

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-18>**Володимир Іванович Бордонюк**

ORCID: 0000-0003-0634-6910

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

bordonukv@gmail.com

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ЦИКЛУ У ПРЕЛЮДІЯХ ОР. 67 І ОР. 74 О. СКРЯБІНА

Мета роботи – виявлення сутнісних ознак музичного інструментального-фортепіанного символізму і його проявів у жанрі прелюдії в пізніх творах О. Скрябіна: прелюдіях ор. 67 і ор. 74, а також розгляд особливостей циклізації у вищевказаних творах. **Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва, кориговані напрацюваннями польського музикознавства в особі Р. Ингардена, З. Лісси. Використано жанрово-стильовий і аналітичний методи, що дозволяють досліджувати жанрові якості композиції та принцип будови тематизму творів О. Скрябіна, який виявляє нерозривну єдність гармонії та мелодії. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що дозволяє визначити особливості прояву естетико-стильових настанов пізньої творчості О. Скрябіна, а також виявити жанрові принципи формування циклу на прикладі аналізу прелюдій ор. 67 і ор. 74. **Висновки.** Мінімальний цикл прелюдій ор. 67, що складається із двох мініатюр з ідентичною структурою (репризна тричастинність із розвивальною серединою), нагадує двочастинність ранньої сонати-сюїти, у якій перша частина викладається у вокальній фактурі та потім змінюється інструментально-танцювальною транскрипцією цього ж матеріалу у другій (за принципом «варіації на структуру»). Принципово нову якість з'єднуваності виявляє структура циклу прелюдій ор. 74. Його п'ятичастинність, образно-жанрові складники, відзначені авторськими ремарками, відтворюють цикл кантати-меси. Визначено принцип єдності гармонії і мелодії в тематизмі прелюдій. Водночас стрижнева значущість «прометеєвого» акорду для звукоорганізації циклу поєднується з тонікальною автономією окремих прелюдій. Прелюдії О. Скрябіна пізніх опусів створюють виходи на нові рубежі жанрових якостей композиції, дозволяють виявити «позаскрябінівську» стилістику як символ нової інструктивності – у мисленневих акціях музикантів загалом. Новий підхід до циклізації п'єс утворює складні з'єднання смислового

порядку, помножені скрябінівським авторським переосмисленням закладеної в них символіки.

Ключові слова: цикл, прелюдія, жанр, тематизм, О. Скрябін, символізм.

Bordonyuk Vladimir Ivanovich, Doctor of Arts, Assistant Professor at the Department of Common and Specialized Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Principles of a cycle formation in the Preludes op. 67 and op. 74 by O. Skryabin

Research objective. The purpose of the work is to determine the essential features of musical instrumental-piano symbolism and its manifestations in the genre of prelude in the later works of O. Scriabin: Preludes of op. 67 and op. 74, as well as consideration of the features of cyclization in the above works. **The methodology.** The methodological basis of the research includes the positions of the intonation approach of B. Asafiev's school, corrected by the achievements of Polish musicology in the person of R. Ingarden and Z. Lissa. The genre-style and analytical methods are used. They allow to study the genre qualities of the composition and the principle of the structure of thematic relations of the works of Scriabin, revealing the inseparable unity of harmony and melody. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which allows to determine the features of aesthetic and stylistic attitudes of the late works of O. Scriabin, as well as to identify the genre principles of a cycle formation on the example of Prelude of op. 67 and op. 74 analysis. **Conclusions.** The minimum cycle of Preludes of op. 67, consisting of two miniatures with identical structure (a repetitive three-part structure with a developing middle), resembles a two-part structure of an early sonata-suite, in which the first part is set out in the vocal texture and then replaced by instrumental-dance transcription of the same material in the second one (under the principle of "variation on the structure"). A fundamentally new quality of connectivity is revealed by the structure of the cycle of Preludes of op. 74. Its five-part structure, figurative-genre components, marked by the author's remarks, reproduces the cycle of cantata-mass. The principle of unity of harmony and melody in the theme of Preludes is determined. The pivotal significance of the "Prometheus" chord for the sound organization of the cycle is combined with the tonic autonomy of individual Preludes. In general, Preludes by Scriabin of later opuses create new frontiers of the genre qualities of the composition, allow to reveal a "non-Scriabin" style as a symbol of new instructiveness – in the mental actions of musicians in general. A new approach to the cyclization of plays forms complex connections of the semantic order, multiplied by Scriabin's authorial rethinking of the symbolism embedded in them.

