

# Перекрёстная нотация как элемент символики и цветозвуковой эстетики позднего Скрябина

(Москва, 2008)

*Валентин Предлогов, aka Predlogoff, Василий Вячеславович Журкин  
(31августа 1962, Москва - декабрь 2014, там же)*



## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	стр. 2
Перекрёстная нотация как наиболее распространенная форма смещенной	4
Частотные ряды C и Fis. Фантомные отражения	8
Синестезия и контрапунктирование цвета и тональности	12
Уточнение терминологии	14
Гармонии и нотация 7-й сонаты	16
Символика	38
Некоторые обобщения и выводы	41

Источник: <http://www.scriabin.ru/0102.html>

## ВВЕДЕНИЕ

Данная работа представляет собой сокращённую редакцию статьи с таким же названием, опубликованной в сборнике "Звуковые миры Восточной Европы" (Kulturwelten, №5 (2007/4), ред. И. Харисов, ISSN 1864-3183). В данной работе рассматриваются принципы скрябинской нотации и происхождение скрябинских "тональностей" позднего периода, традиционно исчисляемого с op.58. Тема остаётся актуальной, так как многие проблемы не разрешены до сих пор. Целью данной работы является уточнение некоторых прежних теоретических позиций в свете давно известной информации, а также выдвижение принципиально отличающихся идей, позволяющих по-новому взглянуть на проблему скрябинской нотации и цветозвуковой эстетики позднего скрябинского периода.

Путеводной звездой на этом пути мне будут служить мысли Скрябина, переданные с его слов многочисленными биографами, первым из которых по фундаментальности наблюдений следует назвать, конечно же, Леонида Сабанеева. Нет нужды как-то особо представлять эту фигуру, сыгравшую, как мы убедимся, существенную роль в развитии скрябинского искусства в последние годы жизни композитора. Естественнаучные, музыкально-теоретические и общехудожественные взгляды Сабанеева, органично сочетавшиеся в рамках его мировоззрения, представляли для Скрябина громадный интерес: не подозревая о том, именно Сабанеев подкинул Скрябину настолько радикальные идеи, что даже сам не понял всей громадности роли, которую он сыграл на завершающем этапе жизни композитора.

Следует начать с того, что именно Сабанееву первому пришла в голову идея о "системообразующей" роли частотной цепочки натуральных гармоник основного тона поздней скрябинской гармонии. Нельзя сказать, что идея эта была "нова" сама по себе, так как теоретиками музыки и практикующими музыкантами давно уже было осознано фундаментальное значение натуральных гармоник тоники в образовании так называемого "тонического трезвучия" (мажорного). Но Сабанеев в своих размышлениях двинулся дальше, указав на прогресс в этом направлении, наблюдавшийся уже у Шопена – Сабанеев указывал, в частности, на "доминантовое" завершение шопеновской прелюдии F-dur. Справедливости ради следует отметить, что это не единственное произведение Шопена, где проявилась "доминантовость", но именно в этой пьесе она выступила столь отчётливо, что это трудно было не заметить. Сабанееву принадлежит та заслуга, что он не счёл подобное завершение шопеновской прелюдии "случайной прихотью гения", а развил идею о "вслушивании" композитора в звучание струны и, как результате этого, "выслушивании" гармоник более высоких частот, нежели частоты гармоник, образующих тоническое трезвучие, следствием чего явилось дополнение Шопеном этого трезвучия ещё одним звуком и образование малого мажорного септаккорда, как то имело место, в частности, в завершении прелюдии F-dur.

Сабанеева, с интересом воспринимавшего скрябинские идеи о расширении тонического трезвучия до тонического "многозвучия", на котором базировалась поздняя скрябинская "тональность", заинтересовал вопрос происхождения этой многозвучной гармонии. Творчески восприняв слова Скрябина и проанализировав строение поздней его гармонии на примере "Прометея", Сабанеев пришёл к однозначному выводу о том, что Скрябин, несомненно, воспринимал в качестве "консонирующих" только те звуки, которые являлись более высокими натуральными гармониками всё той же тоники, которая во времена оные дала также основу и для образования мажорного тонического трезвучия. Сабанеева озарила гениальная мысль, что Скрябин, как и Шопен, постепенно "выслушивал" всё новые звуки своего более сложного консонирующего многозвучия. Но Скрябин пошёл значительно дальше Шопена, включив в состав своего многозвучия не только тот звук, который придавал ей доминантовость, но и более высокие звуки, в рамках равномерно темперированного строя примерно соответствующие малому мажорному септаккорду двойной доминанты.

Таким образом, Сабанеев первым понял, что скрябинская многозвучная супергармония в рамках равномерно-темперированного строя приблизительно реализуется посредством двух аккордов – малого мажорного септаккорда тоники и малого мажорного септаккорда двойной доминанты. Более того, он

догадался, что так называемая "прометеева гамма" образуется в результате размещения в пределах одной октавы звуков, образуемых этими двумя аккордами.

Сабанееву принадлежит ещё одна важная для понимания поздней скрябинской гармонии мысль, а именно: он понял, что в поздних произведениях Скрябина перемещение звуков из октавы в октаву не меняет их функционального значения в плане образования гармонических комплексов. То есть в произведениях Скрябина звуки, отличающиеся друг от друга ровно в 2 раза по частоте, мыслятся композитором как идентичные с точки зрения рассмотрения образуемых ими гармоний, иначе говоря, скрябинская гармония инвариантна относительно перемещений этих звуков из октавы в октаву. Этому важнейшему положению я намеренно уделил специальное внимание.

Но и это ещё не всё.

Дело в том, что Сабанеев поделился своими наблюдениями со Скрябиным и в ответ получил восторженный отклик композитора. В частности, Скрябина чрезвычайно обрадовал тот факт, что в муках "выслушанные" им звуки многозвучного консонанса оказались вовсе не плодом его музыкальной фантазии: как выяснилось, в основе этого консонанса лежали ПРИРОДНЫЕ естественно-научные, то есть вполне ОБЪЕКТИВНЫЕ закономерности. Однако Сабанееву даже не пришло на ум, что когда он раскрыл Скрябину базовую идею образования скрябинского тонического многозвучия, основанного на натуральных гармониках тоники, он заронил в голову композитора глубочайшую идею, имевшую самые радикальные последствия в позднем скрябинском творчестве.

Прежде чем приступить к рассмотрению поздних скрябинских гармоний, я хотел бы обратить внимание на одно важное обстоятельство. Как известно, Скрябин любил сочинять, "примеряя" свои гармонии и проверяя свои музыкальные идеи за клавиатурой рояля. Дело тут не только в том, что он был одним из самых выдающихся пианистов за всю историю фортепианного искусства, для меня применительно к теме данной работы интересно другое: Скрябин не просто "проверял" свои идеи, он фактически сразу, одновременно с сочинением, создавал способ ИСПОЛНЕНИЯ своих композиций. Разумеется, особенно важно это было при сочинении фортепианных произведений. Всё тот же Сабанеев дальновидно указывал на то обстоятельство, что такой способ сочинительства слишком интимно привязывал детали скрябинских композиций к индивидуальным свойствам его пианизма. А с учётом того, что Скрябин, как известно, был очень большим пианистом, сия особенность создания его композиций отразилась, в частности, в том, что звуковые особенности его фортепианных произведений надо не просто ВЫЧИТЫВАТЬ в нотном тексте, ибо этого МАЛО, но их надо ещё обязательно ПРОВЕРЯТЬ непосредственно на клавиатуре в живом звучании. Я опять же не случайно обращаю внимание на сию особенность скрябинских фортепианных сочинений: как будет ясно по ходу дальнейшего разбирательства, подобная ПРАКТИЧЕСКАЯ "проверка", как ни странно на первый взгляд, абсолютно необходима для выработки верного ТЕОРЕТИЧЕСКОГО подхода к анализу гармоний его поздних произведений. Быть может, для большинства других композиторов подобное было бы излишним, но именно в отношении позднего Скрябина это действие является ОБЯЗАТЕЛЬНЫМ. Итак, примем на вооружение идею необходимости проверки гармоний скрябинских пьес в живом звучании рояля.

Следует упомянуть ещё одно само собой разумеющееся правило, которое я постоянно использовал по умолчанию, а именно: необходимость поиска и сравнения аналогичных фрагментов в пределах одного сочинения и в различных сочинениях. Как легко можно будет убедиться на многочисленных примерах, такое сравнение позволяет прийти к правильным выводам относительно спорных с точки зрения тональности моментов.

Попутно я буду указывать на отдельные обнаруженные мною ошибки в 3-х томном издании Игумнова-Оборина-Мильтштейна, которое я считаю основополагающим, ибо другие издания просто-таки кишат ошибками.

## ПЕРЕКРЁСТНАЯ НОТАЦИЯ КАК НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЁННАЯ ФОРМА СМЕЩЁННОЙ

Так какие же идеи воспринял от Сабанеева Скрябин и какие радикальные выводы он из них сделал?

Сначала рассмотрим на примерах, как блуждали в потёмках теоретики при определении тональностей поздних скрябинских произведений. Теоретики путались в скрябинских тональностях неслучайно: в частности, в 7-й сонате, например, реприза ГП (главной партии), нотированная в В, на самом деле фонически на фортепиано представлена Е {такт 169} (рис. 1).

**Tempo I** (♩ = 90)  
*foudroyant* [молниеносно]

ff

\* Red.

рис. 1

Недаром я говорил о необходимости проверки скрябинских замыслов в живом звучании!

Теоретики же видели, что нотировано в В, и как истинные буквоеды писали, что это В, несмотря на то, что реально звучит Е. Удивительно, но факт.

Скрябин, однако, большой фантазёр: реально звучащее на фортепиано в данном случае нотировал в рамках тональности, отстоящей на тритон. Любопытно, что в 7-й сонате почти всегда, когда действие переходит в тональность тритонового "двойника", нотация оказывается опять противоположной: так, ГП, в экспозиции фактически проводимая в Fis, нотирована в С {такт 1} (рис. 2).

**Allegro**

mp

Red.

рис. 2

А императивная СП (связующая партия), реально звучащая на фортепиано в С, напротив, нотирована в Fis {такт 17} (рис. 3).

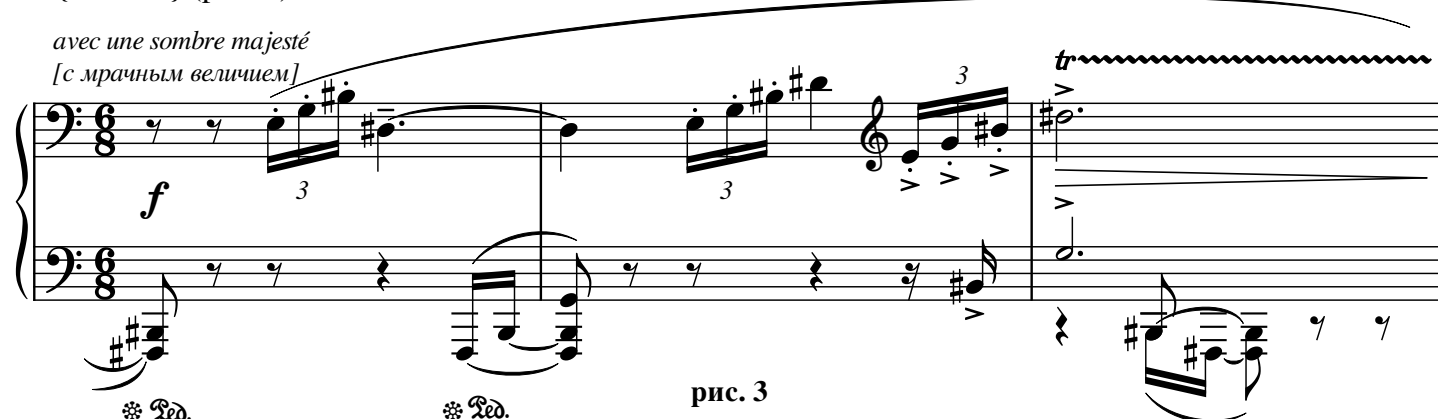


рис. 3

Этот обнаруженный мною скрябинский приём, один из самых типичных и самых радикальных в творчестве позднего Скрябина, я назвал "перекрёстной нотацией".

Как будет показано ниже, ПЕРЕКРЁСТНАЯ НОТАЦИЯ – это ключ к пониманию гармонии и приёмов нотации позднего Скрябина. В противоположность перекрёстной, обычную нотацию, соответствующую реально звучащей в равномерно темперированном строе рояля гармонии, предлагаю называть ПРЯМОЙ. Вообще говоря, Скрябин не всегда применял только лишь прямую или перекрёстную нотации; изредка используя и другие варианты соотношений тональностей нотации и реально звучащей гармонии. Поэтому для полноты картины следует ввести термин СМЕЩЁННАЯ нотация, который в самом общем виде будет отражать факт несоответствия тональности нотации и тональности реально звучащей в темперированном строе гармонии.

Легко заметить, что "колокола", представляющие собой второй элемент ГП, тоже нотированы перекрёстно: они нотированы в As, хотя реально звучат в D {такт 4} (рис. 4).

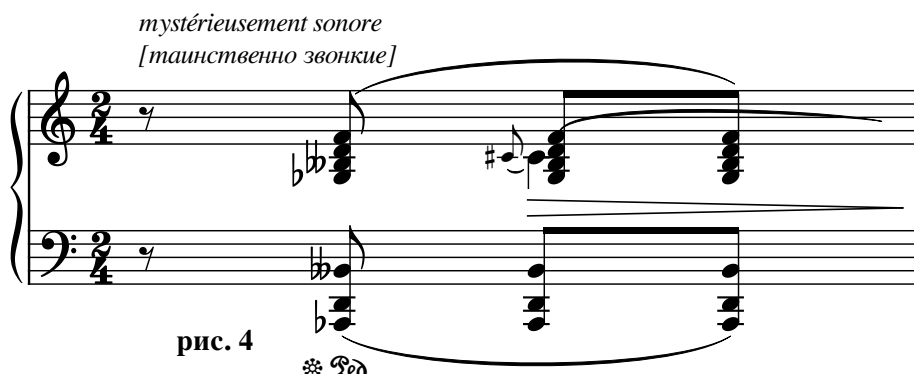


рис. 4

Что касается других вариантов смещённой нотации, не являющейся перекрёстной, то в качестве примера можно привести ЗП (заключительную партию) 7-й сонаты {такт 60} (рис. 5).

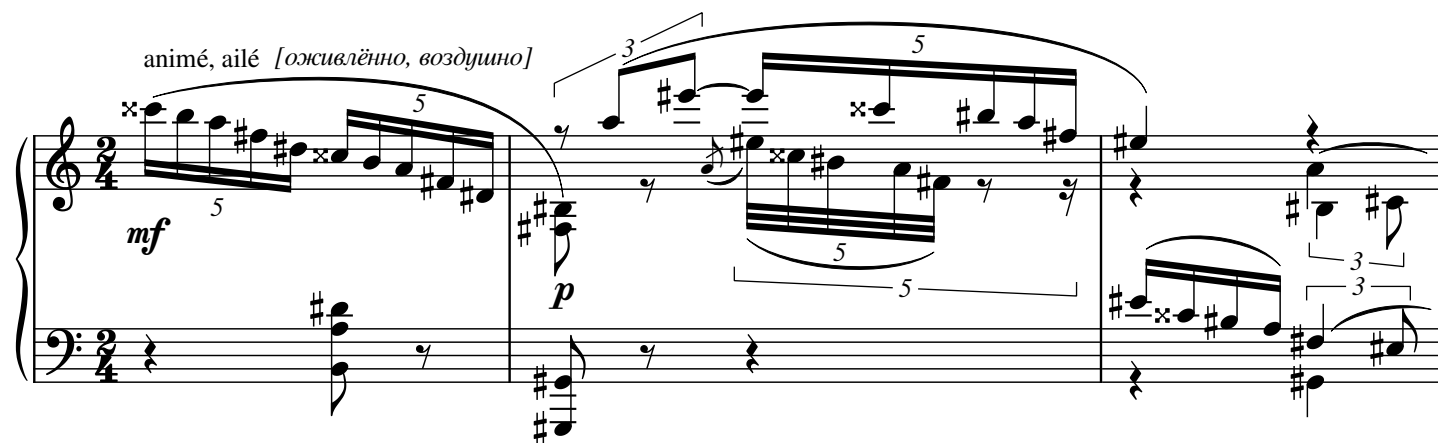


рис. 5

Легко заметить, что начальный нисходящий пассаж, представляющий собой изложенный последовательностью звуков аккорд в тональности Н, нотирован в тональности G<sub>is</sub>, то есть в тональности ЗП. Это смещённая нотация, не являющаяся перекрёстной, потому что Н и G<sub>is</sub> хотя и принадлежат одному малотерцовому кругу, но не являются тритоново сопряжёнными. Тем не менее, для этого случая характерны те же особенности, а именно: звуки, отражённые в нотной записи посредством смещённой нотации, на самом деле должны быть представлены в частотах натуральных гармоник тоники нотации – в данном случае G<sub>is</sub>, тональности ЗП.

Я должен отметить, что не всегда скрябинская нотация расшифровывается столь просто. В частности, интересен вопрос об изредка встречающейся независимой нотации одновременно звучащих автономных элементов музыкальной ткани поздних скрябинских произведений: этот приём "конструирования" применён в некоторых фрагментах 7-й сонаты. Как будет показано далее, таким элементом в 7-й сонате являются "колокола" ГП (рис. 4), встречающиеся именно в таком сомкнутом и компактном "колокольном" виде в качестве свободно перемещаемого по всем уровням фортепианной фактуры автономного конструктивного элемента на протяжении всей сонаты от начала и до самого её конца. Что интересно, нотация этого элемента, во-первых, ВСЕГДА перекрёстная, что символизирует, по-видимому, неизменную "мистичность" его, никогда не появляющегося в прямой нотации; а во-вторых, тональность и нотация этого элемента никогда не связаны с тональностью и нотацией звучащей в данный момент музыки других пластов изложения, что наталкивает на мысль о некоем неизменно связанном с ним оркестровом эффекте, указывающем на нефортепианное происхождение этого элемента. Это не должно никого удивлять: Скрябин любил подчёркивать, что 7-я соната "совсем близко от Мистерии", которая, как известно, должна была быть оркестровым произведением. Вопросы скрябинской символики планируется рассмотреть в специально посвящённых этому сложнейшему вопросу работах, так как она претерпевала существенные изменения от произведения к произведению в зависимости от конкретного "сценария", как известно, всегда подразумевавшегося Скрябиным, а потому нельзя символику, раскрытую или предположенную для одного произведения, механически распространять на другое.

Возвращаясь к вопросам скрябинской нотации, следует отметить, что "теория", в лице лучших своих представителей занимавшаяся изучением скрябинских тональностей и тональных планов, заявляла, в частности, что тональностью начала ГП 7-й сонаты следует считать С, а тональностью СП следует считать F<sub>is</sub>! Как следует из вышеизложенного, нет ничего более далёкого от истины, чем подобные заявления. Кстати говоря, как бы в подтверждение идеи перекрёстной нотации в книге Сабанеева приводится фрагмент начала 7-й сонаты Скрябина в том любопытном для рассмотрения в данной статье виде, в котором он существовал на этапе черновой работы композитора (рис. 6).

