которую можно назвать кварто-квинтовой секвенцией дважды-лада. С седьмого звена секвенция повторяется с обратным порядком образующих звеньев доминант (пример 12).



Таким образом, кварто-квинтовые последовательности играют в системе дважды-ладов у Скрябина весьма значительную роль.

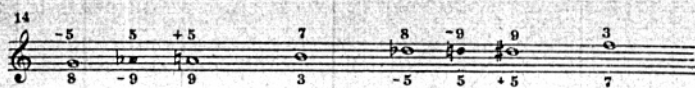
3

Большой доминантноаккорд с раздвоенной квинтой в мелодически развернутом виде представляет собой шестиступенную целотонную гамму, каждый звук которой имеет значение какого-либо тона доминанты. А так как доминанта обязательно подразумевает энгармоническое расщепление, то значение тонов двойственно: каждый основной тон вместе с тем является пониженной квинтой энгармонически равной доминанты и наоборот; нона равна повышенной квинте, септима — терции и т. д. Эти звуки можно назвать взаимозависимыми (пример 13).



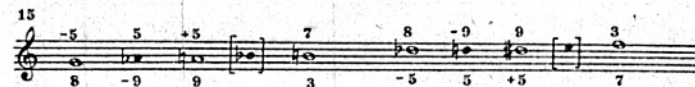
Однако мелодическое движение не ограничивается шестью тонами доминанты в их двойном значении<sup>1</sup>. В построении мелодии широко применяются полутоновые ходы. Их образуют те звуки, которые тоже принадлежат доминанте, например чистая квинта и малая нона. Но чистая квинта не созвучит в одновременности с повышенной квинтой, а малая нона с большой ноной. Обе они принадлежат мелодическому аспекту доминанты. На приведенном примере они заполняют два целотонных промежутка в шестизвучном звукоряде (пример 14).

<sup>1</sup> При шести возможных обращениях доминанты каждый из ее шести тонов может иметь шесть различных значений. Но, как мы увидим в дальнейшем, доминантовое значение тонов мелодии определяется в первую очередь той доминантой, на которую в настоящий момент опирается мелодия.

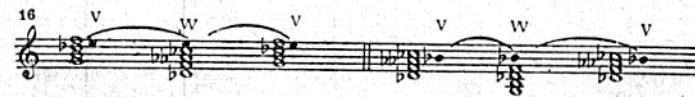


К несозвучающим в одновременности относится также доминантовая секста, которая сочетается с пониженной квинтой, но никогда не встречается одновременно с повышенной квинтой.

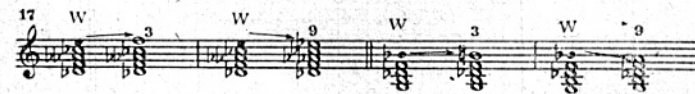
В звукоряде эта секста заполняет целотонный промежуток между повышенной квинтой и септимой (пример 15).



В отличие от тонов доминанты, обладающих способностью переосмысливаться во взаимозависимые тоны энгармонически равной доминанты, секста при энгармонической смене доминанты превращается в малую терцию к основному тону доминанты, то есть в звук, нарушающий доминантность гармонии. Эта малая терция в доминантной гармонии играет роль аккордового диссонанса (неаккордового побочного тона), требующего разрешения: 1) или путем энгармонической замены доминанты, при которой она вновь станет доминантовой секстой (пример 16);



2) или мелодически: а) ходом на полутона вверх — в терцию доминанты; б) ходом на полутона вниз в большую нону (пример 17).



Существенное отличие сексты от основных тонов доминанты — «несогласие» с энгармонизмом и особая диссонантность ее при энгармонической смене доминанты — требует и особого обозначения, отражающего ее двойственность. В настоящем исследовании для обозначения доминантовой сексты избрана буква V, при энгармонической смене доминанты этот диссонансирующий тон обозначается буквой W.

