

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.22.24.013

Поэмы ор. 32 для фортепиано А.Н. Скрябина: исполнительский и методологический анализ

Чэнь Цянь

Аспирант,
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
344002, Российская Федерация, Ростов-на-Дону, Будонновский проспект, 23;
e-mail: 154062381@qq.com

Аннотация

Скрябин – уникальное явление в мировой музыке. Его произведения до сих пор звучат по всему миру. Его музыка обладает особым шармом, который, преодолевая национальные границы и культурные традиции, дарит слушателям уникальный эстетический опыт. Поэмы Ор.32 являются первыми, созданными им, произведениями в жанре звуковой поэзии. В них соединяется прошлое и будущее его творческого пути, именно поэтому они представляют собой совершенно уникальную культурную и исследовательскую ценность. Исходя из вышеуказанных причин, целью исследования является проведение тщательного и всестороннего анализа данных произведений. Статья разделена на две части. В первой части мы проанализируем творческий путь Скрябина, и проследим изменения его стиля, в контексте эстетической традиции времени, а также проанализируем интерпретацию и понимание его произведений пианистами. Вторая часть исследования будет посвящена анализу партитур поэм Ор.32. Мы выдвинем ряд предложений по их исполнению, которые бы помогли исполнителям передать уникальный духовный темперамент Скрябина. Мы надеемся, что данная статья поможет пианистам лучше понять стиль исполнения поздних произведений Скрябина, а также предоставит ценный материал для дальнейших исследований творческого наследия Скрябина.

Для цитирования

Чэнь Цянь. Поэмы ор. 32 для фортепиано А.Н. Скрябина: исполнительский и методологический анализ // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 3А-4А. С. 92-105. DOI: 10.34670/AR.2023.22.24.013

Ключевые слова

Скрябин; Поэмы; Возможности композитора; Интерпретация игры; Анализ навыков.

Введение

В фортепианном творчестве русских композиторов конца XIX - начала XX веков отразились стилевые закономерности мирового музыкального искусства, своеобразно преломившиеся благодаря особенностям национальной культуры.

На протяжении последних десятилетий XIX века все еще происходило интенсивное развитие романтизма. Одновременно шел своим путём процесс обновления музыкального искусства через возрождение опыта мастеров барокко и классицизма. Интенсивного перерастания романтизма в импрессионизм как во французской музыке в России не произошло. Однако эти тенденции переросли в нечто иное – символизм. Одним из самых значимых музыкантов этого направления был А.Н. Скрябин.

Исключительно одаренная личность, смелый новатор, Скрябин ярко проявил себя в области мелодики, гармонии, фактуры, оркестровки, а также в оригинальности замыслов, смелости идей. Будучи тонким знатоком фортепиано, он в своей композиторской деятельности был сосредоточен на музыке для этого инструмента не меньше, чем на симфонической.

Для фортепиано Скрябин написал в разных жанрах: вальсы, мазурки, прелюдии, этюды, ноктюрны, сонаты, концерт и, конечно, поэмы. Все эти пьесы, так или иначе, отражают специфику индивидуального композиторского языка автора и идейную направленность того или иного периода творческого пути. Его музыка полна загадок и до сих пор является предметом споров среди исследователей. Невозможность раскрытия всех тайн его искусства и философии заставляет исследователей вновь и вновь обращаться к его произведениям.

Эти Поэмы – совершенно уникальное явление для творчества Скрябина. Поэмы, были написаны на основе жанра «симфонической поэмы» (*Symphonie Poem*) - одночастной заглавной симфонии, впервые созданной венгерским композитором Ференцем Листом в середине XIX века. Op. 32 – не единственная «музыкальная поэма», написанная Скрябиным, и даже не самая зрелая из них, по уникальности творческих приёмов. Но это первое произведение Скрябина в жанре «звуковой поэзии». В Op.32 №1 впервые появились те приемы, которые впоследствии будут активно использоваться в «позднем» периоде творчества композитора.

Можно сказать, что Op.32 является отправной точкой в формировании уникального стиля гармонии Скрябина и представляет собой связующее звено между прошлым и будущим в его творчестве для фортепиано. Оно ясно демонстрирует дух творчества Скрябина - неземной и импульсивный. Именно благодаря тому, что написание этого произведения пришлось на переходный этап в творческой карьере Скрябина, мы можем так отчетливо почувствовать его лиризм и мощь через определенные творческие приемы. Уникальная мелодика данного произведения передаёт интуитивное восприятие тоски и фантазий, свойственных Скрябину в отношении музыки.

В данной статье будет рассмотрен творческий путь Скрябина, объединены тенденции развития художественной мысли в его эпоху. Мы проследим, как изменялся его композиторский стиль в различные периоды творчества. Будут систематизированы исполнительские интерпретации произведений Скрябина другими русскими музыкантами. В конце мы проанализируем Op.32 и выдвинем ряд предложений по их исполнению.