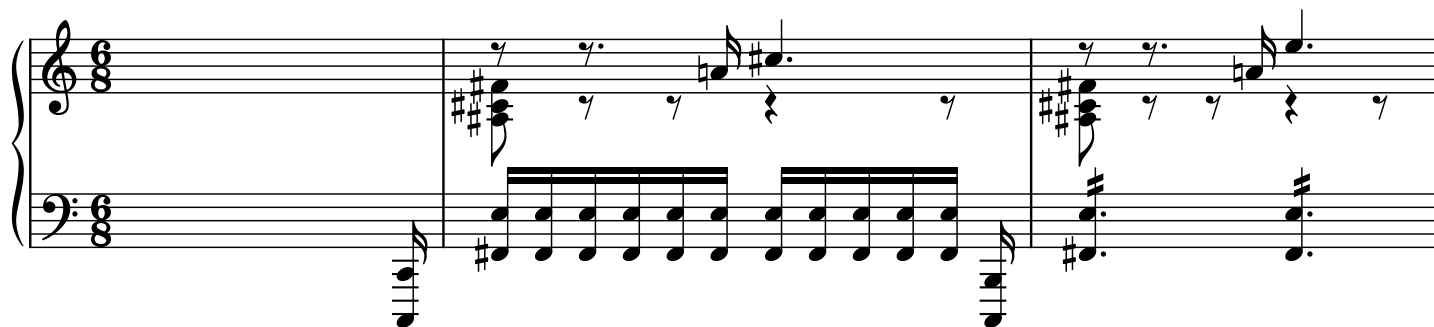


рис. 6

Сразу бросается в глаза то обстоятельство, что начало сонаты в книге Сабанеева, в отличие от изданного текста Скрябина, нотировано "диезно" в отчётливо прослеживаемом F<sub>is</sub>, который является фактической тональностью начала сонаты в звучании равномерно темперированного строя. В примере Сабанеева тональность нотации не расходится с реально звучащей тональностью – здесь приводится прямая нотация!

Манипуляции Скрябина с нотацией долго казались мне необъяснимой прихотью гения, но постепенно я понял, что в них заложен и "мистический", и физический смысл! Разгадка очевидна: нотация соответствует частотной настройке натуральных обертонов, построенных от основного тона тональности, в которой осуществлена нотация. Таким образом, тоника порождает некий "спектр", дискретности которого соответствуют частотам натуральных гармоник тоники. Именно в этом радикальном шаге Скрябина сказались идеи, творчески воспринятые им от Сабанеева. Как было сказано выше, в случае отказа от прямой нотации Скрябин не всегда нотировал "перекрёстно" – иногда нотация соответствовала не тритоновому двойнику, а другой тональности того же малотерцового круга, к которому принадлежала реально звучащая тональность. Но идея частотной настройки, соответствующей тональности нотации, неизменно присутствует во всех случаях, в том числе и прежде всего в случае прямой нотации, разумеется.

Теоретики давным давно отметили необычность скрябинской нотации, но они панически боялись (а может, не хватало фантазии?) довести свои мысли до логического завершения. Примерно полвека понадобилось для осознания того, что основной тон скрябинской гармонии не всегда совпадает с опорным басом, но они, как настоящие формалисты, продолжали путаться при определении тональностей именно потому, что у Скрябина частенько нотировано в одной тональности, а реально звучит в другой. Тем более, что Скрябин вовсе не собирался расставаться с классическими правилами музыкальной орфографии: новизна новизной, а звуки своей супергармонии он нотировал как в соответствующем основном тону мажоре, мастерски используя варианты нотации для выражения своих специфических идей – если у него и бывали отклонения от традиционной нотации, то в этом следует искать глубокий смысл. Скрябин ничего не записывал спонтанно – всё было глубоко продумано и аккуратно реализовано на письме.

Вернёмся к перекрёстной нотации.

Репризу 7-й сонаты теоретики объявили созданной в тональности В, тогда как там явно звучит Е, но они запутались именно потому, что Скрябин классически нотировал в тональности В, следуя своему "мистическому" замыслу, а они на это купились, "поверили" мистификатору. Оказывается Скрябин, вполне в духе пропаганды "божественной игры" художника-творца, любил "поиграть" с нотным текстом, наполняя и его всевозможной символикой, в которую, как выясняется, может быть вложен физический смысл. Разумеется, в случае "перекрёстной" нотации за "настоящую" тональность следует принимать именно ту, которая реально звучит в равномерно темперированном строе рояля, а не ту, в которой осуществлена нотация – именно в этом пункте буксовала теория, не понимая, что перед ней зашифрованный текст, который она наивно принимала за "чистую монету", забыв, с кем имеет дело. Недаром Скрябин считал равномерно темперированный строй разумным компромиссом: текст, озвученный в натуральном строе, соответствующем тональности нотации (например, противоположной тональности тритонового двойника), воспринимался бы как нечто из области "ультрахроматизма", то есть как причудливо искажённый, но тем не менее безошибочно узнаваемый. Только услышав ТАКОЕ, можно хотя бы приблизительно понять, в каком фантастическом звуковом мире пребывал Скрябин, и как примитивны средства фортепиано и оркестра, применяемые в тщетных попытках его выражения "в реале".

Скрябин был мистиком, и перекрёстная нотация применена им не случайно, а в связи с попыткой зашифровать мистику (как она ему мерещилась) в звуках: то есть нотация его – это не просто нотация, это указание на основной тон, от которого должны быть выстроены частоты звуков гармонии в соответствии с дискретным спектром той тональности, в которой осуществлена нотация! То есть, например, начало 7-й сонаты звучит в F<sup>is</sup> только в равномерно темперированном строе фортепиано, а на самом деле подразумевается лишь "призрак" F<sup>is</sup>, потому что все частоты этой мнимой F<sup>is</sup> должны соответствовать спектру её тритонового двойника, то есть тональности С, в рамках которой нотировано начало сонаты! Нетрудно догадаться, что у Скрябина это символизирует "мистическую тайну". В данном случае С и F<sup>is</sup>, словно кварки в физике, не существуют друг без друга.

## ЧАСТОТНЫЕ РЯДЫ С и Fis. ФАНТОМНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ

Рассмотрим оба частотных ряда, чтобы на этом примере понять замысел Скрябина.

Сначала рассмотрим натуральные обертоны тона "fis". Для удобства построим их от темперированного звука "fis" большой октавы:

1 – fis (-2)	92,4986 (Гц)
2 – fis (-1)	184,9972
3 - cis (1)	277,4958
4 - fis (1)	369,9944
5 – ais (1)	462,4930
6 - cis (2)	554,9916
7 - e (2)	647,4902
8 - fis (2)	739,9888
9 - gis (2)	832,4874
10 - ais (2)	924,9860
11 - his (2)	1017,4846
12 - cis (3)	1109,9832
13 - dis (3)	1202,4818
14 - e (3)	1294,9804
15 - eis (3)	1387,4790
16 - fis (3)	1479,9776
17 – g (3)	1572,4762
18 – gis (3)	1664,9748
19 – a (3)	1757,4734
20 – ais (3)	1849,972
21 – h (3)	1942,4706

Более высокие гармоник не имеет смысла перечислять. Как заметил ещё Сабанеев, "eis" – уже "не жилец" в реальном мире: он не воспринимается никаким сверхострым абсолютным слухом и может быть обнаружен лишь теоретически, стало быть, его можно отбросить как несущественный для тембра основного тона (Скрябин именно так и поступил; точнее сказать, он его не ощущал на слух как элемент консонанса).

Теперь выстроим эти звуки в пределах первой октавы с переходом во вторую:

fis 1, gis 1, ais 1, his 1, cis 2, dis 2, e 2 и замыкается на fis 2.

Как видим, если выстроить указанную цепочку в пределах одной октавы, это будет ничто иное, как "прометеева гамма", особенности построения которой отмечались выше.

Обращаю внимание, что обозначенные латинскими буквами тона равномерно темперированного строя всего лишь "аппроксимируют" звуки натуральных гармоник, то есть наиболее близки им по частоте, но реально ими не являются. Темперированные звуки рояля лишь приблизительно отражают скрябинскую супергармонию, вернее, "намекают" на неё. Интересно отметить также, что Скрябин часто, например, в гармониях "Прометея", отбрасывает ещё и натуральную квинту, то бишь "cis" в тональности Fis, если говорить применительно к данному примеру.

Почему?



По-видимому, это вопрос звуковых предпочтений: применение квинты (особенно наряду с терцией ("ais")) слишком резко выявляет классическую "мажорность" гармонии, а в "Прометее" Скрябин этого не хотел (за исключением "честно" мажорного заключения). А может, Скрябину эта квинта отчётливо была слышна как гармоника основного тона, и он не испытывал нужды в её явном обозначении в нотах, поскольку она и без того вполне реально звучала? Зная о сильнейшей дифференцирующей способности слуха Скрябина, следует тщательнее вслушиваться в реальное звучание его пьес, в котором обнаруживаются гармоники (в особенности генерируемые опорными басами), дающие звуки, не обозначенные в нотах, но тем не менее реально присутствующие и реально же взаимодействующие с обозначенными в нотах, а потому не менее реальные, чем они. Что касается избегания квинты, то этот скрябинский приём очень напоминает нечто подобное, наблюдавшееся в рамках додекафонии: композиторы, использовавшие в своей практике 12-ти тоновую систему, всячески избегали появления квинты, так как она им тоже, по-видимому, казалась слишком "сильным" художественным средством, моментально выявляющим тональность того эпизода, в котором она появлялась. А поскольку они были крайне озабочены именно тем, чтобы уничтожить малейший намёк на тональность, квинта была объявлена ими "вне закона".

Легко заметить, что в приведённой выше цепочке, построенной от звука "fis", звуки "fis", "ais" и "cis" образуют "3-х этажный" классический мажорный аккорд, однако скрябинская гармоническая "колонна" получается более высокой: звуков в ней больше – 7, отчего "гармония" (в пределах октавы и с учётом инвариантности гармонии относительно переноса звуков из октавы в октаву) по сути совпадает с "гаммой". Следует отметить, насколько она отличается от классической мажорной диатонической – скрябинская гамма построена на частотах натуральных гармоник, и все её звуки входят в состав консонирующего многозвучия. Скрябин использовал её для сочинения своих "гармоние-мелодий" и отмечал, что в "Прометее" этот принцип проведён строго: мелодия почти полностью построена на гармонических звуках скрябинского консонанса и в этом смысле совпадает с гармонией.

Теперь рассмотрим натуральные обертоны тона "с". Для удобства построим их от темперированного звука "с" большой октавы:

1 – с (-2)	65,4064 (Гц)
2 – с (-1)	130,8127
3 – g (-1)	196,2191
4 – с (1)	261,6255
5 – e (1)	327,0318
6 – g (1)	392,4382
7 – b (1)	457,8446
8 – с (2)	523,2510
9 – d (2)	588,6573
10 – e (2)	654,0637
11 – fis (2)	719,4701
12 – g (2)	784,8764
13 – a (2)	850,2828
14 – b (2)	915,6892
15 – h (2)	981,0955
16 – c (3)	1046,5019
17 – cis(des) (3)	1111,9083
18 – d (3)	1177,3147
19 – dis(es) (3)	1242,7210
20 – e (3)	1308,1274
21 – f (3)	1373,5338

Получается следующая "натуральная" гамма: с, d, e, fis, g, a, b. Разумеется, это тоже всего лишь аппроксимация, потому что все эти звуки (за исключением "с") - нетемперированные.

Тут опять очень хочется обратить внимание, насколько чужда такая "гамма" диатонической гамме, построенной от звука "с". В данной работе я намеренно оставляю в стороне вопрос наличия "лада" в позднем скрябинском творчестве – прежде чем рассуждать об этом, следует дать определение понятию "лад", что само по себе затруднительно вследствие существования принципиально различных подходов к этому вопросу. Проблема настолько сложна, что рассмотрение её в рамках данной работы приведёт к неизбежному отходу от заявленной темы. В своё время я намерен обсудить и это, а пока ограничусь рассмотрением скрябинской "технологии" фиксации композиторского замысла в нотном тексте.

Итак, сравним теперь частоты полученных звукорядов, построенных от "с" и "fis".

Поскольку натуральные строи нетемперированные, частоты одних и тех же "номинантов" в них обоих не совпадают. Так "номинации" "e", "fis", "b" ("ais"), "c" ("his") присутствуют в обоих строях, но под ними подразумеваются физически отличающиеся звуки. "На практике" Скрябин вышел из положения, аппроксимировав их частотами равномерно темперированного строя, но он никогда не забывал об их первородном происхождении, отражая этот факт в нотации. Представьте себе, что будет, если озвучивать перекрёстную (тритоново-фантомную) нотацию: в этом случае никакой аппроксимации темперированным строем осуществляться не будет и звуки сделаются точно такими, какими они являются в нетемперированной настройке натуральной шкалы, соответствующей скрябинской нотации. Но ведь интервально-то гармонии принадлежат совершенно другому (тритоново сопряжённому) ряду! Таким образом "мистические" (по Скрябину) гармонии окажутся "озвученными".

Посмотрим, как соотносятся частоты гармоник тритоново сопряжённых пар и темперированных (аппроксимирующих их на рояле) звуков. Понятное дело, переносы этих тонов из октавы в октаву осуществляются изменением частоты в 2 раза.

нота	в тональности С	в тональности Fis	темперированный
a	425,1414	439,368	440,000 (эталон)
b(ais)	457,8446	462,493	466,164
h	490,5478	чуждый тон	493,883
c(his)	523,2510	508,7423	523,251
des(cis)	555,9541	554,9916	554,365
d	588,6573	чуждый тон	587,329
es(dis)	621,3605	601,2409	622,254
e	654,0637	647,4902	659,255
f(eis)	чуждый тон	693,7395	698,456
fis	719,4701	739,9888	739,988
g	784,8764	786,2381	783,991
gis	чуждый тон	832,4874	830,609
a	850,2828	878,7367	880,000
b(ais)	915,6892	924,986	932,327
h	981,0955	чуждый тон	987,766

Самыми "чуждыми" звуками для натуральной гармонии, построенной от тоники "с", являются звуки "h", "des", "es", "f" и "gis"("as"), что неудивительно, ибо это самые высокие гармоники (особенно "f" и "as"), "обрисовывающие" септаккорд Des, в звуковом отношении самый далёкий и резко диссонирующий с С, что тоже неудивительно. Чужд также звук "es", лишний раз напоминающий о диссонантной природе минора (собственно, минор – искусственная гармония, тогда как мажор – естественная). Аналогично для тона "fis" самыми "чуждыми" являются "eis", "g", "a", "h" и "d" (особенно "h" и "d"), обрисовывающие тональность G и звук "a", образующий минорную терцию с "fis". В этом смысле выбор Скрябиным тритоново сопряжённых тональностей как "мистически" противоположных (наподобие знаков зодиака) вполне оправдан: именно они могут отразиться в частотах друг друга вполне адекватно и в звучании узнаваемо, но в то же время "мистически" расплывчато.

Возникает вопрос: что делать с хроматическими звуками, не укладывающимися ни в одну последовательность – ни в C, ни в Fis – реально, а только чисто теоретически? Ведь самые высокие гармоники отстоят друг от друга по частоте значительно меньше, чем на полтона, следовательно, недостающие в таблице значения нельзя получить по той же теоретической схеме... Скрябин, судя по всему, мыслит их отстоящими по высоте от соседних нетемперированных звуков примерно на классический полутон и занимающими промежуточное (по частоте) положение между соседними тонами. Именно таким образом следует "озвучить" все "чуждые" тона (что, кстати, очень хорошо видно при сравнении разниц частот высших гармоник с разностями частот сравнимых с ними по высоте звуков равномерно темперированного строя, отстоящих на полутон) и заполнить вышеприведённую таблицу до конца, заменив пометки "чуждый тон" такими значениями частот, которые обеспечат примерно полутоновую высотную разницу с соседними тонами.

Судя по всему, приём перекрёстной нотации (выражение тритонов сопряжённых тональностей в номинациях друг друга) символизирует у Скрябина мистический ритуал шифрования смысла, "колдования", призрачного мерцания, бликования. Это словно отражение в кривом или затуманенном мистическом зеркале – символ призрачности, "невсамделишности" происходящего. Ядовитый Сабанеев и тут успел сказать своё слово, заметив, что квинтовый круг не замыкается по чистым квинтам, а потому оперирование его понятиями не может быть корректным с точки зрения "ультрахроматизма".

В этом смысле он напоминает зодиакальный не только количеством тонов, но и условностью своего замыкания, требующей частотной коррекции наподобие добавления дня в високосном году. Однако искусство всегда тяготеет к каким-то схемам, да и наука нуждается в приближённых значениях, а потому нельзя отказать Скрябину в логике, когда он "принял к работе" старинный квинтовый круг, удовлетворившись степенью его приблизительности: в конце концов и равномерно темперированный строй удовлетворял его и позволил ему вполне самовыразиться в его терминах и даже намекнуть на желательность вполне определённых частотных смещений, которые могут быть точно вычислены, поскольку основная идея скрябинской нетемперированной настройки по частотам гармоник тоники известна и не допускает двух толкований. Как тут не вспомнить, что и длительности нот весьма приблизительны и тактовые черты не выражают ритм, а только предлагают "схему". Короче, что бы ни говорил сам Скрябин об отсутствии своей преемственности по отношению ко всей предыдущей музыке, а старинный квинтовый круг именно он "раскрутил" по полной программе, увидев в нём символическое выражение могучих природных закономерностей, лежащих в основе мироздания.

Тритоновое сопряжение трактовалось

Скрябиным как мистическое противоположение и, одновременно, единство соответствующих тональностей (в рассмотренном нами случае Fis – C), словно "отражающихся" друг в друге противоположностей ("в дьяволе – бог"), передающих некий намёк на нераскрытую тайну мироздания.

Таким образом, хотя начало

7-й сонаты нотировано в C – это не C, хотя в темперированном строе реально звучит Fis – это не Fis. Вот дьявольский замысел Скрябина! Великий мистификатор! Его слух поражает своей остротой: слышать в абсолютной шкале настолько точно, чтобы распознавать частоты, отличающиеся всего лишь несколькими герцами, отражать эти различия в нотации и даже более того, использовать эту манипуляцию частотами для отражения в нотах невозможного в его время исполнения на несуществующем (перестраиваемом) инструменте – для воплощения всего этого нужно было обладать экстраординарными способностями и громадной фантазией.

## СИНЕСТЕЗИЯ И КОНТРАПУНКТИРОВАНИЕ ЦВЕТА И ТОНАЛЬНОСТИ

Теперь самое время вспомнить о том, что Скрябин был синестетом и даже выработал свою систему цветотональных соответствий. Сабанеев приводит в своей книге таблицу соответствия тональностей и их расцветок, составленную со слов Скрябина. Следует отметить, что скрябинская синестетическая таблица сугубо индивидуальна, что не умаляет ценности свидетельства Сабанеева и позволяет нам расширить наши представления о скрябинском творчестве.

Прежде всего следует упомянуть знаменитую строчку Luce в партитуре "Прометея". Как известно из теоретических работ, тона, размещённые в этой строке, соответствуют основным тонам скрябинских тональных комплексов – они отражают как основные тональности крупных частей "Прометея", отделённые друг от друга целым тоном и меняющиеся на гранях формы, так и тональности каждого конкретного эпизода или аккорда, перемещающиеся вокруг основной для данного раздела сочинения тональности по соответствующему малотерцовому кругу.