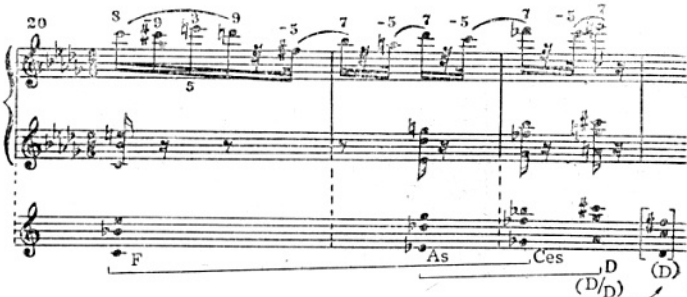


ская определенность не должна вызывать никаких сомнений. Как уже говорилось, она состоит из основного тона, септимы и терции. Этого достаточно для установления и восприятия ее «доминантности». Она обязательно метрически устойчива, то есть находится на сильной или относительно сильной доле такта. В примере 19 показано, как выражен дважды-лад ре-бемоль — соль в заключительных тактах первого предложения «Загадки».

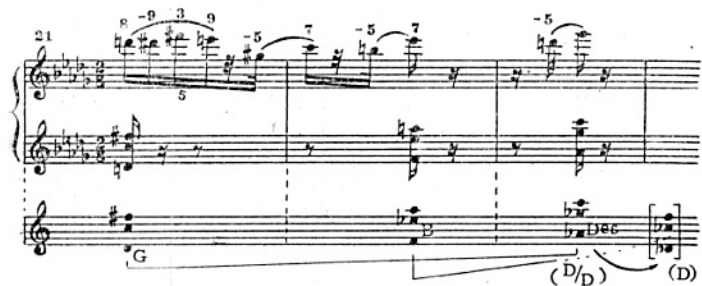


Тот же прием использован при возвращении начального дважды-лада в репризе «Загадки». Обратим внимание, что все звуки мелодии принадлежат доминанте и мелодическое звено (квинтоль), полностью сохраняя доминантовое значение образующих его звуков, вместе со сменой доминанты перемещается по тритонам. Таким образом, ритмическая продолжительность доминанты равна не одной шестнадцатой, а целому такту в две восьмых (а точнее, в пять шестнадцатых).

Смена доминант создает и размеренность движения, в приведенном примере достаточно уравновешенного. Но во втором предложении, которое сдвинуто на большую терцию вверх в дважды-лад F — Ces (согласно нотации), движение совершенно меняет свой характер. Только первая доминанта, принадлежащая тональности F, сохраняет прежнюю ритмическую продолжительность. За ней следуют доминанты тональностей (F) — As — Ces — D (пример 20).



Вторая доминанта начального звена, принадлежащая тональности Ces, сохраняет свое метрическое положение на сильной доле такта. Однако двойное уменьшение ее ритмической продолжительности, ее ритмическое равенство с доминантами тональностей As — D, образующими второе звено цепной последовательности и находящимися только на относительно сильных долях такта, и общее стремительное движение трех доминант вверх, в котором она принимает участие всего лишь в качестве среднего и проходящего члена, не оставляют и следа от былой устойчивости. Ритмическое дробление и взаимное деление двух сцепленных тритоновых звеньев, действуя в одном направлении, создают образ ускоренного, поспешного движения, которое к тому же внезапно обрывается, чтобы вновь повториться на тон выше (пример 21).



В миниатюре «Загадка» главную, может быть, прелесть составляют тончайшие оттенки ритма. Только что упомянутое повторение цепной последовательности отнюдь не буквальное — стремительность взлета сменилась осторожностью, может быть даже нерешительностью; цепь доминант неполная (доминанты тональностей G — B — Des; отсутствует доминанта тональности e); цезуры между доминантами увеличены; вторая доминанта начального звена — (G — Des) — метрически сдвинута, неполная цепная последовательность кончается брошенной, метрически слабой доминантой тональности Des.

Таким образом, второй трехтакт представляет ритмически измененное и усеченное повторение предыдущего. Характер его движения, направление, поворот, жест совершенно другие.

В неуловимой изменчивости «Загадки» — ее главная прелесть. Ускорения и замедления, устремленность или нерешительность, порыв вперед или отступление. Полный образ этого неожиданного в поворотах, кокетливого, лукавого, озорного движения создается совокупностью всех средств выразительности, нами еще не рассмотренных, но доминанты и их после-

довательности играют важнейшую роль ладо-ритмической основы, костяка, несущего на себе весь сложный комплекс музыкально-выразительных средств. Особо отмечаем стабильность формы этих доминант: ничего лишнего, всего лишь основной тон, септима и терция, всегда в одном и том же расположении.

