

Девуцкий Владислав Эдуардович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

Devutsky Vladislav E., Doctor of Arts, Professor at the Music Theory Department, Voronezh State Institute for the Arts.

E-mail: devvv@list.ru

Кризис и демонтаж тональной концепции в поздних сонатах Александра Скрябина

В статье показывается, что в отношении последних сонат Александра Скрябина невозможно методологически грамотно использовать ни одно из пяти общеизвестных определений тональности, и это означает, что поздний гармонический стиль композитора гораздо точнее определяется как атональный. В отечественном музыковедении подобная точка зрения пока кажется непривычной, но только она ведет к адекватному постижению смысла скрябинской музыки.

Атонализм Скрябина не являлся внеисторическим феноменом. Наоборот, эпоха модернизма, в которую со страстью окунулся композитор, требовала новаторских средств выразительности, и они возникли сразу у нескольких наиболее чутких художников: Дебюсси, Стравинского, Шенберга, Бартока, Прокофьева. Среди них имя Александра Скрябина занимает одно из самых ключевых мест.

Ключевые слова: Скрябин, соната, атональность, музыкальный модернизм.

Crisis and dismantling of the tone concept in late sonatas by Alexander Scriabin

The article shows that in the last sonatas of Alexander Scriabin it is impossible methodologically to use none of the five well-known definitions of tonality, and this means that the late harmonic style of the composer is much more accurately defined as atonal. In Russian musicology, this point of view still seems unusual, but only it leads to an adequate comprehension of the meaning of Scriabin's music.

Scriabin's atonalism is not a non-historical phenomenon. On the contrary, the era of modernism, in which the composer plunged with passion, demanded innovative means of expressiveness and they appeared at once from many of the most sensitive artists: Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Bartok, Prokofiev, among whom Alexander Scriabin's name takes one of the most prominent places.

Keywords: Scriabin, sonata, atonality.

Очевидным процессом саморазрушения тональности в европейской традиции принято считать музыку композиторов нововенской школы. Однако яркие, хотя пока еще не оцененные в должной мере отечественным музыковедением факты ведут в направлении таких гигантов романтического искусства, как Рихард Вагнер, Ференц Лист, Александр Николаевич Скрябин.

Кардинальное изменение стилистики Листа и Вагнера относится к 60-м годам XIX столетия, в то время как разительное преображение стиля Скрябина происходит, в частности, в его последних сонатах 1911–1913 годов после окончательного возвращения композитора в Россию. Но чтобы увидеть столь значимые явления под адекватным углом зрения,

необходимо найти решение целого ряда вопросов, от ответов на которые зависит чрезвычайно серьезный разворот в историко-теоретической проблематике в российском музыкознании.

Первый из них: *что* порождает новые стилистические явления? Второй: действительно ли Вагнер, Лист, Вольф, Скрябин последовательно деформируют и преодолевают эффекты тональной организации, выдерживавшие до ранее испытания в течение двух веков? Третий: какие элементы языка этих композиторов заменяют сломанные тональные скрижали?

Начнем разговор с освещения центрального для нашей темы второго вопроса. Он осложнен тем, что само понимание *тональности* в отечественной

науке столь расширено, что под него можно подвести все исторические феномены, включая итальянский хроматический мадригал и серийную технику Веберна, которые никак не могли бы сюда входить, так как во времена Джезуальдо о тональности еще не знали, а Шенберг и Веберн открыто ей противодействовали.

То, что наша музыковедческая школа так стойко держит равнение на «тонально организованную музыку», можно объяснить особыми историческими условиями развития страны. Ведь факт *наличия* или *отсутствия* тональности – вообще говоря, сугубо технологический (примерно такой же, как наличие или отсутствие в сочинении имитационной полифонии, наличие или отсутствие в нем сонатной формы и др.). Он не подразумевает ни эстетической оценки, ни личных предпочтений пользователей термина. Но в период 1930-х – 1960-х годов страна была отгорожена от мирового музыкального процесса, и с понятием «атональность», которое в Европе и Америке не вызывало никаких бурных эмоций, советские музыканты стойко ассоциировали (по чисто идеологическим причинам и разногласиям) такие свойства музыки, как *алогичность*, *антихудожественность*, *формалистичность*, *бездуховность* и другие не очень лестные слова и выражения.

Проходят десятилетия, но и через 50 лет (а со времени первых атональных опытов Шенберга уже и более ста лет!) первородный российский страх перед сомнительной «атональностью» остается. Конечно, все понимают, что акустико-психологические качества музыки Бориса Тищенко, Софии Губайдулиной, Альфреда Шнитке, не говоря уже о Берге и Булезе, сильно отличаются от таковых у Бетховена. Признать атональный компонент музыки Тищенко – это как бы признать, что «Шенберг вел европейскую музыку правильным путем», а советская музыкальная эстетика в мировом художественном процессе была запоздалым тормозом. В результате отечественное музыковедение выбрало в 1980-х годах удобный для себя компромисс: все художественные направления (даже самые экстравагантные) признаются состоявшимися, но у всех композиторов XX века (даже у самых экзотических) *всегда есть тональность*, только она «расширенная», «хроматическая», «рассредоточенная» или какая-то иная. И главное – она допускает внутри себя любые самые смелые акустические эффекты (в том числе, разумеется, и исходно *атональные!*).

Насколько радикально выглядит стремление любой ценой сохранять для анализа современной (а также и старинной) музыки понятие «тональности»? И какой аналитический, методический,

педагогический или практический выигрыш гарантирует нам неременное постулирование «тональной системы»? Именно здесь обнаруживается узкое место современного тонально-гармонического мышления.

В большом и интересном исследовании А.П. Ментюкова «Очерки истории гармонических стилей» [1] с беспредельным энтузиазмом доказывается, что гармонический стиль наиболее новаторских страниц Рихарда Вагнера и Ференца Листа является актом торжества мажоро-минорной тональной системы. Беспрекословная вера автора в неистребимость тонального мировосприятия столь велика, что ее не могут заслонить им же приводимые противоречивые факты. Вот типичный пассаж: «Вагнер пользуется техникой функциональной переменности охотно и постоянно, что как раз и создает *видимость тональной зыбкости*. На самом деле в палитре гармонических средств *абсолютно нет ничего внетонального...* Для него *не существует* особых *препятствий* в модуляционных перемещениях в любом направлении, к любой точке квинтового круга. В выборе он *абсолютно свободен*, при этом не забывает расставить *функциональные акценты*, ибо в противном случае звуковой процесс окажется *неуправляемым*» (везде курсив наш – В. Д.) [1, 223]. Почему процесс окажется обязательно неуправляемым – автор не поясняет, но твердо в этом уверен.