Я вспомнил о "Прометее" не для того, чтобы обсуждать здесь особенности строения этого сочинения, а для того, чтобы указать на некоторые цветомузыкальные идеи, положенные в основу этой композиции. В частности, Сабанеев со слов Скрябина указывал, что в "Прометее" тональности **ОДНОЗНАЧНО** соответствуют "цветам" – какая тональность звучит, такой и цвет должен её сопровождать. В конце 20-го века была найдена знаменитая партитура, упоминавшаяся в воспоминаниях Сабанеева, в которой Скрябин по его просьбе расписал свои цветомузыкальные ассоциации для каждого момента "Прометея". Как показал анализ пометок Скрябина, при создании "Прометея" не подразумевалось ещё никакого "контрапунктирования" тональности и цвета, как о том мечтал Скрябин применительно к **БУДУЩИМ** своим сочинениям, то есть воспоминания Сабанеева в этом смысле оказались соответствующими действительности. Тот факт, что Скрябин "расцвел" в более подробных пометках обертоны, не меняет дела – все дополнительные цвета всё так же чётко соответствуют его синестетической таблице и никакого "контрапунктирования" цвета и тональности всё же не подразумевается. Но с другой стороны, нотация "Прометея" вся сплошь **ПРЯМАЯ**, то есть в то время Скрябин ещё не был "отравлен" идеей Сабанеева об обертоновой подоплёке строения собственных гармоний. Радикальная мысль о нотировании одной тональности в терминах другой (в общем) и о перекрёстной нотации (в частности) в то время, то есть до знакомства с Сабанеевым, ещё не пришла ему в голову. Но когда эта идея озарила его, он осознал заложенные в ней возможности и начал искать ей применение.

Я уже говорил о частотной настройке, зашифрованной в скрябинской нотации, теперь пришло время додумать эту мысль до конца, дополнив её размышлениями о цветомузыкальных ассоциациях Скрябина. Идея состоит в том, что нотация отражает не только **ЧАСТОТНУЮ** настройку по натуральным обертонам тоники, которой соответствует нотация, но и **ЦВЕТ**, сопоставленный этой тонике в соответствии со скрябинской синестетической таблицей.

Нетрудно догадаться, какие радикальные следствия имела реализация этой идеи, если принять во внимание, что **ЛЮБОЕ** позднее скрябинское произведение вполне могло быть снабжено строчкой Luce.

Представим, что реприза 7-й сонаты, реально в темперированном строе рояля звучащая в Е, но нотированная в В, должна получить цветовую окраску: "какого цвета тут музыка"? Ответ напрашивается: цвет должен соответствовать тональности **НОТАЦИИ**, то есть В, потому что Скрябин **МЫСЛИЛ** репризу звучащей, следовательно и **РАСЦВЕЧЕННОЙ** в частотах гармоник тоники В! Но ведь **РЕАЛЬНО** музыка звучит в тональности Е – что же в результате получается? Если строчка Luce "Прометея" была выписана в расчёте на реально звучащие тональности, то ведь в "Прометее" нотация ещё не расходилась с реальным звучанием в рамках темперированного строя! Ведь если теоретики верили скрябинской нотации настолько,

что даже не воспринимали реально звучащую на рояле тональность, то не логично ли принять как данность, что цвет должен соответствовать НОТАЦИИ, всегда отражающей подразумеваемую обертоновую настройку? Ведь если бы и частотная настройка, и цвет должны были соответствовать звучанию в темперированном строе, то зачем же тогда надо было бы применять смещённую нотацию, если равномерная температура нивелирует различия обертоновых настроек тонов на базе любых тоник?

Из всего этого следует ошеломляющий вывод: в несоответствии нотации и реально звучащей в темперированном строе музыки зашифровано то самое "КОНТРАПУНКТИРОВАНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ И ЦВЕТА", о котором мечтал Скрябин и которое, как казалось, осталось в области нереализованных проектов. Теперь же, на основании вышеизложенного, мы должны признать, что сия идея БЫЛА-таки воплощена Скрябиным, а на письме она получила отражение в виде несовпадения тональности нотации и тональности реально звучащей музыки. То есть цвет, как и обертоновая настройка, были "закодированы" в нотации, хотя и не помечены в его поздних произведениях какими-то другими способами.

Если принять к сведению всё вышеизложенное, то совершенно по-другому начинают выглядеть слова Сабанеева о том, что Скрябин часто имел перед своим внутренним взором яркие галлюцинаторные образы: в самом деле, если учесть, что цветотональные ассоциации Скрябина были весьма определёнными и устойчивыми, а его абсолютный слух довольно острым и точным, то всякое музыкальное звучание вызывало в его воображении конкретные цветовые представления. Можно предположить, какая фантасмагорическая картина представала перед ним при исполнении собственных поздних произведений, обильно снабжённых протяжёнными фрагментами несоответствия тональностей реального звучания и нотации!

Хочу особо подчеркнуть, что не сомневаюсь в наличии у Скрябина абсолютного слуха, несмотря на некоторые обособленные недостоверные свидетельства, казалось бы, говорящие об обратном. Полагаю, что ядовитый Сабанеев не упустил бы возможности поёрничать и по поводу скрябинской синестезии, невозможной без абсолютного слуха, и по поводу тончайшей дифференциации частот гармоник, осуществляемой на слух Скрябиным, а также по поводу его рассуждений о более широких или узких - нежели представленные в рамках равномерно темперированного строя – интервалах. Все эти скрябинские рассуждения были бы совершенно невозможны при отсутствии у него абсолютного слуха, а потому я избавляю себя от необходимости что-либо опровергать или доказывать, принимая наличие у Скрябина абсолютного слуха как объективную данность. Другое дело, что можно поставить вопрос о частотной разрешающей способности скрябинского слуха и попробовать ответить на него.

## УТОЧНЕНИЕ ТЕРМИНОЛОГИИ

Прежде чем двинуться дальше, необходимо пояснить некоторые моменты используемой терминологии. Говоря о "тональностях" поздних скрябинских произведений, следует отметить, что имеется в виду то понимание "тональности", которое исповедовал сам Скрябин. То есть речь идёт не о "мажоре" и не о "миноре", а именно о скрябинском тоническом многозвучии, всегда имеющем основной тон. Обращаю на это особое внимание, так как сам Скрябин частенько называл свою гармонию, содержащую натуральные обертоны основного тона, "мажором". Полагаю, что не совсем корректно вслед за автором говорить о ней как о "мажоре", хотя скрябинские гармонии, представленные, к примеру, в "Прометее", фонически мажорны.

Смещённую (в т.ч. перекрёстную) нотацию буду обозначать двояко, сначала указывая тональность реального звучания, а потом (в квадратных скобках) тональность нотации; например, с использованием этих обозначений ГП 7-й сонаты имеет в экспозиции тональность Fis [C], а в репризе тональность E [B].

Важно упомянуть ещё одну особенность скрябинского музыкального мышления: схематизм, проявившийся также и в создании "искусственных" гармоний, полученных из основного скрябинского консонирующего многозвучия путём смещения (понижения) некоторых его ступеней.

Этому вопросу хочу уделить специальное внимание, чтобы указать на связанную с ним путаницу.

Почитаем, что пишет по этому поводу Сабанеев со слов Скрябина:

"В Седьмой сонате всё построено на той же гармонии, но она имеет понижение второй ступени D, а в Шестой на той же гармонии, но с понижением E... И посмотрите, вот это предварительное совершенно ментальное задание, а как оно обогащает, как оно раскрывает звуковой мир – сколько из него можно получить возможностей !.."

Прежде всего следует отметить, что в этих объяснениях речь идёт о гармонии, "исчисляемой" от основного тона "с", выбранного лишь в качестве удобного примера и не более того. Но ещё важнее другое: Сабанеев ПЕРЕПУТАЛ! Именно в 7-й сонате понижена ТРЕТЬЯ ступень, а в 6-й – ВТОРАЯ. В результате в 7-й сонате понижение 3-й ступени обеспечивает появление "колокольности" мажоро-минора, а в 6-й сонате понижение 2-й ступени обеспечивает биения (связанные с появлением малой секунды) в ГП и ПП, а также "турбулентность" взлетающих лёгких фигурок. Поясню это сразу на примерах, чтобы не возвращаться в этому запутанному моменту и не терять в дальнейшем нить рассуждений.

Итак, в 6-й сонате, главной тональностью которой следует считать Des, главенствует гармоническое "изобретение" следующей структуры: des-eses-f-g-b. То есть вместо "es" Скрябин использует "eses" – это и есть пониженная 2-я ступень в "прометеевой" гамме, которая (гамма) для 6-й сонаты изменена и выглядит следующим образом в тональности Des: des-eses-f-g-as-b-ces-des. Эта особенность гармонии сказывается уже в самом первом такте 6-й сонаты – это ничто иное, как модифицированная гармония в тональности Des, нотированная в тональности G.

А в 7-й сонате, главной тональностью которой следует считать Fis, наряду с "прометеевой" гармонией главенствует мажоро-минор, представленный стабильной интервальной структурой, которая в тональности Fis выглядит следующим образом: ais-cis-fis-a. К ней иногда добавляется звук "e" (ais-cis-e-fis-a). То есть вместо "ais" в зенитной точке аккорда Скрябин использует "a". Звучание биений большой септимы, полученной путём сочетания звуков мажора и минора, как раз и придаёт этой гармонии сонаты ту "колокольность", которой она прославилась. "Прометеева" гамма с пониженной 3-й ступенью выглядит для 7-й сонаты следующим образом в тональности Fis: fis-gis-a-his-cis-dis-e-fis, хотя в сонате "a" никогда не появляется без сопровождения "ais", то есть "колокольная" гармония в минор всё же не превращается.

Самый первый аккорд 7-й сонаты уже содержит пониженную 3-ю ступень и звучит в тональности Fis, нотированной в тональности С. Как говорил сам Скрябин, в его колокольных гармониях отражена идея "священности".

Приведённая цитата лишний раз доказывает, что к информации даже таких маститых мемуаристов, как Сабанеев, надо относиться критически и всегда **ПРОВЕРЯТЬ** изложенное в мемуарах.

Однако Сабанеев подарил нам важное наблюдение, из которого следует сделать ещё один радикальный вывод: гармониям почти каждого скрябинского произведения свойственны уникальные черты, а потому нельзя механически прилагать знания, полученные при изучении, допустим, "Прометея", к любому другому скрябинскому опусу. "Прометей" был и остаётся чуть ли не **ЕДИНСТВЕННЫМ** произведением, где в чистом виде без изменения её ступеней и без посторонних добавок была воплощена "прометеева" гармония, то есть супергармония, основанная на натуральных гармониках тоники. По-видимому, Скрябин, вполне удовлетворённый воплощением открытого им гармонического "принципа" в "Прометее", в дальнейшем ощутил необходимость **РАЗНООБРАЗИТЬ** гармонический язык своих сочинений: по всей очевидности, композитор понял, что простое тиражирование найденных закономерностей приведёт к обезличиванию гармонического языка его творений.

## ГАРМОНИИ И НОТАЦИЯ 7-Й СОНАТЫ

Вот теперь, после уточнения всех этих моментов, можно двинуться дальше – к объяснению на примерах конкретных произведений особенностей скрябинской гармонии и её нотации. Начнём с 7-й сонаты, как известно, законченной раньше 6-й. Памятуя о том, что одновременно с сочинением музыки Скрябин всегда сочинял словесную "философскую" программу для каждого своего творения, следует предположить, что он должен был применить особенности своей нотации для выражения своей программы. Поищем её следы в 7-й сонате.

Рассмотрим подробнее нотацию всех музыкальных тем сонаты: 1-й элемент ГП (типичная скрябинская "тема воли") – нотирован в экспозиции в частотах тритонового "фантома" {такт 1} (рис. 7);

Allegro [♩ = 90]

*mp* *cresc.* *f*

Red. Red.

рис. 7

в репризе аналогично, но императивные восклицания звучат уже в тональности аккордов {такт 169} (рис. 8);

Tempo I [♩ = 60]

*ff* *foudroyant [молниеносно]*

Red. Red.

рис. 8



а чуть позже – 1-й элемент ГП изложен в прямой нотации точно в той тональности (Fis), в которой реально звучит в темперированном строе фортепиано {такт 237} (рис. 9)!

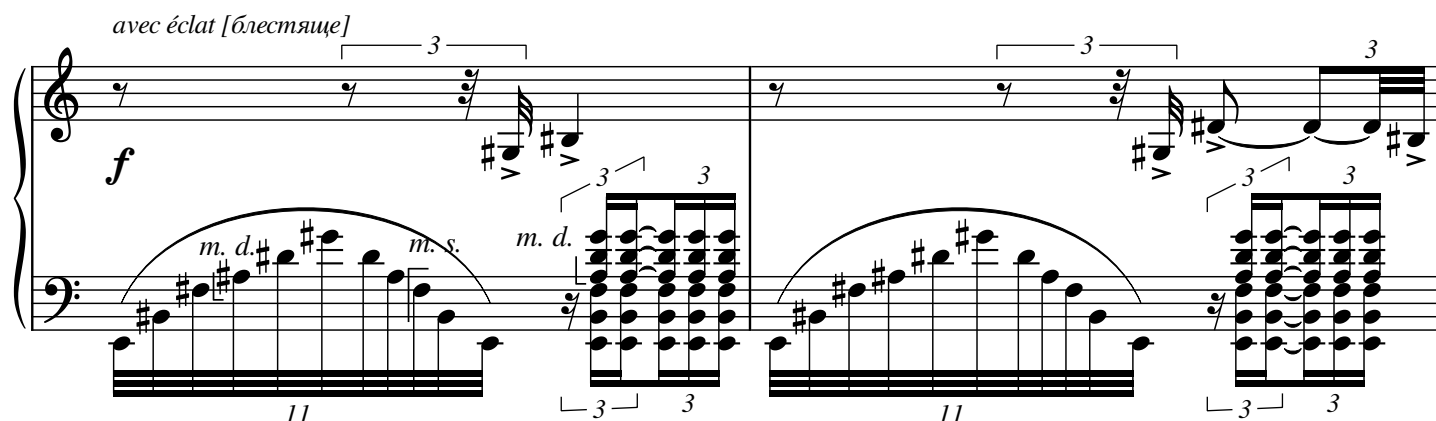


рис. 9

Любопытно, что при этом тема не меняет своего интервального строения. То есть в конечном своём проведении "тема воли" обретает реальную гармонию и нотацию, звучит в частотах высших гармоник главной тоники сонаты, и на этом её эволюция заканчивается! В этом явлении отражается интересный момент: как будто из области фантомов осуществляется проекция или какой-то прорыв в сторону просветления, совершеннейшей гармонии.

А теперь рассмотрим все темы сонаты последовательно с указанием тональностей.

Как было сказано выше, соната начинается сразу с ГП, нотированной перекрёстно и звучащей в тональности Fis [C] {такт 1} (рис. 10).



рис. 10

Далее следуют как бы "листовский" пассаж и второй элемент ГП ("колокола"), нотированные также перекрёстно и звучащие в тональности D [As] {3-ый такт} (рис. 11).

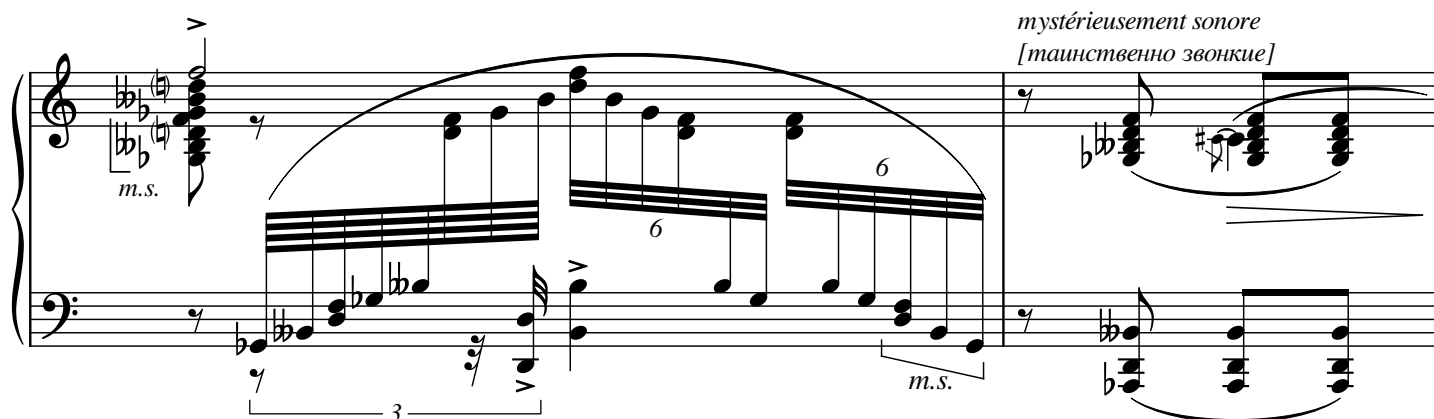


рис. 11

\* Red.

Следующий фрагмент представляет собой второе звено восходящей с целотоновым шагом секвенции ГП и звучит в тональности G $\sharp$ is [D], а пассаж и "колокола" - в тональности E [B]; далее в сокращённом варианте звучит третье звено секвенции и используется тональность B [E], что закономерно приводит к пассажи и "колоколам" в тональности F $\sharp$ is [C] {такт 9} (рис. 12).

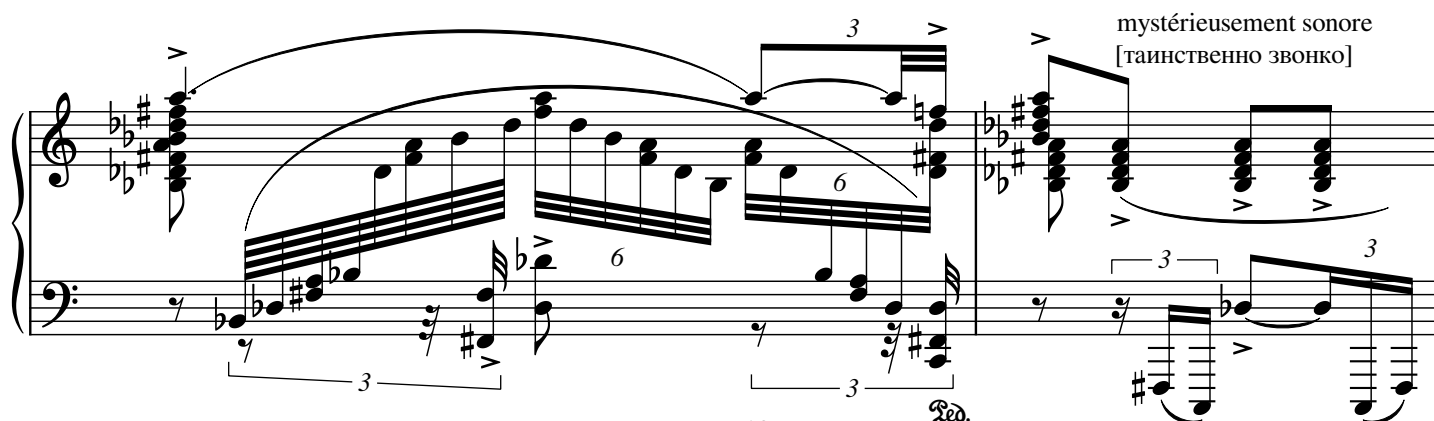


рис. 12

\* Red.

То есть тональный план как бы замыкается по целым тонам (одновременно затронув все малотерцовые круги), после чего идёт обыгрывание материала "колоколов" {такт 12} (рис. 13).

