

Ольга Астахова

О ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЭМЫ А. СКРЯБИНА «VERS LA FLAMME» («К ПЛАМЕНИ»)

Известно, что термин «хронотоп», означающий «время-пространство», был привнесен из физики в литературоведение М. Бахтиным. Понятие «музыкальный хронотоп», подразумевающее в широком смысле неразрывное единство музыкального времени-пространства, укоренилось после этого и в музыковедении, причем довольно давно. Хотя практически все исследователи подчеркивают неразрывное двуединство, заключенное в самом понятии, зачастую оно трактуется весьма разнообразно¹.

В диссертации С. Гоменюк, посвященной явлению музыкального хронотопа в контексте авангардной музыки [5], хронотоп интерпретируется не только как довольно общее понятие — отражение в музыке «индивидуальных и коллективных пространственно-временных представлений», но и как более конкретное. Важно, что в данном исследовании феномен хронотопа рассматривается во взаимодействии «темпорального» (временного) и «спациального» (пространственного) факторов музыкальной ткани, проявляющихся в ее изменениях. Именно такая трактовка, по мнению автора настоящей статьи, связывает теорию с практикой, создавая возможность анализа музыкального сочинения, который мы называем «хронотопическим»².

Исходя из понимания, что время и пространство в музыке раскрываются через вполне конкретные реалии — структурный последовательный ряд (фазы линейного временного процесса), ритмику, фактуру (с такими ее характеристиками, как плотность, вертикаль, горизонталь), — можно предложить собственную трактовку феномена музыкального хронотопа.

Музыкальный хронотоп (или пространственно-временной континуум сочинения) раскрывается и познается через анализ процесса взаимодействия структуры, ритмики (в самом широком смысле) и фактуры. Разумеется, в этом

определении подчеркивается более «узкое» толкование сложного, много-слоного понятия, что необходимо для осуществления данного типа анализа.

Музыкальное время-пространство при всей своей многозначности в практическом анализе свертывается до вполне конкретных категорий. Изучаемое в этом ракурсе произведение рассматривается в непрерывном процессе взаимодействия двух координат: временной (последовательный структурный ряд композиции, ее фазы, ритмическая организация) и пространственной (фактурное содержание фаз). Напомним, что практика традиционного анализа часто опирается при определении строения произведения (формы-структуры) на теорию композиционных функций, которую разрабатывали И. Способин и В. Бобровский. Согласно данной теории в музыкальной форме имеются «главные» разделы (изложение, середина, реприза) и «второстепенные» (вступление, связующие разделы, кода). Последние не влияют на определение формы-структуры.

В хронотопическом анализе сочинения, принадлежащего различным эпохам и стилям, это разграничение не имеет значения, учитываются все части и разделы формы как имманентные фазы музыкального процесса. Важным становится поэтапное исследование развития музыкальной ткани во времени, фиксация тончайших нюансов ее движения: это и изменения собственно временного параметра (масштабные, темповые, ритмические), и колебания фактурного поля (расширения-сжатия диапазона, регистровые скачки, уплотнения-разрежения, смены склада). Таким образом, цель хронотопического анализа — составить пространственно-временную картину музыкального произведения и сформировать окончательное представление о феномене музыкального хронотопа. Представим в сжатом виде основные принципы данного метода³. Они заключаются в следующем:

Первое — определение количества крупных фаз музыкального процесса, не-взирая на их функциональный статус. Важны все этапы: так, в трехчастной форме со вступлением и кодой возможно установление пяти или шести равнозначных разделов (хронотопических фаз). Например, в пьесе Чайковского «Раздумье» (ор. 72 № 5) при трехчастной структуре с ярко контрастной серединой и варьированной репризой и кодой мы выделяем шесть хронотопических фаз.

Второе — последовательное изучение всех этапов музыкального процесса с точки зрения взаимодействия хронотопических координат (временной и пространственных структур). В процессе хронотопического анализа учитываются все возникающие с точки зрения пространственно-временных характеристик те или иные изменения или метаморфозы.

Музыкальное произведение, как известно, имеет разные структурно-композиционные уровни, разные масштабы. Это обязательно принимается во внимание при использовании данного метода, поэтому здесь предлагается некая «иерархия» хронотопов: начальный — фазовый — целостный.

Начальный (первичный) хронотоп — обычно задан на относительно небольшом синтаксическом участке: фразе, предложении или даже периоде, который дает представление о типе фактуры, ее регистровом диапазоне, плотности.