Key words: cycle, prelude, genre, thematic relations, O. Scriabin, symbolism.

Актуальність теми дослідження. Прелюдії були одним із тих жанрів, до яких О. Скрябін звертався протягом усього життя. Прелюдії композитора набули значного поширення і вже понад століття становлять найпопулярнішу й найулюбленішу частину репертуару піаністів. Композитор створив п'ятнадцять циклів прелюдій, кожен із яких повною мірою розкриває характерні риси періоду, у який вони були створені.

Найчастіше в музикознавчих дослідженнях трапляється аналіз циклу прелюдій ор. 11, що складається із 24 прелюдій [2]. Про прелюдії різних періодів творчості композитора як про могутню стихію фантазії, натхнення, поезії та відвертості висловлюється В. Орловський [4].

Але є небагато розвідок, що стосуються творів у жанрі прелюдії, що належать до пізнього періоду творчості О. Скрябіна. Питання про особливості циклізації та проявів глибинних смислових аспектів у вищевказаних творах не є досить висвітленими, що зумовило актуальність теми даного дослідження.

Мета дослідження – виявлення сутнісних ознак музичного інструментального-фортепіанного символізму і його проявів у жанрі прелюдії у пізніх творах О. Скрябіна: прелюдях ор. 67 і ор. 74, а також розгляд особливостей циклізації у вищевказаних творах.

Методологічною основою дослідження виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва, кориговані напрацюваннями польського музикознавства в особі Р. Інгардена [8], З. Лісси [9].

Наукова новизна дослідження визначена аналітичним ракурсом, що дозволяє визначити особливості прояву естетико-стильових настанов пізньої творчості О. Скрябіна, а також виявити жанрові принципи формування циклу на прикладі аналізу прелюдій ор. 67 і ор. 74.

Виклад основного матеріалу. Дві прелюдії ор. 67 написані композитором у 1912–1913 рр. і за часом створення збігаються зі знаменитим циклом прелюдій К. Дебюссі, тим цікавіша їхня принципова відмінність від останніх.

Ремарка *vague, mystérieux* стосовно до теми першої Прелюдії Andante вказує на серйозну піднесеність викладу, подібну імітації вокальності. Розмір 5/8 значущий у зв'язку із традиціями «російської ритміки», хоча в даному разі не симетрія п'ятистопного амфібрахія, але «змінна вальсовість» характеризує тонул вираження п'єси. Наявність «прометеевого акорду» як

ядра мелодико-тематичного вияву образу стверджує сакральну якість звучання (динаміка *pp* фактично витримана протягом усієї п'єси).

Presto другої Прелюдії ор. 67 також витримано в динамічних «півтонах», хоча дещо динамізовано (підйом до рівня *mf*). Моторика руху восьмими як основної лічильної одиниці в заявленому розмірі 4/8 коригується триольною (на 6/16 + 6/16) розбивкою в басі. Тим самим вводиться ритмічний ефект «таранельності», який виявляв себе і в циклі ор. 11. Містичний відтінок такого роду танцювального руху добре відомий завдяки поемам О. Скрябіна (див. «Поєму до полум'я» та інші).

Загалом можна відзначити, що в Опусі 67, що містить усього два твори, композитор не намагається укрупнити жанр мініатюри, але об'єднує дві прелюдії за принципом контрасту. Мінімальний цикл прелюдій ор. 67, що складається із двох мініатюр з ідентичною структурою (репризна тричастинність із розвивальною серединою), нагадує двочастинність ранньої сонати-сюїти, у якій перша частина викладається у вокальній фактурі та потім змінюється інструментально-танцювальною транскрипцією цього ж матеріалу у другій (за принципом «варіації на структуру»). Таке розуміння циклу підтримується тонікальною єдністю прелюдій – вихідним і завершальним для обох виявляється «прометеїв» акорд від *c* (*c-fis-b-e / es-a*).

У контексті роботи над «Містерією» і досвіду «Прометейя» у 1914 р. створені П'ять прелюдій ор. 74, які стали фінальним твором композитора в жанрі мініатюри.