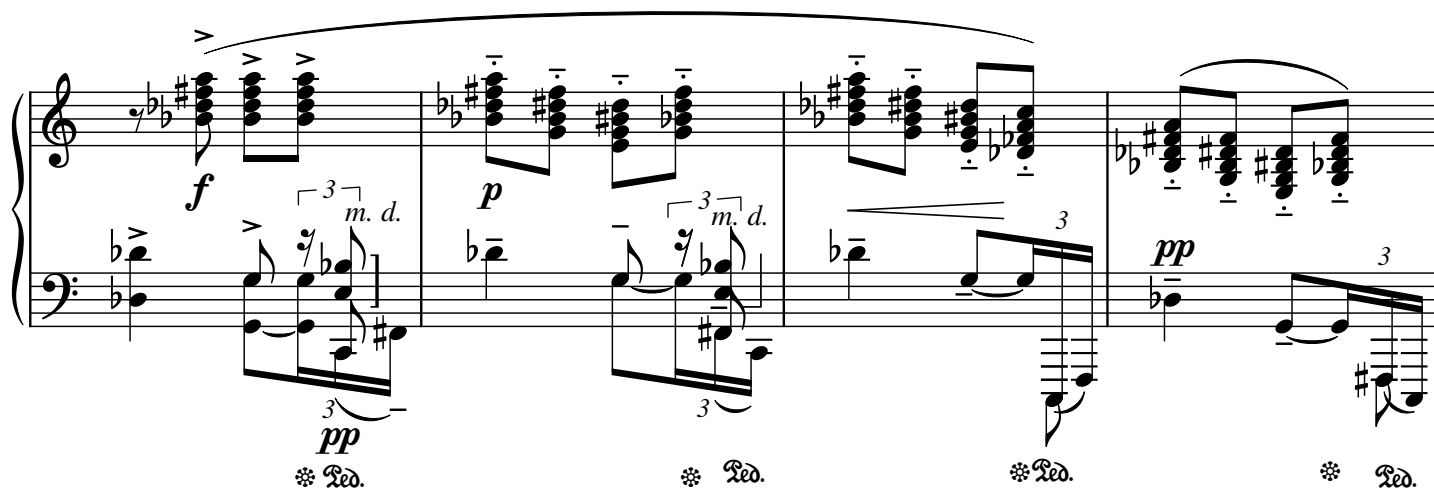


рис. 13

В этом секвентном переборе тональностей ГП я вижу ассоциацию с обозрением и захватом "оперативного тонального пространства", которое в дальнейшем будет разрабатываться. То есть тут как бы "очерчивается" сфера деятельности, даётся краткий обзор всего мироздания.

Колокольный перезвон, как и весь остальной музыкальный материал сонаты, следует мыслить не только чисто фонически, но и как реализацию скрябинской идеи цветотональных соответствий: изменение высотности звучания "колоколов" сопровождается соответствующим изменением "цвета" музыки, который, как было сказано выше, закодирован тональностью нотации. В сочетании с тональностью реального звучания колоколов это дало бы образ причудливо мерцающих красок.

Далее звучит перекрёстно нотированная СП в тональности С [Fis] {такт 17} (рис. 14).

*avec une sombre majesté* [с мрачным величием]



рис. 14

Неожиданно "на полном ходу" тональность СП переключается в Gis [D] {такт 22} (рис. 15).

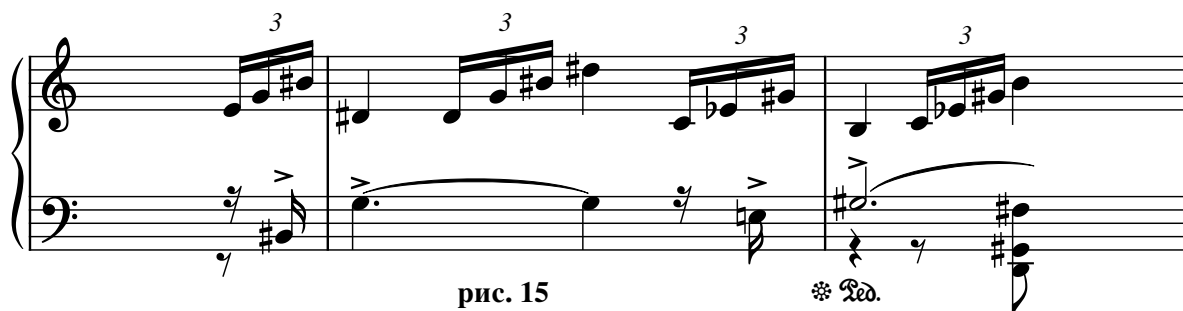


рис. 15

Это тональность ПП, которая далее представлена в прямой нотации в Gis {такт 29} (рис. 16).

*avec une céleste volupté* [с небесным сладострастием]

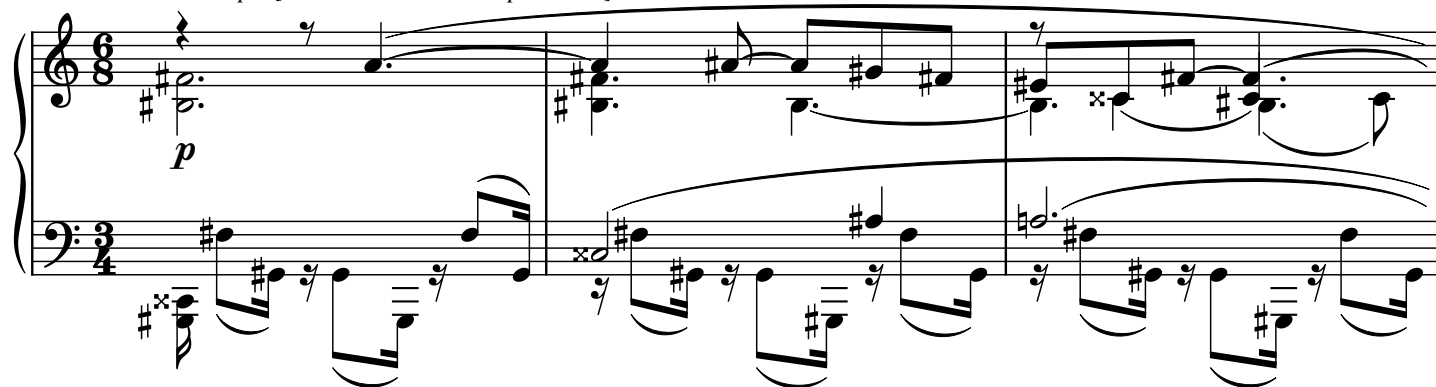


рис. 16

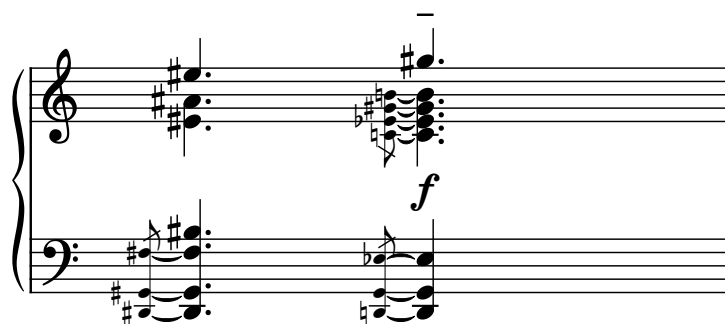
Любопытно отметить появление в её "теле" элементов тональности D {такт 32} (рис. 17).



Как видно из примера (рис. 17), в ПП композитор реализует как бы "колебание" между тональностями тритоновой пары Gis-D, но нотирован весь этот фрагмент в тональности Gis. Вряд ли возможно в данном случае выделить D как самостоятельную перекрёстно нотированную тональность, так прочно она встроена в звуковой комплекс ПП, но в дальнейшем тональная дифференциация восходящего мотива всё же осуществится.

Следует отметить ещё один важный момент – ПП не только представлена в прямой нотации, но она к тому же лишена "колокольности", то есть это не мажоро-минор: данная тема реализована с применением частот натуральной супегармонии, не содержащей чуждых ей звуков (минорной 3-й ступени). Намёк на "колокольность" можно усмотреть лишь в момент попытки появления тональности D в недрах ПП.

Следует подчеркнуть, что со вступлением ПП надолго воцаряются гармонии второго малотерцового круга: Gis-H-D-F. Хочется особо отметить чрезвычайно любопытное "переключение" гармонии от натуральной Gis к "колокольной" Gis [D], сопровождающееся к тому же появлением перекрёстной нотации {такт 35} (рис. 18).



Этот момент следовало бы прокомментировать в свете предполагаемой скрябинской "философской программы", если бы только она нам была доподлинно известна! Несомненно одно: "колокольность" мажоро-минора присуща и ГП, и СП и присутствует во всех беспокойных и бурных моментах сонаты, а что касается ПП, то она, по-видимому, была задумана композитором в противовес им в качестве "гения чистой красоты", некоего "абсолютного совершенства".

Далее Скрябин применяет интересный эффект: он как бы "разрывает на куски" тему ПП, излагая её фрагменты то в прямой, то в перекрёстной нотации {такт 49} (рис. 19).

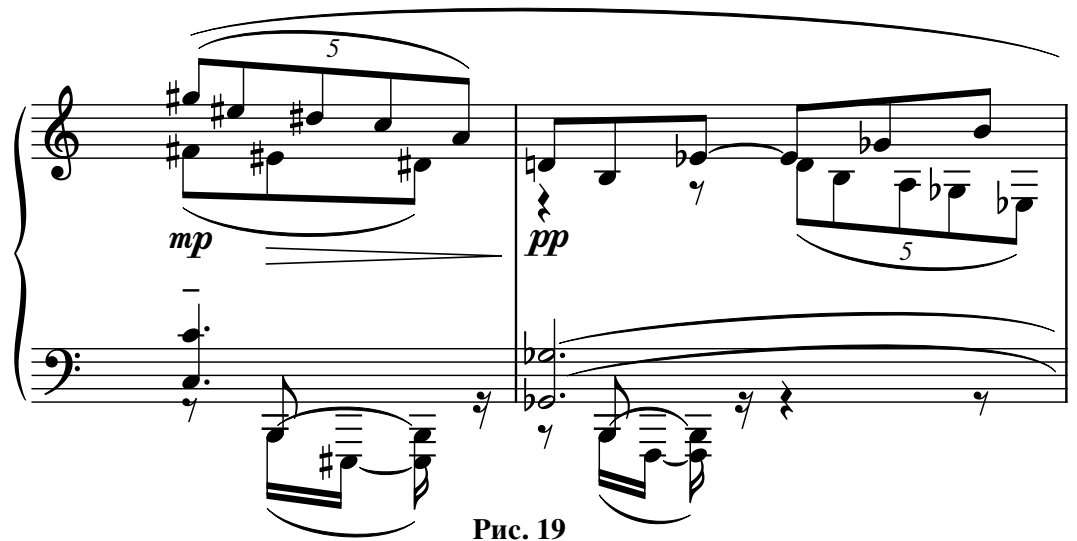


Рис. 19

То есть ПП вследствие этой операции как бы теряет определённую, размывается. В данном случае любопытно отметить идейный параллелизм данного приёма нотации с авторским комментарием для этого момента, приводимым в книге Сабанеева: "Лик солнечной воли застилается туманами".

Воистину! Тема ПП как бы "дезинтегрируется" с применением перекрёстной нотации: F [H] сменяется на H [F] и наоборот. С учётом того, что было сказано выше о происхождении перекрёстной нотации, ПП теряет единство частотной настройки, расплывается, утрачивает тональную определённую по той причине, что завершающий её восходящий мотив здесь обретает тональную самостоятельность.

С приходом ЗП словно "врывается свежий ветер": тональность опять обретает определённую, возвращается Gis {такт 60} (рис. 20).

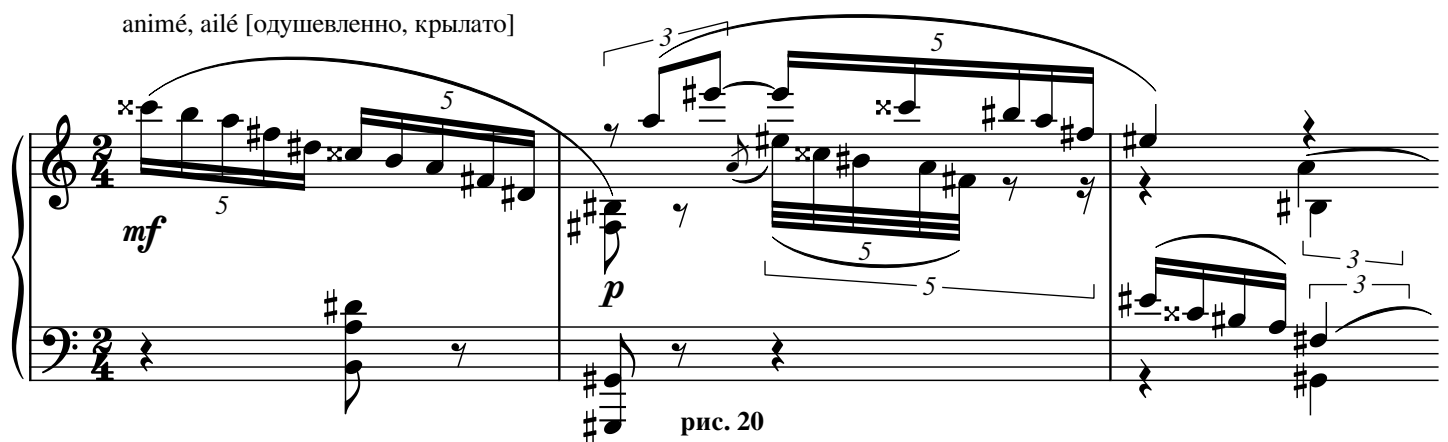


рис. 20

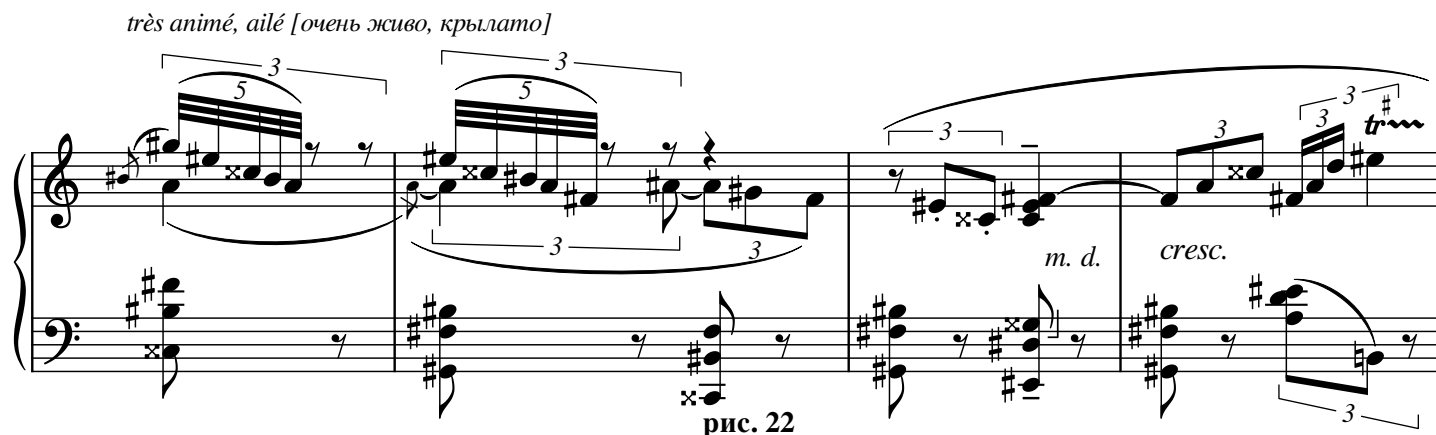
Звенья секвенции ЗП опять же очерчивают все три малотерцовых круга, последовательно проходя в тональностях Gis-E-C, если иметь в виду тональности нотации, или в тональностях D-B-Fis, если иметь в виду реально звучащие тональности фигураций (рис. 21).



рис. 21

Поскольку нотация тут перекрёстная, способ идентификации малотерцового круга в данном случае не имеет значения, так как оба элемента тритоновой пары всегда принадлежат к одному малотерцовому кругу. Если говорить в связи с этим о формообразовании, то следует провести аналогию с очерчиванием всех трёх малотерцовых кругов в ГП – в философском плане это символизирует как бы завершение демонстрации имеющихся возможностей в пределах экспозиции. Любопытно отметить примечательную особенность скрябинской композиторской технологии – в правой руке каждое следующее звено секвенции "цепляется" за последний звук предыдущего звена: посредством соблюдения непрерывности тематической линии как бы перекидывается "мост" между чуждыми гармониями, обеспечивая "единство противоположностей". Сразу хочу уточнить, что в этом сказалось неизменное стремление Скрябина обеспечивать плавность перехода между "гармоническими столбами" его звуковых построений, основанных на натуральных гармониках тоники. Более подробное рассмотрение этого приёма опять же потребует обсуждения вопроса наличия "ладов" в поздних скрябинских произведениях, что я планирую рассмотреть в специально посвящённых этому работах, а тут я лишь отмечу, что связками между скрябинскими гармоническими столбами, как правило, служат более или менее развитые самостоятельные тематические образования, вследствие стабильности своей структуры служащие формообразующими "скрепами". Что касается более общих соображений мировоззренческого характера, то, по-видимому, именно в сочетании несочетаемого и в сопряжении чуждого проявилась в музыке вся мощь философских фантазий Скрябина. Даже если "гармонические столбы" его аккордов, будучи увязанными не слишком сложными мотивами, сменяют друг друга не слишком "логично" с чисто музыкальной точки зрения, то нехватку музыкальной логики Скрябин с лихвой восполняет наличием логики ПРОГРАММНОЙ: именно философская программа удерживает от развала форму его крупных построений – не в этом ли у Скрябина проявилось пресловутое "воздействие философии на музыку"? Не потому ли в крупных своих вещах он упорно придерживался "проверенного временем" системообразующего СХЕМАТИЗМА сонатной формы, считая её проявлением и достижением творческой философской мысли своих великих предшественников-музыкантов? Оставим прояснение этих вопросов до лучших времён.

Далее в Gis повторяется основной мотив ПП {такт 69} (рис. 22).

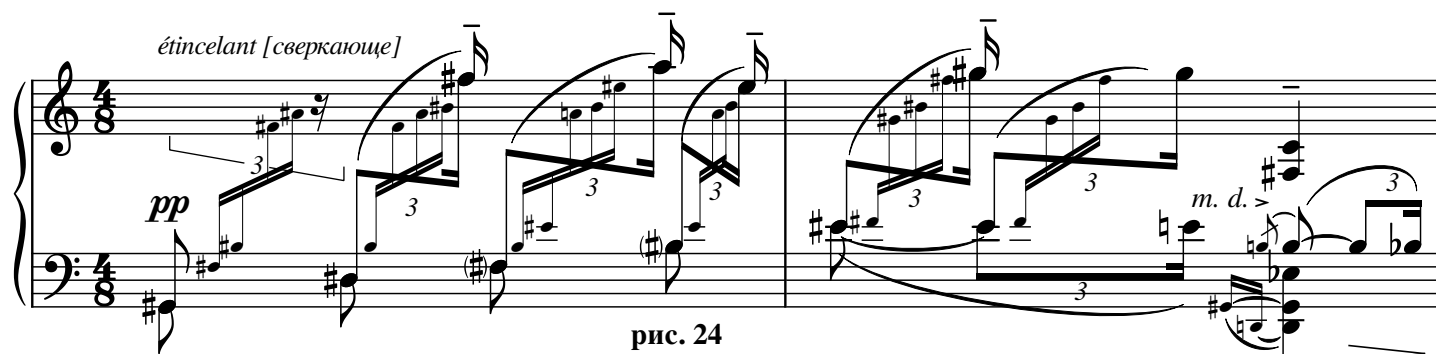


В этом фрагменте также хотелось бы отметить тонкие особенности скрябинской нотации, а именно: здесь везде применена прямая нотация, в том числе в прямой нотации представлены басовые аккорды, начиная с "точки разрыва" мотива ГП {такт 71} (рис. 23).



