

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Саратовский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

Кафедра музыкально-инструментальной подготовки

Н.В. Пятова

**Фортепианные прелюдии
А.Н. Скрябина
в музыкально-инструментальной
подготовке бакалавра**

учебно-методическое пособие



Саратов 2014

УДК 78 (072.8)

ББК 85.31 я 73

П 70

Пятова, Н.В. Фортепианные прелюдии А.Н. Скрябина в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра.- Саратов: 2014, 32 с.

Настоящее учебно-методическое пособие содержит теоретический материал и практические рекомендации по освоению бакалаврами направления «Педагогическое образование» профиль «Музыка» фортепианной музыки А.Н. Скрябина в рамках дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка». В пособии дан разбор и анализ цикла фортепианных Прелюдий соч.11 А.Н. Скрябина.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов вузов, учителей музыки, методистов.

Рецензенты:

директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, доктор педагогических наук, профессор

И.Э. Рахимбаева

заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, кандидат педагогических наук, доцент **Королева И.А.**

УДК 78 (072.8)

ББК 85.31 я 73

© Пятова Н.В., 2014

Пояснительная записка

Исполнение музыки разных стилей и направлений – важный компонент профессионализма современного учителя музыки. Музыкально-инструментальная подготовка занимает одно из ведущих мест в программе подготовки будущего учителя музыки как просветителя, педагога и исполнителя на музыкальном инструменте.

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования подготовки бакалавров по направлению «Педагогическое образование» профиль «Музыка», выдвигает, помимо прочего, необходимость готовить будущего педагога-музыканта к исполнительской деятельности. Здесь владение музыкальным инструментом выходит на первый план. Данное направление является частью работы по освоению бакалаврами дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка». Следовательно, формирование компетенций, позволяющих будущим выпускникам вуза осуществлять разнообразную, разностилевую исполнительскую деятельность, является актуальным. Это и обусловило необходимость создания учебно-методического пособия «Фортепианные прелюдии А.Н. Скрябина в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра».

Учебное пособие предполагает теоретико-практическое освоение особенностей фортепианной музыки А.Н. Скрябина (на примере фортепианных Прелюдий соч. 11) и создано в помощь при овладении некоторыми компетенциями, указанными в образовательном стандарте подготовки бакалавров направления «Педагогическое образование» профиль «Музыка».

Компетенции:

– владение культурой мышления, способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения (ОК-1);

– осознание социальной значимости своей будущей профессии, обла-

дание мотивацией к осуществлению профессиональной деятельности (ОПК-1);

– способность использовать систематизированные теоретические и практические знания гуманитарных, социальных и экономических наук при решении социальных и профессиональных задач (ОПК- 2);

– готовность применять современные методики и технологии для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса на конкретной образовательной ступени конкретного образовательного учреждения (ПК- 2).

1. Стилиевые особенности музыки А.Н. Скрябина в контексте музыкально-исторической эпохи рубежа 19-20 вв.

Творчество А.Н. Скрябина – ярчайшее явление в русской музыке рубежа 19 - 20 веков, времени, насыщенного переменами во всех областях жизни. Происходили серьёзные изменения в общественной жизни, в науке, философии и искусстве. Нарождающееся сознание нового века требовало постановки новых проблем, иных форм и средств выражения. А.Н. Скрябин был одним из тех, кто наиболее ярко выразил потребность в обновлении содержания и языка музыки.

В музыке А.Н. Скрябина дух эпохи отразился наиболее ярко, преломившись сквозь напряжённость общественной атмосферы предреволюционной России. Его искусство воплотило то, что было в умах и сердцах людей, - просыпающуюся активность, предчувствие грядущего, ощущение в настоящем перемен в будущем. Это придает музыке Скрябина особый динамизм, наполняющий каждый звук стремительностью и нетерпением, борющимися с объективным течением времени. Отсюда лучезарная приподнятость и безудержная устремлённость его порывов, и нервная сгущенность его головокружительных томлений. [1]

Скрябинский динамизм, приобретающий в зрелые годы особую полетность, является одной из ярких черт стиля его фортепианной музыки. Движение постоянно присутствует в разных планах музыкальной фактуры – в фигурациях, трелях, тремоло, всплесках коротких мелодических фигур, чем создается нервная трепетность звучания, передающая биение пульса жизни.