Противоречивость позиции видится и в другом пассаже: «Рихард Вагнер считается центральной фигурой своей эпохи. Оставаясь *традиционно функционально мыслящим*, он не только заново "взрыхлил" *тональную почву*, но сумел взрастить на этой почве уникальный по своим качествам "урожай"» [1, 226]. Ученый полагает, что вполне *традиционное мышление* Вагнера каким-то чудодейственным образом способно создавать *уникальный* композиторский почерк. И что собственно такое скрывается под словосочетанием «функциональные акценты», которые несчастный композитор *должен* расставлять, согласно неким весьма неопределенно формулируемым даже в наше время законам?

Вообще говоря, опасения потерять музыкальную логику в результате частичной или даже полной утраты функциональных представлений сильно преувеличены. Ясно, что любой композитор работает в сложной системе, где какая-то часть средств определяется текущей *традицией*, а другая – нарушением ее, без чего было бы невозможно создание нового. В каждом конкретном сочинении традиционного может быть и больше, и меньше. Также *индивидуальным* будет распределение ресурсов: например,

налицо традиционное метро-ритмическое решение, но весьма оригинально гармоническое, или оригинальны метро-ритмические и гармонические средства, но традиционны форма и фразировка.

Весьма неосмотрительно полагать, что сама «тональная организация» помимо воли композитора способна воспроизводить и/или корректировать выдающуюся музыку. Только в массовых жанрах, рассчитанных на невзыскательный слух и опыт, элементарная функциональная схема *S–D–T* может действовать в качестве жесткой ладогармонической модели. Известные авторы как второй половины XIX, так и XX столетий создают *музыку*, а не некую «строго организованную гармоническую систему», и разговор об оригинальном композиторском языке необходимо вести в свете закономерностей и моделей именно реальной музыки, а не ее абстрактной системы.

Широкое распространение тональноцентристских концепций имеет и чисто «цеховое» музыковедческое происхождение. Гармонический и мелодический язык музыки XX века столь многообразен и многомерен, что разобраться в его тонкостях удастся единицам. В данной ситуации гораздо проще объявить все пласты музыкального искусства вариантами реализации какой-то *единой* логики (вообще говоря, ни в конце XIX, ни в XX столетии подобной единой акустической логики быть не может, прежде всего, по причине многомерности самих музыкально-исторических явлений!), общим терминологическим и понятийным символом которой как раз и выступает вездесущая и всеохватывающая «тональность».

Сейчас под *синкретическим* и *полисемантическим* термином «тональность» у нас подразумевают сразу несколько довольно разных акустико-психологических явлений.

1. Тональность как конкретное высотное положение лада (по-другому, *транспозиция* некоторого *звукоряда*).

2. Тональность как система *функциональной* дифференциации созвучий, создающая особые

тонально-гармонические тяготения *неустойчивых* аккордов и ступеней в *устойчивые*.

3. Тональность как акустико-психологическая *окраска* музыки (мажорные, минорные тональности, тональности пасторальные, драматические, трагические, темные, светлые и др.).

4. Тональность как главенство («центральное положение») в гармонической системе тонического или «тоникального» созвучия.

5. Тональность как персонифицированная «жизненная среда», «среда обитания» героя (героев) музыкального повествования («симфония *D-dur*», «соната *h-moll*»).

Хотя все пять приведенных определений тональности онтологически разные, для многих музыкально-исторических позиций они действуют в комплексе, выражая общее согласие относительно понимания *тонально организованной* музыки. Анализируя, скажем, первую часть сонаты Моцарта *a-moll* (К. № 310), мы понимаем, что герой этого произведения показан в *драматический* период своей жизни. Напряженная эмоциональная атмосфера передана жестким пунктирным ритмом и диссонирующими полиаккордовыми созвучиями (*пример 1*).

Основная тональность первой части *a-moll* здесь накрепко ассоциируется с ее драматическим контекстом (определение тональности 3). Ритмические, мелодические и гармонические компоненты главной партии воссоздают индивидуальный облик героя, а тональность символизирует именно его *среду обитания* (определение 5). Эта двойственность легко транслируется на эмпирический опыт: в тональности *a-moll* написано немало сочинений (многие люди могут жить в схожих условиях), однако каждое из них обладает ярким и неповторимым интонационно-тематическим обликом (каждый человек по-своему уникален).

• *a-moll* в сонате Моцарта – действительно (согласно определению 1) конкретная *транспозиция* «гармонической» минорной гаммы: *a – h – c – d – e – f – gis*.

Пример 1



Пример 2

• *a-moll* в произведении Моцарта подчеркнут четкой функциональной дифференциацией созвучий типа $T - D - T - D \dots$ (определение 2).

• *a-moll* формирует именно *минорный* характер главной партии (по определению 3), так как *драматическое* содержание вряд ли может соотноситься со светлым мажорным колоритом музыки.

Функциональная (тоническая) нагрузка «центрального» *a-moll*'ного трезвучия (определение 4) состоит в том, что это – *начальный* аккорд главной партии, первой части и всей сонаты. К нему, действительно, *тяготееют* доминантовые созвучия; им начинается второе предложение периода; им открывается *реприза* сонатной формы, подготовленная небольшим доминантовым преддыктом; им заканчивается первая часть, показывая, что герою удалось сохранить себя и даже свою среду обитания, несмотря на все тяготы судьбы, соблазны и жизненные перипетии.

Но функциональность в таком понимании есть не только (и даже *не столько*) составляющая собственно *гармонической* ткани. Она – *важнейший содержательно-драматургический* компонент в формостановлении классической музыки (что напрямую смыкается с определением 5).

Любое сочинение великого композитора символически отображает некоторую конкретную историю или, по крайней мере, мировоззренческую или философскую концепцию. Герою сонаты Моцарта, живущему в эмоционально накаленной атмосфере *a-moll*, выпадают серьезные испытания, наиболее отчетливо выраженные в тональном плане первой части. Уже второе предложение периода главной партии

внезапно рвет все связи с исходной тональностью, уводя через *F-dur* и *d-moll* к напряженному доминантовому преддыкту *c-moll*. Символически – это значит, что герой оставляет свое жилище (может быть, в поисках лучшей доли), но оказывается в чуждой и поначалу *враждебной* ему среде. Напряжение *c-moll* никак не меньше (а, вообще говоря, даже больше) напряженности исходного *a-moll*.