Фазовый (средний) хронотоп представлен на синтаксически более масштабной фазе (этапе) музыкального процесса, например, первой части или разделе формы.

Целостный хронотоп отражает высший уровень пространственно-временной организации данного произведения. Метаморфозы пространственных и временных структур, происходящие на уровне фазовых хронотопов, влияют на определение типа целостного. Если они незначительны, то общий хронотоп можно назвать *стабильным*, если существенны — *мобильным*. В случае, когда изменения значительны по обеим координатам, целостный хронотоп автор определяет как *вдвойне мобильный*.

Предлагается следующий алгоритм анализа:

- 1) определение количества фаз (при ориентировании на фактурные смены);
- 2) установление границ начального хронотопа;
- 3) определение количества тактов, границ поля в октавах, склада и количества голосов в установленном фрагменте;
- 4) проведение исследования каждого фазового хронотопа, сначала его временной структуры (метроритм, темп, приемы), затем «пространства-фактуры» (термин автора): выявление происходящих в них метаморфоз, их выразительного значения;
- 5) выводы о стабильности или мобильности фазовых хронотопов, о типе музыкального времени данного сочинения, его архитектонике и пропорциях целого.

В качестве примера описанного подхода представлен анализ фортепианной поэмы Скрябина «К пламени».

Широко известно, что образ огня — один из ведущих в творчестве композитора. Огонь как стихия, как сакральная сила много раз вдохновлял Скрябина. Эта тема достигла своего наиболее полного воплощения в симфонической поэме «Прометей».

В данной пьесе присутствуют все последовательные стадии, аналогичные физическому процессу. Поэма Скрябина представляет собой концепт «восхождения»: постепенного возгорания огня и неуклонного подъема к вершине — экстатической кульминации. Возникает почти зримая картина: медленное разжигание, брызги искр и всполохи, колебания пламени, подъемы и временные угасания (от ветра), наконец, равномерное уверенное «гудение». В конце пламя охватывает большое пространство, как бы взмывая к небу, и затем затухает, рассыпаясь миллионами искр...

Композитор вовлекает слушателей в этот процесс, создавая практически зримый образ постепенно расширяющегося, заполняемого огненной стихией, пространства. На концептуальном уровне пространство безусловно доминирует, проявляясь через последовательные метаморфозы фактурного поля. В поэме есть контуры четырехчастной композиции с тематической аркой в последнем разделе, но развитие сквозное; разделы-фазы определяются исключительно фактурными сменами, векторное движение к кульминации в конце сочинения осуществляется за счет фактурной динамики. Поэтому здесь вполне можно говорить о так называемой «*фактурной форме*» (термин В. Н. Холоповой).

Целостный хронотоп произведения состоит из четырех крупных фазовых хронотопов:

1-й — тт. 1–40

2-й — тт. 40–76

3-й — тт. 76–90

4-й — тт. 90–131

Первый фазовый хронотоп включает в себе два подраздела: 26 тактов (6+6, 5+13, 5) и 14 тактов (8+6). Это деление условно, оно основано на фразировках и на заметном изменении фактуры в 27 такте. За начальный хронотоп принимаем данные такты.

Пример 1. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 1–5



Начало сочинения звучит тихо, затаенно. Общий диапазон невелик — всего две октавы, используется средний регистр, прозрачная фактура (четырёхголосие, аккордовый склад). В дальнейшем происходит незначительная мелодическая активизация верхней пары голосов. Сразу возникает опора на острое квартовое созвучие — «двутритоновый» аккорд *e-ais-gis-d*, в конце более явно определяется тоника *E-dur* с побочными тонами. Ямбическая секундовая интонация (начальная интонационная вспышка или «искра-зачин») освещает каждую фразу, однако впоследствии она будет нисходящей.

Далее следует небольшой подъем всего комплекса на малую терцию. В 19 такте прибавляется один голос, движение пятиголосными аккордами замедляется и происходит спуск в низкий регистр, но при этом исчезает мелодизированное движение верхнего голоса.

Во втором подразделе наблюдается уже шесть голосов, здесь осуществлено более четкое разделение на аккордовый пласт и главный голос (пример 2). Диапазон немного расширен за счет «опускания» нижней линии, верхняя остается на прежнем уровне: огонь пока робко пытается пробиться...

Временная структура хронотопа следующая: размер 9/8, но движение пока довольно медленное, преобладают крупные длительности, аккорды «растягиваются» на два-три такта. Фразы группируются свободно, асимметрично.