Эволюция скрябинского творчества была стремительной, поразительной в границах его короткой жизни. Весь его путь - постоянное движение. Это прекрасно выражает афоризм, записанный композитором на полях книги Гегеля: «Существования нет – есть становление» . [1]

С этим, по-видимому, связано присущее Скрябину особое чувство времени: обостренно-нервное ощущение неповторимости убегающего момента

вызывает стремление к его максимальному смысловому насыщению. Отсюда свойственный композитору лаконизм, проявляющийся в смысловой ёмкости коротких мелодических оборотов; афористическая краткость высказывания, определяющая тенденцию к сжатию формы; интонационная насыщенность всей музыкальной ткани; искусство намёка, сближающее Скрябина с символизмом. [2]

Скрябинское творчество связано преемственностью с музыкой прошлого. Его полетность, пламенеющая экстатичность, интимно-доверительный тон лирики роднит его с искусством романтизма. И в фортепианной музыке композитор развивает, обостряя порой до неузнаваемости, многие свойственные романтикам черты. Продолжая идти по пути Шопена, Шумана, Листа, он утончает звуковое богатство красок; углубляет эмоциональную «нагрузку» звука, доводя романтическую взрывчатость до грандиозной «токовой» напряжённости; ещё более освобождая ритмическое дыхание, расшатывает арифметичность записанного ритма.

С романтизмом связаны и такие черты его фортепианного стиля, как певучая трактовка инструмента, педальная смягчённость звука, пластичная мелодичность ткани, характеризующая прежде всего изложение скрябинской лирики с его «переливчатостью» линий. [1] Певучесть свойственна всей музыке композитора; и порывистость у него мелодизированная, близкая шопеновской и шумановской. Одним из ярких романтических признаков фортепианного стиля Скрябина является лирическая окрашенность движения, проявляющаяся у него мелодической трактовкой фигураций.

При очевидных связях с изложением романтиков для скрябинской фактуры нехарактерны многие из тех средств, что образуют фортепианный мир романтизма, а именно: октавы, двойные ноты, общие формы движения в технически выделенной и пассажной форме. У Скрябина эти традиционные приёмы растворяются, образуя совершенно новое фактурное качество. В его изложении пианистический приём- «тип» заменяется приёмом-«образом». [1] В освобождении фактуры от типичных для романтиков способов изложения,

можно видеть одно из проявлений новаторства Скрябина.

В зрелые годы происходит некоторое сближение его стиля со стилем импрессионистов. Проявляется это в тяге к многоплановости фактуры, в утончённой проработке ткани, разорванности изложения. Сближает скрябинское звучание с импрессионистскими и предельная детализация звукового колорита, увеличение шкалы звучания благодаря использованию различных отзвуков, причудливых, «затемнённых» звучаний, усилению роли пауз, молчания. [1]

Несмотря на сходство некоторых приёмов, направление этих стилей оказывается разным. Искусству Скрябина чуждо изобразительное начало, что характеризует часто мир импрессионистов. В свою очередь, последнему в целом несвойственна волевая напряжённость, какая-то особая наэлектризованность, пронизывающая даже внешне статичные состояния Скрябина. Это заставляет по-разному трактовать звуковую и ритмическую стороны их произведений, даже сходных по изложению. [1]

Достаточно ощутимы связи Скрябина с русскими музыкальными традициями. Можно заметить, например, нечто общее в настроениях его ранней лирики с лирическим миром Чайковского. Правда, в отличие от последнего, Скрябина притягивает не открыто-полнокровная жизнь чувства, а его как бы метафорические свойства. В этом сказывается уже влияние новой эпохи – эпохи зарождающегося символизма. Для Скрябина вечное раскрывается в мгновенном проявлении – сознавая его неповторимость, он передаёт этот «момент души» в его импровизационности, единственности. [2] Весьма различны и средства фактурного воплощения лирической сферы в творчестве обоих композиторов. Так, у Чайковского несравненно большую роль играет песенно-мелодическое, кантиленное начало. В связи с этим ему свойственно большее разнообразие форм гомофонного изложения.

Исследователи отмечают своеобразное влияние вальсовости, которая могла прийти в музыку Скрябина от Шопена и от Чайковского, на полётность изложения. Для Скрябина образ вальса, как и в значительной мере ма-

зурки, и – более обобщённо – стихия лирически подвижной трёхдольности, является той платформой, отрываясь от которой он находит воплощение полётной образности. И, несмотря на разность конечных трактовок этого жанра Скрябиным и обоими названными композиторами, чувствуется, насколько именно они подготовили скрябинскую танцевальность. Теплота, нежность и изящество, которые исходят от их вальсов, превращаются в танцевальные, а затем - и в полётные настроения Скрябина, превращаясь в их утончённую пластичность и изысканную грацию.

Несмотря на некоторые моменты образных соприкосновений, фортепианные стили Скрябина и Чайковского в целом оказываются различными. Разница заключается в общем характере инструментального изложения – концертном, нередко декоративном у Чайковского и камерным - у Скрябина. Поэтому даже сходные приёмы их изложения, отмечаемые некоторыми исследователями [1,2], в стилевом контексте обретают разное звучание. И, тем не менее, сам факт фактурного сходства позволяет говорить о стилевой преемственности. Используя подчас общую основу, композиторы создают различные по форме свои фортепианные стили.