Область побочной партии – первая знаменательная драматургическая *перипетия* части. Паническое ожидание «обрушения» в бездну *c-moll* неожиданно сменяется светлым и даже несколько легковесным звучанием *C-dur*. Значительный временной масштаб *До мажорной* тональной сферы *C-dur* в побочной и заключительной партиях рассеивает мрачные предчувствия и словно дает герою надежду на спокойное и благоприятное существование в новом для него мире. Об этом говорит и начало разработки: тема главной партии горделиво звучит теперь в торжественном *C-dur*. Но далее происходит вторая драматическая перипетия. Светлая краска *C-dur* затуманивается вторжением уменьшенных септаккордов и скоро от «надежности» сферы *C-dur* не остается и следа. Судьба вторично выбрасывает героя в грозное межтональное пространство. Сложность ситуации обостряется тем, что тоник здесь нет, вместо них – цепь доминантовых органических пунктов, в которых акцентируются максимально дисгармоничные для эпохи Моцарта полиаккордовые и нонаккордовые созвучия (*пример 2*).

В бурлении доминант мелькает и вожделенный *a-moll*, но он (третья перипетия) становится только очередным органическим пунктом, разрешаемым в

Пример 3



тональность *d-moll*. В воображении невольно возникает картина: герой пытается пристать к родному берегу, уже показавшемуся на горизонте, но ветром и волнами его сносит в другую сторону. Требуется неимоверное напряжение сил, чтобы преодолеть разбушевавшуюся стихию, и композитор отображает эту борьбу мощными октавными и тритоновыми скачками в нижнем регистре бурлящей фактуры разработки (пример 3).

Реприза сонатной формы наступает как долгожданное и счастливое обретение родного дома. Тональность *a-moll* и, разумеется, тоника *a-moll* возвращаются в музыкальную ткань, но для этого Моцарту приходится провести слушателя через массив других тональностей, через драматические эллиптические связки резко диссонирующих нонаккордов. Разжатая тонально-функциональная пружина, наконец, приходит в первоначальное состояние, символизируя именно *возвращение* героя. Важным этапом этой стадии жизни выступает *реприза побочной партии*, проведенная теперь в исходном *a-moll*.

Праздничное *мажорное* звучание, заданное экспозицией, сменяется минорной краской. Кроме того, Моцарт вводит сюда стонущие малосекундовые интонации, типичные для *lamento*: герой словно вспоминает свои злоключения и жалуется на перипетии судьбы (пример 4).

Обрамление тоникой, возвращение основной тональности указывают на *замкнутость* и образную *стабильность* всего музыкального организма. К слову, в дальнейшем у Бетховена оно обычно

будет дополняться *тесситурным* обрамлением, достижение которого порой бывает для него гораздо более важным, чем формальное обрамление тоническим трезвучием (т.е. трезвучием, помещенным не в свою исходную тесситуру). Таким образом, все пять определений тональности в музыке Моцарта действуют строго и надежно (в нерасторжимом синкретическом комплексе), дополняя и поддерживая друг друга.

Сходные процессы встречаются в музыке Барокко, они также характерны для многих сочинений романтической эпохи. В самом деле, большинство сочинений эпохи Барокко, как и всего XIX столетия, тонально замкнуты, что связано с классицистским пониманием «единства времени, места и действия». Тем не менее, данный фактор порой деформируется, превращаясь в воплощение настолько жестких жизненных коллизий, что возвращение к гармоничному единству представляется уже невозможным. Обычно это трагические сюжеты, встречающиеся, например, у Шопена (Вторая прелюдия, Вторая баллада и др.). Причем, к концу XIX века число тонально разомкнутых сочинений возрастает (Мусоргский, Брукнер, Малер, Вольф) и воспринимается как неминуемый атрибут новых эстетических и драматургических представлений, внедряемых в музыку позднеромантическими авторами. Как следствие – разорванные кардинальные *формообразующие* функциональные связи гармонической системы (нарушаются компоненты определений 3, 4, 5), и этот процесс остановить уже нельзя.

Пример 4



Важное замечание стоит сделать относительно четвертого определения тональности (о «центральной» положении тоники в системе гармонических функций). На первый взгляд, оно прямо вытекает из акустической природы мажоро-минора. Тем не менее пункт о «центральной» тонике не является строго заданным компонентом. В схематически составленной аккордовой пирамиде $S-T-D$ тоническое трезвучие, действительно, занимает центральную позицию, располагаясь симметрично по отношению к доминантовому и субдоминантовому трезвучиям. Однако при временном развертывании музыкального сочинения тоника оказывается отнюдь не в *центральной* расположении, а скорее в *краевом*, т.е. тоническое трезвучие *начинает* изложение и *заканчивает* его; в «центре» же располагаются как раз аккорды других функций и других тональностей (см. разбор моцартовской сонатной формы).

И все-таки этот пункт, несмотря на некоторую несогласованность со своим названием, является очень важным для формирования другой идеи: *тоникиальности* отдельных аккордовых комплексов в музыке XX века.

Понятие тоникиальности не актуально для классико-романтической традиции, так как целиком совпадает с определением *тоники*. Но термин «тоникиальность» становится полезным при анализе сложноположенных или нетерцовых систем новейшего времени. *Тоникиальным* можно объявить *любое* созвучие (включая додекафонное образование), если оно выполняет *обрамляющие* функции, типичные для классической тоники, или же выступает системообразующим фактором для построения целостной аккордовой палитры сочинения. Конечно, это – *метафорическая, предельно расширительная* практика трактовки как тональности, так и гармонической функциональности. Ассоциирование «тоникиального элемента» с традиционной тоникой можно принять, но только на *формообразующем* и *драматургическом* уровнях, которые мы уже описали на примере первой части сонаты *a-moll* Моцарта.

Если «тоникиальный элемент», действительно, служит акустическим символом той или иной «среды обитания» героя, то композитор XX века вполне может использовать в качестве «гармонической пружины» повествования даже предельно диссонирующие сочетания (наиболее известный пример – «Прометеевское шестизвучие» или «Прометеев аккорд» из «Поэмы огня» Скрябина).

