

Ольга Коменда

П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ О.СКРЯБІНА op.74
І П'ЯТЬ "ХАРКІВСЬКИХ" ПРЕЛЮДІЙ М.РОСЛАВЦЯ:
до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови.

Про гармонію пізнього О.Скрябіна писали і пишуть багато й по-різному. Але, в той час, коли фактично, всі дослідники сходяться на тому, що «допрометеївська» гармонія – породження модернованих доміант і тому вона підлягає тлумаченню з позицій класичної гармонії, то «післяпрометеївських творинь» і, особливо, останніх opus'ів, зокрема op.74, дослідники неоднозначні в своїх оцінках і висновках. Постає кардинальне питання: чи варто, чи є сенс щоб трактувати останні твори О.Скрябіна з позицій класичної гармонії, адже, у зв'язку з виникають численні натяжки, підлаш-товування скрябінських гармоній під прийнятий класичний канон? Скажімо, чи варто розглядати гармонію останніх творів Скрябіна в руслі загальноприйнятих функціональних тяжінь в той час, коли функціональні в ній виражені мінімально або й зовсім відсутні? Під знаком запитання – мінімальність "горезвісних" скрябінських тритонів в останніх композиціях. Чи потребують ці тритони розв'язання, чи, можливо, в даному контексті (контексті повної емансипації дисонансу), зважаючи їхню функціональну "самостійність", їх варто трактувати як своєрідну стійкість, адже вираження не потребує розв'язання? А, можливо, тут вступають в дію інші закони сприйняття – закони "багатоманітної тонікальності"? Аналіз прелюдій op.74, з цієї точки зору, уявляється нам дуже привабливим і багатообіцяючим.

З іншого боку "набридливою мухою" видаються нам постійні заперечення скрябінських дослідників у тому, що в О.Скрябіна не було й не могло бути прямих послідовників, за винятком, звичайно, нежиттєздатного епігонства [1], адже, як заперечують вони, скрябінські ладогармонічні

новаторства – це крайня межа можливих ладогармонічних пошуків, за якими – “нірван атональності. Чи справедливо це? Нам видається, що ні, адже, принаймі, один композитор творчість якого, в свій час заборонена з цілком зрозумілих причин, лише тепер повертається до активного культурного життя, виходець з Чернігівщини, Микола Андрійович Рославець, зумів тільки продовжити ладогармонічні пошуки свого духовного батька, О.М.Скрябіна, але й надіти їм певної системності, і навіть створити високоартістичні зразки музичних творів у різних жанрах. Оглядаючи на це, порівняльний аналіз фортепіанних прелюдій О.Скрябіна і М.Рославця уявляється нам не тільки доцільним, цікавим, актуальним, але й необхідним.

Цикли фортепіанних прелюдій О.Скрябіна та М.Рославця в часовому відношенні загально знаходяться на восьмирічній дистанції*. Однак, в той час, коли скрябінські мініатюри стали своєрідною “лебединою піснею” композитора, то прелюдії М.Рославця – завершенням періоду ранньої творчості, певним перехо-дом до етапу творчої зрілості митця. Цілком ймовірно, поява такого циклу в М.Рославця – не випадкова, адже, як відомо, він не просто захоплювався творчістю свого старшого сучасника, але й вважав себе, до певної міри, “учнем Майстра”. Виходячи з вищесказаного та враховуючи особливості ідейно-стильового спрямування творчого процесу молодого М.Рославця, варто зауважити, що твори композитора, написані протягом першого десятиріччя ХХст., постають перед нами як продовження скрябінських пошуків “харківські прелюдії”, зокрема – як цілком усвідомлене і неабияк оригінальне “оголошене” компози-тором цієї спадковості.