Фортепиано в творчестве А.Н. Скрябина

А. Скрябин вошел в историю русской музыки в конце 1890-х гг. и сразу заявил о себе как исключительная, яркая и одаренная личность. Смелый новатор и, по словам Н. Мясковского: «гениальный искатель новых путей», он расширил горизонты не только фортепианной и

симфонической музыки, но и искусства в целом. Новаторство Скрябина проявилось как в специфике музыкального языка, так и в особой трактовке цикла и оригинальности замыслов. Несмотря на короткий по времени творческий путь, композитором создано множество произведений в разных симфонических и фортепианных жанрах.

С точки зрения стилевых принципов концепции Скрябина, можно утверждать, что они возникли на «перекрестке» двух эпох и отразили их важнейшие принципы. С одной стороны, его искусство стало своеобразным итогом сложившихся традиций, с другой, эти традиции получили новаторское обновление в музыке композитора. В творчестве Скрябина оригинально соединились важнейшие тенденции бетховенско-романтического стиля и современные ему экспрессионистические и импрессионистические веяния. При этом сложный сплав художественных направлений обретает серьезную платформу содержания, связанного не только с идеями классической и романтической немецкой философии, но и с современными композитору теософскими учениями. Но в рамках данной части мы уделим большее внимание техническому, а не концептуальному наполнению фортепианных произведений Скрябина.

Его искусство претерпело быструю и очень значительную стилевую эволюцию. Раннее творчество композитора (до конца XIX века) протекало в основном под знаком развития традиций музыкального романтизма. В фортепианной музыке это был период некоторого подражания произведениям Шопена: следование за характерным нежным певучим стилем. Проявлялось влияние великого польского пианиста не только в композиторской деятельности Скрябина, но и исполнительской манере.

В этот период Скрябин написал немало фортепианных пьес, среди которых: вальсы, мазурки, прелюдии, этюды, ноктюрны, сонаты, в которых уже проявлялся и специфический индивидуальный стиль.

С ранней юности Скрябин проявлял интерес к фортепианной сонате. Этот жанр сопровождал его в течение всей жизни и отразил все оттенки эволюции стиля композитора. Основным руслом, в котором развивалась фортепианная соната, была форма одночастной сонаты-поэмы. Поэмное начало по мере своего развития все больше определялось как самостоятельный тип драматургии, основанный на постепенном развитии того или иного эмоционального состояния. Примером здесь может служить Соната-фантазия op. 19.

В сонатах этого времени отразилась тенденция к монументальности, многочастности. Таковы четырехчастные Первая и Третья сонаты. Первая является отражением романтических веяний, в частности продолжением сонат Шопена. Третья соната – уже вполне самобытное произведение, наполненное героической тематикой.

Сонаты Скрябина окружены многими другими фортепианными сочинениями – прелюдиями, этюдами, поэмами. В прелюдиях композитор запечатлел особенно утонченные и мимолетные душевные переживания. Все прелюдии он группировал в серии. Самая большая из них – это опус 11, он содержит в себе двадцать четыре пьесы во всех мажорных и минорных тональностях.

В отношении жанра концертного этюда Скрябин тяготел скорее к шопеновскому типу, чем листовскому. Это ярко продемонстрировано в опусе 8. Как и у Шопена, в этих небольших по размеру этюдах решались определенные пианистические проблемы, в первую очередь освоения типичных формул фортепианного письма – различных фигураций, двойных нот, октав, аккордов.

По окончании консерватории начался новый этап в жизни и в творчестве Скрябина. Зрелый период (1900-е годы) ознаменован исканиями композитора в области новых стилевых

направлений, преимущественно символизма. В это время композитор создал 12 этюдов и 47 прелюдий, 2 пьесы для левой руки, 3 сонаты, Концерт для фортепиано с оркестром и 9 поэм.

Большое значение имеют сонаты и поэмы этого времени. В отличие от классического цикла сонаты композитора, созданные в период его творческой зрелости, являются одночастными произведениями без конкретной тональности. В фортепианных поэмах, более сжатых по масштабу, он стремился передать различные состояния душевного мира человека.

Первыми сочинениями, названными Скрябиным поэмами, были две пьесы ор. 32. Среди последующих сочинений этого жанра есть развернутые композиции, такие как «Трагическая поэма», «Сатаническая поэма», есть небольшие пьесы – «Окрыленная поэма», «Маска», «Странность», есть и миниатюры. В образном содержании поэм отражена эволюция скрябинского творчества – постепенное перерастание романтизма в символизм. В форме поэмы композитор создал и свое наиболее импрессионистское сочинение – «Поэму-ноктюрн» ор. 61., которое относится уже к позднему периоду творчества.