Стоит напомнить, что и композиторы XIX столетия иногда прибегали к сходному приему. Например, в качестве «внетонических» обрамлений приведем

первую песню из вокального цикла *Dichterliebe* Роберта Шумана на стихи Генриха Гейне *Im wunderschönen Monat Mai*, которая начинается и заканчивается оборотом $II_{43} - D_7$ в *fis-moll* вне какого бы то ни было разрешения при том, что основной тональностью песни является *A-dur* (тональный план здесь разомкнут: $A - h - D - fis$). Также и у Мусоргского песня «Меня ты в толпе не узнала» из вокального цикла «Без солнца» на стихи А.А. Голенищева-Кутузова открывается созвучием двойной доминанты, а завершается секстаккордом VI ступени *D-dur/d-moll*, что подчеркивает общность трех обрамляющих звуков: *d, f, b* (теряется только *gis*). Последним аккордом мазурки *a-moll* (op. 17, № 4) Шопена становится секстаккорд VI ступени, которым ранее оканчивалось вступление к пьесе (вступление и заключение, которые обрамляют мазурку, обрываются *не тоникой*).

Таким образом, во всех приведенных нами примерах действует эффект гармонической замкнутости, что указывает на *стабильность* эмоции. Однако использование в качестве гармонических арок «*не тоник*» (т.е. аккордов, выполняющих одну из функций классической тоникиальности, – определение 5) способствует раскрытию более сложных, интимных и более многогранных чувств. У Шумана это нежное, едва зародившееся весеннее томление влюбленного юноши. У Мусоргского – эмоциональный шок от внезапной встречи с бывшей возлюбленной. В мазурке Шопена повисший в пустоте внетонический звук *f* как нельзя точно передает чувство ностальгии и душевного страдания.

Поставим теперь вопрос, который потребует для ответа «многоканальных» исследований: так как у нас есть *пять* определений тональности, и каждое из них в отдельности имеет четкий историко-теоретический дискурс, что будет при нарушении условий хотя бы одного из них (а также двух, трех или всех пяти)?

В сонате Моцарта все пять определений представляются актуальными – таково неминуемое следствие классицистской эстетики. Но, например, музыка романтиков уже выходит на другой содержательный и художественно-эстетический уровень. Так неужели данное обстоятельство никак не отражается на свойствах ладогармонического языка музыкальных произведений?

Существует гармоническое средство, которое, не порывая кардинально с линией классико-романтической гармонии, вносит значительный дискомфорт в ее теоретические основания. Это – *эллипсис*. Эллиптические отношения возникают в тех случаях, когда типовые неустойчивые аккорды *не разрешаются* в свои тоники, а непосредственно

соединяются с типовыми неустойчивыми созвучиями других тональностей (как близких, так и далеких). В слушательское восприятие такие моменты вносят некоторую *дестабилизацию*, дополнительное эмоциональное напряжение, нередко замешательство, которые композитор может использовать для передачи драматических или драматургически сложных смысловых ситуаций («*Тристан и Изольда*» Р. Вагнера, сцена *таяния Снегурочки* из одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова).

Технология эллиптических соединений непременно ведет к тому, что звукорядные компоненты конкретных тональностей смешиваются и налагаются друг на друга в пропорциях, при которых общий звукоряд музыкального фрагмента перестает быть отличимым от двенадцатизвучной хроматики. Соответственно, становится невозможным первое определение тональности, так как транспозиции хроматической гаммы совершенно неразличимы на слух!

Второе определение тональности также ставится под большой вопрос. Если слух ощущает краску доминантсептаккорда и традиционно ждет его разрешения, а разрешения как раз и нет – вместо него следует какой-то другой неустойчивый аккорд. Тогда типовые функциональные связи созвучий рвутся, а значит, разрушается чувство *тяготения неустоев к устойчивым!* Профессиональный слушатель, долго контактирующий с музыкой позднего Листа и позднего Вагнера, Вольфа и Регера, в конце концов, перестает ждать осуществления типовых гармонических соединений, а тем более, «разрешений». Развитой эллипсис для него – альфа и омега эстетических ожиданий. Теперь, наоборот, любое стандартное разрешение доминантсептаккорда в тонику может восприниматься как серьезное нарушение иной, собственно *эллиптической логики*.

Итак, в эллипсисе нет разрешений, чрезвычайно редки трезвучия, значит, перестает действовать третье определение тональности, иными словами, в эллиптической системе *нет и принципиально не может* быть *мажорной* или *минорной* окраски музыки, мажорных или минорных тональностей. Наиболее отчетливо различия стираются в хиндемитовском понимании *мажоро-минора* с его «основным тоном», что, правда, неплохо согласуется с акустическими свойствами музыки XX века. Собственно говоря, и разговор о тональностях (даже синкретических *мажоро-минорных*) здесь *условен*, так как вне типовых разрешений мы можем лишь *догадываться и дискутировать* о тональной принадлежности неустойчивых созвучий.

Особый вопрос: а зачем нам, собственно говоря, догадываться, входит ли это в неперемнную задачу

слушания музыки? Если даже непосредственно ставится задача определить тональную принадлежность доминантсептаккорда (что, вроде бы, вполне элементарно), как доказать, что он именно доминантсептаккорд, а не форма альтерированной двойной доминанты или альтерированной VII ступени?

Сложно применить и четвертое определение тональности. В отсутствие разрешений не вполне ясно, как строить систему сопряжения неустойчивых, диссонирующих созвучий, в которой можно было бы выявить некие «центральные» элементы. Данная задача амбициозно ставится в гармонических теориях Ю.Н. Холопова [2], но до сих не решена ни сама задача, ни даже оценка ее актуальности. В чисто теоретическом плане аналитик может (согласно некоторым заранее заданным правилам) дифференцировать аккорды любой сложности согласно воображаемой оси «тоникальности – нетоникальности», что никоим образом не гарантирует достижение адекватного эмоционального отклика стороннего слушателя. На практике среднестатистический слушатель никогда не следит ни за тониками, ни за доминантами даже в классической музыке. Только профессиональный «слушач» умеет выполнять мгновенный гармонический анализ. Однако и он вряд ли способен построить в воображении разветвленную *функциональную систему* септ- и нонаккордов разных строев, или, тем более, нетерцовых созвучий, которые аналитик волен формально разделять по линии «тоникальности – нетоникальности» в новаторских музыкальных стилях XX столетия.