С использованием прямой нотации записаны и последовательно звучат тональности Gis, Eis, Gis, H, а потому восходящий "всплеск" завершающего элемента ПП, обрисовывающий очертания мажоро-минорного аккорда D, звучит в тональности H, в чём можно усмотреть смещённую нотацию, несмотря на то, что тональность "всплеска" не получила дальнейшего развития. Хочу отметить, что исследователей не должны шокировать такие "дикины", как тональность Eis (или в другом моменте Dis) – полагаю, что Скрябин в данном случае предпочёл диезную нотацию Eis (вместо F), отчётливо, однако, понимая, что подобные тональности (Eis-dur или Dis-dur) вряд ли послужили бы основой для нотации обычного произведения, созданного в "классическом плане". Не буду здесь обсуждать вопросы предпочтения "диезной" или "бемольной" нотации, отослав читателя к мемуарам и к соответствующей специлитературе, напомним только, что Скрябин, как известно из мемуаров, ощущал громадную (субъективную) разницу между ними.

Далее опять же в Gis звучит эпизод с "искрами", также представленный в прямой нотации с перекрёстно нотированным последним аккордом Gis [D] {такт 73} (рис. 24).



В этой теме необходимо отметить некоторую двойственность: в рамках тональности *Gis* очерчиваются аккорды тональности *F*. В полном смысле слова *F* здесь не присутствует, но с точки зрения цветотональных представлений Скрябина появление этой тональности в недрах темы "искр" следует трактовать как красочное мерцание.

Экспозиция заканчивается цепочкой нисходящих хроматических мотивов в тональностях *D [Gis]* и *Gis [D]*, нотированных перекрёстно {такт 75} (рис. 25).

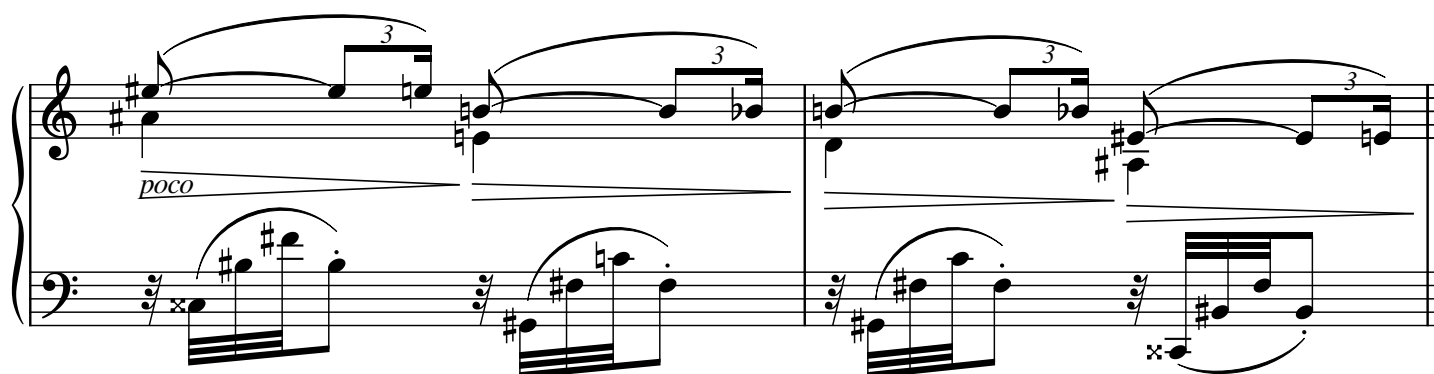


рис. 25

Итак, закончился первый раздел сонатной формы {такт 76}, можно подвести некоторые промежуточные "итоги". В экспозиции к моменту начала разработки для создания развёрнутых построений были задействованы лишь два малотерцовых круга, хотя кратко очерчены были все три. Замысел Скрябина состоит в том, чтобы приберечь свежую тональную краску для использования в разработке.

Разработка начинается с первого звена секвенции ГП в тональности *D [Gis]* {такт 77} (рис. 26).

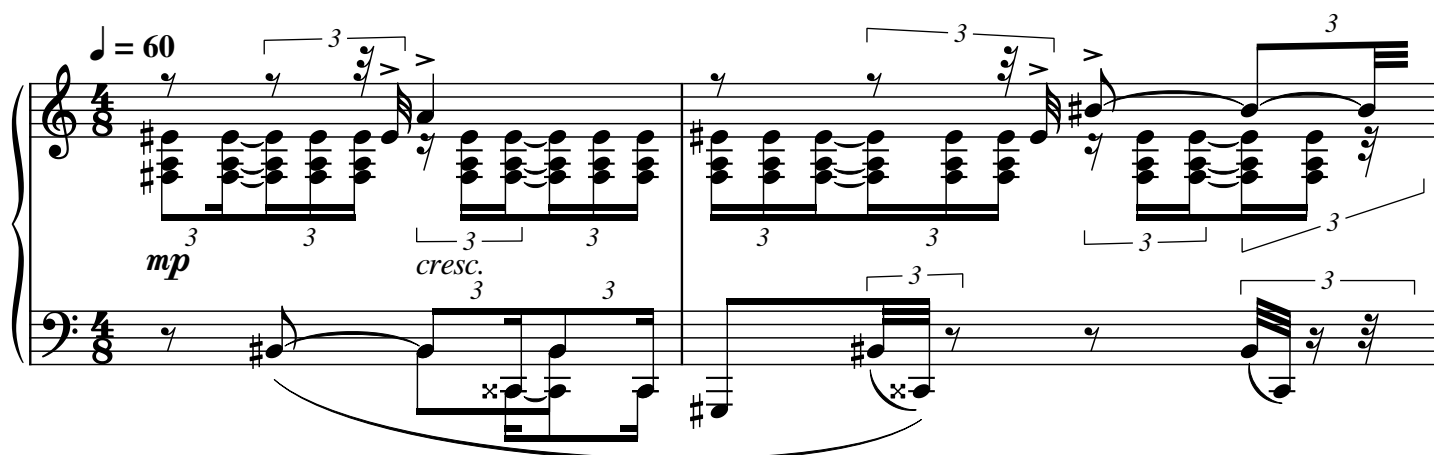


рис. 26

Пассаж и "колокола" на сей раз звучат в тональности *B [E]* {такт 79} (рис. 27).

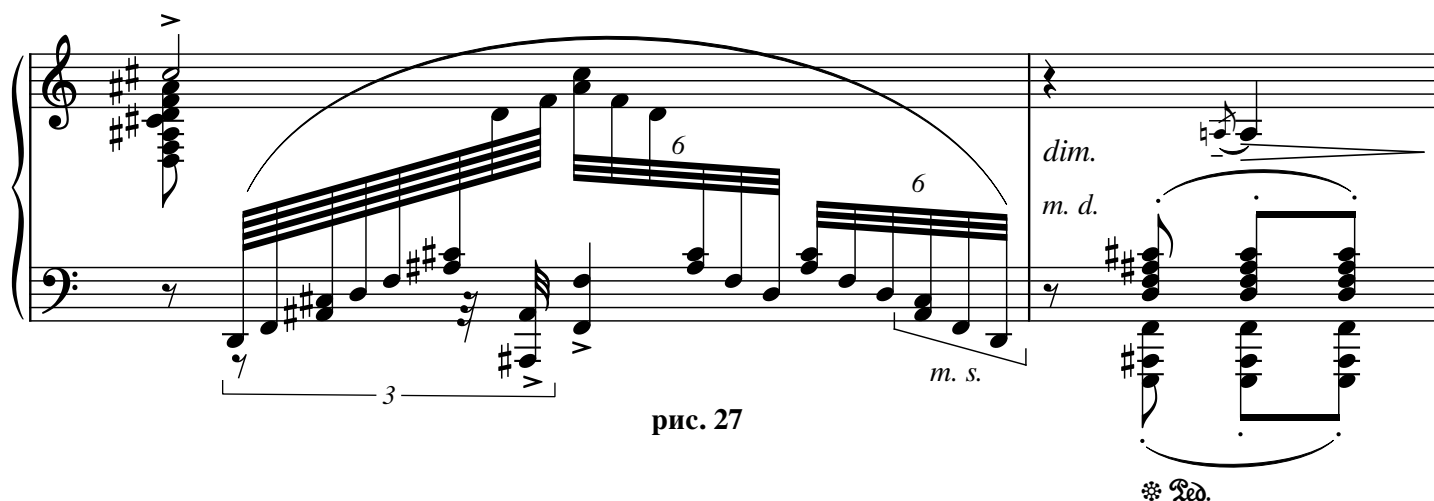


рис. 27



Далее разрабатывается ПП в тональности В в прямой нотации {такт 82} (рис. 28)



рис. 28

Следует обратить внимание, что это первая попытка завоевания третьего малотерцового круга (B-Des-E-G), которая пока не приводит к его воцарению, так как тональность ПП неожиданно повышается на полтона (до тональности Н) в следующем эпизоде {такт 87} (рис. 29).

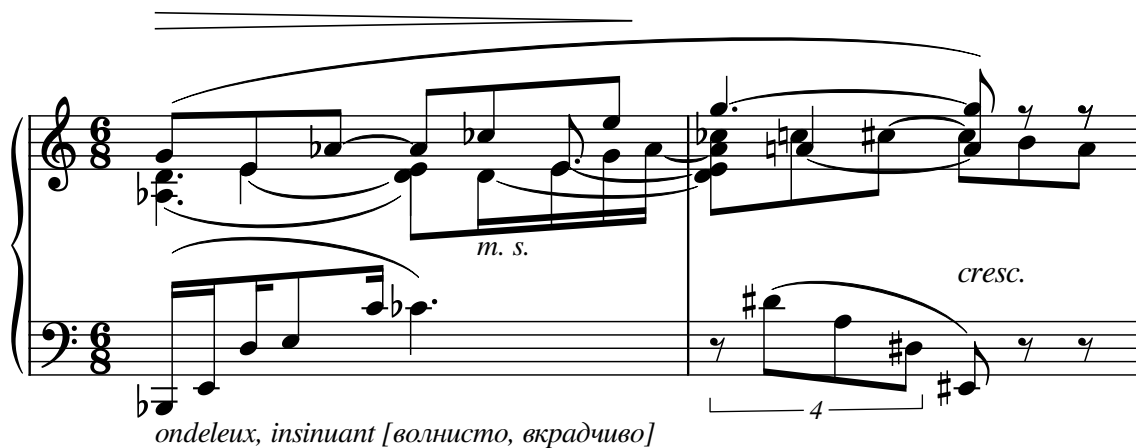


рис. 29

Потом звучит следующее звено секвенции ГП в тональности Es [A], то есть не на целый тон, как в экспозиции, а на полтона выше первого звена {такт 89} (рис. 30).

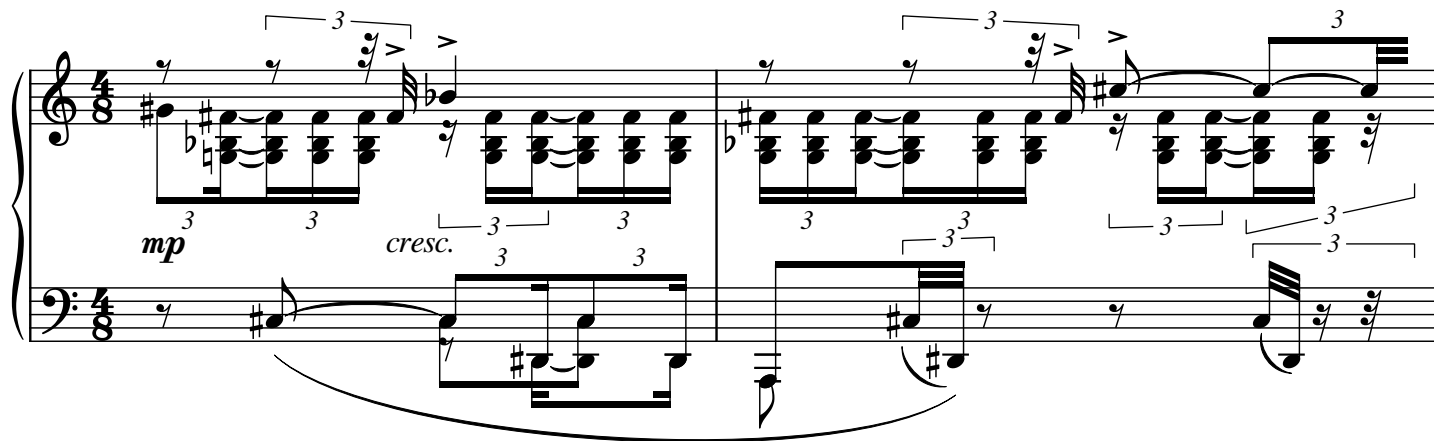


рис. 30

Здесь ненадолго возвращается первый малотерцовый круг, но пассаж и "колокола", представленные в Н [F], возвращают действие во второй, после чего ПП проводится в тональности Н в прямой нотации.

С точки зрения тональности представляет интерес следующий эпизод разработки {такт 98} (рис. 31).

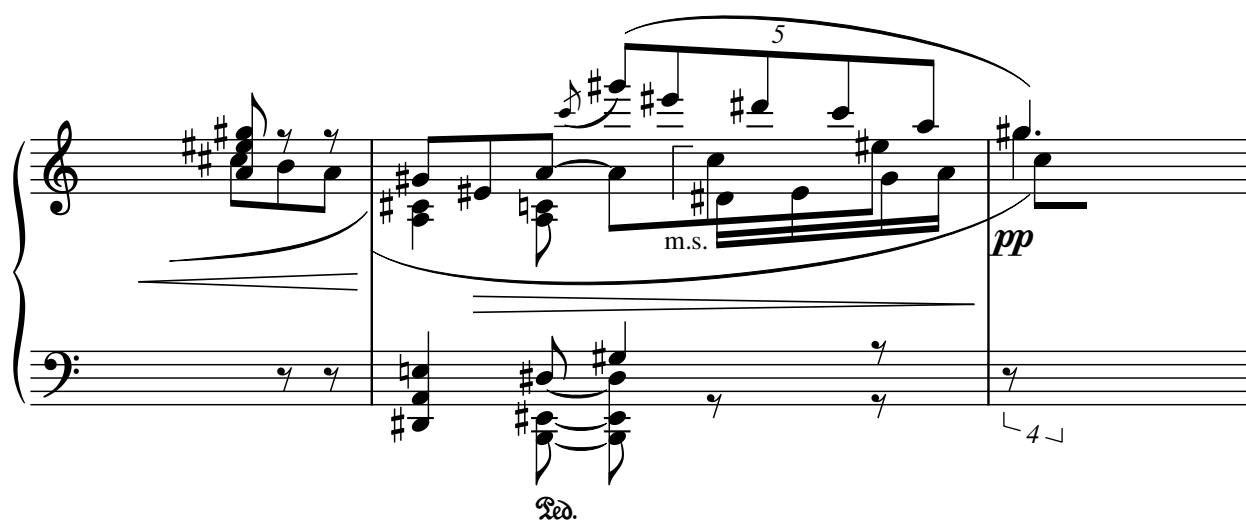


рис. 31

Весьма трудно обозначить его тональность, так как в нём представлен целый набор гармоний. Единственное, что можно сказать определённо, так это то, что нотирован он в тональности Н. Это "логично" в том отношении, что этот фрагмент включает продолжение ПП в тональности Н. Но с другой стороны, тут отчётливо наблюдается совершенно самостоятельный басовый аккорд в тональности А, над которым надстроен аккорд неопознаваемой тональности, хотя в следующий момент во всех пластах фактуры уже звучит F [Н] и ПП ещё раз в его недрах повторяется в тональности Н.

Любопытно сопоставить, что сказал об этом фрагменте в пересказе Сабанеева сам Скрябин:

" – Правда, это странные гармонии?.. Правда, как СТРАННО? – спрашивал он. Что-то сонное и кошмарное было в его тоне и во взгляде его словно галлюцинирующих глаз..".

И действительно, добавлю я от себя, на фоне остального материала сонаты очень "странно" выглядит и звучит этот эпизод, гармонию которого вряд ли можно указать однозначно. По всей видимости, именно таков и был замысел Скрябина: завуалировать, "запутать" тональность, чтобы в художественном плане как раз и вызвать именно ощущение чего-то "странного". Любопытно, что изучение тонального плана и нотации этого эпизода подтверждает подлинность столь конкретного и тонкого наблюдения Сабанеева, переданного со слов Скрябина.

Далее осуществляется резкое переключение в тональность G {такт 102} (рис. 32).

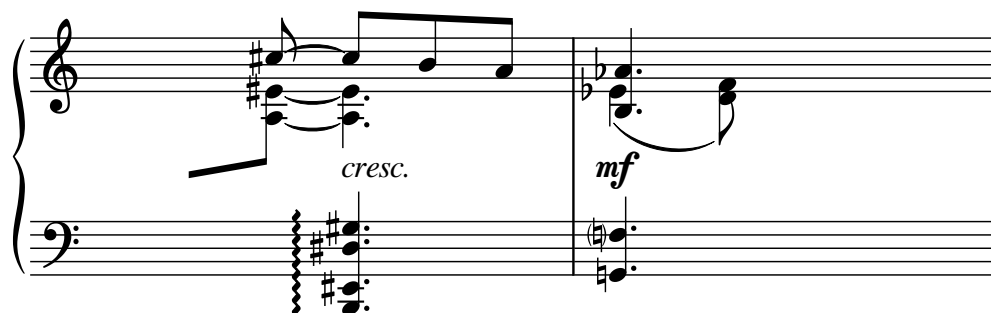


рис. 32

Это приводит к воцарению третьего малотерцового круга (B-Des-E-G), который в дальнейшем будет главенствовать в разработке и в начале репризы.

Интересно сравнить изложение в разработке аналогичного предложения экспозиции {такт 115} (рис. 33).



рис. 33

Данный вариант изложения по аналогии подтверждает правильность мысли о наличии в экспозиции эпизодического появления "дикувинной" тональности E<sub>is</sub>: здесь в разработке соответствующий аккорд изложен и звучит в тональности E. В этом же примере примечательно то, что восходящие мотивы, очерчивающие тональности Des и E, нотируются в тональности B. Это можно трактовать как смещённую нотацию.

Далее следуют два звена секвенции темы "искр" – в тональностях B и G, в свою очередь содержащих звуки аккордов тональностей G и E соответственно. О связанном с этим намёком на красочное мерцание я уже говорил.

Далее любопытно отметить "переключение" частотной настройки басового аккорда G, приведённого сначала в прямой (G), а потом в перекрёстной нотации (G[Des]) в преддверии появления предложения в тональности Des {такт 125} (рис. 34).