Значительно теснее преемственность фортепианного стиля между Скрябиным и Лядовым. Сближает их, помимо отдельных фактурных приёмов, изящество и прозрачность звучания, филигранная отделка ткани. Роднит оба стиля широкая разработка фигурационности, не чисто гармонической, не крупномасштабной, а лирической, мелодической, часто сходной по рисунку и ритму. Обоих композиторов притягивает изысканность звучания, достигаемая в фигурационном изложении, его чисто фортепианный характер. Обоим стилям близка некоторая эскизность изложения, рассредоточенность мелодических интонаций. [1]

Однако Лядов часто идёт от красоты фортепианного звучания, его «гладкости», элегантности. В его фигурациях есть некоторая декоративность: для него, например, характерны «россыпи» пассажей, чуждые Скрябину. В фигурациях Лядова, словно состоящих из блёсток, есть момент любования,

внутренней статики. Скрябин же никогда не выделяет чисто звуковую сторону восприятия. Его фигурационная фактура одухотворена несравнимо более ярким эмоциональным импульсом, полна мелодического напряжения.

Есть, однако, момент более общего порядка, позволяющий поставить рядом оба стиля, несмотря на всю несопоставимость их масштабов. Непосредственно через творчество Лядова к Скрябину протягивается нить лирически-камерного пианизма, берущая начало ещё в фортепианной музыке Глинки. [1] В творчестве Скрябина камерность несколько иная, чем у Лядова. Несмотря на то, что в лирических пьесах обнаруживается такая утончённость звучания, какой до него камерная музыка не знала, дарование Скрябина не было сугубо интимным. Композитор был склонен и к тому могучему пафосу, тому сжигающему подъёму, что и в сходных по эмоциональной насыщенности моментах у Рахманинова, например, вызывал к жизни мощнейшую фактуру изложения.

Можно предположить, что подобное направление скрябинского фортепианного стиля в значительной мере связано с его полётной динамичностью. Ведь крупными фактурными формами, тяжёлыми звуковыми пластами, утверждающими сочное земное существование, трудно было бы передать его нервную стремительность, то трепетно-нежную, то восторженно окрылённую. [2]

Прихотливая скрябинская ритмика также требует камерности изложения. Для организации больших звуковых массивов представляются более естественные, чёткие, определённые ритмы, как это можно видеть на примере стилей Чайковского и Рахманинова. Сложность же полиритмии скрябинской ткани была бы, по-видимому, просто недостижима в «фресковой» манере письма. [2]

Напряжённые поиски новых художественных средств, способных выразить новаторское в своей сущности содержание, приводят композитора к настоящим открытиям в этой области. Его могучая фантазия создаёт совершенно неповторимый мир звучания рояля с особыми формами инструмен-

тального изложения, новыми приёмами звукоизвлечения, динамики, артикуляции, педализации. Весьма точные характеристики фортепианного изложения Скрябина даёт Асафьев, характеризуя его как отход от пассивно-гомофонной фактуры, зависимость прозрачности ткани, состоящей из нежных и хрупких линий, от нервности и порывистости скрябинского темперамента. [2]

Эволюция стиля Скрябина столь стремительна, крайние точки пути столь различны, что и в формах фортепианного изложения первых и последних сочинений кажется невозможным обнаружить что-либо общее. Но оказывается ранний период полностью подготавливает и предвосхищает зрелого Скрябина, когда формируется и окончательно наступает переход композитора в новую систему гармонического мышления, в систему сложных ладов, а характерная для его стиля полиритмия, способная передать чувство лёгкости и зыбкости становится одним из ярких средств воплощения полётного начала.

В музыке Скрябина ясно прослеживаются три основные образно-эмоциональные линии. Условно их можно определить как лирику, образы движения и образы воли. На протяжении творческого пути композитора внутри этих сфер происходили значительные изменения. Полная глубокой поэтичности, светлая и человеческая лирика его ранних лет превращается с годами в специфическое состояние томления; динамика протеста, романтическая героика – в экстатическую накалённость. Внутри сферы движения рождается образ полёта. [1]

Лирическая сфера играет важную роль в творчестве Скрябина, несмотря на то, что расцвет её приходится в основном на ранний период его жизни и частично захватывает средний. Уже сам факт частого обращения к образности (сюда могут быть отнесены около половины прелюдий 10х опусов, ноктюрны, мазурки, экспромты, частично этюды, медленные части сонат) позволяют считать Скрябина композитором лирического дарования. Но главное заключается в том, что именно в лирике открывается, возможно,

наиболее оригинальное из того, что было ему дано сказать на раннем этапе творчества. [2]

В отличие от многих русских композиторов, Скрябин в целом далёк от лирики природы. Возможно, чувство природы проявляется лишь в весенней окрашенности его настроений, в чистоте колорита, лёгкости звучаний.

Для Скрябина нехарактерна программная лирика, представленная миниатюрами Чайковского, Аренского, отчасти Лядова. Во всём, на что направлен его творческий взгляд, он ищет духовную красоту и чистоту. Уже в ранних сочинениях композитора формируется его индивидуальный характер высказывания, не открыто-общительного, а интимно-дверительного. Кажется, что в этой лаконичной манере, в которой можно уловить черты символизма и одновременно тонкого чеховского реализма, становится важным не только каждое «слово», но и сам тон его прочтения.