Пятое определение тональности (как среды обитания героя) – в эллиптической гармонии единственное из всех может обрести *реальный* смысл, но с явно измененной парадигматикой. Напрямую любые утверждения о тональной принадлежности эллиптических гармоний, как мы видели, невозможны (вернее, *некритичны*). Однако развитая знаково-символическая природа романтической музыки, наследуя данные признаки от предыдущих барочной и классической эпох, как раз активно тянется к механизмам воплощения логико-смысловых и драматургических процессов.

Развернутая эллиптическая техника применена Шопеном в Четвертой прелюдии. Но здесь она еще тесно взаимодействует с тональными представлениями. Так, октавный взлет $h - h^1$ и начальный *e-moll'ный* сектаккорд очерчивает тональное пространство прелюдии (и именно как среду обитания героя). Последующие пункты действия тонального компонента (в свете пятого определения тональности) – конец первого предложения периода и начало

Пример 5



второго. Четвертый пункт – окончание прелюдии. Только в этих местах Шопен находится в зоне традиционных тональных представлений. Все остальное – эллиптические последования аккордов, то есть сфера *межтональная*. Развитый эллипсис дает Шопену возможность отразить накаленный драматический и даже трагический строй прелюдии.

Рассмотрим знаменитое *Вступление* к вагнеровской опере «Тристан и Изольда». Последовательность многочисленных секвентных звеньев и вариантов гармонизации предельно хроматизированной структуры *Вступления* не дают полной гарантии в правильности функциональной трактовки эллиптических созвучий (четыре первых определения тональности здесь не действуют). Остается лишь пятое определение: с данным набором гармонических средств можно увязать символическое отображение *жизненной среды* героев оперы. Однако если в прелюдии Шопена реально существуют по крайней мере четыре зоны проявления тональности *e-moll*, то в партитуре Вагнера тональность как некую акустическую среду обитания Тристана и Изольды можно разве что *инкрустировать* в некоторую *мозаичную* картину их трагически деформированного духовного мира. Это напоминает живописные полотна кубистов, в нагромождении геометрических фигур которых можно уловить лишь едва различимые черты лиц портретируемых.

Тональность Вагнера (прежде всего, в пятом определении) весьма необычна – она именно *инкрустированная* (и, вообще говоря, трудно вычитываемая) форма тональных отношений. Сами элементы инкрустации гораздо менее достоверны, нежели у Шопена. Так, первый восходящий мотив $a - f^1 - e^1 - dis^1 - d^1$ в купе с доминантсептаккордом $e - gis - d^1 - b^1 (h^1)$ воссоздает атмосферу, близкую к *a-moll*, но сам *Тристан-аккорд* ее сильно затеняет. Лишь в двадцать втором (!) такте *Вступления* произойдет разрешение в трезвучие *A-dur*, который сразу сменится другой тональностью.

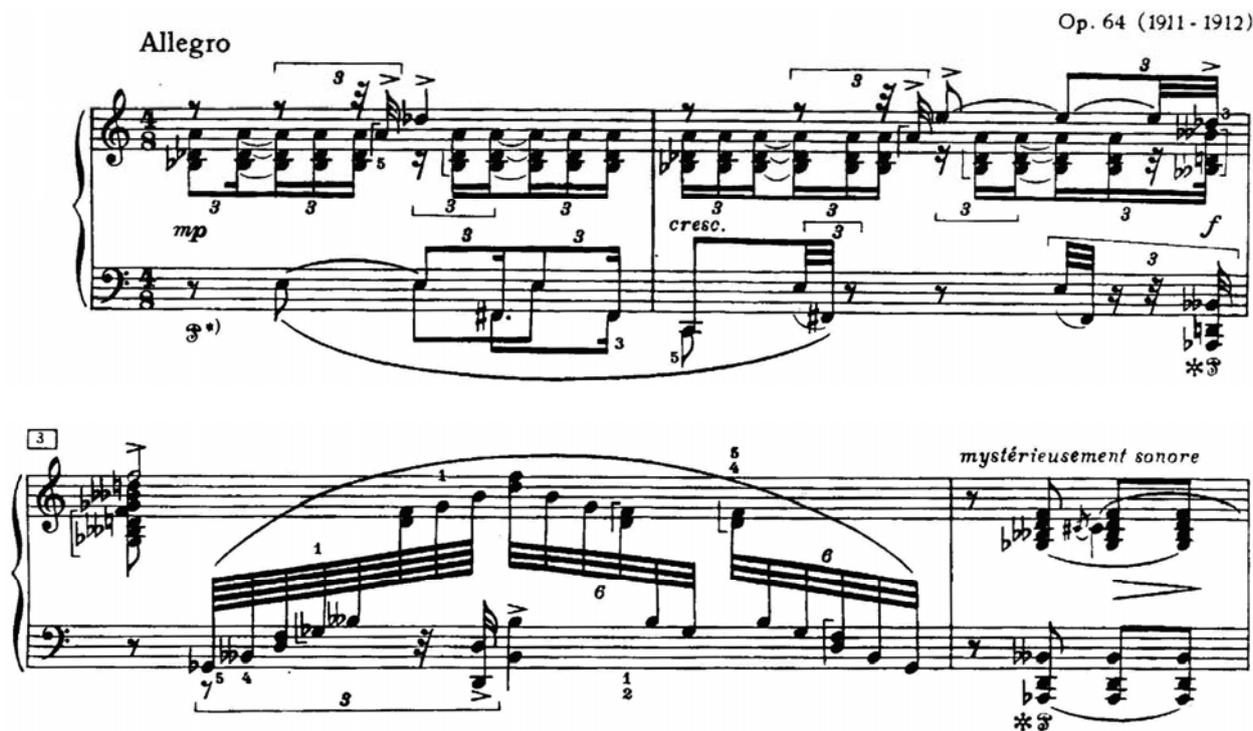
Вторая тональная зона оперы – *C-dur* (оборотная сторона сферы *A*). Она также представлена в инкрустированных формах (секвентное проведение лейтмотива *томления*, отдельные эллиптические звенья, которые можно расшифровать в рамках *C-dur*), (*пример 5*).

Символика *A – C* как среды обитания героев ярко раскрывается в конце первого действия в момент зарождения пламенной любовной страсти Изольды и Тристана. Этот эпизод довольно подробно копирует начальные такты *Вступления*. Однако окончание оперы, рисующее трагическую гибель влюбленных, уже никак не связано со сферой *A – C*. Наоборот, финал идет под знаком вполне узнаваемого звучания тональности *H-dur*. Уносящимся ввысь, мистическим трезвучием *H-dur* опера и заканчивается, подчеркивая *трагическую* обреченность героев и невозможность возврата их земной любви *A – C*.