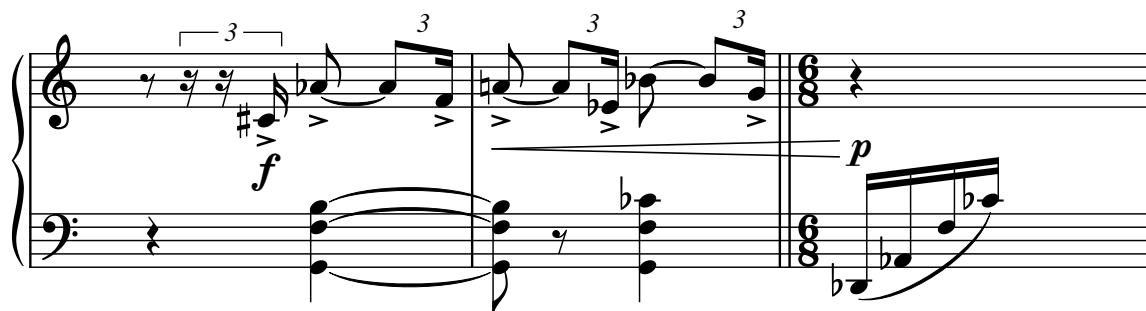
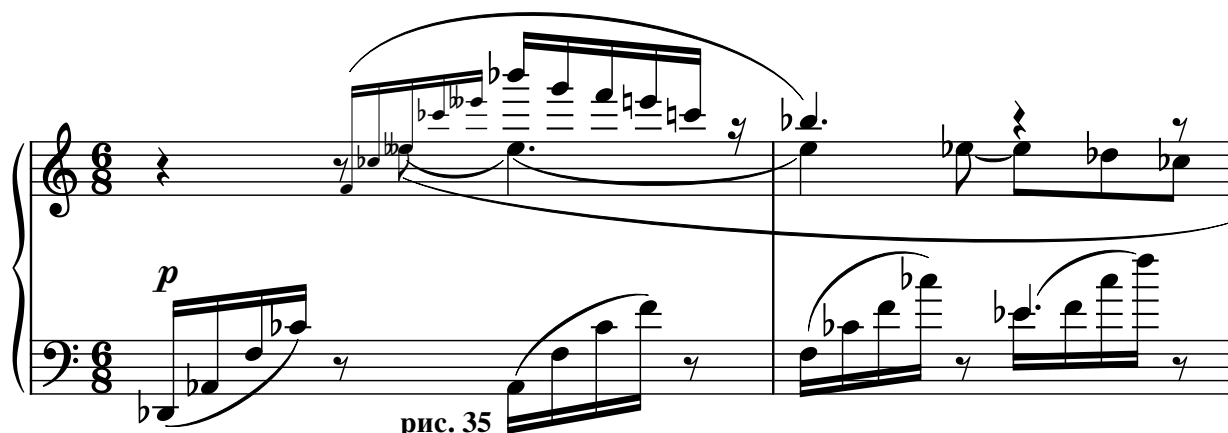


рис. 34

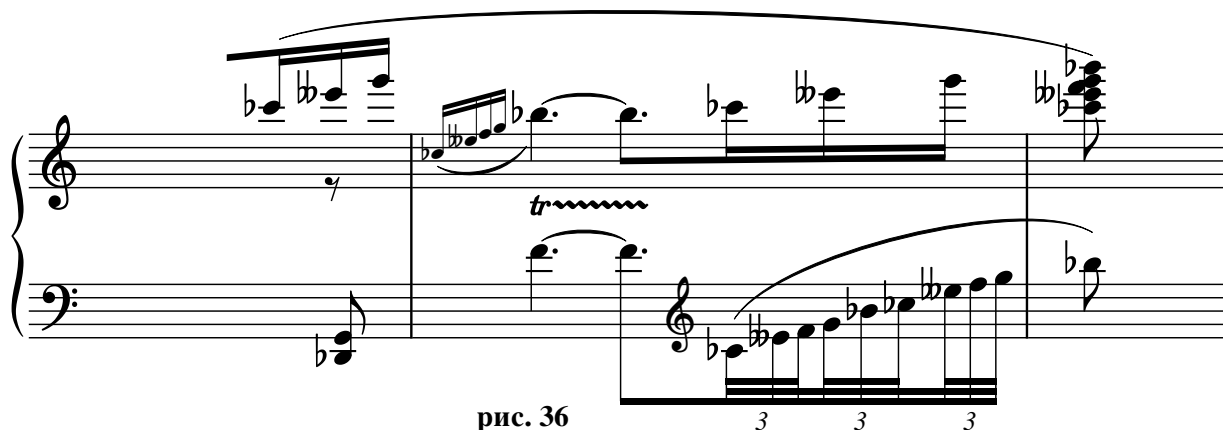
То есть этот аккорд G мгновенно как бы "меняет окраску", что уже неоднократно наблюдалось в аналогичных местах. Полагаю, что вышеприведённых примеров вполне достаточно, чтобы понять основную идею скрябинской нотации и пронаблюдать на практике её реализацию, поэтому дальнейшее рассмотрение гармоний 7-й сонаты я буду проводить не столь подробно, останавливаясь лишь на ключевых моментах, а также на примечательных частностях. Хочу заметить, что более подробное, чуть ли не ПОТАКТОВОЕ рассмотрение гармоний 7-й сонаты, а также других поздних сонат и пьес Скрябина я собираюсь провести в серии специальных работ, посвящённых конкретным опусам. Целью же данной работы является выработка и указание правильного направления размышлений о происхождении и особенностях гармонии позднего Скрябина.

Итак, продолжим рассмотрение музыкальных событий 7-й сонаты.

Далее следует предложение, в котором фигурирует ПП в тональности Des {такт 127} (рис. 35).



Обращает на себя внимание взлетающий пассаж в левой руке {такт 130} (рис. 36).



Нет сомнений, что исполнять его надо "по-листовски", то есть всей "пятернёй" с использованием всех пяти пальцев левой руки. К этому решению подталкивает не только регулярность технического строения пассажа, но, что важнее, его ГАРМОНИЯ. Нетрудно заметить, что каждое его техническое звено представляет собой "колокольную гармонию", используемую на протяжении всей сонаты, а потому мысль о кажущемся техническом неудобстве "пятипалой" аппликатуры должна быть решительно отброшена из соображений МУЗЫКАЛЬНЫХ. Я не случайно сказал "кажущемся", потому что если прикинуть на клавиатуре, эта аппликатура в результате проб как раз и окажется самой рациональной, позволяющей достигнуть эффекта мгновенного взлёта пассажа путём переброски руки в следующую позицию.

Я рассмотрел этот пассаж столь подробно с той целью, чтобы показать, каким образом анализ МУЗЫКАЛЬНЫЙ может влиять на принятие конкретных исполнительских ТЕХНИЧЕСКИХ решений.

Итак, продолжается освоение третьего малотерцового круга, приводящее к аналогичному ранее отмеченному (рис. 32) резкому переключению в тональность Gis {такт 136} (рис. 37).



То есть возвращается второй малотерцовый круг, представленный тональностями ПП и ЗП экспозиции. В тональности  $Gis$  звучит ПП, окружённая порхающими фигурациями, нотированными в  $Gis$ . В басах звучат аккорды  $Gis$  и  $D [Gis]$ . Далее (как всегда, "одним рывком") с появлением  $G [Des]$  возвращаются тональности третьего малотерцового круга {такт 152} (рис. 38).

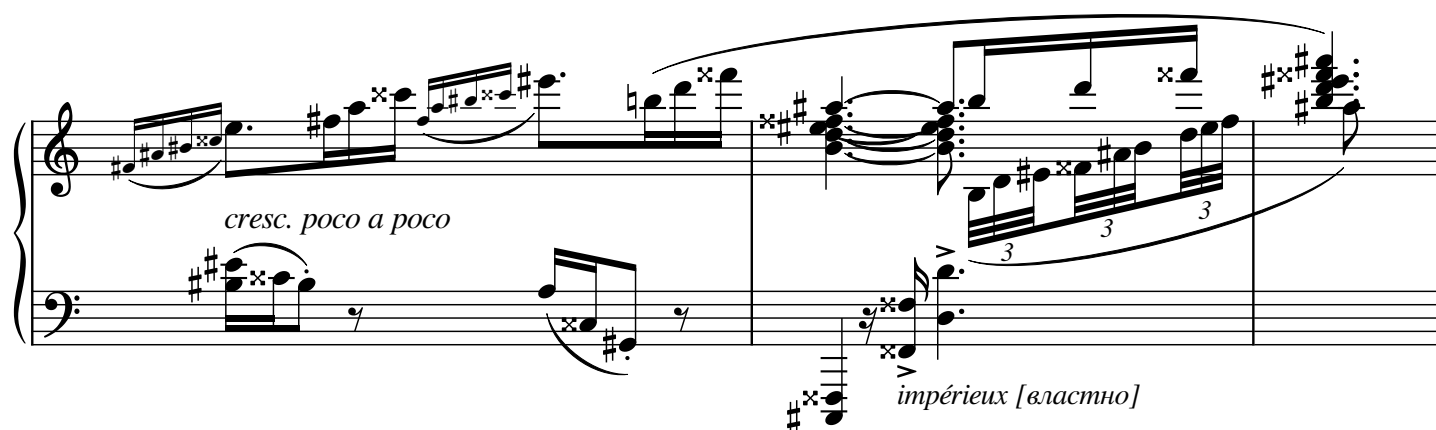


рис. 38

Он воцаряется надолго и не сдаёт своих позиций вплоть до завершения ЗП в репризе.

Представляет интерес эпизод "молний" перед началом репризы {такт 161} (рис. 39).



рис. 39

Нет сомнения, что перед нами всё те же "колокола", хотя нижние их звенья в парах представлены не полностью – в них отсутствует самый низкий звук. Очевидно Скрябин пожертвовал полнотой звучания нижних звеньев ради пианистичности данного эпизода, что свидетельствует о том, что исполнение его должно быть стремительным, а сами "колокола" должны передавать ощущение спазматичности: исполнитель должен как бы "срывать" их с упором на первом аккорде каждой пары, на что Скрябин указал динамическими вилами и попарным залиговыванием аккордов. На сей раз "колокола" выражают словно бы приближение громадного грозового фронта с мощнейшими разрядами молний, сокрушительными ударами грома и т.п. Это ощущение поддерживается помещением фигураций левой руки в глубокие басы, что помимо образных ассоциаций с мощным рокотом стихии обеспечивает богатое обертонами звучание и поддержку его "колокольности". Это "растущие звоны", как выразился Скрябин – трудно подобрать более точную метафору для выражения смысла этого эпизода: он наваливается, как кошмар, приближается, словно неотвратимая катастрофа.

Во всём блеске форсированной мощи ГП начинает репризу в тональности Е [В] {такт 169} (рис. 40).

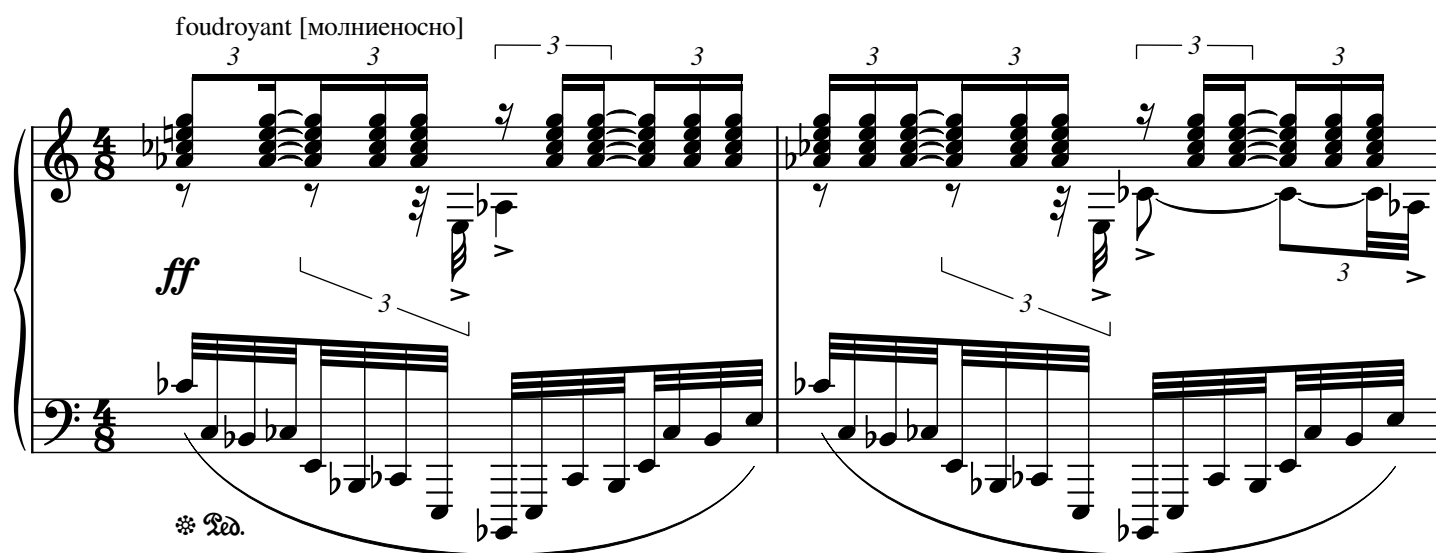


рис. 40

Как я уже указывал, "тема воли" на сей раз тонально вписывается в остальной музыкальный материал, хотя интервальное её строение осталось неизменным. Музыка живописует ярость разнузданной стихии, а "тема воли", согласно комментарию Скрябина, должна звучать "как архангельская труба" и ассоциироваться с "возгласами при священном заклинании". Следующие звенья секвенции ГП звучат в тональностях Fis [C] и Gis [D], что приводит к эпизоду звучания колоколов в тональности Е [В]; но если в эпизоде "молний" колокольные пары звучали в нисходящем варианте, то здесь они приведены в восходящем варианте с упором на второй аккорд пары и символизируют то ли неудержимые удары стихии, то ли истошные вопли, а может, и то и другое одновременно. Сами собой вспоминаются слова Сабанеева о том, что в 7-й сонате ощущается что-то жестокое и неумолимое.

Достигнув высшей точки, напряжение ослабевает, "колокола", нижние звенья которых снова представлены не полностью из соображений пианистичности, ниспадают по малым терциям, что должно опять же сопровождаться подразумеваемыми цветовыми переливами {такт 180} (рис. 41).

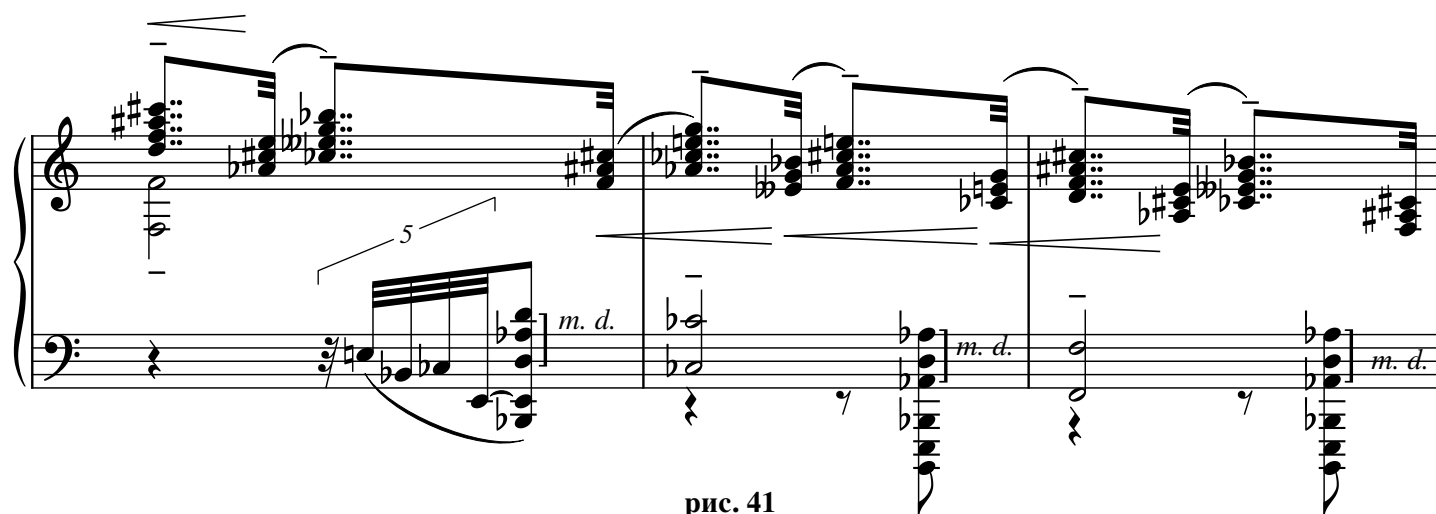


рис. 41

СП вступает в тональности В [Е] {такт 183} (рис. 42).

*avec une sombre majesté*  
[с мрачным величием]



рис. 42

Далее происходит знаменательное в масштабах сонаты событие: СП переключается в Fis [C] {такт 187}(рис. 43).

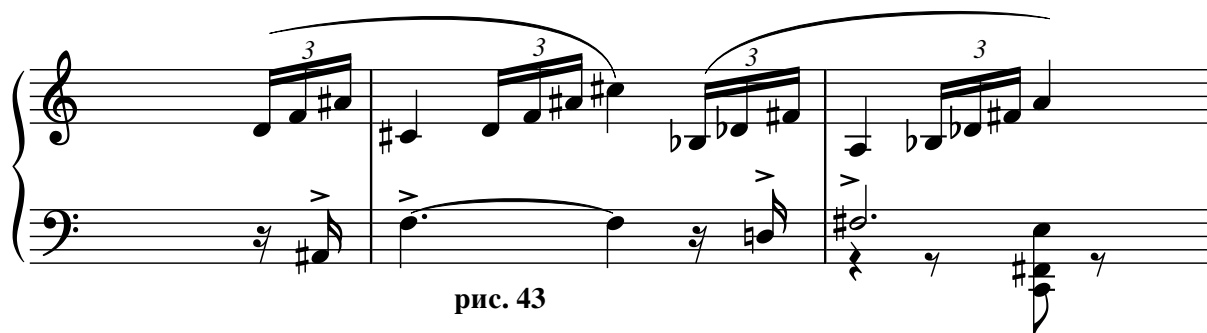


рис. 43

Вступает и звучит во всё более пышном аккордовом обрамлении ПП в тональности Fis – основной тональности сонаты! {такт 197}(рис. 44).