Образний світ прелюдій обох циклів – демонстрація творчого втілення композитора семантики символізму. Проте, в той час, коли в О.Скрябіна переважають похмурі образи відчуження (№1), “зупиненого часу” [2,204], “затамованого страшного крику” [3,150] (№ 3), болю (№ 4) та “зловісної войовничості” [3] (№ 5), то в М.Рославця – світлі образи вишуканої експресивності (№ 1), витонченого томління (№ 21), граціозного споглядання (№ 4) та щемливої ніжності (№ 5). Лише 3-я прелюдія М.Рославця, зі своєю атмосферою задушливої гнітючості, є різким контрастом решті прелюдій і абсолютно “випадає” зі світлого контексту цілого циклу. З іншого боку, відомо, що прелюдії ор. 74 О.Скрябіна писались ним як своєрідні ескізи до “Попереднього дійства”, можливо, саме цим пояснюється густина і насиченість їх трагізму.

Що стосується ладогармонічної мови прелюдій, багато в чому подібної в обох циклах, її особливості, на нашу думку, варто послідовно розглянути на-ступним чином : по-перше – в плані виявлення характерних рис тональної системи, по-друге – в аспекті визначення характеру функціональних стосунків, по-третє – в плані спроби аналізу та характеристики ладових структур і по-четвер-те – дослідженні їхньої новітньої ладової природи.

Безперечно, варто погодитись з тим, що і прелюдії О.Скрябіна, і прелюдії М.Рославця – твори цілком тонькі, хоча їхня тональність – це не звична то-нальність мажоро-мінор, а нова тональність, так би мовити, вищого порядку, тобто, за словами Н.Гуляницької, та, що представляє собою новий “тип звукових стосунків, найбільш суттєвою ознакою якого є централізація звуку”.¹ У обох циклах композитори однаково вирішують проблему інтеграції тонів в єдину цілу тональну систему, звертаючись до, так званого, принципу “породжуючої моделі”,² який у О.Скрябіна так і не отримує теоретичного обґрунтування, а у М.Рославця виростає в струнну логічну систему синтетакорду. І принцип “породжуючої моделі” О.Скрябіна і система синтетакорду М.Рославця є способами конструювання цілого на основі, так званого “невпорядкованого” звукоряду-співзвуччя, що виконує функцію центрального елемента системи, тобто тоніки. В умовах нової тональності виникає нова тоніка, і навпаки, нова тоніка формує новий характер зв'язків тональної системи. “Починаючи з “Прометей” у О.Скрябіна, це, безперечно, справедливо й у відношенні до ранньої творчості М.Рославця, – зникає акорд традиційному розумінні, – зазначає Н.Вієру. – Акорд вже не є консонансом-устоєм, а дисонансом-неустоєм. Будучи дисонансом за гостротою звучання, він може бути устоєм за своєю стабільністю. Замість акорду – звуковий мелодико-гармонічний комплекс, що представляє собою концентрований виклад того, чи іншого ладу. Акорд-лад завдяки своїй складності та багатоступеневості...”

* Прелюдії О.Скрябіна ор.74 написані в 1914 р., а П'ять прелюдій М.Рославця писались протягом 1919-22 р.р.

¹ Термін Н.Гуляницької.

² Термін Ю.М.Холопова.

F – C – B – G –

C – H – Es – E – Ges – As – C –

F – As – F –

Симетрія – характерна риса тонального руху в прелюдії № 5, з її майже дослівним повторенням 1-го та 2-го речень та переважаючими кварто-квінтовими стосунками:

Cis – Fis – H – A –

D – G – D – C – G – D – E –

Cis – Fis – H

Однак, особливою широтою і розгалуженістю тонального мислення характеризуються прелюдії № 3 та № 4, в основі яких – секундово-терцові співвідношення тональних центрів:

№ 3

Des – Eses – D – Es – B – G – As – Ges – Ces – Ges –

Es – Fes – E – F – C – F – B – His – C – Es –

Ges – Ases – F – As – A – Ges – Cis –

№ 4

A – C – Gis – C – Es – C – Es – Ges – Es –

Fis – B – D – G – B – G – B – C – As – F – Ces –

B – Fes – E – D – E – Des – B – Fes –

Es – Ges – A – Ges – A –

В загальному, тональне мислення М.Рославця в рамках нової ладо-гармонічної системи видається більш зрілим: композитор дозволяє собі насичений тональний рух, який, на його думку, ні в якому разі не є завадою на шляху психо-логічного сприймання його "основних звучань", адже для М.Рославця вони – звичні й добре знайомі, для нього – це вже традиція, тоді як для О.Скрябіна – це всього лише пошуки (хоча й досить результативні) нових, незвіданих звучань. Очевидною є загальна "плагальна" спрямованість, м'якість тонального мислення М.Рославця, тоді як тональне мислення О.Скрябіна все ще перебуває в рамках гострих тритонових тяжінь домінантовості.

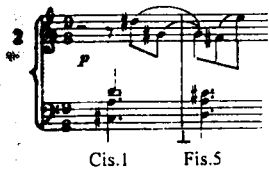
Що стосується проблеми домінантовості, то її вирішення, безперечно, не може бути цілковито однозначним. Без сумніву, і прелюдії О.Скрябіна, і прелюдії М.Рославця написані новітньою гармонічною мовою і не містять в собі функціональних стосунків в їхньому традиційному розумінні, однак, знову-ж таки, повне заперечення будь-якого характеру функціональності неодмінно призведе до деякого викривлення реальної ситуації. Нам видається, що в даному випадку доцільно говорити про, так звану, функціональність вищого рівня, як про систему, що виникає на основі виявлення і застосування функцій вищого порядку. Розглядаючи тональний рух в прелюдіях ми неодноразово зазначали наявність квазіавтентичних та квазіплагальних зворотів. На нашу думку, вони – яскравий вияв функціональності такого типу. Безперечно, в результаті співставлення ЦЕ в основному вигляді, що сприймаються слухом, як квазітоніка, з його транспозиціями на інтервали кварта, квінти (тритуна) ↑↓ що відповідно сприймаються як квазісубдомінанта та квазідомінанта (до того ж рух басу – вільний, адже вид обернення не впливає на характер функціональних стосунків), й виникає, власне кажучи, враження функціонального руху вищого порядку, що полягає в колоруванні, розцвічуванні ЦЕ, який демонструється різнобічно (в різних транспозиціях і оберненнях).

Реальне застосування квазіавтентичних та квазіплагальних зворотів доцільно розглянути на прикладі 1-ї прелюдії О.Скрябіна та 5-ї прелюдії М.Рославця, де вони, на нашу думку, виявлені чи не найбільш рельєфно. Яскравий "Т-D" зворот зустрічаємо в 2-му такті прелюдії О.Скрябіна, де "Т" подана в 9-му оберненні на басу А, а "D" з'являється у своєму основному виді:



і, навпаки, на початку прелюдії М.Рославця знаходимо "Т-D" зворот, де "Т" представлена основним видом, а "D" – 5-м оберненням:

Lento, rubato

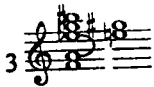


Cis.1 Fis.5

Очевидно, що процес емансипації дисонансу, який вже вагомо заявляє про себе в цих творах, ще не доведених ще до кінця. Формально співзвуччя пре-людій – тонікальні й не потребують роз'яснення, але реально – їхня терцево-до-мінантова природа дає себе знати як в звучаннях домінантових еліптичних зворотів, так і в зворотах іншого функціонального спрямування. З одного боку спостерігаються ознаки функціонального руху, з іншого – скованість цього руху ритмічними повторами. І хоча, на думку Н.Вієру, тритонові співставлення акордів О.Скрябіна, що виникли на основі розщепленої домінантовості, пізніше асимілювались, відокремились від домінантовості, як такої [5], однак, на наш по-гляд, принаймі в ор. 74 процес асиміляції ще далеко не завершений, і тому, як прелюдії О.Скрябіна так і прелюдії М.Рославця належать до важливих творів у відношенні до функціональності, оскільки, хоча вже не є функціональними, але ще й не є афункціональними. В цьому – їх особливе значення, вияв їхньої традиційності й авторства водночас.