Черты тональной деконструкции, наблюдаемые в поздних сочинениях Листа и Вагнера, десятикратно усиливаются в сочинениях Скрябина 1910–1914-х годов. Ни одно из пяти определений тональности здесь не работает и данную гармоническую стилистику правильнее будет отнести к области *атональности*. Хотя отечественные музыковеды не готовы пока принять эту идею, во многих европейских странах, а также в США позднего Скрябина, действительно, воспринимают как системного *атоналиста*.

Рассмотрим ладогармонические компоненты Шестой сонаты Скрябина. Ее структурное решение – довольно традиционно претворенная сонатная форма, имеющая экспозиционный, разработочный и репризный разделы. В репризе материал экспозиции, как и положено теорией сонатной формы, транспонируется. Тематический материал как главной, так и побочной партий достаточно яркий, но образный строй невозможно определить однозначно. Это типично скрябинский символизм, в котором присутствуют как черты эмоциональной экзальтации, так и эзотерической самоуглубленности.

Пример 6



Попробуем осветить наши пять определений тональности применительно к нотному тексту Шестой сонаты Скрябина.

Факт транспонирования партий – вне сомнений. Однако первое определение тональности – «конкретная транспозиция мажорного или минорного звукоряда» – не может быть применено. Ведь ни мажорной, ни минорной звукосистемы у Скрябина нет: это полномасштабный хроматический звукоряд, не относимый ни к одной из традиционных тональностей. Натуральную хроматику вообще нельзя «транспонировать» в привычном смысле, так как все перемещения натуральной хроматики изоморфны и звучат абсолютно неразличимо. Иными словами, конкретный нотный текст легко перетранспонировать от всех 12-ти нот, но хроматический модус – как абстрагированная звуковая система – транспорту не поддается.

Тональность по второму определению – как система функциональной дифференциации созвучий, создающая особые тонально-гармонические тяготения неустойчивых аккордов в устойчивые, – также не действует, по крайней мере, в традиционном мажоро-минорном понимании. Сама аккордика позднего Скрябина находится на полпути к шенберговской нетерцовой гармонии. Сложная хроматическая звуковая среда открывает перед композитором возможность столь свободной нотации вертикали, что выявление ее структурных свойств представляется затруднительным. В то же время акустическая связь

с терцовым принципом еще сохраняется. Например, начальные такты Седьмой сонаты, реализующие излюбленный для того времени тритоновый эллипсис, записаны смешанным бемольно-диезным способом (пример 6).

Структурно строгое прочтение созвучий возможно лишь при энгармонической замене нот: *Fis* – *e* – *ais* – *cis*¹ – *a*¹ (доминантсептаккорд с раздвоенной терцией *ais* – *a*, аналогично блюзовым нотам в джазе); *C* – *Ges* – *e* – *b* – *des*¹ – *a*¹ (доминантовый нонаккорд с пониженной квинтой *ges* и секстой *a*). Тритоновые, а также большетерцовые и малотерцовые связи подобных созвучий становятся для Скрябина неизмеримо более привлекательными, нежели кварто-квинтовые, с которыми имеет дело традиционная тонально-функциональная логика. Следовательно, классическое функциональное восприятие здесь деформируется, и слух уже не ожидает (и не должен ожидать) каких-либо привычных гармонических клише. Аккордовые последовательности Скрябина образуют совершенно новые акустические ряды (если угодно, новые *модальности*), в мир которых погружены слуховые рецепторы человека, вынужденного строить для себя новые гармонические модели.

Как нам воспринимать сами акустические комплексы? Внешне они похожи на доминантовые созвучия (септ- и нонаккорды с побочными, альтерированными, раздвоенными тонами). Однако они никуда не тяготеют, свободно переходят в неожиданные

Пример 7



для слуха аккорды других строев и структур. Тем не менее, музыковеды все равно пытаются зацепиться здесь за утерянное функциональное восприятие и говорят о «новой функциональности», «новой хроматической тональности». Сами диссонирующие комплексы объявляются «тониками» диссонансных хроматических тональностей. Например, В. Предлов считает, что начало *Седьмой сонаты* звучит в *Fis-dur*, но «только в равномерно темперированном строе фортепиано, а на самом деле подразумевается лишь "призрак" *Fis*, потому что все частоты этой мнимой *Fis* должны соответствовать спектру ее тритонового двойника, то есть тональности *C*, в рамках которой нотировано начало сонаты! Нетрудно догадаться, что у Скрябина это символизирует "мистическую тайну". В данном случае *C* и *Fis*, словно кварки в физике, не существуют друг без друга» [3, *последний абзац*]¹.

Итак, «бывшие» доминантовые нонаккорды превращаются в трактовке современных музыковедов в новые «тоники», да еще системно связанные тритонном (самым далеким акустическим соотношением). Методологически малопонятно, почему данные, резко диссонирующие созвучия нужно объявлять «тониками» неких эзотерических (мистических) «тональностей».

Те же процессы наблюдаются и в Шестой сонате, в которой не встречается ни одного трезвучия и даже септаккорды звучат редко. Лейтгармониями главной партии являются созвучия: $D - A - f - h - cis^2$ и $D - G - f - h - cis^2$. Первое из них можно прочесть как обращение нонаккорда $h - d - f - a - cis^1$ (от второй ступени в тональности *A-dur*). Второе – как доминантовый терцквартаккорд с раздвоенной квинтой $D - des^1$ (cis^1) в тональности *C-dur* (пример 7).

Многие поклонники традиций будут рады возможности ассоциировать такую связку как эллиптическую последовательность II_9 (*A-dur*) – D^4_3 (*C-dur*).

Увы, в тексте Шестой сонаты как раз строя *C* нет ни в каком виде (даже в виде нонаккорда или ундецимаккорда)! Но можно ли постулировать тональность *C* (хотя бы в понимании Хиндемита), не имея ни одного созвучия в строе *C*?

Третье определение тональности – как акустико-психологической окраски (мажор, минор и т.д.) – к музыке Скрябина позднего периода не имеет никакого отношения, так как здесь принципиально нет ни одного трезвучия, а сложные альтерационные комплексы обладают стилистически точной, но *специфической* акустической окраской, которую обученный специалист, конечно, различает, но вовсе не в дихотомии *мажор – минор*.