Подобный тип высказывания порождает и некоторые характерные черты фортепианного изложения, например, почти аскетичную строгость, далёкую от пышного фактурного «разлива» Листа и Рахманинова и одновременно с этим высокую смысловую ценность любой интонации, что требует прозрачности, неперегруженности звучания. Это ощущение прозрачности в скрябинском изложении связано не только с лёгкостью одновременно звучащего комплекса, с его пронизанностью воздухом по вертикали, но и с разреженностью по горизонтали. [2]

2. Теоретико-исполнительский анализ цикла фортепианных Прелюдий соч.11 А.Н. Скрябина.

Скрябин написал восемьдесят девять прелюдий для фортепиано. Ни один композитор со времён Баха не уделял столь большого внимания этому жанру. Прелюдирование находится в тесном родстве с импровизацией, а импровизационность – одна из наиболее важных отличительных особенностей Скрябина. Сочетание элементов импровизационности с высокой культурой формы и законченностью отделки, вообще характерное для скрябинского творчества, выявилось в его прелюдиях особенно сильно. В них композитор проявил себя тонким и самобытным мастером лаконичной фортепианной миниатюры, мастером-новатором, творчески развивающим лучшие традиции этого жанра. [1]

Непосредственным предшественником Скрябина в жанре прелюдии был Шопен. Как и шопеновские, прелюдии Скрябина являются и лирико-психологическими пьесами настроений и этюдами в миниатюре. Большинство прелюдий отличается проникновенной искренностью и крайне лаконичным, подчас афористическим характером высказывания – с одним насыщенным образом-настроением. Им свойственны ясность мелодики, определённая ладотональные связи, утончённое мастерство в применении специфических ресурсов фортепиано. Свойственны им также чёткость формообразования, которой способствует органично сочетающийся с квадратностью структурного строения, широко применяемый приём секвенцирования. Он вносит столь необходимое для сжатой конструкции прелюдий организующее начало. Неслучайно композитору чужд жанр программной миниатюры, а большинство миниатюр написано в форме прелюдии, т.к. его не интересуют любые проявления бытия, а выделенная из обыденности напряжённая и углубленная жизнь человеческой души. [1]

Возьмем за основу зрелого стиля Скрябина его ранний цикл «Прелюдии соч.11» и проследим его эволюцию через призму лирических образов,

образов движения и воли.

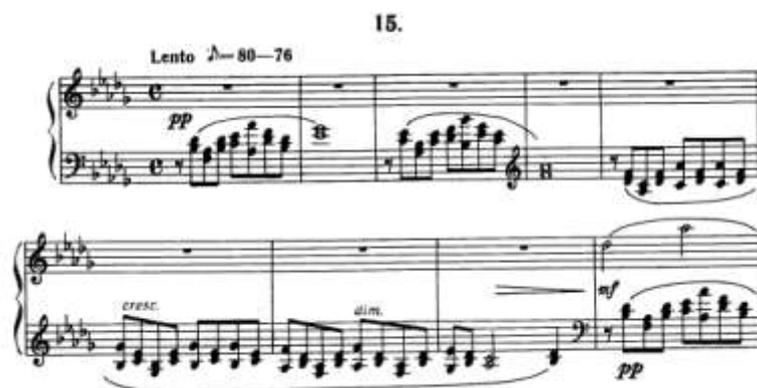
В *прелюдии ми минор* можно заметить некоторую «разрыхлённость» музыкальной ткани, создаваемую паузами, несовпадением окончанием лиг, цезурами между фразами (рис. 1):



Рис. 1. Прелюдия ми- минор соч.11.

Всё это как бы изнутри разрушает единство пласта, в чём сказывается особая неровность стиля. В этом уже на самом раннем этапе проявляется свойство, в котором можно видеть далёкое предвосхищение «разорванности» фактуры поздних произведений. [3]

Кроме того, моменты реальной тишины в скрябинском изложении играют важную и смысловую роль. Как будто боясь нарушить тишину – вместилище тютчевского молчания, композитор иногда начинает произведение паузой на сильной доле (*прелюдия ре бемоль мажор*, **рис. 2**) или «завоёвывает» тишину постепенным включением фактурных пластов (*прелюдия ля минор*, **рис. 3**):



[4]

Рис. 2. Прелюдия Ре-бемоль мажор соч.11.



[4]

Рис. 3. Прелюдия ля-минор соч.11.

Часто скрябинским стилевым средством, найденным им ещё в ранние годы, считают сочетание тесного в целом изложения с широкими ходами в каждом из голосов (*прелюдия си бемоль мажор, рис. 4*):



[4]

Рис. 4. Прелюдия Си-бемоль мажор соч.11.