Окончательная кристаллизация символистского художественного мышления происходит у Скрябина в поздний период (с 1909 г. – возвращение на родину). В сочинениях этого времени обнаруживаются черты импрессионизма, порой композитор приближается к экспрессионизму, хотя это приближение весьма условное.

Поздние произведения Скрябина – наиболее характерное и полное выражение в музыкальном искусстве идей символизма. Новизна этих сочинений композитора во многом связана с особенностями их гармонического языка («прометеевская система»). Заметна эволюция в фортепианных сонатах этого времени: от Четвертой сонаты к Шестой происходит путь развития драматургии от ее статики к наивысшему динамическому напряжению. Десятая соната сосредоточена на земных, реальных образах.

В поздний период творчества влечение Скрябина к поэмности становится таким сильным, что начинает распространяться на все остальные жанры миниатюр (Пять прелюдий ор. 74, Два танца ор. 73 и т.д.). Фортепианные пьесы демонстрируют тенденцию к укрупнению масштабности творческих замыслов композитора и в этом смысле становятся поэмами.

В своем искусстве, о каком бы периоде ни шла речь, Скрябин создал самобытный фортепианный стиль. Характерная его особенность – своеобразный динамизм, в основе которого лежит принцип развития краткими и активными волевыми импульсами. Интонационная специфика и особая трепетность чувств, характерная для русских композиторов второй половины XIX века, оригинально преломлены в ранних произведениях Скрябина. В дальнейшем на этой основе сформировалась индивидуальная манера интонирования, в которой импульсивность творческого высказывания приобрела заостренную форму.

В истории исполнения музыки Скрябина первым оставил значимый след сам композитор. Его пианистическая деятельность была в первую очередь сосредоточена на исполнении собственных сочинений. Игра Скрябина, как и его музыка, вызывала горячие споры и разноречивые оценки. Но почитатели его искусства, как и его противники, все сходились во мнении, что Скрябин – несравненный интерпретатор своих сочинений.

Будучи одаренным пианистом, в юности от интенсивных занятий он переиграл правую руку. Несмотря на то, что больше он не мог заниматься так же усердно, его исполнительский стиль продолжал развиваться и эволюционировать в соответствии с теми изменениями, которые происходили в его искусстве.

Скрябин-пианист был настоящим «поэтом фортепиано». Во время игры он словно заново создавал произведение, приобщая слушателей к процессу творчества. Исполнения Скрябина

отличались исключительно тонкой фразировкой, богатством оттенков звучания. Питая отвращение к громоздкой стучащей игре, он очаровывал мягкостью своего туше, особенным прикосновением, рождавшим нежные, изысканные звучания. Ритмически он играл очень свободно, импульсивно. Его агогика при всей своей импровизационности всегда была подчинена определенной закономерности чередования ускорений и замедлений движения. Ритм в его произведениях, как и в исполнении, таил в себе значительную энергию и был важнейшим средством выразительности.

С течением времени формировались различные тенденции интерпретации музыки Скрябина. Среди отечественных пианистов к творчеству композитора обращались такие пианисты, как С.Е. Фейнберг, Г.Г. Нейгауз и В.В. Софроницкий. Исполнение скрябинских произведений Фейнбергом – импульсивное, словно пронизанное нервными токами, в его игре присутствуют тончайшая одухотворенность в передаче лирических тем и высокий накал эмоционального напряжения в образах полетности и экстаза. Игра Нейгауза пылкая, страстная, романтическая, при этом не лишенная внутренней гармонии. Четко ощущалась в ней преобладающая стилистика Шопена.

Особенно многогранно воплотил мир образов композитора Софроницкий. Пианисту был в равной степени близок и ранний, и зрелый, и поздний «Скрябин». Равно удачно он воспроизводил все образные сферы скрябинского искусства. При этом ярко проявлялись характерные для пианиста черты – мышление крупным планом, мужественный тонус игры, эмоциональная насыщенность.

Интересна интерпретация С. Рихтера. В своей игре он сохраняет эмоциональный колорит позднего искусства Скрябина. Вместе с тем символистская образность сочинений в его исполнении наполняется новым содержанием. В. Горовиц в свою очередь стремится к переосмыслению трагического пафоса произведений. Его игра полна разных выразительных элементов и особого внимания к ритму в произведениях.

Опираясь на самые известные и достойные наивысшей похвалы исполнения и на знания творческого пути композитора, мы создали план собственной интерпретации произведений зрелого периода творчества – Поэм ор. 32. Он изложен вместе с исполнительскими рекомендациями далее.