5

В средней части «Загадки» доминанты ладо-ритмической основы остаются в сущности теми же: основной тон, септима, терция. Но именно здесь легко убедиться, что не существует непреходимой границы между доминантой — опорой и доминантой — образом. В средней части происходит фактурное обогащение доминанты, возрастает количество входящих в нее тонов — прибавляются повышенная квинта, большая нона, удвоения, посредством которых создается некий «комплекс надстройкой» над доминантовой основой. Средняя часть начинается арпеджированной сверху вниз доминантой тональности Ges, которая, медлительно разворачиваясь, захватывает два такта (пять восьмых из шести). Общая ее продолжительность — полные три такта (девять восьмых) — столько длится основанная на ней мелодия. Вторая доминанта начального<sup>1</sup> тритонового звена средней части, принадлежащая тональности С, — полная противоположность первой. Это аккорд в виде основы и «комплекса надстройкой» (появляется повышенная квинта — *dis*, удваивается терция — *h*, в дальнейшем появляются нона и удвоение септими). Аккорд метрически устойчив, наступает на сильной доле и длится, постепенно затухая, полных три такта. Только фигурация, пробегающая по звукам доминанты (нона, септима, повышенная квинта, терция и т. д.), показывает, что движение не остановилось, а на новой фазе развития «Загадки» приобрело совсем иной характер. В начале средней части композитор пишет: *voluptueux, charmé* («сладострастно, чаруя»). Создавая опору для этого томно-замедленного движения, доминанты располагаются по большой секвенции дважды-лада: тритон — большая терция — тритон — большая терция и т. д.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Доминанты тональностей Ges—С образуют основное тритоновое звено средней части. В отношении главной тональности Des—G это субдоминанта.

<sup>2</sup> Говоря о большой секвенции дважды-лада, мы постоянно говорим о последовательности тритон — большая терция и т. д. При этом следует учитывать, что как эгармонический шаг на тритон, то есть на пониженную квинту, не меняет своих качеств от направления вверх или вниз, так и эгармонизм, связанный с шагом на повышенную квинту, может быть и на два тона вниз (на большую терцию) и на четыре тона вверх (на малую сексту). При этом в правописании могут быть два тона выражены как уменьшенная кварта, а четыре — как увеличенная квинта.

Снова можно говорить о «ладовой выразительности», о соответствии избранного лада образному замыслу. Цепная последовательность доминант, действуя в одном направлении с ритмическим дроблением, создавала образ движения и устремленности или, наоборот, осторожности и нерешительности. Для медленного «чарующего» движения трехтактами избрана большая секвенция дважды-лада, неторопливо, «томно» развертывающая свои звенья (пример 22).

22 *Voluptueux, charmé*

Первое звено секвенции

Ges C

Ges

ХОД НА ДВА ТОНА ВНИЗ

Второе звено секвенции

D



Из приведенного примера ясно, что средняя часть начинается с тритонового звена, образованного доминантами тональностей Ges—С или, точнее, Ges—С—Ges, так как первая доминанта повторена. Это повторение обусловлено значительностью первого тритонового звена, его основным положением в тональности Ges—С, то есть в тональности субдоминанты к основной тональности Des—G.

Из шести доминант большой секвенции в средней части «Загадки» участвуют только пять. Это доминанты тональностей Ges—С—(Ges)—D—As—E.

Последняя доминанта не имеет своей парной доминанты принадлежащей тональности В, то есть в большой секвенции отсутствует последний член. Причина незаконченности в том что в первой части существовала неполная цепная последовательность доминант, принадлежащих тональностям G—В—Des, в которой не хватало доминанты тональности С.

Прерывающая большую секвенцию доминанта тональности E объединяется, таким образом, с другой, тоже непарной доминантой тональности В из первой части в общее тритоновое звено, как это показано на приведенной схеме (пример 23).

Большое значение доминанты тональности E, объединяющей первую и вторую части «Загадки», выражается в ее двойной продолжительности. Она, постепенно затухая, звучит два полных трехтакта, исчезая на повышенной октаве *fisis* в третьей октаве. Реприза возвращает нас к простому дважды-ладу и основной тональности Des—G.