Моменты остинато в лирических произведениях не становятся очередным приёмом фонового изложения. Для субъективной лирики Скрябина подобный момент оказывается чуждым. Из его музыки уходит ощущение неизменности, стабильности жизненного ритма. Кроме того, остинато в сопровождении создаёт длительную единую основу настроения. Скрябинское же чувство, изменчивое, как мечта, как каприз, не хочет быть связанным. [3]

Заметно, как композитор стремится преодолеть то, что может создать впечатление остинатности: он варьирует рисунок фактурных фигур (*прелюдия си бемоль мажор*). В прелюдии ми минор он нарушает пульсацию четвертей, которые составляют ритмический каркас его фактуры, не превращаясь в остинатную фигуру сопровождения. Таким образом, Скрябин преодолевает этот момент противопоставления, возникающий внутри гомофонной фактуры. Всё это позволяет предположить, что композитор часто не мыслит сопровождение как самостоятельно выделенный элемент фактуры. Вероятно, этим объясняется тот факт, что в его изложении нет того обилия аккомпанирующих форм, какое можно наблюдать, например, у Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова. [3]

Преодоление в фактуре лирических произведений Скрябина внутренней противопоставленности, объективно присущей гомофонному способу изложения, равно как и стремление к единству внутри фактуры, заставляет сделать предположение о негомофонной природе скрябинского мышления. Подтверждением этому служит малое количество у него конкретных форм гомофонного изложения по сравнению со многими композиторами романтиками. [3]

На раннем этапе скрябинского творчества можно говорить лишь об определённой дисгомофонной тенденции, действующей внутри изложения, которое ещё во многом сходно с традиционной гомофонией. Наиболее же яркое проявление она находит в одном из видов фактуры, к которому композитор обращается особенно часто. Это преимущественно четырёхголосная структура с постоянным распределением линий в партиях: трёхзвучный аккордовый

комплекс в партии правой руки и одноголосная линия, как правило, фигурационно-мелодического характера – в левой. Мелодическую нагрузку несут здесь два голоса – верхний и нижний, средним отводится гармоническая роль (*прелюдии ми минор, ре мажор, ми мажор и соль бемоль мажор, рис. 5*):



Рис. 5. Прелюдия Соль-бемоль мажор соч.11.

Не теряя формального сходства с гомофонией, эта фактура по своей сущности почти полностью от нее отходит. Так, её нижний план, благодаря своей ритмической выровненности, мог бы восприниматься как аккомпанирующая фигурация. Однако его интонационная насыщенность и импровизационный рисунок сообщают ему характер мелодии, контрапунктирующей основному голосу. Таким образом, в этой фактурной форме сочетаются черты полифоничности (элемент «дуэтности») и гомофонности (ритмическая однородность нижнего плана, мелодический верхний план). [3]

Средние же голоса здесь играют роль своеобразного каркаса – ритмического, продолжая движение основных долей такта во время мелодических остановок, и фактурного, являясь наименее подвижным компонентом изложения. При характерных для Скрябина плавных гармонических связях в них нередко возникают хроматические интонации (*прелюдия соль минор, рис. 6*):



[4]

Рис. 6. Прелюдия соль- минор соч.11.

Возможно, именно от них ведут своё происхождение хроматические подголоски, столь типичные для произведений позднего творчества (*прелюдии соч.74 № 1 и 2*).

Как взаимодействуют верхний и нижний мелодические планы в гомофонно-полифоническом комплексе? На раннем этапе именно этот вид изложения с наибольшей полнотой воплотил скрябинскую тенденцию не противопоставлять планы фактур, сближать их функционально и интонационно. Так, для него характерно попеременное выступление на первый план одной из мелодических линий, однако никогда не затемняющей другую. Чаще нижний голос бывает поначалу более активным в интонационном отношении, затем в процессе развития он, «вынуждая к активности» верхний, уходит в тень, становясь либо гармоническим басом, либо гармонической фигурацией, либо нейтральной в отношении мелодической экспрессии линией (*прелюдии ми минор, ми мажор*). [3]

Подобная «попеременность» выступает не всегда столь заметно. В нервно-извилистой линии голоса, где не успевает закрепиться ни одна «ячейка» (*прелюдия соль бемоль мажор*), неуловимо возникают относительно яркие мелодические интонации, которые затем мгновенно погружаются в нейтральное движение. Такая интонационная «неуловимость» в изложении скрябинской лирики является чрезвычайно показательной для его стиля высказывания, часто приглушённого, избегающего прямоты, в глубоко таящих

подтекстовость полутонах. [3]

Роль гомофонно-гармонического комплекса в творчестве Скрябина очень велика. К этой фактуре, характерной для ранних лет, композитор будет возвращаться на протяжении всего творческого пути. Так, сходную структуру мы видим в прелюдиях *соч.27 си мажор, соч.37 си бемоль минор, соч.48 до мажор, пьесе «Нюансы» соч.56, этюде соч.42 №4, рис. 7:*



Рис. 7. Этюд соч. 42 №4.