Торкаючись питання акордових структур даних прелюдій, насамперед хочеться звернути увагу на особливості будови ЦЕ. І "породжуюча модель" О.Скрябіна й синтетакорд М.Рославця визначені в основному – традиційній базовій терцовій будові. І хоча їх фактурне оформлення, в певній мірі, приховує їх терцову природу, однак, при уважному аналізі, вона проявляється досить чітко.

В перших трьох прелюдях О.Скрябіна це – ундецимакорд (11) з численними альтераціями, розщепленими та пропущеними тонами, в останніх – аналогічно модифікований терцдецимакорд (13). Їхня домінантовість яскраво виражена присутністю базового тритону в 3-й прелюдії:



та двох тритонів – базового та похідного – в 5-й:



В інших прелюдях така явна домінантність відсутня. Наприклад, в прелюдії № 4 її порушення зумовлено наявністю високої септими, в прелюдії № 2 – низької терції, а в прелюдії № 5 – відсутністю будь-якої терції "Д7".

ЦЕ прелюдій М.Рославця – це, виключно, терцдецимакорд, хоча й у всьому розмаїтті його варіантів. Єдиний ЦЕ з домінантовою природою, до того ж слабо вираженою (тільки в базовому тритоні), знаходимо в прелюдії № 4:

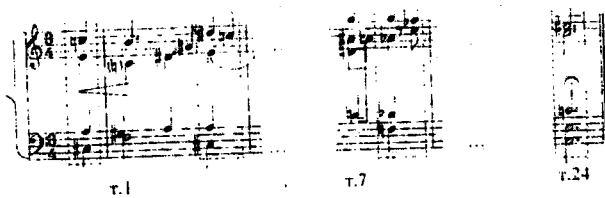


в 1-й – низька терція, в 2-й – висока септіма, в 3-й – висока септіма та відсутня терція, в 5-й – низька терція та відсутня септіма.

Що стосується, власне, фактурного оформлення "основних звучань", то при йорі різноманітності є змога визначити певні характерні акордові комплекси, їхні складові та загальні закономірності їхньої побудови в цілому. Принагідно

хочеться звернути увагу на характерні скрябінські "гармонії з сексти та квінти", що, на думку В.Дернової, є останнім зі всього знайденого О.Скрябіним у сфері двічіладових звучань. "Можливо, – зауважує вона, – найоригінальнішими гармоніями Скрябіна є ті, при утворенні яких в тритоновій ланці Dб участі не бере, витіснена терцією Тб – W, або й, навіть, одним звуком W. Ці акорди мають багато варіантів, але їм завжди властиві: інтервал м.б в основі та обов'язкове звучання м.3 – W – у верхніх голосах. Ці акорди – глибоко мінорні. За їх участю створено багато трагічних образів в останніх опусах... Але тільки один раз гармонія такого типу з'являється в основному виді, тобто не на терцевому тоні й не з інтервалом м.б в основі гармонії. Це – заключна гармонія прелюдії № 4 ор.74... Зрештою, припустити, що одна з цих гармоній "основна", а інша – "обернення" – можна тільки умовно" [7].

Lent, vague, indécis



Звичайно, пояснення такого акордового комплексу з точки зору синтезу Da і Tб тональностей тритонової ланки, в певній мірі, дозволяє пролити світло на особливості гармонічного мислення пізнього Скрябіна, однак сам підхід, як по-родження класичного гармонічного мислення, не достатньо точно відображає ту новаторську сутність гармонії пізнього Скрябіна і той кардинальний перелом, що відбувся в його гармонічному мисленні останніх років. Постійні полі-функційність і поліладовість у О. Скрябіна врешті-решт знівелювали власну сутність, як таку, в результаті чого, наприклад, тони зм.8 – "cis-c" у 4-й прелюдії, на наш погляд, варто розглядати не як тони, належні окремим ладовим сферам й окремим функціям, а як цілком самостійні, окремі тони однієї ладової сфери, одного гармонічного комплексу, доцільність чого підтверджується об-грунтуванням даних гармонічних явищ у теоретичних працях М.Рославця. Глибоко переконані, що дослідження гармонії скрябінських прелюдій ор.74, зокрема, в рамках нової гармонічної системи – системи синтетакорду М.Рославця – не просто гарантія появи нової, свіжої точки зору стосовно цієї пробле-ми, а й можливість глибокого проникнення в новаторську сутність.