Исполнительский анализ Поэм ор. 32 для фортепиано А.Н. Скрябина. Методический комментарий

Поэмы Fis-dur и D-dur опуса 32 написаны летом в 1903 году в Москве. Это одно из тех сочинений (31-36 опусы), которые были написаны по заказу российского мецената-лесопромышленника М. Беляева – основателя и владельца крупнейшего нотного издательства, выпускавшего исключительно сочинения русских композиторов. На полученные средства Скрябин планировал совершить путешествие в Европу.

В первом издании, выпущенном в Лейпциге весной 1904 года, были неточности, даже ошибки. Существует запись исполнения первой поэмы самим автором, сделанная в 1910 году в Москве на аппарате Вельте-Миньон (автоматическое записывающее фортепиано). Интересно то, что запись отличается от текста поэм. К сожалению, найти и прослушать ее нам не представилось возможным.

Первая тема Поэмы Fis-dur мечтательна и беззаботна по настроению, ее восходящие интонации полны легкости и нежности (рисунок 1).

Andante cantabile. A. Scriabine, Op. 32 № 1.
M. M. ♩ = 50.

ben marcato *P* *le due voce, ma dolce*
legato *rubato*

pp *pp*

Рисунок 1 - Op32,№1. От 1 такта до 6 такта

Ритмические фигуры, переплетения разных длительностей в партиях обеих рук, потребуют у любого исполнителя много времени на точный расчет и понимание требуемой ритмической структуры. Однако в результате произведение должно звучать легко, непринужденно, без четкой ритмической маркировки, именно в этом особенность музыки Скрябина, ее неподражаемость и невероятная трудность. В поисках необходимой свободы не стоит уходить в другую крайность – излишнюю агогику. Ориентируясь на манеру самого Скрябина-пианиста, любое отклонение от темпа должно быть дозированным и обязательно скомпенсированным далее.

Партия правой руки должна быть исполнена певуче и нежно, подобно ноктюрнам и вальсам Шопена, однако здесь в музыке должна присутствовать некая тайна, неземное очарование и даже «странность». Мелодия должна будто создаваться по ходу игры, сам пианист должен удивляться ее неожиданным поворотам. Интересны штрихи в главной теме: она сначала развивается подобно песенной мелодии (*legato*), потом в ней неожиданно проявляется некая инструментальная природа (*staccato*). Это наблюдается в очаровательных восходящих гаммообразных ходах на «*pp*», звучащих особенно волшебно и сказочно. Для создания такого образа необходимо мягкое и невесомое, но при этом короткое и четкое прикосновение к клавише.

В партии левой руки слышно переплетение двух голосов. Один из них имеет свою весьма развитую самостоятельную мелодию, отчасти напоминающую тему в верхнем голосе. Ее нужно играть и петь отдельно, играть с партией правой руки как вокальный дуэт. Нижний голос – гармонические фигурации. Несмотря на свою явно аккомпанирующую роль, эту партию нужно интонировать не менее тонко, играть также невесомо и импровизационно без акцентирования сильных долей.

Главная тема звучит дважды в разных тональностях. Второе проведение более эмоционально за счет смещения темы на чистую кварту вверх. Наблюдаются и некоторые ритмические отличия, но при игре они практически не ощутимы. После второго проведения звучит небольшое дополнение, которое служит переходом ко второй теме первой части пьесы и точкой кульминации (рисунок 2).



Рисунок 2 - Op.32, No1. От 10 такта до 15 такта

Появление квинтолей в мелодии указывает на варьирование тех ритмических фигур, которые встречались в самой теме. Мелодия динамически и по темпу стремится к предпоследнему такту первого раздела, затем сразу успокаивается. После этого стоит снизить динамику и немного замедлить темп перед вступлением новой темы.

Вторая тема отличается от первой, она полна трепета и томления (рис. 3).



Рисунок 3 - Op.32, No1. От 16 такта до 19 такта

Вначале мы видим термин «Inaferando», это несуществующее итальянское слово, придуманное самим Скрябиным, оно встречается в первой поэме два раза. Понимать этот термин стоит, как попытку проникнуть в некое inferнальное пространство, зазеркалье.

Чтобы создать этот фантазийный образ, необходимо найти нужное прикосновение. Конкретные артикуляционные указания здесь отсутствуют, за исключением legato в левой руке, поэтому при игре стоит опираться на обозначение композитора – «Inaferando». Верхний голос трехголосной фактуры не имеет конкретной мелодии в отличие от первой темы, здесь скорее некий намек на мелодию, обрывки фраз, повторяющиеся призвуки. Играть их стоит легким несколько поверхностным движением.