Рассмотрим схему ладового развития пьесы «Загадка» (пример 24).

Первый и заключительный разделы написаны в простом дважды-ладу Des—G. Второе предложение первой части использует две цепные дважды-ладовые последовательности и оканчивается доминантой тональности Des.

Средняя часть «Загадки» — это большая секвенция дважды-лада. Таким образом, композитор в своем рубежном произведении, в творческом манифесте нового периода — а именно такова у Скрябина «Загадка» — полностью переходит к системе дважды-ладов, образованных энгармонизмом доминант, секвенцированием и сцеплением доминантовых тритоновых звеньев.

Однако неправильно было бы думать, что образующие лад доминанты перестали быть доминантами функционально. Заключение «Загадки» не случайно имеет авторскую ремарку «улетая...». Там где-то, в перспективе предполагается неосуществленная тоника. Она и не нужна по характеру образа «Загадки», а также многих других, последовавших за ней произведений, но может быть привлечена композитором, когда это потребуется. Так было с заключительной тоникой в «Поэме экстаза» и в «Прометее».

Мы видим, что на той же схеме ладового развития (см. пример 24) энгармонизм доминанты, взятый Скрябиным в

качестве основы дважды-ладов, отнюдь не уничтожил кварто-квинтовых последовательностей. В «Загадке» существование кварто-квинтового соотношение между первой и второй частями, то есть тональностями Des—G и Ges—C. Причем последняя доминанта I части, принадлежа тональности Des, разрешается в первую доминанту средней части, принадлежащую тональности Ges.

Кварто-квинтовые соотношения существуют также между двумя цепными последовательностями: доминанта тональности D, которой кончается первая цепная последовательность, разрешается в начальную доминанту второй цепи, принадлежащую тональности G. Мы видим, что сильные «средства воздействия» (по выражению С. И. Танеева)<sup>1</sup>, связанные с тональными функциями доминанты и тоника, не разрушаются и не уничтожаются энгармонизмом, а продолжают существовать на иной основе и проявляют свое могущество в иной форме.

6

Если доминанты ладо-ритмической основы полностью сохраняют свою гармоническую и, более того, функциональную определенность, вызывая представление о возможной тонике, то «скрябинские» гармонии, гармонии-образы, по самому существу своему не имеют характерных черт доминантности, их функциональность вытеснена красочностью, неповторимостью звучания. Это явления иного плана, результат развития доминанты в дважды-ладу. Именно такова гармония, завершающая первый пятитакт «Загадки» (пример 25).

25 *Etrange, capricieusement*

Каковы характерные черты приведенной гармонии? Прежде всего неопределенность ее метрического положения, ее «неопорность», несовпадение метра и ритма. В отличие от четких и ясных доминант ладо-ритмической основы, совпадающих с сильным или относительно сильным временем такта, эта доминанта как бы переламывается, «перегибается» с

<sup>1</sup> С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Музгиз, 1959, стр. 10.

краткой сильной доли на долгую слабую, образуя синкопическую фигуру обратного пунктирного ритма.

Второй признак такой единственной и неповторимой, хотя и производной от доминанты, гармонии тот, что она строится не на основном тоне, то есть представляет собою обращение доминанты. В данном случае гармония построена на пониженной квинте. Выше был уже приведен пример подобного «обращения» из «Поэмы» ор. 32 и упоминалось о характерной двойственности этой гармонии, о возможности ее двойного толкования, что в данном случае, разумеется, входит в замысел композитора.

Третий существенный признак — тесное или широкое расположение, от которого зависит тембр гармонии. В примере I была приведена гармония окончания «Загадки». Это тесно сжатый терцовый комплекс — терция, пониженная квинта, септима и нона. В заключении же первого пятитакта гармония построена по квартам и тритонам. Но это еще не все: она подвижная, сдвоенная. Введение движения внутри гармонии создает особые тембровые оттенки, которые можно назвать колебанием, мерцанием, просвечиванием... Поэтическое выражение этих часто необыкновенно фантастических превращений гармонии у Скрябина мы находим во многих программных заглавиях — «Странность», «Маска», «Хрупкость», «Мрачное пламя», «К пламени» и т. д.

Неожиданный же и причудливый поворот только что приведенной подвижной гармонии как нельзя лучше выражен заглавием «Загадка».