Четвертое определение тональности – как главенства («центрального положения») в гармонической системе тонического или «тоникального» созвучия – можно использовать, хотя с огромной натяжкой. Мы уже выделяли лейтгармонии главной партии, но можно услышать и лейтгармонии побочной партии сонатной формы (пример 8).

Обладают ли они свойством «центрального положения»? С точки зрения *частоты* использования – да, на то они и *лейтгармонии*. Однако почему частотность должна приравниваться к «центральному положению» в системе (пока даже неизвестно какой) и к проявлению «тоникальности»? Следует ли нам столь безгранично раздвигать действие терминов, которые были для своего времени вполне точными, вместо того, чтобы формулировать *адекватные* определения *новых* акустических феноменов. Тем более что в самой классической музыке тоническое трезвучие *никогда* не преобладает, так как вездесущий принцип сонатности активно переносит акцент на преимущественное звучание тональностей доминантовой сферы (в экспозиции) и длинного ряда побочных тональностей (в разработке). Например, в разобранный первой части сонаты Моцарта из

Пример 8



134-х тактов гармония в *a-moll* (T или T_6) звучит в 25-ти. При этом в экспозиции, насчитывающей 50 тактов, только 5 содержат основное тоническое трезвучие!

Тональность – как исходная «среда обитания» героя (героев) музыкального повествования – у Скрябина имеет специфический характер. Во-первых, герои здесь, безусловно, есть (образы главной и побочной партий). Во-вторых, музыкальный тематизм четко обрисовывает типажи образов. В-третьих, одной из важных сторон музыкальной образности является оригинальная аккордика Скрябина, запечатленная в конкретном высотном уровне составляющих ее звуков (конкретные транспозиции сложных аккордовых комплексов). Все это создает определенное впечатление именно о *среде обитания* персонажей сонаты. Транспонирование лейтгармоний, как и в классико-романтической традиции, способно отразить как «выход» героя из своего «дома», так и непростые перипетии его судьбы. На слух оценить это сложнее, чем при анализе нотного текста, и для музыковеда подобные действия не представляют особых затруднений.

Другое дело, действует ли в поздних сонатах Скрябина принцип «замкнутого становления» (О.В. Соколов) и возвращается ли герой в свою среду обитания? Оказывается, что нет. В репризном проведении Шестой сонаты обе партии транспонируются на большую секунду вниз, что возможно интерпретировать как некое падение жизненного тонуса и даже душевную усталость музыкальных персонажей. Последнее созвучие $G - des (cis) - f - h - as^1 - e^2$ видится как доминантовый нонаккорд с пониженной квинтой и секстой, который мог бы принадлежать $C-dur$, но самого аккорда $C-dur$, как уже говорилось, тут нет. Частично подобное окончание все-таки *закрывает* акустическую систему сонаты, так как аккорд $D - G - f - h - cis^2$ (вторая лейтгармония главной партии) содержит в себе три стабилизационных тона (G, f, h), использованных в финальном созвучии. В драматургическом смысле он может быть символом той *невозвратимой*

потери, которую понесли герои сонаты, фактически *утратив* (или *растратив*) свою среду обитания.

В Седьмой сонате отсутствует даже такое фрагментарное обрамление, поскольку настойчиво повторяемые пассажи $ais^2 - his^2 - dis^3 - e^3 - gis^3$ коды не имеют уже никаких совпадений с начальными созвучиями (характеризующими исходную среду обитания героя).

В Восьмой и Девятой сонатах обрамление похожими звуковыми комплексами и даже лейтмотивами (в сочетании с возвращением исходных интонаций) существует. В Десятой сонате исходные лейтмотивы в конце вроде бы вернулись, но гармоническая арка напрочь отсутствует. Таким образом, композитор выстраивает собственную оригинальную систему музыкального мышления, для которой традиционные тонально-функциональные представления излишни, так как ни одно из строгих определений тональной организации в поздних сочинениях Скрябина либо вообще не действует, либо действует в условиях весьма далеких понятийных аналогий.

В результате нашего исследования мог возникнуть следующий сакраментальный вопрос: что движет музыковедами, которые пытаются вопреки всякой логике сохранить терминологическую систему, которая когда-то объясняла все, но ныне не только ничего не объясняет, но и препятствует дальнейшему поступательному продвижению теории музыки, имеющей дело с совершенно новыми акустическими феноменами (в том числе, музыкой позднего Скрябина). По меткому наблюдению Глена Гульда, «как правило, мы склонны искать признаки умышленности, даже если имеем дело с произведением, созданным безо всякого предварительного плана. Когда мы в первый раз слушаем музыкальную пьесу, мы стараемся убедить себя, что воспринимаем не просто случайные ощущения. Сколь бы бесформенным не было сочинение, нам хочется верить, что оно – продукт сознательного намерения, а его бесформенность, если таковая присутствует, отвечает замыслу»

Пример 9

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system is written in 4/4 time and features a complex chromatic progression. The second system continues the piece, showing a shift in tonality and further chromatic movement. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating a highly chromatic and non-functional harmonic system.

автора. Нам невыносима роль простака – жертвы чьей-то бесцельной игры» [4, 16].

Гульд описывает ситуацию с ангажированным человеческим восприятием «вообще». Но она прекрасно работает и в нашем случае, когда музыковеды фанатично пытаются убедить себя и других в том, что Скрябин постоянно находится (и якобы не может не находиться) в плоскости сугубо тональных представлений, все время имея в виду некие *Ми мажоры*, *лябемоль миноры* или в простейшем случае *До мажоры*.

Однако гораздо естественнее считать, что гениальный слух позднего Скрябина вышел на столь высокий уровень нового акустического мышления, который совершенно не нуждается в подпорках в виде традиционных идей тональности и тональной функциональности. Вспомним, что до XVII столетия ни в одной европейской стране ничего не знали ни о тональностях, ни о гармонических функциях, что не

помешало обрести в конце XVI века сложнейшую хроматическую систему Джезуальдо или Маренцио. Слушая сейчас итальянский мадригал, современный слушатель может испытывать законное недоумение: как можно было сочинить столь невероятные фрагменты, которые выглядят подчас даже смелее вагнеровских, листовских или скрябинских новаций (*пример 9*).