Во **втором фазовом хронотопе**, как и в первом, можно выделить два подраздела: 25+11. Заметно меняется фактура, теперь она многослойная (пример 3).

Пример 2. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 28–32



Пример 3. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 61–67



Первый пласт — квинтоль в басу с паузой на первую долю, второй — нижний средний малоподвижный голос. Третий представляет собой фигурационный контрапункт (это трепетно пульсирующая тритоновая интонация восьмых, она и создает впечатление мерцания пламени), и четвертый — главный мелодический голос, который будет дальше очень медленно и трудно продвигаться вверх (движение с сопротивлением). Его диапазон составляет уже 2,5 октавы и регистр постепенно повышается.

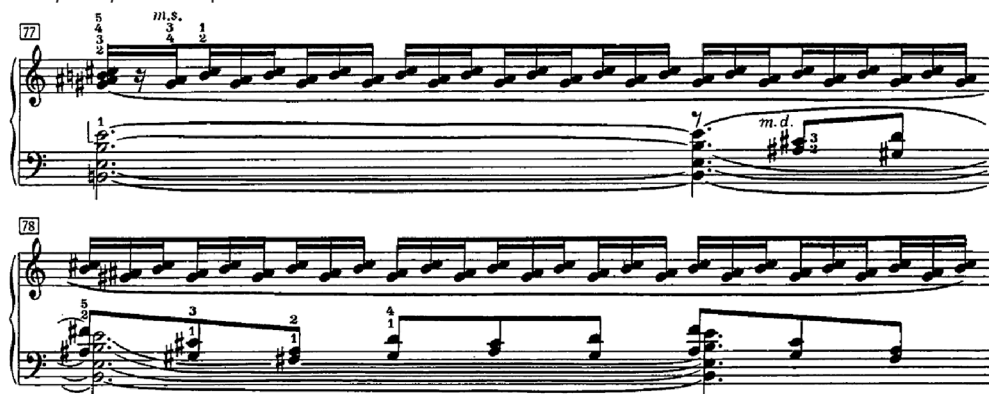
Во втором подразделе исчезает квинтоль баса, зато появляются спорадические «всполохи» широкоинтервальных фигураций шестнадцатых. Фигурационный контрапункт восьмых и верхний голос уплотняются, они сближаются, постепенно сливаясь в дрожащие переливы секунд. В целом пространство в данном фрагменте уже ощущается более объемно и воздушно, общий диапазон достигает трех октав при меньшем количестве голосов.

Временная структура такова: происходит ускорение движения, нарастает процесс постепенной диминуции длительностей. Характерная для Скрябина полиритмия, противоречие мотива и такта, создают эффект трепетности, зыб-

кости звучания. Также здесь можно говорить о многоплановой регулярности метра — все пласты фактуры обладают собственным выдержанным метротитмом.

Третий фазовый хронотоп. Мощное, экстатическое, фанфарное звучание (это следует и из авторских ремарок) воплощает силу огня.

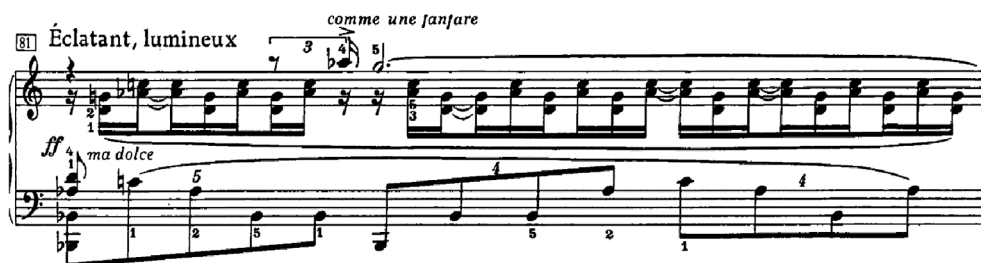
Пример 4. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 77–78



На короткое время главный голос исчезает, уступая место тремолирующим секундам (триоли шестнадцатых). Возникший кластер как бы расслаивается на три пласта: секундовые переборы (верхний), ровное движение восьмыми (средний) и выдержанные аккорды (нижний). Этот момент создает яркий образ «дрожания» пламени перед первой мощной вспышкой. Наконец, образуется иное состояние огня: его ровное мощное гудение (ремарка *fortissimo*).

Многослойная фактура приобретает новый вид. В басу — квинтоли восьмых (ранее были квинтоли четвертей), в среднем пласте — фигурационный контрапункт (тремолирующая интервальная фигурация шестнадцатых, ранее были восьмые). Главный голос остается прежним, но завоевывает высокий регистр. В конце третьего хронотопа диапазон расширяется до четырех октав и происходит вертикальное уплотнение фактурного поля до десяти голосов.