Но значение подобной фактуры для стиля Скрябина этим не исчерпывается. Следы её влияния можно заметить и в общей структуре позднего скрябинского изложения, и в отдельных его элементах. Так, например, свобода партии левой руки, полифонические подголоски и, наконец, аккордовое четырёхголосие в *прелюдии соч.74 №4*, возможно, ведут своё происхождение от этого раннего фактурного комплекса. Но наиболее существенной можно считать ту общую тенденцию к полифоническому расслоению ткани, которая, ярко проявившись в гомофонно-полифоническом комплексе, становится ведущей для зрелого стиля композитора. Более того сама форма расслоения в позднем творчестве Скрябина оказывается генетически связанной с этим комплексом. Так, в его структуре таятся зародыши особого рода трёхслойности, ставшей характерной для поздних произведений композитора. [3]

В творчестве Скрябина, динамичном и беспокойном, сфера образов движения занимает одно из важнейших мест. Она предстаёт в двух формах:

условно говоря, «этюдной» и облечённой в лирическую танцевальность. Каждая имеет свой круг средств изложения, а потому требует отдельного рассмотрения.

Значение танцевальной сферы для Скрябина двойственно. С одной стороны, опора на жанр, связанный с движением, с жизнью, говорит о реалистической основе его фортепианного стиля. С другой стороны, чаще всего сама трактовка танцевального начала в скрябинском стиле весьма далека от реалистической. Связано это с особой ролью танца в музыкально-философских замыслах композитора. И если в шопеновском романтизированном танце присутствует «поза, жест, поступь», то у Скрябина он становится почти символом, превращая в танец ласку, кружение, взлёт (*прелюдия ля бемоль мажор*). [3]

В раннем творчестве этот двойственный характер танцевальности проявляется в параллельном развитии танца в трактовке, близкой шопеновской и особого, идеализированного танца, как будто «просвечивающего» сквозь лирические настроения. Слегка ощутимая «дымка» танцевальности обволакивает лирику, давая ей особенное обаяние (*прелюдия ля бемоль мажор*, **рис. 8**):



[4]

Рис. 8. Прелюдия Ля-бемоль мажор соч. 11.

В поздние же годы «призрак» танца полностью вытесняет танец как реальный жанр.

Уже в раннем творчестве Скрябина лирико-танцевальная сфера имеет свою специфику – в ней оказывается заложенным полётное начало (*средний раздел прелюдии до диез минор, рис.9*):



Рис. 9. Прелюдия до диез минор соч.11., средний раздел.

В этом, прежде всего отличие скрябинской танцевальности от подобных же образов в творчестве его предшественников.

Скрябинская «этюдность» также имеет свою специфику. Как правило, она лишена моторности и кажется часто той же лирикой, лишь более оживлённой, с большей динамической активностью чувства (*прелюдия до мажор: рис. 10*):



Рис. 10. Прелюдия До мажор соч.11

Основным фактурным выражением этой сферы является фигурационность. Лирическая окрашенность состояний движения определяет общий ха-

ракетер скрябинских фигураций – их мелодийность, частый волнообразный рисунок. В этом способе изложения Скрябин продолжает традицию Шопена. [3]

Фигурационное начало играет очень важную роль в фортепианном стиле Скрябина. И часто именно этот фактурный элемент является проводником определённых жизненных ассоциаций. Нередко кажется, что в его фактуре, находящейся в непрерывном движении, основу которого составляют различного рода фигурации, воплощена сама сущность жизни, заключающаяся в вечной динамике, в невозможности статичного состояния. Таким образом, фигурационность выражает одно из основных свойств скрябинского стиля – его динамизм; она же одновременно укрепляет в нём жизненную ассоциативность. [3]

Фигурационность в творчестве Скрябина присутствует в трёх формах, характерных для романтического изложения: [3]

- в нижнем плане фактуры, выполняя роль аккомпанемента. *Прелюдии си мажор, ми бемоль мажор (рис. 11):*



Рис. 11. Прелюдия Ми-бемоль мажор соч. 11.

- в верхнем плане фактуры, обладая наиболее мелодически индивидуализированным характером. Такого рода фигурации играют роль основной мелодии (*прелюдия фа мажор рис. 12):*



[4]

Рис. 12. Прелюдия Фа мажор соч.11.

- в обоих планах фактуры, образуя своеобразную «дважды фигурационную» ткань. В этом изложении у Скрябина ведущей оказывается верхняя фигурация, более яркая в мелодическом отношении, нижняя в этом случае остаётся чисто гармонически аккомпанирующей (*прелюдии до мажор, соль мажор, рис. 13*):



[4]

Рис. 13. Прелюдия Соль мажор соч.11.

Дважды фигурационная ткань как особая форма изложения встречается в раннем и среднем периодах скрябинского творчества (*прелюдии до мажор, соль мажор; этюды соч.42 № 1, 5-8*). Для позднего этапа этот приём изложения в своём чистом виде не характерен. Однако его влияние можно просле-

дять, например, в многочисленных фигурационных образованиях поздних сонат, в изложении поэмы «К пламени».