П'ятичастинність циклу сакралізована творчістю Р. Вагнера і К. Дебюссі, із яких символістські настанови першого виявляються у вокальному циклі на тексти М. Везендонк [1], п'ятиактність-п'ятичастинність містеріальних творів другого («Діва-обраниця», «Пеллеас і Мелізанда», «Мучеництво св. Себастьяна») чітко асоціюється з месою. Останнє впізнається в образно-жанрових складових частинах циклу, відзначених авторськими ремарками. Стрижнева значущість «прометеевого» акорду від *c* для звукоорганізації циклу поєднується з тонікальною автономією окремих прелюдій, зокрема, орієнтування на рівень *fis* у № № 1–3, на *a* в № 4 і *es* у № 5; зазначені висотності утворюють «виокремлення» складових частин «прометеевого» акорду від *c*: *c-fis-b / ais-e-a*.

Прелюдія № 1 ор. 74, a-fis, виділена характером *douloureux d'chirant* – скорботно, несамовито, що співвідносно зі «слизним» покаєнням у православно-російській традиції *Kyrie eleison* – «Господи помилуй» літургії-меси. Хроматичний низхідний мотив у середньому голосі, подібно «путювому» наспіву у старовинному церковному поєднанні трьох рядків, фіксує вокальний потенціал інструментально-фортепіанного викладу. Молитвоспів виявляється як очевидна виразна якість у псалмодіюванні і на a¹-bes¹ тт. 5–8 і на dis² у тт. 13–16. У заключних тт. 17–19 цитатно показаний вагнерівський «трістанівській» акорд «томління», у виразність якого закладений покаєнний комплекс, який «долається» стоїцизмом виразного заряду «прометеєвої» гармонії. Яскраво дана прелюдійна «незакінченість»: тема (тонікальність his) – «відповідний» показ від fis (від т. 9) із псалмодіюванням на dis, з подальшим «відсторонювальним» цитуванням із Р. Вагнера. Пізнаваний інвенційний тип викладу.

Прелюдія № 2 ор. 74, fis-moll, відзначена ремаркою *Trus lent, contemplatif* (досить повільно, споглядально), у ній також виражена вокальність фактурної подачі – у єдності з ладовою традиційністю (єдина в ор. 74 тонально, у хроматизованому fis-moll, вибудована п'єса). У фактурі явно виставлений фактурний ефект: заспів – хоровий підхват (варто порівняти тт. 1–3 і 3–4). «Славільний» сенс цього обережно-тихого співу відповідає тону православно-обіходної скромності заяви богохвальних мелодій, у цьому плані даний номер можна співвіднести із *Gloria* католицької меси. Заспів – підхват, що йдуть по чотири такти, виявляють явний характер поліфонічного з'єднання теми 1 (соло) і теми 2 (хоровий «підхват»), які від т. 5 поліфонічно поєднуються, переміщуються на інший висотний рівень (розробка, від т. 9), дзеркально заявляють репризу теми 2 (тт. 13–14), потім теми 1 (тт. 15–17).

Зазначена симетрія форми робить цю Прелюдію осередком гармонічних показників звучання.

Збереглося чимало висловлювань О. Скрябіна щодо змісту і виконання цієї мініатюри: «Це смерть, тут безодня <...> Смерть як явище Жіночного, яке приводить до возз'єднання. Смерть і любов <...> Смерть – це, як я називаю в «Попередній дії», Сестра. У ній уже не повинно бути елемента страху перед нею, це – вища примиреність <...>, її можна двояко грати, розфарбовувати її, з нюансами, і навпаки, абсолютно

рівно, без будь-яких відтінків» [5, с. 313–314]. Як стверджує Л. Сабанєєв, О. Скрябін говорив, що «у цій прелюдії таке враження, наче вона триває цілі століття, точно вона вічно звучить, мільйони років» [5, с. 313]. На думку Є. Михайлова, це – та властивість образної стативи, яка поширюється на всю форму загалом і, як підкреслює М. Чершинцева, «музично-емоційний код відкривається тільки в баченні цілого» [7]. Є. Михайлов порівнює цю Прелюдію з таким, здавалося б, далеким за формою і змістом твором, як Восьма соната. У Прелюдії ор. 74 № 2 (як і у Восьмій сонаті) безвихідність і напередвизначеність як пізнання Нескінченного проявляються не тільки на рівні образу і – ширше – художньої та філософської ідеї, а й на рівні форми і драматургічного розвитку [3, с. 20].