Пример 5. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 81–82





Во временной сфере мы также наблюдаем усиление описанных процессов: диминуцию длительностей, полиритмию и многоплановую метроритмическую регулярность.

Четвертый фазовый хронотон соответствует генеральной кульминации сочинения. Огонь достигает предельной силы, стремится захватить максимальное пространство. Появляются новые фактурные рисунки, предельно расширяется диапазон фактурного поля и усиливается его плотность.

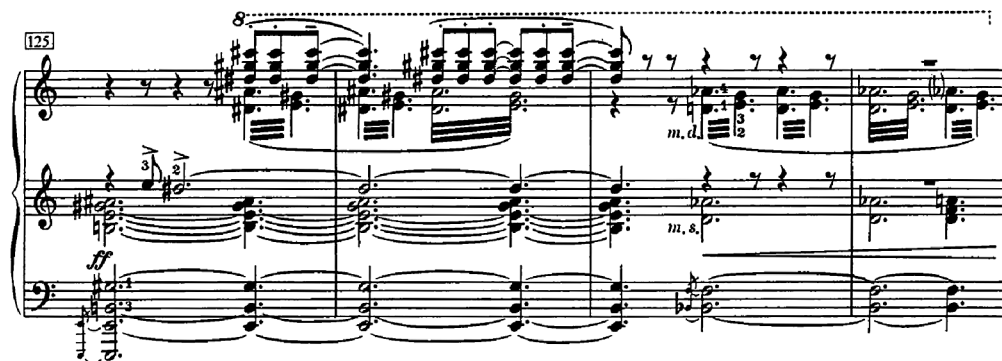
Пример 6. А. Скрябин. Поэма «К пламени», тт. 107–109



Изменяются функции пластов. Теперь главный голос звучит в среднем пласте, на высоте начальных тактов (возникают ассоциации с динамизированной репризой). А верхний пласт, фигуративный, составляют то стаккатные триоли восьмых вместе с интервальными трелями, то тремолирующие интервальные фигурации шестнадцатых. Они как бы взмываются, создавая впечатление порывов пламени. Нижний пласт, как неизбежный фундамент, представлен протяженными аккордами. Наконец, огонь достигает апогея: общий диапазон — шесть октав, количество голосов — тринадцать. Пласты предельно разведены, задействованы все регистры фортепиано, пространственный объем огромен (пример 7).

Внезапно в последних четырех тактах фактура резко разрежается, аккордика нижнего (а потом и верхнего) пласта переходит в мелодическую горизонталь. Происходит одностороннее сужение диапазона: при удержанном верхнем пласте нижняя линия, складывающаяся из звуковых «точек-искр», поднимается вверх. В самом конце звучание становится предельно прозрачным и воздушным; между крайними звуками «*e*» и «*cis*» образуется наиболее широкий пространственный разрыв. Все эти пространственные метаморфозы содействуют созданию образа гаснущего в порывах ветра огня.

Пример 7. А. Скрябин. Пьеса «К пламени», тт. 125–128



Итак, целостный хронотоп данной пьесы является, по данному выше определению, *вдвойне мобильным*. Меняется и пространственная координата целостного хронотопа (происходит своего рода фактурная прогрессия: от минимального диапазона, низкого регистра и прозрачности звучания в начале к максимальному объему и плотности в конце), и временная. Пропорции композиции, определяемые фактурными процессами, не равны: четыре фазы соотносятся как 40:36:14:41, ритмика в целом регулярная, но композитор использует прием ритмического диминуирования как целенаправленного движения к кульминации, ритмического *crescendo*. Как показывает анализ, не тематизм и функциональная логика определяют структуру пьесы, форма регулируется законами пространства-фактуры, временное начало всецело подчинено ее метаморфозам, что определено программным замыслом сочинения.