Фигурации необходимы для создания динамики и волнения. Самое важное вовремя избавиться от постоянного мысленного контроля ритмических фигур и ощутить легкость и свободу исполнения. Гармонические переливы и сочетания тональных устоев изобретательны и оригинальны, на них необходимо обращать внимание при игре, вслушиваться и любоваться каждым «событием» в гармонической последовательности произведения.

Вторая часть сложной двухчастной формы первой Поэмы, по сути, является вариантом темы из первой части (рис. 4).



Рисунок 4 - Op32, No1. От 24 такта до 29 такта

Мелодия, которая раньше звучала в левой руке как средний голос, теперь звучит в верхнем регистре. В то время как основная тема, оставаясь на том же месте, уступает первенство теме среднего голоса и звучит как подголосок. Важно слышать основную мелодию, но следовать за верхним голосом, любоваться его изгибами и обаянием. При этом по характеру и прикосновению во второй части нет особых перемен, обе мелодии хоть и поменялись местами, но выражают то же ощущение легкости и безмятежности, что и в первой части.

Технически здесь могут возникнуть сложности в партии правой руки, так как теперь ей необходимо играть сразу две мелодические линии, находящиеся на большом расстоянии друг от друга. Это потребует долгой работы над ловкостью и быстротой перемещений кисти, которые в результате должны быть выполнены без суеты и зажатости. Кое-где тему среднего голоса придется «отдать» левой руке, чтобы не упустить ритмическую сторону обеих мелодий. Поэтому партию левой руки также придется учить отдельно.

Более свободно по ритму и динамике и страстно по характеру звучит переход ко второй теме (рис. 5).

Эпизод «Inaferando» перенесен на кварту выше, отчего изменилась красочность звучания – эта тема стала более светлой и нежной, исчез оттенок темного потустороннего видения, который был в первой части. Нежные переливы фигураций и мерцания колокольных перезвонов в верхнем регистре создают атмосферу скорее сна или мечты, чем фантазийного мира, полного теней и мрака. Прикосновение стоит сделать более нежным, ласковым и человечным. В конце происходит полное умиротворение, все обрывки сомнения и тревоги уходят.

Вторая поэма контрастирует по отношению к первой, она написана в другой тональности,

имеет иную форму, фактуру, характер. Она наполнена страстной патетикой, духом мятежности и даже некоторой борьбой. По масштабу вторая Поэма меньше первой, за счет быстрого темпа она буквально пролетает в одно мгновение. Это связано с самой природой ее импульсивного характера. Первая пьеса наоборот была спокойным и длительным пребыванием практически в одном статичном состоянии.



Рисунок 5 - Op32, No1. От 38 такта до 41 такта

Главный образ Второй поэмы выражен через основную тему, развивающуюся на протяжении всей пьесы (рис. 6).

Allegro. Con eleganza. Con fiducia. A. Scriabine, Op. 32 № 2.
M. M. ♩ = 84 - 88.

Piano.

Рисунок 6 - Op32, No2. От 1 такта до 4 такта

Фактура здесь также состоит из трех пластов, отличающихся по своим задачам и значимости. Нижний голос полон экспрессии за счет скачков и пунктирного ритма, низкий регистр добавляет звучанию некую мужественность и размах. Верхний голос в партии правой

руки очень похож на нижний, но за счет высокого регистра он звучит более сентиментально. Обе мелодические линии находятся в некоем диалоге-споре, их интонации схожи, но по времени ритмические фигуры не совпадают, что указывает на элементы ритмической комплементарности.

Темы в правой и левой руке необходимо учить не только отдельно, но и вместе без среднего аккомпанирующего пласта фактуры. Восьмые в триолях не должны звучать грубо и топорно, необходимо делать *crescendo* к первой доле, смягчая повторяющиеся аккорды и октавы. Аккордовые последовательности в среднем голосе, исполняющиеся обеими руками поочередно, также должны быть проработаны отдельно. Задача гармонических фигураций в создании не только громоздкости и насыщенности звучания, но и гармонической поддержке мелодии верхнего голоса, который за счет специфики своего регистра может быть заглушен аккордами и октавами в левой руке.

В отличие от первой пьесы опуса здесь ритмически все звучит более ясно и прямолинейно, сильные доли сложно завуалировать за счет октав в басу и последующих аккордов в среднем регистре. Но новый элемент, вытекающий из интонаций основной темы, вносит оттенок настороженности и предвещает появление кульминационной зоны (рис. 7).