*avec une céleste volupté*  
[с небесным сладострастием]

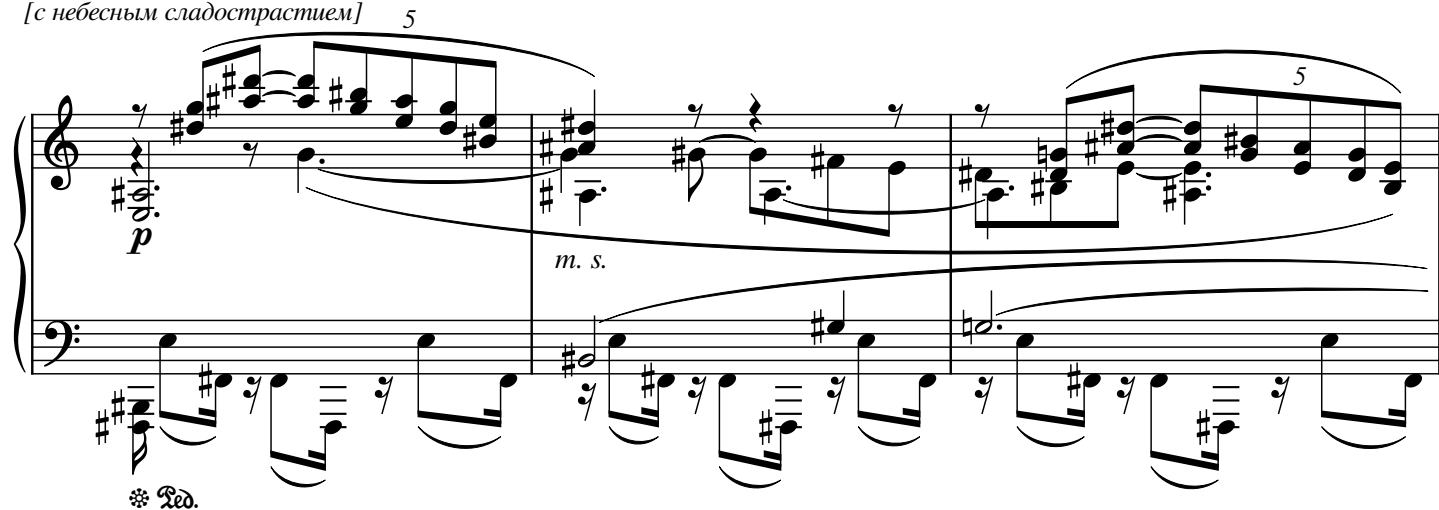
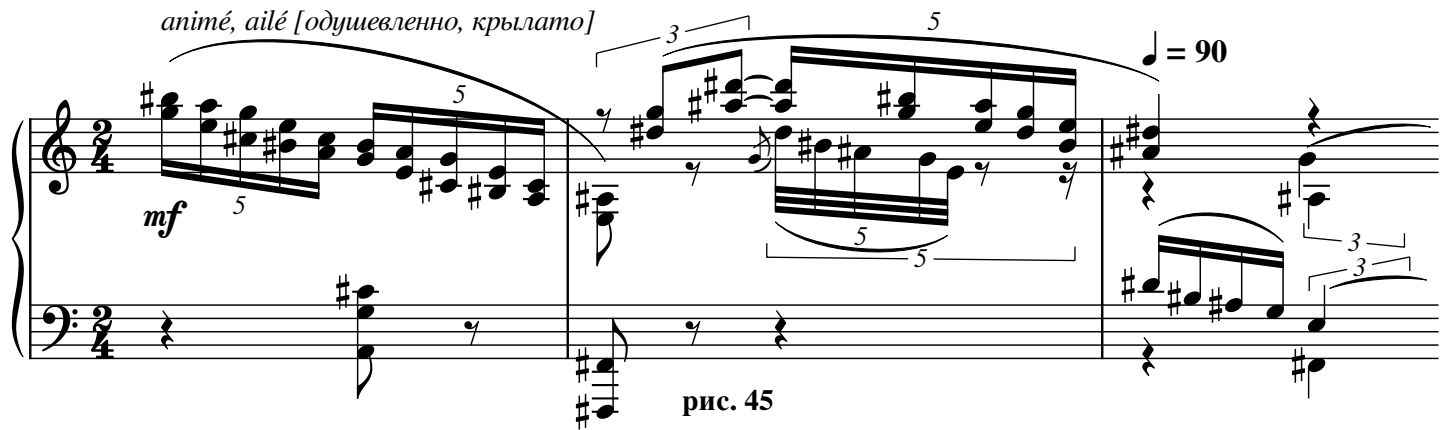


рис. 44

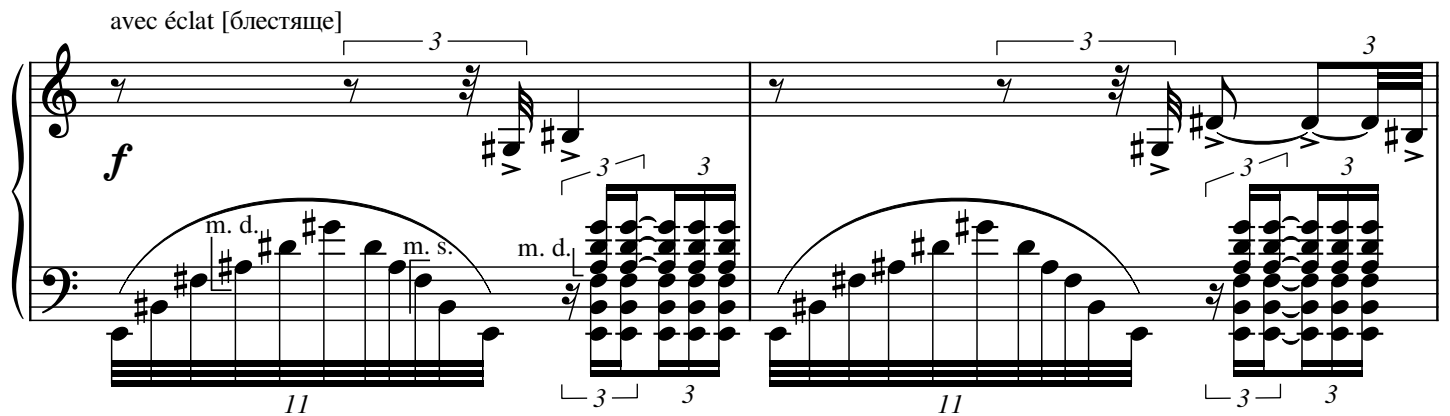
На смену третьему малотерцовому кругу, главенствовавшему в разработке и в начале репризы, приходит первый малотерцовый круг, содержащий основную тональность сонаты Fis. В "философском" плане это важное событие символизирует, по-видимому, "возвращение на круги своя". Как бы "искупляя" изнуряющее неистовство начала репризы, ПП погружает действие в волны чувственного наслаждения: Сабанеев назвал этот момент "замечательным памятником скрябинского фортепианного стиля".

ЗП появляется также в тональности F#is и переходит непосредственно в коду {такт 228} (рис. 45).



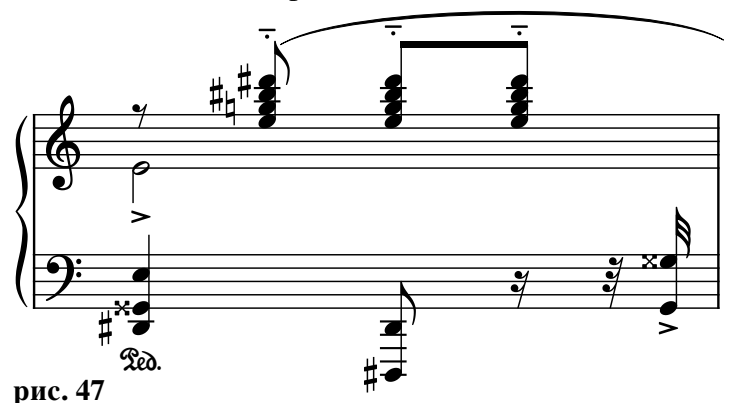
Интересно, что тема "искр" в основной тональности сонаты F#is появляется лишь в коде, отсутствуя в репризе.

Кода начинается проведением ГП в тональности F#is, причём "тема воли" звучит в частотах высших гармоник тоники {такт 237} (рис. 46).



Следует отметить, что на сей раз гармония, в которой представлена ГП, наконец-то лишена "колокольности" – то есть она звучит в натуральном, "просветлённом" варианте, без понижения 3-й ступени. Как я уже указывал, это тональное положение "темы воли", наконец, обретшей не просто "родную" тональность, а представленной в частотах её высших гармоник, символизирует, по-видимому, достижение "посвящённости", а все её путешествия по тональностям с самого начала сонаты символизируют "путь" к этому состоянию.

Здесь имеется интересный с точки зрения тональности эпизод {такт 239} (рис. 47).





Парадоксальным образом в этом эпизоде отражены все тональности соответствующего малотерцового круга: в нижнем регистре звучит A [Dis], а в верхнем - C [Fis]. Таким образом получается, что в этом эпизоде так или иначе (явно или фантомно) присутствуют все тональности малотерцового круга A-C-Dis(Es)-Fis. Как не вспомнить о словах Скрябина по поводу формы: что она должна быть "как шар", "совершенной, как кристалл"? Вот, пожалуйста, это один из тех случаев, когда в небольшом отрывке, как море в капле воды, отражается формообразующая идея.

Далее следует второе звено секвенции ГП, на сей раз представленное тональностью Es.

По ходу действия любопытно отметить "символическое" появление тональности Gis в прямой нотации – она словно бы "с усилием" вторгается в малотерцовый круг Fis-A-C-Es, безраздельно царящий в коде, но тут же вытесняется тональностью Fis [C]. Это опять же символизирует отголоски какой-то "борьбы" и "преодоления" {такт 247} (рис. 48).

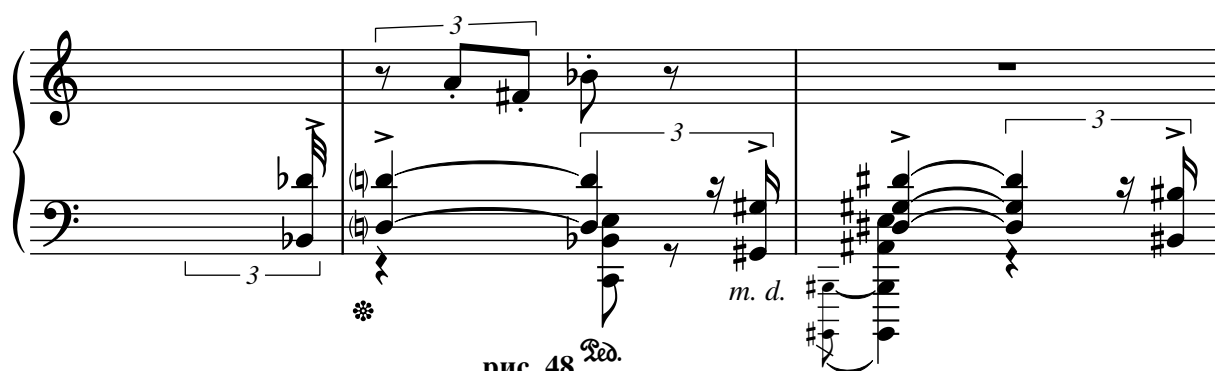


рис. 48 *ред.*

ПП появляется в "просветлённом виде" в основной тональности сонаты Fis {такт 253} (рис. 49).

*avec une volupté radieuse, extatique [с сияющим сладострастием, экстаично]*

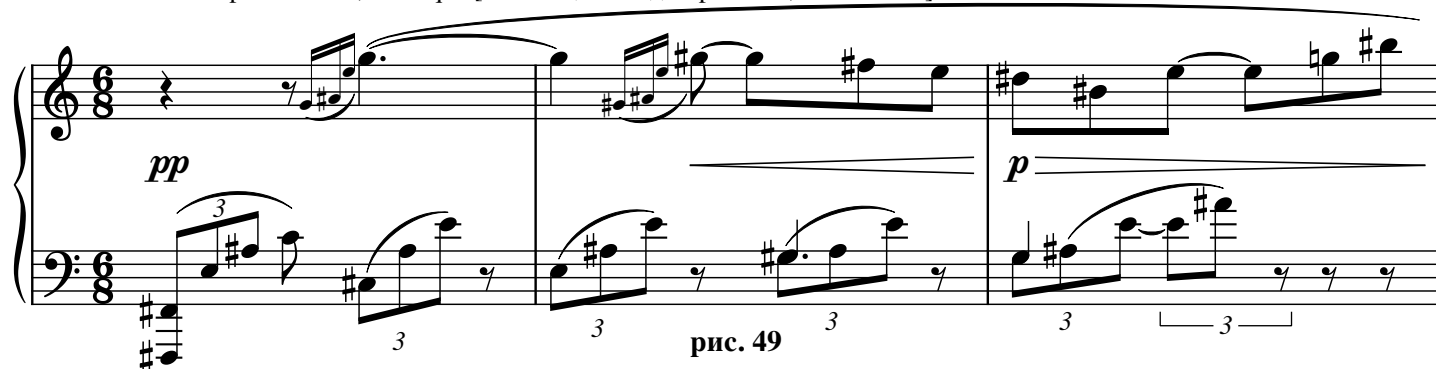


рис. 49

Как говорил Скрябин, "она тут в мажоре", в переносном смысле употребляя слово "мажор". В данном случае оно означало, что в чистом виде используется его супергармония.

Далее ПП проходит в тональности Fis в других вариантах изложения, после чего появляется, наконец, ожидаемая тема "искр" в основной тональности сонаты Fis {такт 289} (рис. 50).

*fulgurant [ослепительно, молниеносно]*



рис. 50

Далее следует любопытный эпизод, который имеет занимательную историю. Ещё Сабанеев отмечал, что этот эпизод казался композитору "чуждым" остальному музыкальному материалу сонаты и несколько раз изымался из произведения, но друзья упростили Скрябина оставить его в сонате. И действительно, если рассмотреть гармонии данного эпизода, то они и в самом деле по своей структуре отличаются от господствующих в сонате гармоний, а весь этот эпизод выглядит как "интермеццо" по пути к логическому замыканию формы сонаты. Весь эпизод записан с использованием прямой нотации. Сначала звучит Fis {такт 297} (рис. 51),



рис. 51

а затем неожиданно вступает g-moll {такт 299}! (рис. 52)

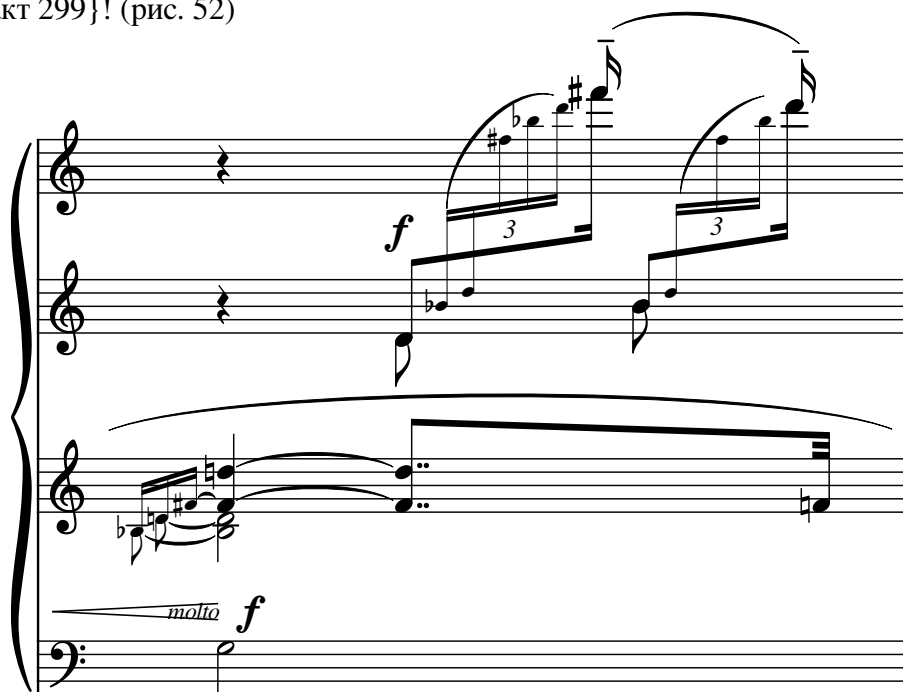


рис. 52

Вот уж, действительно, сюрприз! Минорные гармонии в этой сонате нигде больше не встречаются в таком откровенном виде. Даже "колокольная" гармония с пониженной 3-ей ступенью, и та представляет собой мажоро-минор и как "минорная" вовсе не ощущается, воспринимаясь как "гармоние-тембр". А тут сначала появляется g-moll, потом после A – b-moll. Причём, b-moll выписан столь откровенно, что в басу в виде последовательности звуков появляется в полном виде тоническое минорное трезвучие {такт 303}! (рис. 53)



рис. 53

Далее происходит моментальное переключение в тональность Fis – контур темы "искр" звучит в аккордовом изложении {такт 308} (рис. 54).



рис. 54

Потом наступает генеральная кульминация сонаты в тональности Fis с появлением Fis [C] {такт 313} (рис. 55).

*avec une joie débordante [с переполняющей радостью]*

8

3

ff

fff

dim.

dim.

dim.

Red.

Red.

Red.

рис. 55

В ней используются "колокола" и тема "искр". В данном случае интересно наблюдать переходы от прямой нотации к перекрёстной и от натуральной гармонии к "колокольной". Как видно из примера, "колокола" в верхнем регистре нотированы абсолютно независимо от материала среднего и нижнего регистров. И вообще – нотации всех трёх уровней фактуры независимы друг от друга, что является ещё одним аргументом в пользу первичности оркестровой природы замысла и музыкального материала сонаты. Как уже отмечалось выше, такой взгляд на эту сонату обоснован. В связи с этим хотел бы указать на одну типичную ошибку, которую допускают при исполнении этого эпизода даже маститые пианисты: ни в коем случае нельзя звучание "колоколов" в верхнем регистре прерывать исполнением форшлагов нижнего регистра, разрывая таким исполнением лиги, связывающие тритоново сопряжённые "колокольные" пары. Это нелепо не только с музыкальной точки зрения, но и с точки зрения "философии", которую Скрябин связывал с тритоновыми сопряжениями. Движение "колоколов" и октав контура темы "искр" в среднем регистре следует положить в основу ритмической организации данного эпизода, успевая между ними разместить форшлаг и басовые аккорды, не нарушая ритма. Каждую залигованную колокольную пару следует исполнять одним резким движением без переноса руки в другой регистр с какими-то иными целями. Как ни странно, пианисты дружно игнорируют столь важное обстоятельство и уродуют звучание "колоколов" верхнего регистра, которые должны звучать ритмически в точности так, как выписаны в нотах.

Далее снова звучит ПП, на сей раз в тональности Es {такт 321} (рис. 56).

3

3

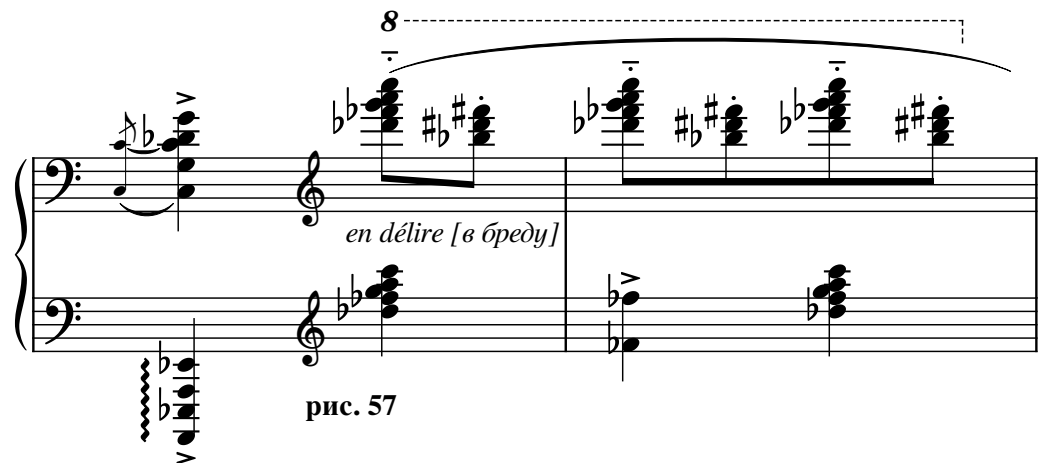
ff

dim.