Цікаво, що хоча "гармонії з сексти і квінти", як вважає В.Дернова, й є осно-воположними для пізньої творчості О.Скрябіна, однак, в ор.74, в своєму харак-терному вигляді вони зустрічаються тільки в прелюдії № 4. Деяко змінені вони з'являються в прелюдії № 2, де зм.8 спостерігаємо не в крайніх звуках співзвуч-чя, а в сусідніх (т.5, 13), тоді як в основі акорду – квінта.



Подальші видозміни "гармонії з сексти та квінти" з'являються в результаті заміни квінти тритоном, і, як наслідок – їх новий варіант і новий відтінок звучання. Яскравий приклад такої модифікації спостерігаємо на початку прелюдії №3.

¹ "Нова система організації звуку і нові методи теорії композиції", ЦГАЛИ, ф.2569.

"Дослідження музичних звуків та ладів", ЦГАЛИ, ф.2569.

"Робоча книга з технології музичної композиції", ЦГАЛИ, ф.2569.

Allegro drammatico

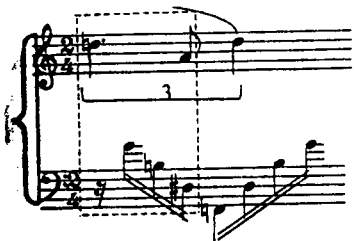


В прелюдіях М.Рославця також зустрічаємо "сексто-квінтові гармонії". Най-яскравіше їхнє відображення демонструє прелюдія № 5: в передостанньому такті во-ни дані в основному виді, однак з додаванням "субдомінантового тону" в басу (4–6–5–6).



В інших місцях (затакт, 3т., 6т., 10т.) ці гармонії з'являються в новій модифікації, зі змінами верхньої частини акордового комплексу. Внаслідок цього – переважання квінтових звучань, появи тріад і відсутність зм.8 (6-5-3-5) [Див. приклад №2].

В прелюдії № 3 – ще один варіант: 6-6-5 (т.4, 16, 25).



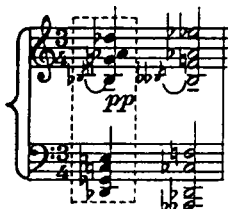
Ознаки цієї ж акордової структури зустрічаємо в прелюдії № 1 (т.1, 3, 9, 11, 12)

Andante affettuoso



та прелюдії № 3 (т.1, 2, 13, 14, 22, 23),

Lento sostenuto



Хоча повнозвучність та насиченість гармонічної вертикалі, в деякому відношенні, відображають контури цього акордового комплексу.

Щодо інших варіантів фактурного оформлення гармоній О.Скрябіна, то, без-умовно, варто відзначити характерну акордову модель "третон-септіма (нона-унде-цима)", що часто використовується композитором в якості фундаменту спів-звуччя. Найбільш яскраво це відслідковується в прелюдіях № 1 (затакт, т.1, 4, 8) та № 3 (т.1, 3, 4, 5). Цю ж характерну структуру зустрічаємо в 4-й прелюдії М.Рославця (т.17, 18), а її дзеркальну видозміну – на початку цього ж твору.

В цілому багатоманітність акордових побудов обох циклів не може бути зв'язана до якихось вузьких стандартів чи структурних догматів, адже на базі терцевої будови, що лежить в основі акордики цих прелюдій, часами виникають як розлогі кварто-квінтові чи тритонові комплекси, так і нашарування секунд чи септім, що покликані втілити особливий, нетутешній характер фантастично-примарних образів і є вагомими кроками в напрямку розширення виразивих можливостей гармонії.