Нехарактерно для скрябинского стиля и ритмическое тождество обоих фигурационных пластов. Уже в раннем творчестве в дважды фигурационной ткани формируется такое типично скрябинское стилевое явление, как полиритмия. Наряду с простыми видами полиритмии (сочетание трёхдольного и двудольного ритмов), мы встречаем в ранних произведениях и более сложный – сочетание пятидольности с трёхдольностью (*прелюдия ми бемоль мажор, рис. 14*):



Рис. 14. Прелюдия Ми-бемоль мажор соч.11.

Этот вид полиритмии пройдёт сквозь всё творчество композитора. Условием его можно считать одновременное звучание девяти- и пятидольного ритмов в этюде соч.42 №1. Сочетание квинтоли с триолью содержит в себе потенцию лёгкости и нередко в связи с этим изящества. Каждый из этих ритмов в отдельности уже обладает свойством из-за количественного перевеса слабых долей над сильными. Соединение же их ещё более усиливает ощущение лёгкости благодаря взаимному стиранию, «размыванию» относительно сильных долей (*прелюдия ми бемоль мажор*). [3]

Подобное свойство полиритмии проявляется даже в таком ярко звучащем произведении, как поэма «К пламени». Благодаря прихотливым сочетаниям ритмов внутри фигурационного изложения, многозвучная фактура не кажется массивной и тяжёлой.

Сфера образов «воли» вмещает в себя напряжённо-активные состояния скрябинской музыки. Будучи контрастной по отношению к лирике, она близко соприкасается со сферой движения, являясь чисто её крайним выражением, воплощением огромного динамизма.

На протяжении творческого пути композитора внутри сферы волевых образов происходят заметные эмоциональные сдвиги. На раннем этапе они воплощают борьбу и протест (*прелюдии си минор, ми бемоль минор, фа минор, ре минор, рис. 15*):



Рис. 15. Прелюдия ре минор соч.11.

Начиная с 30-х опусов в эти состояния вливается новое – экстатическая радость утверждения (*Поэма соч.32 №2*), а в поздних произведениях это воплощение крайней активности, огненной стихии, духовного горения (*поэма «К пламени»*). Общим же для этих состояний, характерным для разных лет, является их огромная волевая напряжённость.

Внутренне единая эмоциональная основа объясняет и общность приёмов изложения в ранней, условно говоря, «протестующей» и в более поздней – «экстатической» - сферах. Действительно, воплощение «волевых» образов всех периодов оказывается связанным с наиболее стабильными у Скрябина видами изложения. [3]

Так, встречающийся в *прелюдии фа минор* фактурный элемент в виде триоли повторяющихся аккордов, проходит через всё его творчество. Разнообразием той же фактуры является и своеобразное октавно-аккордовое *martellato* в *прелюдиях си минор* и *ми бемоль минор*, рождающее представление о грозной стихии. Именно в октавной фактуре ранних произведений формируется восходящий аккордовый скачок, столь характерный для творчества композитора (*прелюдии си минор* и *ми бемоль минор*, **рис. 16**):



[4]

Рис. 16. Прелюдия ми бемоль минор соч.11.

На среднем этапе скрябинского творчества рождается образ экстатического горения, впервые представший перед нами в коде 4-ой сонаты. Воплощением его становится фактура, способная передать огромное токовое напряжение, триольные аккордовые репетиции, - условно назовём её «экстатической». Интересно, что этот вид изложения встречается у Скрябина ещё в ранних произведениях, в частности, в *прелюдии ре минор*: **рис. 17**, то есть задолго до появления экстатических образов. [3]



[4]

Рис. 17. Прелюдия ре минор соч.11.

И везде, где эта фактура появляется, она выражает высочайшую степень эмоционального накала. Именно поэтому композитор обращается к ней для воплощения образов экстаза, наполняя её новым гармоническим звучанием. [3]

Нередки у Скрябина и широкие октавные скачки в партии левой руки, оставляемые на педали (*прелюдия до минор, рис. 18*):



[4]

Рис. 18. Прелюдия до минор соч.11.

Это средство, наполняющее фактуру «воздухом», делает её достаточно полнозвучной, но не тяжёлой. Композитор, как правило, не перегружает основу фактуры. Наиболее типичный для него бас – чистая октава (*прелюдии*

ми бемоль минор, ре минор, си минор, рис. 19):



Рис. 19. Прелюдия си минор соч.11.

Облегчённый характер баса проявляется не только в его фактурной ненаполненности, но и в метрической лёгкости.

Характерные затактовые басы (*прелюдии ми бемоль минор, ре минор*), играют важную роль в фортепианном стиле Скрябина. Помимо способности преодолеть метрическую опорность, они также обладают острой динамической активностью. Кроме того, они нередко образуют характерные для стиля Скрябина явление – затактовый гармонический подъём, передающий нетерпение, нервное стремление вперёд.