Внутренняя подвижность — четвертый признак гармонических образов Скрябина. Это неразрывная связь его гармонии с собственно мелодией, «гармоние-мелодия», по выражению композитора. Невозможно отделить гармонию окончания, терцовый комплекс, о котором уже говорилось выше, от скользящей и «улетающей» цепочки тонов доминанты. В этих превращениях и взаимодействиях гармонии и мелодии могут участвовать все тоны, принадлежащие горизонтальному аспекту доминанты.

В приведенном начальном пятитакте «Загадки» мелодическая линия партии левой руки в ее очень прихотливом изгибе проходит по следующим тонам: септима, основной тон, большая нона, первая тоника дважды-лада, секста (v), большая нона и септима. Последняя интонация — большая нона, септима — «возглавляет» и завершает эту изысканную мелодию; в дальнейшем интонация большая нона — септима обособляется и метрически сдвинутая дважды повторяется уже в качестве верхнего голоса гармонии. Все звуки начальной мелодии, за исключением первой тоника дважды-лада, входят в завершающую пятитакт гармонию. Ее первый аккорд: септима, терция, секста (v), нона; второй аккорд: понижен-

ная квинта, основной тон, терция, септима. Если объединить эту движущуюся гармонию в один аккорд, то получится большой нонаккорд с пониженной квинтой и секстой (v) в его третьем обращении.

Как уже упоминалось выше, это одно из самых характерных «обращений» доминантовой гармонии, придающее гармонии двойственность. Но пониженной квинты *eses*, то есть нижнего звука гармонии, в мелодии не было. Не было и терции — с. Наблюдая образование гармонии «Загадки», мы должны учесть еще одно, ранее не принятое во внимание обстоятельство — взаимоотношение или, точнее сказать, контрапунктирование двух планов — гармонии и мелодии. Неправильно было бы думать, что начальная мелодия «Загадки» не опирается на доминанту ладо-ритмической основы. В партии правой руки эта доминанта; правда, в необычном виде — секстаккорд в тесном расположении — на сильной, то есть метрически опорной доле такта, сталкивается с мелодией в партии левой руки, образуя секундаккорд доминанты. «Подымающейся» мелодии контрапунктирует понижение квинты у доминанты. Это как бы скрытая мелодическая линия, которая идет навстречу основной мелодии и совершенно реально переключивается с ней во втором-третьем тактах.

Заключительная интонация, как уже говорилось, переходит в верхний голос гармонии, а пониженная квинта — *eses* — ложится в основу аккорда. При этом терция доминанты — с второй октавы — остается во всех пяти тактах общим тоном. Можно услышать и другие линии скрытого многоголосия в приведенном примере, хотя бы образование «квартовой гармонии» от хода параллельными квартами. Это и есть наиболее характерный пример «мелодие-гармонии». Следует обратить внимание на тонкость и изящество многоголосной фактуры, а также на чистоту и логическую оправданность голосоведения, являющуюся одной из очень типичных черт стиля Скрабина (пример 26).

Приведенная в примере 26 мелодия первого пятитакта (вернее, трехтакта) представляет собою основную «тему загадки». Ею же начинается второе предложение первой части (в тональности F); трижды проводится она в репризе (в основной тональности); столкновением этой темы со второй темой миниатюры (в тональности D) осуществляется кульминация пьесы. Во всех проведениях звуковой состав темы остается неизменным — септима, основной тон, большая нона, первая тоника дважды-лада, секста (v), большая нона, септима.

То же самое следует сказать и про вторую тему «Загадки». В нее входят следующие тоны доминанты: основной тон, малая нона, терция, большая нона, пониженная квинта (пример 27).

Вторая тема в увеличении (в средней части «Загадки») сохраняет неизменным свой звуковой состав (пример 28).

Уже говорилось, что эта тема представляет собою мотив секвенции. В простом дважды-ладу — в первой части миниатюры и в репризе — секвенция передвигается вместе с опорной гармонией дважды-лада по тритонам (см. примеры 19 и 27).

Заключительная мотив пониженная квинта синкопически задерживается на сильную долю следующего такта, где она благодаря вступлению Db тритонового звена переосмысливается в основной тон начала нового мотива.