І, нарешті, останнє – ладові структури прелюдій. Перед нами – оригінальні ладові утворення, оригінальність яких зумовлена якісно новим характером внутрішньоладової ієрархії. Нерозривна єдність горизонталі і вертикалі, де гармонія породжує лад і навпаки, зумовлює варіантність гармоніє-ладових утворень, а рівноправність всіх звукових одиниць приводить до деякої внутрішньо-ладової статичності. Кількість ступенів звукоряду – не обмежена (аж до 12-ти тоновості включно, як правило – від 6-ти до 10-ти звуків, хоча є й винятки – 5-ти звуковий комплекс в 5-й прелюдії М.Рославця). В цілому скрябінські ладові структури – більш повнозвучні, насичені, ймовірно, з метою створення похмурих, трагедійних образів смерті, або ж наближення до кінця (9-10-10-8-9). І навпаки, по-рівняно прозорість ладових утворень М.Рославця (9-7-7-8-5) зумовила можливість появи спокійних, просвітлених настроїв. Звукоряди прелюдій в обох циклах багатоманітні за своєю внутрішньою інтервальною структурою, тому будь-яка систематизація в цьому плані не уявляється можливою. Єдине, що з повною впевненістю можна стверджувати, це те, що обидва композитори активно працювали в напрямку освоєння несиметричних ладозвукорядів. Набагато пізніше, після 2-ї світової війни, з'явилися "лади обмежених транспозицій" О.Мессіана. На наш погляд, спадковість тут очевидна.

Таким чином, підсумовуючи все вищесказане, вважаємо за потрібне зазначити, що сьогодні творчість О.Скрябіна постає перед нами не тільки як завершення певного музично-історичного циклу доби, скажімо, російського романтизму, але й, одночасно, як початок нового витка музично-історичної спіралі. Вона не тільки підсумовує багатющі надбання російської музики ХІХст., а й є геніальним прозрінням в нове, ХХст., або, що цілком ймовірно, – у більш далеке майбутнє. Музична ж творчість М.Рославця, на нашу думку, непересічно самобутня в стилістичному відношенні, безперечно є продовженням скрябінських музичних ідей. Нескінченність, невичерпність їх потенціалу доведена плідною творчістю композитора в період 20-х рр., з її оригінальною еволюцією в напрямку "нової речовості". На превеликий жаль репресивні 30-ті обірвали плавну лінію еволюційного процесу. Вельми прикро, що яскравий талант був, практично, знищений, і, навіть, будь-які згадки про нього були стерті з музичної карти ХХст. Суворая реальність внесла свої жорстокі корективи, залишаючи нам, сьогоденним дослідникам тих трагічних сторінок музичної історії, тільки можливість припущень. На наш погляд, цілком ймовірно, що за умови інших історичних обставин, дистанція між творчими знахідками М.Рославця та О.Мессіана була б не такою далекою, а до постановки питання російсько-французьких взаємовпливів (згадаймо М.Мусоргського, К.Дебюссі, І.Стравінського тощо) долучився б аспект українства.

Попри все сказане, не виключаємо можливості аналізу ладогармонічної мови даних прелюдій і за моделями двічіладів Б.Яворського, як це пробували робити деякі дослідники, однак, на наш погляд, це обов'язково призведе до неабияких труднощів (особливо щодо проблеми стійкості-нестійкості) чесно уникнути яких буде досить нелегко і, ймовірно, навіть неможливо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дернава В. Гармония Скрябина // А.Н. Скрябин: Сборник статей. – М., 1973.
2. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества. – М., 1974. – с.204.
3. Альшванг А. Жизнь и творчество А.Н.Скрябина // А.Н.Скрябин. Сборник статей, М.,1973, с.150
4. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию, М., 1984, с. 116.
5. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства // А.Н.Скрябин. Сборник статей, М., 1973, с. 326–327.
6. Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода, М., 1969, с.94.
7. Дернава В. Гармония Скрябина // А.Н.Скрябин. Сборник статей, М., 1973, с. 379.