Прелюдія № 3, *Allegro drammatico*, *Fis / a*, виділяється на тлі попередніх активністю відображеної Дії. У контурах початкової теми позначений контур Хреста – в інверсії (*ais-a¹-dis¹-cis²*).

У темі Прелюдії № 3 хід на септиму, як і остинато на три-тоновій одиниці – «жорсткі риторичні ходи» – синонімізують Страждання, що сумісно з образністю центральної частини меси-літургії *Credo* («Вірую» у православній службі ближче до її кінця, але за сутністю – це центральний етап).

Ознаки інвенції-фуги виявляються за допомогою показу зазначеної теми на різних висотних рівнях – від *ais* у т. 1, *e¹* у т. 3, *g¹* у т. 6, тобто основне, «відповідне» і «розробкове» проведення, останнє із «проголошенням-інтермедією» у тт. 8–11.

Після слідує «дзеркальна» реприза. Спочатку «відповідь», т. 13, основний вид т. 15 із повторенням «інтермедії» тт. 21–24 від *a / Fis*, що утворює сонатні відношення в межах *quasi*-поліфонічної форми. Зазначена «інтермедійна» побудова (тт. 8–11 і 21–24) містить мелодійний хід за гамою тон-півтон, який виставлений як результуючий у тт. 25–26, тобто у двох останніх тактах п'єси. У результаті заключний акорд містить, поряд з осередком *e-gis*, зменшений септакорд від *fis* (*fis-a-his-dis*).

Відповідно до смислу вибудовується складна алегорія авторського «символу Віри»: освячене церковною традицією мучеництво, підтримане романтичним устремлінням до Іншого.

Прелюдія № 4 ор. 74, А / а, Lento має ремарки *vague, indūcis* – невизначено, нерішуче, тоді як з погляду гармонії явно «розрішувально» вибудована щодо «гострих» септим – зменшених октав № 3.

З'єднання за вертикаллю мажорного і мінорного тризвуків походить від «жорсткостей» попередньої п'єси, до того ж і тут демонстративно виписані септими – із розрішенням у сексту. Вихідний і основний мелодійний хід $c^2-h^1-gis^1-dis^2-c^2$ поєднує в собі контур Хреста і «кільця», тобто ідею Спокути і Божественної присутності. Акордова «прозорість» вертикалі, що нагадує фактуру церковного гімну, у єдності з іншими вищевказаними знаками, дозволяє почути в п'єсі аналогії до *Sanctus-Benedictus* (Свят-Благословен) меси-літургії.

Форма одночастинна, з доповненням, що репривно звучить після розгорнутого другого речення, загалом співвідносна з бахівською непропорційною двочастинністю, з кодою-доповненням у кінці, завершується тонікою А / а з мажорно-мінорною терцією. У сукупності ця Прелюдія нагадує гармонії спірічуелс, які були відомі в Росії від 1870-х рр. і асоціювалися з першохристиянськими чеснотами Віри.

Тридольний розмір показовий для староірландських гімнів, які історично лягли в основу спірічуелс, хоча явно переважає в них показова для неєвропейської музики дводольність. Тридольних рух, що має місце в цій п'єсі, співвідносний із вальсовістю, що має для О. Скрыбіна емблематику московського мистецького середовища.

Прелюдія № 5 ор. 74, Es, її характер визначено ремарками: *Fier, bellinqueux* – гордо, войовничо. Подібно до № 3, вона йде в швидкому русі, а також запозичує від названої центральної п'єси циклу остинато квартових ходів у басі. Тема визначена пластикою через музику поданого жесту – вказівного, активно спрямованого назовні, тридольністю «важкої вальсовості» на 3/2.

Танцювально-балетний характер даної Прелюдії не потребує спеціальних пояснень. Форма – старосонатна, тобто двофазна сонатна без розробки. Цією якістю Прелюдія, як і іншими рисами, нагадує № 3. Загалом, тематичні складові частини наближають образ Прелюдії до поеми «До полум'я», ор. 72. Прометеївська героїка «викрадення Вогню» заявлена символікою кінцевого акорду від Es, на тоні Героїчної симфонії.