Во втором предложении и в средней части пьесы используется лишь третье, последнее звено секвенции, в котором ранее заключительная пониженная квинта отделена, сдвинута паузой и служит опорой для скачка на септиму доминанты на сильной доле следующего такта (см. примеры 27 и 28).

В медлительно развертывающейся средней части, где увеличенные мотивы секвенции перемещаются не по сменам доминант, а по сменам тритоновых звеньев, эта заключительная

мотив септима наступает одновременно со второй доминантой тритонового звена, делается терцией второй доминанты и вместе с ней выдерживается, постепенно угасая, в течение трех тактов<sup>1</sup>.

Вторая тема «Загадки» в первой части миниатюры описывается на функционально определенные, тонально ясные и метрически устойчивые доминанты ладо-ритмической основы. Доминантовое значение входящих в мелодию звуков многократно подтверждается и уже не может вызывать никаких сомнений. Этим неизбежностью доминантовой принадлежности звуков и всего образованного ими мотива композитор пользуется в предкульминационный момент, когда с мелодией в тональности As вдруг сталкивается гармония тональности Ges (пример 29).



Столь конфликтное несовпадение мелодии и гармонии опирается, однако, на закономерности большой секвенции дважды-лада. Как указывалось, каждое из обращений большого нонаккорда с раздвоенной квинтой принадлежит шести тональностям. Таким образом:

1. Доминанта в тональности Ges, сопутствующая мелодии в тональности As, может быть принята как пятое (на септиму) обращение доминанты тональности As.

2. Мелодия, которая звучит сейчас в тональности As, ранее многократно утверждалась в определенном доминантовом значении входящих в нее звуков. Поэтому она способна определить тональность As не менее точно и императивно, чем доминанта ладо-ритмической основы. Следовательно, мы наблюдаем столкновение в одновременности двух тональностей, входящих в большую секвенцию дважды-лада. В мелодии звучит тональность As, в гармонии же остается исходная тональность — Ges. Мы наблюдаем также, как заключительный звук мелодии, имеющий значение септими доминанты тональности As, переосмысливается в терцию доминанты тональности D, так же как это только что произошло в первом тритоновом звене средней части Ges—C. Теперь доминанты

<sup>1</sup> Продолжительность тритонового звена в средней части равна шести тактам.

будут сменяться в последовательности тритон — большая герция — тритон — большая терция — тритон, образуя большую секвенцию дважды-лада. Переход к еще не использованному ладу совершается средствами исключительными, так как утверждение тональности через мелодию в противоречии с доминантной гармонией ладо-ритмической основы — средство необычное. Одновременно через конфликт мелодии и гармонии утверждается и кульминационная тональность — D.

8

Много раз говорилось о необыкновенно разнообразном, изящно-переменчивом ритме миниатюры «Загадки». Если бы потребовалось установить жанровые связи пьесы, то следовало бы сказать, что это танец — прихотливый, изменчивый, задорный, капризный. «...Фантастическое, полное грации и лукавства, крылатое, небольшое существо, страшно увертливое, в этой увертливости большое кокетство... и никак его не поймашь», — сказал о миниатюре сам композитор<sup>1</sup>.

«Загадка» до конца дней оставалась одной из самых любимых репертуарных пьес Скрябина-пианиста. Действительно, виртуозная тонкость ритма этой миниатюры всегда привлекает и будет привлекать исполнителей. Стремление воссоздать ее кружащееся и улетающее движение — задача и очень нелегкая, и тем более интересная.

Распределением движения во времени управляют доминанты ладо-ритмической основы. Их вступление на метрически опорных долях такта то замедляет, то ускоряет бег и кружение фантастического танца. Эти доминанты могут быть отчетливо акцентированы, тогда, как правило, они выражены краткими длительностями (см. пример 19); или же медленно и плавно развернуты, как это мы наблюдаем в «сладострастно чарующей» средней части «Загадки» (см. пример 22); в таком случае они медленно затухают, исчезают. Но независимо от прямого ритмического выражения каждая доминанта длится столько, сколько длится положенная на нее мелодия или фрагмент мелодии. Так, например, сменяющиеся доминанты простого дважды-лада Deξ—G в первом предложении «Загадки», выраженные краткими шестнадцатыми на сильных долях такта, в действительности длятся пять шестнадцатых каждая, так как именно такова продолжительность мотива секвенции (см. пример 27).