В заключение хочется подчеркнуть, что исследование музыкального произведения в подобном ракурсе позволяет достаточно глубоко познать его пространственно-временную природу, ощутить движение музыкальной ткани во времени, что является особенно ценным для исполнителей. Данная пьеса Скрябина, яркая и самобытная, в которой не только изображается разгорающееся пламя, но постепенно раскрывается главный смысл — нарастание особого эмоционально-духовного состояния, ведущего к экстатической кульминации в конце, — представляет для этого несомненный интерес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова О.А. Музыкальный хронотоп. Исследование. Москва: Перо, 2019. 212 с.
2. Астахова О.А. Метод хронотопического анализа на примере прелюдии К. Дебюсси «Канопа». Электронный журнал Общества теории музыки. 2019. Вып. 1/25. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/6>. С. 67 (с. 33–44).
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. Москва: Либроком, 2010. 272 с.
5. Гомеяк С. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке: дис ... канд. искусствоведения. К., 2006.
6. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сб. научных трудов. Ч. 2. Л., 1990. С. 129–174.
7. Сараева М. Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока // Пространство и время в музыке. Москва, ГМПИ им. Гнесиных, 1992.
8. Шуранов В., Левина И. Музыкальный хронотоп С.В. Рахманинова // Музыкальная академия. Москва, 2008, № 4.

REFERENCES

1. Astakhova O.A. Muzicalniy khronotop [Musical chronotop]. Issledovanye [Research]. Moskva: Pero [Moscow: Publishing house «Pero»]. 2019. 212 p.
2. Astakhova O.A. Metod khronotopicheskogo analiza na primere preludii K. Debussi «Canopa» [Method of chronotopical analysis of musical work by the example of Debussy's prelude «Canope»]. Electronnyi jurnal obschestva teorii musici [Electronic Journal of the Music Theory Society]. 2019. Vol. 1/25. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/6>. p. 33–44.
3. Bakhtin M.M. Formi vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of time and chronotop in a novel. Essays on historical poetics]. Voprosi literatury i estetiki [Issues in literature and esthetics]. Moskva: Chudoj. Lit. [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1975. p. 234–407.
4. Bobrovskiy V. Tematism kak factor musicalnogo mishleniya. Ocherki. Vip. 1 [Thematism as a factor of musical thinking. Essays. Volume 1]. Moskva: Librokom [Moscow: Publishing house «Librokom»]. 2010. 272 p.
5. Gomenuk S. Muzicalnyi khronotop: predmet i yavleniye. Tipologiya form prostranstvenno-vremennoy organizatsii v avangardnoy musike [Musical chronotop: subject and phenomenon. Typology of spatiotemporal organization in avant-garde music]. Dissertatsiya cand. iskusstvovedeniya [Thesis. candidate of art history]. Kiev. 2006.
6. Ruchievskaya E., Kusmina N. Tsikl kak zhanr i forma [Cycle as a genre and a form]. Formai stil: Sb. nauchnikh trudov. Ch. 2 [Formaand style: collection of scientific works. Part 2]. Leningrad. 1990. p. 129–174.
7. Saraeva M. Osobennosti musicalnogo khronotopa v tvorchestve B. Bartoka [Features of musical chronotop in works of B. Bartok]. Prostranstvo i vremya v musike [Space and time in music]. Moskva: GMPlim. Gnesinich [Moscow: Publishing house of the Gnesins' Russian Academy of Music]. 1992. p. 47–63.
8. Shuranov V., Levina I. Muzicalniy chronotop S.V. Rakhmaninova [Musical chronotop of Sergei Rachmaninov]. Musicalnaya academia [Academy of Music]. 2008. № 4. p. 11–17.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В. Бобровский под понятием «интонационный хронотоп» [3, 30–31] понимал трехмерное единство координат (высота, глубина, время). Позднее понятие «хронотоп» использовали Е. Ручьевская и Н. Кузьмина [6]. В статье М. Сараевой «Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока» хронотоп осознается как «целостность», сущность которой обусловлена «интенсивностью музыкального пространства в единицу времени» [7, 47]. Заметим, что в данной статье автор не выходит на связи фактуры и формы, как это можно было предположить, сам же термин «музыкальный хронотоп» трактуется весьма расширительно: как пространство-время различных видов искусства. В статье В. Шуранова и И.

Левиной «Музыкальный хронотоп С.В. Рахманинова» [8, 11–17] предлагается своеобразная философская концепция хронотопа, связанная с религиозной идеей триединства тела, души и духа.

² Этот метод был разработан автором данной статьи для анализа фортепианной музыки и активно используется в учебном процессе на протяжении многих лет. Более всесторонне данная проблема поставлена и исследована в монографии «Музыкальный хронотоп» [1], где подробно рассматриваются разные аспекты музыкального времени и пространства, делается попытка выстраивания общей теории, а также представлены хронотопические анализы фортепианных произведений разных исторических периодов, от Баха до Э. Денисова.

³ Более развернутое описание с многочисленными примерами представлено в исследованиях автора [1, 2].