Рисунок 7 - Op32, No2. От 7 такта до 10 такта

Мелодия дублируется в интервал, а партия левой руки превращается в сплошной поток октавных скачков. Гармоническая неустойчивость и острота артикуляции в правой руке делают этот эпизод более рыхлым и неопределенным. Кульминационной точкой пьесы и выплеском накопленной энергии становится реприза. Она более развернута и эмоциональна, чем первая часть. Это происходит за счет расширения диапазона фактуры, частичного перенесения мелодии нижнего голоса ниже на октаву, более широких скачков в партии левой руки. Прием технического усложнения фактуры ради динамизации репризы используется композитором не только ради достижения большей мощности звучания и оркестровости, но и чтобы спровоцировать пианиста к некоему преодолению этих сложностей, замедлению темпа и утяжелению каждого аккорда и октавы. Для передачи образа борьбы и ликования пианист должен на самом деле преодолевать определенную трудность. Такой прием мы часто встречаем в фортепианной литературе XIX века.

Заканчивается опус неожиданно скорым спадом экспрессии и прежней импульсивности (рис. 8).

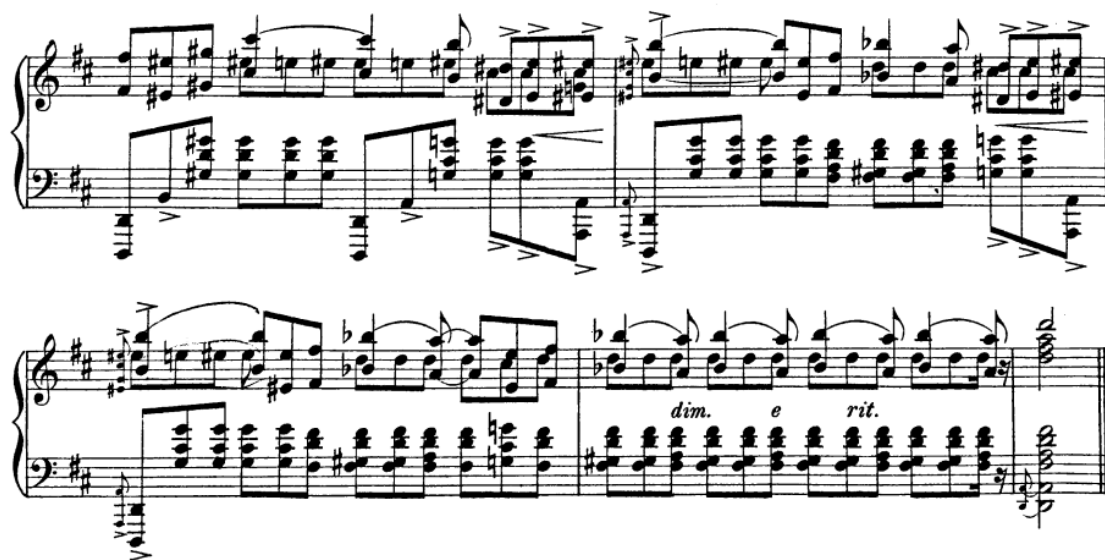


Рисунок 8 - Op.32, No.2. От 27 такта до 30 такта

Вся энергетика мелодического развития и стремительного аккордового движения исчерпывается в этой миниатюре очень скоро, в конце остаются лишь отголоски мелодии и аккордовой пульсации, затихающие на звуках тоники. Замедление и спад динамики должны быть естественными и искренними, пианист должен устать, вымотать себя ради долгожданного момента успокоения в конце.

Заключение

Творчество Скрябина, ставшее новаторским не только для современников, но и для последующих поколений, не перестает волновать слушателей и исследователей вот уже второе столетие. Неугасающий исследовательский интерес не ограничен работой музыковедов. К музыке великого творца XX века обращались также философы и писатели. Содержание его произведений остается пространством, в котором каждый, изучающий музыкально-поэтические миры сочинений композитора, находит все новые и новые темы для размышлений.

Творчество Скрябина оказалось созвучным сложному и бурному времени рубежа столетий. Устремления к свободе духа, идеалам добра и света пронизывают искусство музыканта-философа, сближают его с лучшими представителями русской культуры.

Музыка Скрябина, как симфоническая, так и фортепианная, увлекает и захватывает слушателя своей таинственностью, страстностью, героическим пафосом и мощным накалом чувств. Каждое произведение, будь то миниатюра или симфония, подтверждают все выше сказанное. Поэмы ор. 32 не являются исключением.

Написанный в зрелый период творчества и первый в жанре поэмы опус ясно обозначает его понимание жанра и явления поэдности. Спокойствие и умиротворение, заманивающее слушателя в омут притягательной таинственности, страстность и томление, приводящие к взрыву энергии и ее последующему замиранию, все это вмещается в рамки двух маленьких пьес для фортепиано.