Иное соотношение доминант ладо-ритмической основы с мелодией наблюдается в средней части — основной тон доминанты, с которого начинается мелодия, сдвинут с сильной доли и задержан на следующий такт (см. примеры 28 и 29).

<sup>1</sup> Л. Сабаньев. Воспоминания о Скрябине, стр. 140—141.

Продолжительность первого звука увеличена в восемь раз, но начальный акцент снят и в мелодии и в гармонии. Выражающая доминанту мелодия совершенно изменила свой первоначальный, упорно и равномерно отталкивающийся от акцента характер. Сейчас она, медлительная и томная, занимает вместе с арпеджированной доминантой ладо-ритмической основы три такта. Как уже говорилось, завершение мелодии наступает на сильной доле четвертого такта вместе со сменой доминанты. В течение следующих трех тактов эта доминанта звучит в пассажах-арпеджио и, постепенно затухая, придает особую легкость окончанию всего шеститактового построения.

Все это подтверждает жанровое родство образа миниатюры с танцем. Об этом говорит ведущая роль ритма, виртуозность в применении разнообразных форм движения и ясная расчлененность. А для этого необыкновенного, кокетливого и ускользающего танца «Загадки» прежде всего характерны слабые окончания и их тончайшие оттенки.

В заключении первого пятитакта длительно задержанная гармония просто угасает, как бы притаившись (см. пример 25).

А второй пятитакт кончается цепью взлетающих по тонам доминанты кратких мотивов. Легкое окончание создается не только краткостью мотивов и устремлением движения вверх, но и — это самое главное — отсутствием доминантовой опоры. Заслуживает самого пристального внимания явно подчеркнутый контраст между точно размеренным, акцентированным движением по квинтолям в первых трех тактах и как бы оторвавшимся от доминантовой основы окончанием. В сущности, поставленные в слабом окончании тактовые черты всего лишь дань единству написания в пьесе и еще, может быть, попытка приблизительно установить сравнительную продолжительность начального мотива. Все остальные мотивы слабого окончания, свободные от регулирующих движение доминант ладо-ритмической основы, задуманы и должны быть осуществлены как легкие и «улетающие».

В заключении пьесы после этих порхающих, все более отрывающихся от опоры легчайших мотивов и следует финальная гармоние-мелодия с ремаркой «en volé» — естественный и вполне логически оправданный вывод из всего развития фантастического ритма (см. пример 1).

Более тяжелый, более «земной» вариант слабого окончания мы можем наблюдать во втором предложении первой части «Загадки», где подобная же последовательность восходящих мотивов поддержана цепной последовательностью доминант ладо-ритмической основы. Вспомним, что такое окончание проводится во втором предложении в виде секвенции дважды и что между этими двумя окончаниями тоже суще-

ствуют тончайшие образно-эмоциональные различия, о которых говорилось в разделе 4 (см. примеры 20 и 21).

Нам остается обратить внимание на одну очень существенную деталь — рассмотренные слабые окончания первого и второго предложений «Загадки» отличаются друг от друга различным доминантовым значением входящих в мелодию звуков. Если в первом, самом легком окончании (такт 10) восходящая последовательность мотивов принадлежит одной доминанте и производит впечатление оторвавшейся от опоры на эту доминанту последовательности ее тонов: секста — большая нона; малая нона — чистая квинта; пониженная квинта — септима; секста — большая нона, то во втором и третьем случаях (см. примеры 20 и 21) каждый мотив поддерживается своей доминантой и все мотивы этих двух слабых окончаний имеют одно и то же значение: пониженная квинта — септима. Большая тяжесть или меньшая легкость окончания выражена и в сравнительной ритмической стойкости звуков: шестьдесятчетвертые и тридцатьвторые в первом случае и вдвое большая продолжительность во втором (пример 30).