Зі сказаного можливий висновок про скрябінівську версію Безневинної жертви, *Agnus Dei*, Агнця Божого, що возносить темне титанічне зусилля до легкості світлової Гри. Вальсовий рух додає того тону «божественної гри», поза якою неможливо уявляти собі виконання творів О. Скрыбіна.

Аналіз циклу дозволяє виявити у другій та четвертій п'єсах деякі споріднені риси. Їх об'єднує похмуро-тривожний характер, абсолютно не властивий для ранньої та зрілої творчості композитора. У першій і третій прелюдіях переосмислені виразні засоби, що використовуються О. Скрыбіним у ранніх зразках жанру.

У сукупності можна відзначити принципово нову якість циклу прелюдій ор. 74, поєднаність яких відтворює цикл кантати-меси, який як самостійний жанр композитором не був утілений, але відповідав прагненням його молодшого сучасника А. Веберна, що освоював цю стилістику кантати і «кантатно-організованого» інструменталізму – у втіленні сакральної акції меси-літургії [6].

Серед виконавських інтерпретацій циклів прелюдій у ХХ ст. виділяється виконання В. Софроничького і Дж. Огдона. Панівним у цих інтерпретаціях виступає ігрово-польотне (Дж. Огдон), танцювально-піднесене (В. Софроничький) трактування скрябінівського тексту, який несе заряд надхудожньо-сакрального Прилучення до істинних цінностей світу. Зазначений тип трактування утворює спеціальну лінію виконавського підходу В. Софроничького, слушно визнаного найбільш переконливим інтерпретатором О. Скрыбіна у сфері російського мистецтва.

Висновки. Прелюдії О. Скрыбіна пізніх опусів створюють виходи на нові рубежі жанрових якостей композиції, дозволяють виявити «внескрыбінівську» стилістику як символ нової інструктивності – у мисленневих акціях музикантів загалом. Новий підхід до циклізації п'єс утворює складні з'єднання смислового порядку, помножені скрябінівським авторським переосмисленням закладеної в них символіки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ботвінова І. Образний стрій та музична інтонація вокальних циклів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
2. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. 2-е изд. Москва : Юрайт, 2019. 410 с.

3. Михайлов Е. О смыслах и формах Восьмой сонаты А.Н. Скрябина. *Музыка. Искусство, наука, практика*. 2014. № 2 (6). С. 17–22.
4. Орловский В. В мире прелюдий Скрябина. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 239–248.
5. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. Москва : Классика-XXI, 2014. 392 с.
6. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1984. 319 с.
7. Чершинцева М. Эволюция религиозно-философских исканий А.Н. Скрябина на примере текстов «Поэмы экстаза» и «Предварительного действия» и их преломление в фортепианном творчестве композитора, или игра в беспредельное. *Ученые записки*. Москва, 2011. Вып. 6. С. 62.
8. Ingarden R. *Utwyr muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM, 1973. 187 s.
9. Lissa Z. *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków : PWM, 1970. 510 s.

REFERENCES

1. Botvinova, I. (2001). Figurative structure and musical intonation of vocal cycles by F. Schubert, R. Schumann, R. Wagner, G. Mahler. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zenkin, K.V. (2019). Piano miniature and a ways of musical romanticism. Moscow : Yurayt [in Russian].
3. Mihaylov, E.V. (2014). The meanings and forms of the Eighth Sonata by A.N. Scriabin. *Music. Art, Science, Practice*. № 2 (6), 17–22 [in Russian].
4. Orlovskiy, V.V. (2005). In the world of Scriabin's preludes. South Russian musical almanac. Rostov-on-Don : Izd-vo RГK im. S.V. Rahmaninova [in Russian].
5. Sabaneev, L.L. (2014). Memories of Scriabin. Moscow : Klassika-XXI [in Russian].
6. Holopova, V., Holopov, Yu. (1984). Anton Webern. Life and creation. Moscow : Sovetskiy kompozitor [in Russian].
7. Chershintseva, M. (2011). Evolution of A.N. Scriabin's religious and philosophical quests on the example of the texts of the "Poem of Ecstasy" and "Preliminary Action" and their refraction in the composer's piano work, or playing in the boundless. *Scientists notes*. Vol. 6, 62 [in Russian].
8. Ingarden, R. (1973). *Utwyr muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM [in Polish].
9. Lissa, Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków : PWM [in Polish].