Исполнительские задачи полностью продиктованы содержанием музыки композитора и его особенным пианизмом. Скрябин – это особое прикосновение к клавишам, парение в

невесомости, растворение в эмоциях, импульсах и ощущениях. Прозрачность звучания при насыщенности фактуры, эмоциональный выплеск вместе с абстрагированием от земного, вся эта парадоксальность совмещается в музыке Скрябина органично и просто. Страстный мечтатель-романтик жил утопической идеей о мистерии, отголоски которой слышны в каждой миниатюре и вместе являются частью масштабного действия, в котором переплетаются искусство и человечество.

Библиография

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: учебник в 3-х ч. Ч. 3. 4-е изд., доп. / А. Алексеев. Издательство «Лань», «Планета музыки», 2020. С. 288 с., нот.
2. Алексеев А. Русский пианизм начала XX столетия // Алексеев А. Русские пианисты, очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. Ред. А. Николаев. М.-Л.: Музгиз, 1948. С. 102-103.
3. Бандура, А.И. А.Н. Скрябин – мистерия жизни и огненное небытие // Ученые записки. Выпуск первый. / Сост. О.М. Томпакова. М.: Государственный Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 1993. С. 107-118.
4. Бандура, А.И. Александр Николаевич Скрябин – мистика творчества и магия светозвука [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theosophy.ru/lib/skr.htm>. Александр_Николаевич_Скрябин_–_мистика_творчества_и_магия_светозвука (Бандура) (дата обращения 18.04.23)
5. Бандура, А.И. О композиционном процессе Скрябина // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов. Вып. 130. М., РАМ., 1994. С. 112-132.
6. Данилевич, Л. Скрябин и его время // Совесткая музыка. 1940, №4. С. 6-13.
7. Демешко, Г. Принципы сонатности Скрябина (на примере фортепианных сонат) // Черты сонатного формообразования. Сб. трудов, Вып. XXXVI. М., 1978. С. 91-109.
8. Демченко, А. Отечественная музыка начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира. Саратов, СГУ, 1990. С. 110.
9. Кржимовская, Е. Скрябин и русский символизм // Советская музыка, 1985, №2. С. 82-86.
10. Левая, Т. Скрябин в ретроспективе отечественной музыки XX века // Ученые записки. Выпуск первый. / Сост. О.М. Томпакова. Москва: М.: Государственный Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 1993. С. 64-69.
11. Маслякова, А. Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина: Автореферат канд. дис. СПб: РГПУ им. А. Герцена, 2012. С. 22.
12. Месхишвили, Э.О драматургии сонат Скрябина. М.: Советский композитор, 1981. С. 272.
13. Павчинский, С. Сонатная форма произведений Скрябина. М., 1979. С. 236.
14. Полупан, Е.В. О музыкально-философской концепции А.Н. Скрябина // Музыкальная культура христианского мира. Материалы н/к. Ростов, РГК., 2001. С. 436-445.
15. Рубцова, В.В. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989. С. 447.
16. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., Классика XXI, 2000. С. 300.
17. Хентова, С. Заметки о Скрябине-пианисте // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962. С. 37-65.
18. Холопов, Ю.Н. Скрябин и гармония XX века // Ученые записки. Выпуск первый. / Сост. О.М. Томпакова. М.: Государственный Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 1993. С. 64-69.

Poems op. 32 for piano a.n. Scriabin performance and methodologic alanalysis

Cheng Qian

Postgraduate student

Rachmaninov Rostov State Conservatory

344002, 23, Budonnovskiy Prospekt, Rostov-on-Don, Russian Federation;

e-mail: 154062381@qq.com

Abstract

Scriabin is a musician with a unique status in the history of world music. His works are still active on the stages of countries all over the world until today. The music he creates has a unique charm that can cross national boundaries and cultural backgrounds and bring audiences an aesthetic experience full of fantasy. The work Op.32 is the first work in the genre of sound poetry created by him, and it is also a work that connects the past and the future in his creative career, so it has unique cultural value and research value. Based on the above reasons, the purpose of this article is to conduct concentrated and in-depth research on this work. The main content of this paper is divided into two parts. The first is to summarize Scriabin's creative career, and to study the changes of his creative style in combination with the aesthetic trend of the times, and to analyze the interpretation and understanding of his works by pianists. The second part analyzes the music texts of the two works of Op.32, and puts forward reasonable performance suggestions for the purpose of deeply expressing Scriabin's unique spiritual temperament. It is hoped that through the analysis of this article, it will help pianists to grasp the performance style of Scriabin's later works, and provide useful help for continuing to explore the connotation of Scriabin's creation.

For citation

Cheng Qian (2023) Poemy op. 32 dlya fortepiano A.N. Skryabina: ispolnitel'skii i metodologicheskii analiz [Poems op. 32 for piano a.n. Scriabin performance and methodologic alanalysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (3A-4A), pp. 92-105. DOI: 10.34670/AR.2023.22.24.013

Keywords

Scriabin; Poems; Composer's abilities; Interpretation of playing; Skylls analysis.