30 Des

- 5 7 9 - 9 5 - 5 7 9

- 5 7 (F) - 5 7 (As) - 5 7 (Ces)- 5 7 (D)

Длительный эволюционный процесс, в течение которого созрела гармоническая система Скрябина, привел к созданию 5-й сонаты, «Поэмы экстаза» и «Загадки». В этих ранних произведениях все, что касается выразительных средств последнего периода, было композитором уже найдено, определено, продумано и имело строго выверенные логические формы. Тритоновое звено, образованное двумя энгармонически равными доминантами, стало ладовой основой, доминантовым центром дважды-лада. В миниатюре «Загадка», одном из самых законченных, отточенных и совершенных произведений Скрябина, не случайно пользующимся популярностью, большинство основных ладовых и гармонических средств Скрябина представлено в сжатой, отчетливой и предельно ясной форме. Так, например, основу дважды-лада — тритоновое звено — мы наблюдаем:

а) в его простейшем виде. Это последовательная смена доминант тональностей Des—G;

б) в его сцеплениях с другими такими же тритоновыми звеньями, образующих цепные последовательности доминант тональностей F—As—Ces—D и G—B—Des—E;

в) в большой секвенции дважды-лада, образованной тремя энгармонически равными тритоновыми звеньями в тональностях Ges—C—(Ges)—D—As—E—B.

Все доминанты этих дважды-ладовых последовательностей находятся на метрически-опорных долях такта, большая или меньшая частота их смены управляет всем движением в «Загадке», то есть они играют роль ладо-ритмической основы. Все доминанты построены так, чтобы их «доминантность» не могла вызвать сомнения — основной тон, септима, терция.

Никаких гармоний, относящихся к тонической или субдоминантовой функции, в миниатюре нет. И заканчивается она доминантой Des-dur'a. Однако между отдельными частями пьеса существуют кварто-квинтовые отношения, например, первая часть кончается доминантой тональности Des, а средняя часть начинается доминантой тональности Ges, то есть в отношении субдоминанты к основной.

Все мелодии «Загадки» построены из тонов доминанты. Для такого «горизонтального» вида доминанты употребляются не только тоны, образующие основную доминантовую гармонию (в «Загадке» это шестизвучие — большой понаккорд с пониженной и повышенной квинтой), но и несозвучающие в одновременности — например, чистая квинта и малая нона (а также секста), наряду с повышенной квинтой и большой ноной. Такие мелодии неотделимы от гармонии, образуются из гармонии и в некоторых случаях даже заменяют собою доминанту в ее ладовом значении или же вступают в борьбу с ней.

Не только мелодия образуется из гармонии, но и обратно: мелодия образует гармонические образы, часто необыкновенно фантастично звучащие. Эти гармонии-образы в отличие от доминант ладо-ритмической основы представляют собою «обращения» доминанты, то есть построены не на основном тоне. Для них характерно изобретательное и изысканное расположение по тесным или широким интервалам. В отличие от доминант ладо-ритмической основы они часто метрически непопорны и неустойчивы и даже (это очень характерно для Скрябина) внутренне подвижны; это тоже результат неразрывной связи гармонии и мелодии, результат того, что у Скрябина не существует отдельной «мелодии» и отдельной «гармонии», а есть «гармоние-мелодия».

Миниатюра «Загадка» рассматривалась в настоящем очень кратко исследовании с двух точек зрения: как произведение, на котором можно показать многие характерные черты скрябинского гармонического языка последнего периода, и как индивидуальный, единичный и неповторимый худо-

жественный образ. Рассмотренные закономерности ладо-гармонической доминантовой основы, построение мелодии из принадлежащих доминанте тонов и, наоборот, построение образной гармонии из того, что только что было мелодией, — общее для всего творчества Скрябина, особенно после 50-х опусов. Разница только в индивидуальном предомыслии этих общих принципов.

Индивидуальное и неповторимое — это бесконечная тонкость в движении и его характере, это контрастность в самых неожиданных ее проявлениях, например, в противопоставлении акцентированного, централизованного сильными долями такта, движения и его противоположности — движения, полностью или почти полностью отказавшегося от опоры на метр; или же кружевная многоголосная фактура с реальными и скрытыми голосами и, наоборот, — подчеркнутое одnogолосие мелодии, только на метрической опоре поддержанное акцентом доминанты.

Драгоценные эти детали неисчислимы, они свидетельствуют о глубине и тонкости интеллектуального и эмоционального облика их творца и о тех требованиях, которые автор предъявляет такому же чуткому исполнителю — артисту.