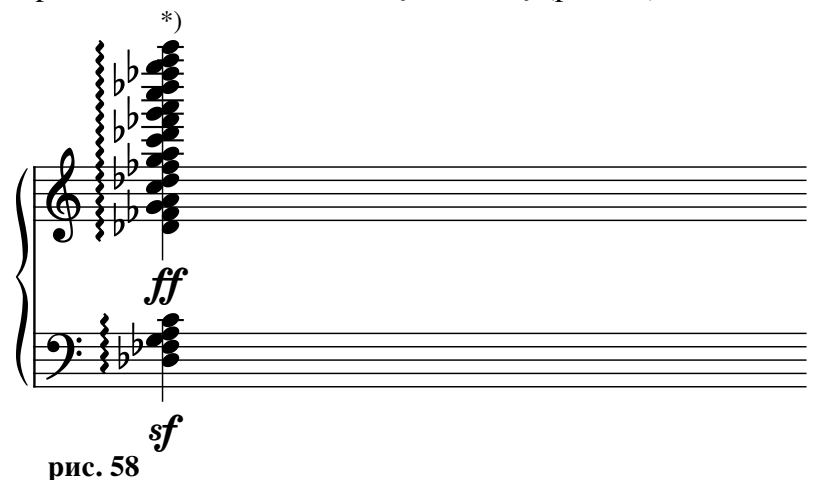
Red.

рис. 56

Затем следует исступлённый колокольный перезвон, в котором присутствуют тональности Es и A [Es] {такт 327} (рис. 57).

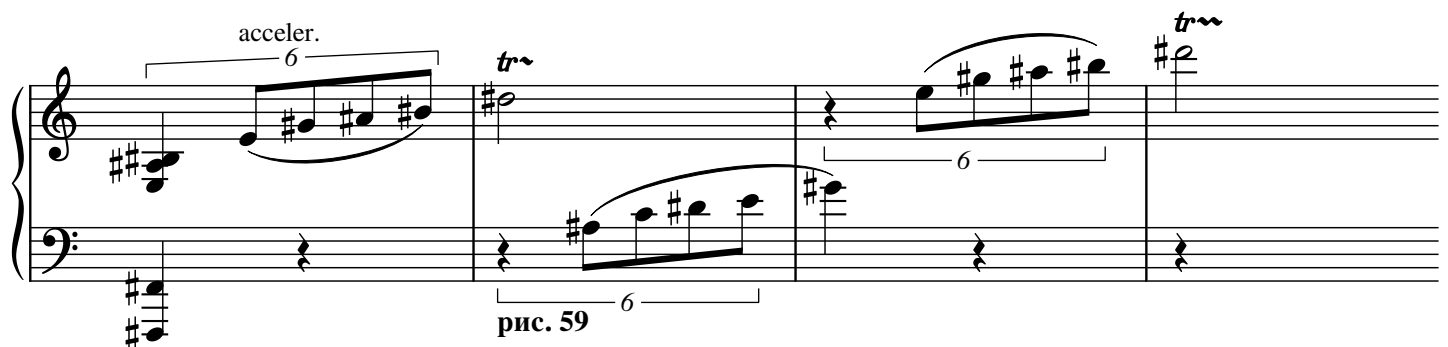


Как всегда, каждое звено колоколов нотировано перекрёстно и независимо от других элементов фактуры. Аккорд-"небоскрёб", будто оторвавшись от только что "вдолбленного" всей тяжестью удара басового Es (рис. 57), звучит в тональности A [Es], словно устремляясь в бесконечность {такт 331} (рис. 58).



Сам Скрябин весьма "физиологично" объяснял эти события сонаты: колокольный перезвон он трактовал как "последнюю пляску перед актом", в свете чего аккорд-"небоскрёб", по всей видимости, символизирует оргазм, после которого, по словам Скрябина, следовало "излияние".

И действительно, далее, после ПП, проводимой в тональности Es, осуществляется переключение в основную тональность сонаты Fis, представленную натуральной супергармонией, в рамках которой звучат журчащие пассажи, как раз и символизирующие вышеупомянутое "излияние" {335} (рис. 59).



По-видимому, завершение сонаты следует понимать в духе скрябинских размышлений как "овладение и оплодотворение материи духом".

Круг замкнулся: тональный план полностью исчерпан, соната завершилась Fis в прямой нотации, что символизирует, по-видимому, окончательное и столь желанное просветление и растворение.

Если посмотреть на ранее приведённую таблицу частот, то можно подобрать наиболее близкие по частоте звуки тональности С для "озвучивания" ступеней тональности Fis: вместо "ais" (от Fis) использовать "b" (от C), cis-des, fis-fis, a-a. Так на тональность С проецируется тональность Fis. Если использовать частоты тональности С, то этот аккорд (фантомный Fis) зазвучит совершенно фантастически! Но общий вид аккорда и его интервальное строение даже в таком причудливо искажённом виде уверенно и однозначно опознаются слухом. Именно так Скрябин обошёлся с басами ГП, спроецировав их на тональность С. Точно так же связующая в тональности С спроецирована на частоты тональности Fis. Тональности С и Fis отражаются друг в друге, а их отражения – суть, "миражи" почти в буквальном смысле.

А вот побочная партия (ПП) и "тема искр" записаны в прямой нотации – кроме вышеуказанного случая изложения ПП перед ЗП, где она нотирована кусками в двух тональностях попеременно опять же с целью воплощения программного замысла.

Символика 3-х малотерцовых кругов остаётся малопонятной. С одной стороны, в музыке Скрябина представлена не только "музыка", но и "программа", какой-то "сценарий". Именно сценарий обеспечивает "логику" перехода от одного "гармонического столба" к другому и от одного малотерцового круга к другому, но что символизируют сами малотерцовые круги – неизвестно. Можно лишь предположить, что "обход" малотерцовых кругов необходим для постоянного обновления тональных красок и символизирует прохождение по всем "кругам мироздания", то есть каждое произведение, в котором задействованы все три малотерцовых круга и так или иначе присутствуют все 12 тональностей, представляет собой законченную "модель мира". Но вместе с тем, малотерцовые круги нельзя считать "метатональностями", как предлагали некоторые горячие теоретические головы, иначе придётся признать, что у позднего Скрябина было только 3 тональности, а это не так: на примере 7-й сонаты отчётливо наблюдается особое привилегированное положение некоторых тональностей, в особенности, Fis, и нет никакой необходимости сводить её тональный план лишь к перебору 3-х малотерцовых кругов, так как даже в рамках малотерцового круга принадлежащие к нему тональности не теряют своей индивидуальности.

Колокола 7-й сонаты, как уже было сказано выше, представляют собой самостоятельное как бы "оркестровое" образование, тональность и нотация которого могут расходиться с тональностью и нотацией остальной музыки любого конкретного эпизода. Судя по всему, это и в самом деле "колокола", то есть нечто тонально и фактурно РАЗВЕДЁННОЕ с основной музыкой сонаты, что-то вроде самостоятельной "группы инструментов". Раскачивание тритоновых сопряжённых пар "колоколов" – это олицетворение колебаний между крайними "мистическими" полюсами.

Цветомузыкальный контрапункт мыслится как следствие расшифровки кода перекрёстной нотации: если учесть, что в сонате проходят буквально все тональности, она должна переливаться всеми цветами радуги, что характеризует её как произведение "люциферическое", особенно с учётом скрытой программности и подспудной эротической подоплёки. В "Прометее" ещё не было контрапункта цвета и тональности, как не было и перекрёстной нотации – а именно она несёт в себе смысл единства противоположностей мистических полюсов. Из присутствия в "Прометее" одной лишь прямой нотации, в частности, следует, что "Поэма огня" вовсе не начинает какой-то новый этап в творчестве Скрябина, а, скорее, подытоживает поиски, начатые композитором ещё в 5-й сонате, созданной вслед за "Поэмой экстаза".

После "Прометея" Скрябин (с подачи Сабанеева) был увлечён миром фантомных звучаний перекрёстной нотации, но затем, ближе к концу своего жизненного пути, достигает нового синтеза, когда перекрёстная нотация уже перестаёт выступать в прежней роли, поскольку мистика мыслилась теперь выраженной тритоновыми парами, в которых составляющие их тональности окончательно теряли свою индивидуальность, что мы можем наблюдать в последних опусах.

С точки зрения скрябинской гармонической эволюции поздние сонаты следует перечислять в таком порядке: 7, 6, 9, 10, 8. Именно такой порядок, будучи строго хронологическим, обеспечивает правильное понимание процесса развития его гармонических идей. В самом деле, значение перекрёстной нотации падает экспоненциально от 7-й до 8-й сонаты, достигая в 8-й сонате и поздних прелюдиях нового качества: полной обезличенности тональностей тритоновых пар. Скрябин вступает в мир новой простоты – не отказываясь от тритоновых пар вовсе, он добивается полной неразличимости составляющих их тональностей, отражая, тем не менее, свои звукочастотные намерения в нотации, которая опять абсолютно адекватна звучанию, так как "контрапунктирование" нотации и тонального строения музыки постепенно прекращается, количественно уменьшаясь экспоненциально. Этот факт, кстати, указывает на правильность хронологии Сабанеева, приведённой им для скрябинских сонат. Если 7-я соната – это царство перекрёстной нотации, то 6-я уже в чуть меньшей степени, 9-я – существенно меньше, 10-я содержит отдельные аккорды (мистические жесты), а в 8-й наблюдается исчезновение перекрёстной нотации и устанавливается полное соответствие звукочастотного плана тональной логике. Это новая простота – царство прямой нотации на качественно новой ступени развития, в котором основополагающую роль по-прежнему играют тритоновые пары ("мистика"), составляющие тональности которых, отныне неразличимые, синкретичны изначально, от самого корня замысла произведения. В связи с этим интересно указать на "переключение" тональности последнего пассажа прелюдии op.74 №5 из A в Es буквально "на ходу": этот пассаж, сыгранный отдельно, уже невозможно будет на слух уверенно отнести к какой-либо одной из тональностей этой тритоновой пары.

В этой же прелюдии можно усмотреть последние "отблески" перекрёстной нотации в эпизодах 16-ми в левой руке, но это, как и в аналогичных (по типу нотации) местах 8-й сонаты, уже не она – это уже синкретическая слитность тритоновой пары в нотации одной из её компонент.

В 8-й сонате наблюдается "полная примирённость" тональностей в тритоновой паре – например, вальсовый, "раскачивающийся", а потом устремляющийся вверх мотив ГП 8-й сонаты дан иногда в единстве одновременно звучащих гармоний тритонно сопряжённых тональностей, причём басовые аккорды определяют гармонию, на фоне которой в верхнем регистре звучат то её "родные" аккорды, то аккорды её тритоновой пары. Но это не перекрёстная нотация – это именно единство двух тональностей в тритоновой связке. Вот если б и басы тоже были даны в нотации своего тритонового двойника, то это была бы типичная перекрёстная нотация – но ничего подобного в 8-й сонате не наблюдается, хотя аккорды верхнего регистра на фоне гармонических басов в некоторых моментах отчётливо опознаются как тритонно сопряжённые. Нет сомнения, что эти моменты следует характеризовать как "мистические", особенно подъём по малотерцовым кругам перед финальными быстрыми фрагментами с 4-х кратным повторением в верхнем регистре одной и той же восходящей интонации ГП в тональности басовых аккордов, которая сначала для них оказывается "родной", а потом тритонно сопряжённой! Скрябин тут не добился ещё полной неразличимости тритонно сопряжённых тональностей, какой он достиг в прелюдии op.74 № 1, где тональности C и Fis в звучании отличить уже невозможно, а можно только определить по нотации тональную настройку, причём не представляется даже возможности отличить прямую нотацию от перекрёстной, так как на уровне текста сохраняется полнейшая инвариантность. Текст прелюдии указывает только на нужную частотную настройку, но звучание уже никак не утверждает саму тональность, поэтому достигается полная неразличимость прямой и перекрёстной нотации, что и было целью Скрябина – растворение противоположностей друг в друге. Он успел-таки достигнуть этой цели своего творчества!

Кстати сказать, мы никогда не слышали рассмотренную выше 7-ю сонату в том звукочастотном варианте, в котором её задумал автор: по существу, он задумал её как послание в будущее. Идеал звучания Скрябина отражён в его нотации, подразумевающей определённую частотную настройку в зависимости от гармонии, а темперированный строй рояля только приблизительно соответствует тончайшему звуковому замыслу композитора, который слышал гораздо изошрённее. Даже Сабанееву не приходило в голову, ЧТО нашифровал Скрябин в своих нотных текстах и почему он так долго возился с нотацией. Недаром Скрябин ОСОБО любил 7-ю сонату – не потому ли, что он в ней столь обильно нашифровал? Могу указать ещё на один из таких жестов – в самом начале 10-й сонаты. Звук "fis" ничем другим нельзя объяснить, кроме как построением "всплеска" в тональности D – вот тогда этот аккорд с "fis" трактуется как "мистически" закодированный. Ведь на рояле звучит он вполне в тональности As. Но важен НАМЁК! Кстати, при последующих появлениях эта фигура нотируется "классически" – и как интерпретировать этот второй намёк? Впрочем, Сабанеев честно признался, что принципов скрябинской нотации он не понимал, а Скрябин ничего ему не объяснил, а может, и не хотел. Сабанеев пишет, что Скрябин очень точно различал, где и какое "надо" поставить энгармоническое обозначение, руководствуясь собственной "теорией". На самом же деле Скрябин был профессионалом и нотировал либо как в мажоре, построенном на той же тонике, либо применял смещённую, чаще всего перекрёстную нотацию – в последнем случае наличествует "мистическое" отражение. Эти два случая (прямую и смещённую нотации) необходимо чётко различать, потому что Скрябин вложил в этот приём "мистический" смысл, раскрывающий программу сочинения, а кроме того, в этом есть физический смысл построения частот звуков гармонии от основного тона тональности нотации.

Время "отравления" мистической символикой – это 7-я, 6-я сонаты и "Etrangete". Каждый знак, каждый аккорд у позднего Скрябина несёт смысловую нагрузку: его позднее творчество насквозь символично, что, впрочем, не означает, что его раннее творчество следует изучать менее внимательно. Запись его ранних произведений столь же совершенна, но только лишь менее символична – в те времена он ещё не ставил такой цели. В свете скрябинского изобретательства довольно нелепо выглядят попытки Яворского и Альшванга механически втиснуть его гармонии в прокрустово ложе кабинетной теории сложных ладов – "цепных" и т.п. – они не в том искали закономерность!

Для размышлений интерпретатора по поводу использования тех или иных исполнительских средств с целью воплощения скрябинской абстрактной художественно-философской программы предоставляется большой простор. Например, начало 6-й сонаты, звучащее реально в Des, нотировано в G (тритоновое сопряжение с ремаркой *mysterieux concentre*), как и завершающий аккорд сонаты – нотирован в G, а реально на фортепиано звучит аккорд Des. Это тоже вовсе не G, а "призрак" Des, символизирующий "мистику". А в побочной партии 6-й сонаты "игра с текстом" выразилась в том, что её тональности "путешествуют" (в отличающейся последовательности) по тоникам A, B, C<sup>is</sup>, D<sup>is</sup>, F<sup>is</sup>, т.е. по звукам ПП, построенной в тональности A. Забавное "техническое задание"! Сколько бы не ломать голову, но "специально" подчеркнуть это в интерпретации невозможно: этот факт должен фиксироваться воспринимающей психикой, обладающей большой остротой тонального ощущения. Судя по всему, автор предполагал наличие у воспринимающей стороны абсолютного слуха – он вообще мало задумывался об ограниченности слуховых возможностей других людей.



## НЕКОТОРЫЕ ОБОБЩЕНИЯ И ВЫВОДЫ

Поражает тот факт, что 7-я и 6-я сонаты – это произведения не только "для ушей", но и "для глаз": их невозможно понять без нотного текста, прослушав только в темперированном строе рояля, и по количеству скрытых в их тексте намёков они уникальны в скрябинском наследии. "Прометей" в этом смысле более прямолинеен, хотя и в нём есть элементы скрябинской игры с текстом, как и во всяком его произведении, но они никак не связаны со смещением нотации. Вдоволь "позабавившись" с перекрёстной нотацией, Скрябин в дальнейшем ограничивался ранее найденными им средствами выражения "мистики", в том числе чисто музыкальными, придя, очевидно, к выводу, что подобное шифрование, не проверенное в реальном звучании, использовать неразумно, а перекрёстная нотация усложняет понимание тонального плана, поэтому в конечном итоге Скрябин расстался с нею из практических соображений, но, полагаю – с сожалением.

Можно сделать вывод о том, что Скрябин тонко ощущал абсолютную высоту звучания, потому что отдельные гармоникки ещё можно сравнить с реально звучащими тонами темперированного строя, а вот для широких аккордов, целиком воображаемых внутренним слухом, не существует другого эталона, кроме как композиторские ощущения, однако Скрябин несомненно ИМЕЛ некое внутреннее интегральное представление о них. Недаром он говорил Сабанееву, что даже хроматическая гамма представляется аршинными шагами рядом с такими тонкими гармоническими переходами. Относительно 7-й сонаты интересно отметить ещё одно обстоятельство: в отличие от 6-й сонаты и некоторых других сочинений, в 7-й сонате отсутствуют моменты, которые можно было бы оценить как-то неоднозначно с точки зрения тональности и нотации. В её тексте нет никаких ошибок, которые композитор мог бы случайно внести в нотную запись, в ней нет ни одного фрагмента или аккорда, которые можно было бы толковать несколькими способами – текст сонаты тщательно проработан автором, нотация с точки зрения его собственного уникального подхода абсолютно безупречна. Я объясняю это тем фактом, что Скрябин именно 7-ю сонату раньше закончил, а потому он, очарованный своими новыми открытиями, в частности, идеей перекрёстной нотации, постарался максимально аккуратно провести всю фазу текстуального воплощения. Я не хочу сказать, что 6-ю сонату он записал менее аккуратно, но в ней имеются моменты, весьма сложные для расшифровки, а также моменты, допускающие неоднозначное толкование, которые будут далее рассмотрены в соответствующей статье. Зато 7-я соната совершенна не только с точки зрения её фортепианного воплощения, но и с точки зрения его отражения в нотном тексте.

К сожалению, в свои тайны Скрябин по существу так никого и не посвятил. Как верно подметил Сабанеев, в лице Скрябина музыкальное искусство впервые в своей истории столкнулось с человеком, пытавшимся средствами своего искусства осознанно выразить абстракции совершенно не музыкальные и вырваться за пределы музыки на простор глубоких философских обобщений с далеко идущими последствиями – вплоть до выводов о судьбе мироздания. Поэтому Сабанееву казалось, что увлечённого трансцендентными философскими размышлениями Скрябина даже музыкальное творчество порой тяготило как нечто мелкое и в глубине своей примитивное, как и любое земное занятие, но в рамках музыки его удерживало только то, что он всё же был великим ХУДОЖНИКОМ и большим профессионалом.

Скрябина и додекафонистов объединяет трактовка равномерной темперации как средства организации и упорядочения звукочастотного пространства, в котором частотные дискретности являются предметом договора, поэтому никто равномерно темперированный строй к конкретным частотам "намертво" не прикрепляет: только соглашением представителей музыкального мира в целях взаимопонимания он объявляется 12-ти полутоновым, настроенным по эталону – вот и вся его "функция". Заслуга Скрябина состоит в том, что он предложил и внедрил в собственную композиторскую практику целостную систему нотной фиксации своих звукочастотных намерений (для раскрытия деталей которой следует провести тщательное текстологическое исследование скрябинских опусов – теоретики тут "в большом долгу", потому что для этого мало быть "чистым" музыкантом), позволяющую упорядочить описание отклонений от частот равномерно темперированного строя и отразить их с помощью классической нотации, в которую он вложил, по существу, совершенно новый смысл (подразумевающий настройку отдельных звуков по спектру частот натуральных гармоник тоники нотации) и сумел убедительно использовать созданную абстракцию в художественных целях, добившись впечатляющих результатов.