References

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva. [History of piano art]: a textbook in 3 parts. Part 3. 4th ed., add. / A. Alekseev. - Publishing house "Lan", "Planet of Music", 2020. - 288 p., notes. (in Russian).
2. Alekseev A. Russkij pianizm nachala XX stoletiya. [Russian pianism of the early XX century]. Alekseev A. Russian pianists, essays and materials on the history of pianism. Issue. 2. Ed. A. Nikolaev. Moscow. L.: Muzgiz, 1948, 102-103pp. (in Russian).
3. Bandura, A.I. Skryabin – misteriya zhizni i ognennoe nebytie. [A.N. Scriabin - the mystery of life and fiery nothingness]. Uchenye zapiski. Release the first. / Comp. O.M. Tompakova. - Moscow.: State Memorial Museum of A.N. Scriabin, 1993, 107-118 pp. (in Russian).
4. Bandura, A.I. Aleksandr Nikolaevich Skryabin – mistika tvorchestva i magiya svetozvuka [Alexander Nikolaevich Skryabin - the mysticism of creativity and the magic of light and sound]. Available at: theosophy.ru. Access mode: <http://www.theosophy.ru/lib/skr.htm>. Alexander Nikolaevich Skryabin - the mysticism of creativity and the magic of light and sound / From authors (in Russian). (assessed at 18/04/23).
5. Bandura, A.I. O kompozitsionnom protsesse Skryabina. [On the compositional process of Scriabin]. Processes of musical creativity. Sat. works. Issue. 130. - M., RAM., 1994, 112-132 pp. (in Russian).
6. Danilevich, L. Skryabin i ego vremya. [Scriabin and his time]. Soviet music. 1940, No. 4., 6-13 pp. (in Russian).
7. Demeshko, G. Printsipy sonatnosti Skryabina (na primere fortepiannykh sonat) [Principles of Scriabin's sonatas (on the example of piano sonatas)] // Features of sonata shaping. Sat. works, Vol. XXXVI. Moscow, 1978, 91-109 pp. (in Russian).
8. Demchenko, A. Otechestvennaya muzyka nachala XX veka. K probleme sozdaniya khudozhestvennoj kartiny mira. [Domestic music of the early XX century. On the problem of creating an artistic picture of the world]. - Saratov, SGU, 1990, 110 p. (in Russian).
9. Krzhimovskaya, E. Skryabin i russkij simvolizm [Skryabin and Russian Symbolism]. Soviet Music, 1985, No. 2. 82-86 pp. (in Russian).
10. Levaya, T. Skryabin v retrospektive otechestvennoj muzyki XX veka. [Scriabin in the retrospective of Russian music

-
- of the XX century] Uchenye zapiski. Release the first. / Comp. O.M. Tompakova. – Moscow, State Memorial Museum of A.N. Scriabin, 1993, 64-69 pp. (in Russian).
11. Maslyakova, A. Muzykal'no-ehsteticheskaya kontseptsiya A.N. Skryabina. [Musical and aesthetic concept of A.N. Scriabin]: Abstract of Ph.D. dis. - St. Petersburg: RGPU im. A. Herzen, 2012, 22 p. (in Russian).
 12. Meskhishvili, E. Dramaturgii sonat Skryabina. [On the dramaturgy of Scriabin's sonatas]. - Moscow.: Soviet composer, 1981, 272 p. (in Russian).
 13. Pavchinsky, S. Sonatnaya forma proizvedenij Skryabina. [Sonata form of Scriabin's works]. Moscow., 1979, 236 p. (in Russian).
 14. Polupan, E.V. O muzykal'no-filosofskoj kontseptsii A.N. Skryabina. [On the musical and philosophical concept of A.N. Scriabin // Musical culture of the Christian world. Materials n/a. - Rostov, RGK., 2001, 436-445 pp. (in Russian).
 15. Rubtsova, V.V. Alexander Nikolaevich Scriabin. – Moscow, Music, 1989, 447 p. (in Russian).
 16. Sabaneev, L.L. Vospominaniya o Skryabine. [Memories of Scriabin]. Moscow, Classics - XXI, 2000, 300 p. (in Russian).
 17. Khentova, S. Zametki o Skryabine-pianiste. [Notes on Scriabin the pianist]. Questions of musical performing arts. Issue. 3. Moscow, 1962, 37-65 pp. (in Russian).
 18. Kholopov Yu.N. Skryabin i garmoniya XX veka. [Scriabin and Harmony of the 20th Century]. Uchenye zapiski. Release the first. / Comp. O.M. Tompakova. – Moscow, State Memorial Museum of A.N. Scriabin, 1993, 64-69 pp. (in Russian).