Можно убедиться, таким образом, что неутяжелённость скрябинской фактуры тесно связана с одним из основных свойств его стиля, а именно – с нервным динамизмом, для которого инертность фактурной массы могла бы явиться сковывающим моментом. В изложении волевых образов Скрябина есть специфическое качество: они требуют как бы встречной реакции слушающего, домысливания, создания в воображении более яркого звукового образа, чем реальное звучание. Поэтому абсолютная мощь звука не играет у него той роли, которая принадлежит ей в творчестве, например, Листа, Чайковского, Рахманинова. Можно предполагать, что здесь своеобразно проявилось иллюзорное начало, которое вообще играет заметную роль в скрябинском творчестве. [3]

Когда мы сравниваем произведения раннего и позднего Скрябина с

точки зрения их фортепианного изложения, то на первый взгляд с трудом обнаруживаем что-либо общее. Совершенно меняется мир звучания инструмента, становится совсем иной манера письма. И, безусловно, если говорят о необычности скрябинского фортепианного стиля, его новаторстве, то имеют в виду прежде всего зрелый период, начинающийся с 4-ой сонаты. [3]

Действительно, изложение ранних произведений ещё во многом традиционно, звучание их прекрасно, но ещё вполне «обычно». Ранний период обнаруживает преемственные связи с шопеновской традицией, с изложением Лядова. Именно ранний стиль соприкасается некоторыми гранями с параллельными явлениями в русской музыке. Поздний же Скрябин, и это не вызывает сомнений, совершенно особенный, как будто ни на кого не похожий. Откуда же он, из чего вырос? Хотя и трудно в это сразу поверить, но тем не менее это так – из раннего. [3]

Как мы могли убедиться, любая из фактурных форм зрелого Скрябина уходит корнями в изложение ранних произведений. Ощущая генетическое родство раннего и позднего изложения, мы воспринимаем поздний стиль не как нечто озадачивающее своей необычностью, а как логическое развитие свойств, заложенных в скрябинском творчестве с первых же его шагов. В частности, те романтические корни, которые ясно ощущаются на раннем этапе, безусловно, питают и поздние произведения композитора. [3]

Заключение.

Прелюдии для фортепиано соч.11 А.Н. Скрябина – одни из наиболее доступных для исполнения студентами музыкально-педагогических вузов пьес этого композитора, и одни из наиболее популярных. Работа над Прелюдиями для фортепиано соч.11 даст студенту ценный опыт соприкосновения с музыкой А.Н. Скрябина, обогатит палитру его исполнительских навыков. Исполнение Прелюдий из названного фортепианного цикла способствует активизации творческого потенциала студента, раскрытию его исполнительских возможностей.

Учебно-методическое пособие «Фортепианные прелюдии А.Н. Скрябина в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра» представляет краткое теоретическое описание стилевых особенностей музыки А.Н. Скрябина и дает анализ цикла его фортепианных Прелюдий соч.11 с целью практического их применения в музыкально-инструментальной подготовке будущего педагога-музыканта. Пособие содержит контрольные вопросы и богатый иллюстративный материал.

Контрольные вопросы

1. Назовите общие тенденции в русском музыкальном искусстве рубежа 19-20 вв.
2. Перечислите стилевые особенности ранних фортепианных сочинений А.Н. Скрябина.
3. Перечислите стилевые особенности фортепианных сочинений А.Н. Скрябина зрелого периода.
4. Назовите композиторов, оказавших влияние на формирование фортепианного стиля А.Н. Скрябина.
5. Опишите круг образов фортепианной музыки композитора.
6. Опишите стилевые особенности фортепианного цикла Прелюдий соч.11. А.Н. Скрябина.
7. Расскажите об образном строе Прелюдий для фортепиано соч. 11.
8. Дайте характеристику особенностям фактуры Прелюдий для фортепиано соч.11 А.Н. Скрябина.

Список использованных источников

- 1.Белза, И.Ф. А.Н. Скрябин М.: Музыка, 1983г. 176 с.
- 2.Дельсон, В.Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 438 с.
- 3.Николаева, А.И. Особенности фортепианного стиля Скрябина на примере произведений малой формы. М.: Сов. композитор, 1983. 104 с.
4. Скрябин, А.Н. Прелюдии для фортепиано соч.11. М.: Музыка, 1989. 47 с.

Содержание

Пояснительная записка.....	3
1. Стилиевые особенности музыки А.Н. Скрябина в контексте музыкально-исторической эпохи рубежа 19-20 вв.....	5
2. Теоретико-исполнительский анализ цикла фортепианных Прелюдий соч.11 А.Н. Скрябина.....	12
Заключение.....	29
Контрольные вопросы.....	30
Список использованных источников	30

учебно-методическое пособие

Пятова Наталья Владимировна

**Фортепианные прелюдии
А.Н. Скрябина
в музыкально-инструментальной
подготовке бакалавра**

издается в авторской редакции