Совершенно ясно, что описывать данную партитуру с тональных позиций невозможно ни с теоретической, ни с исторической точек зрения. Джезуальдо мыслил и воспринимал свою гармонию в субъективной акустической парадигме. И если наивно навязывать музыке итальянских мадригалистов наши нынешние терминологические системы, то столь же несправедливо усматривать те же системы в музыке последних сонат Скрябина. Признаем за композитором право и возможность созидать музыкальные

феномены в любых стилистических пределах, до которых он успел прийти в своей не очень продолжительной, но бурной жизненной эволюции. Теперь можно вернуться к двум другим вопросам, которые были поставлены в начале статьи.

Что порождает новые стилистические явления в гармонии за последние сто пятьдесят лет? Прежде всего, это новаторские тенденции в позднеромантической эстетике, стремление композиторов, таких как Лист, Вагнер, Малер, к отражению мистических, эзотерических, космологических тем. В творчестве позднего Скрябина данная тенденция, усиленная всеобщим движением художников начала XX века к усложненному модернистскому мировосприятию, дает новый, системный поворот. Скрябин в своем ощущении жизни полностью отрывается от каких-либо бытовых или конкретно-исторических сюжетов. Он повествует только о Вселенском пространстве и Божественном откровении. Любому музыканту должно быть совершенно ясно, что композитор органически не может уже пользоваться тем языком, которым еще недавно изъяснялись Чайковский, Дворжак, Григ, Танев. Атонально-нефункциональная гармония Скрябина так же, как деметризованная нерегулярная ритмика Стравинского, как жестко диссонировавшая аккордика Шенберга – единственно возможные системы передачи совершенно иного (модернистского) музыкального содержания.

И последний из поставленных вопросов: какие же элементы музыкального языка способны возместить потерю опоры на тонально-гармоническое мышление? Так как восприятие музыкального процесса в начале XX столетия напоминает ситуацию с итальянским хроматическим мадригалом, в котором тонального мышления просто не существовало, то можно выйти на общую для них проблему. Гармония Скрябина, как и гармония Джезуальдо, представляется имманентно-самостоятельным акустическим феноменом, для восприятия и объяснения особенностей которого тонально-функциональное чутье не только не требуется, но и вредит ему.

Слушателю нужны две важные перестройки сознания: 1) толерантное восприятие усложненных созвучий – терцовых в своей основе, но содержащих диссонировавшие компоненты (ноны, сексты, ундецимы, раздвоенные и альтерированные тоны); 2) сознательный отказ от какого бы то ни было *прогнозирования* интервальных соотношений сопрягаемых созвучий (ситуация развитого гармонического эллипсиса). Организующую (системообразующую) роль все больше начинают брать на себя фразировочные факторы, принципы голосоведения, микроинтонационные

связи, контрастное полифонизированное сопоставление элементов фактуры.

Слушатель, прошедший опыт общения с гармоническим стилем Скрябина, постепенно начинает воспринимать эту музыку с той же степенью естественности, каковая свойственна шедеврам Моцарта, Россини, Мендельсона и других общепризнанных мастеров музыкального искусства. Любые (тем более, как мы видели, *синкретические* и *полисемантические*) представления о тональной организации для такой музыки излишни. Они не соответствуют ни особенностям акустического слуха самого композитора, ни специфически и новаторски настроенному восприятию его квалифицированных слушателей.

Список литературы

1. Ментюков А.П. *Очерки истории гармонических стилей*. Часть 2. Западноевропейская классика XVIII–XIX вв.: учебное пособие. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2008. 314 с.
2. Холопов Ю.Н. *Гармония: Теоретический курс: Учебник*. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
3. Предлогов В.В. «*Перекрестная нотация как элемент символики и цветозвуковой эстетики позднего Скрябина*». Интернет ресурс. URL: <http://scriabin.ru/0102.html> (дата обращения: 11.12.2018 г.)
4. Гульд Г. Психология импровизации // *Гленн Гульд. Избранное*, кн. II. М.: Классика-XXI, 2006. С. 15–18.

References

1. Mentyukov A.P. *Ocherki istorii garmonicheskikh stiley* [Sketches of history of harmonious styles]. Chast 2 [Part 2]. Zapadnoevropeyskaya klassika XVIII–XIX vv. [Western European classics of the 18–19th centuries]: uchebnoe posobie [manual]. Novosibirsk [Novosibirsk]: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki [Novosibirsk state conservatory (academy) of M.I. Glinka], 2008. 314 p.
2. Kholopov Yu.N. *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs* [Harmony: Theoretical course]: Uchebnik [Textbook]. SPb. [Saint Petersburg]: Lan [Publishing house "Fallow deer"], 2003. 544 p.
3. Predlogov V.V. «*Perekrestnaya notatsiya kak element simvoliki i tsvetozvukovoy estetiki pozdnego Skryabina*» ["Cross notation as element of symbolics and tsvetozvukovy esthetics of late Scriabin"]. Internet resurs. URL: <http://scriabin.ru/0102.html> (data obrashcheniya: 11.12.2018 g.) [Internet resource. URL: <http://scriabin.ru/0102.html> (date of the address: 11 December, 2018)]
4. Guld G. *Psikhologiya improvizatsii* [Improvisation psychology]. *Glenn Guld. Izbrannoe* [Glenn Gould. Favourites], kn. II [book 2]. M. [Moscow]: Klassika-KhKhI [Publishing house "Classik-XXI"], 2006. P. 15–18.

Примечания

¹ В оценке созвучий В. Предлогов допускает ошибки. Первый аккорд сонаты, действительно, *бифункционален*, но он не принадлежит ни *Fis-dur*, ни *C-dur*. Это особая скрябинская эзотерическая запись доминансептаккорда *Fis-e-ais-cis¹-a¹* с раздвоенной

терцией *ais* – *a*, который как двуликий Янус мгновенно меняет окраску, как только в басу появляется звук *C*. Теперь это доминантовый нонаккорд с секстой и пониженной квинтой *C-Ges-e-b-des¹-a¹*. Следовательно, тональности, которым могли бы принадлежать (в оптимальном случае) подобные созвучия, – *H* и *F*.

Информация об авторе

Девуцкий Владислав Эдуардович,

E-mail: devvv@list.ru

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Воронежский государственный институт искусств»

394088, Воронеж, Российская Федерация, ул. Лизюкова, 42

Information about the author

Devutsky Vladislav Eduardovich,

E-mail: devvv@list.ru

Doctor of Arts, Professor at the Music Theory Department
Federal State Government-Financed Educational Institution of
Higher Professional Education "Voronezh State Institute for the Arts"
394088, Voronezh, Russian Federation, Liziukova str., 42