

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА  
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**На правах рукописи  
С.З.У.: [780.8:780.616.433.082.2]:781,61 (043,2)**

**ГЕОРГИЕВА МАРИЯ**

***СОНАТА-ВОСПОМИНАНИЕ* НИКОЛАЯ МЕТНЕРА:  
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ  
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)**

**Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств**

**Научный  
руководитель:**

\_\_\_\_\_

**Циркунова Светлана,  
доктор искусствоведения,  
профессор**

**Автор: \_\_\_\_\_**

**КИШИНЭУ, 2023**

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA**

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA**

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

**Cu titlu de manuscris**

**C.Z.U.: [780.8:780.616.433.082.2]:781,61 (043,2)**

**GHEORGHIEVA MARIA**

***SONATA-REMINISCENZA* DE NIKOLAI MEDTNER:  
CARACTERISTICILE DRAMATURGICE ȘI DE FACTURĂ  
PRIN PRISMA TRATĂRII INTERPRETATIVE**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE  
(DOCTORAT PROFESIONAL)**

**Teza de doctor în arte**

**Conducător științific:**

\_\_\_\_\_

**Țircunova Svetlana,  
doctor în studiul artelor,  
profesor universitar**

**Autor: \_\_\_\_\_**

**CHIȘINĂU, 2023**

**© ГЕОРГИЕВА МАРИЯ, 2023**

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>АННОТАЦИЯ</b> (на русском, румынском и английском языках).....	5
<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ</b> .....	8
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	10
<b>1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ <i>СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЯ</i> ОР. 38 № 1 Н. МЕТНЕРА В СВЯЗИ СО СПЕЦИФИКОЙ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА КОМПОЗИТОРА</b> .....	20
1.1. Личностные качества и эстетические взгляды композитора как основа драматургии его фортепианных сочинений.....	20
1.2. Синтез лирических, эпических и драматических черт в развертывании образного мира <i>Сонаты-воспоминания</i> .....	40
1.3. Выводы по главе 1 .....	53
<b>2. ГАРМОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ГОМОФОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ФАКТУРЫ <i>СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЯ</i> ОР. 38 № 1 Н. МЕТНЕРА</b> .....	56
2.1. Особенности гармонического мышления.....	57
2.2. Гомофонные черты музыкальной ткани.....	62
2.3. Элементы полифонизации фактуры.....	72
2.4. Выводы по главе 2.....	79
<b>ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ</b> .....	82
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	86
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> Концертные программы (творческая часть диссертации).....	91
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ</b> .....	93

## АННОТАЦИЯ

Георгиева Мария. *Соната-воспоминание* Николая Метнера: драматургические и фактурные особенности сквозь призму исполнительской трактовки. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2023.

**Структура диссертации:** *Творческая часть:* три концертные программы, записанные на DVD. *Научное исследование:* введение, две главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 70 наименований, 1 приложение; 85 страницы основного текста, 3 страницы приложения.

**Ключевые слова:** Николай Метнер, фортепианная музыка, соната, драматургия, композиция, фактура, репертуар, исполнительская интерпретация.

**Область исследования:** фортепианная музыка Н. Метнера.

**Цель и задачи работы.** Цель исследования – обосновать уникальность композиционно-драматургического и фактурного решения *Сонаты-воспоминания* op. 38 №1 Н. Метнера синтезом лирического, эпического и драматического способов организации содержания и особым видом фактуры, объединяющей принципы гомофонии и полифонии.

**Задачи исследования:** выполнить музыковедческий и исполнительский анализ *Сонаты-воспоминания* и ряда других фортепианных произведений Н. Метнера; раскрыть значение *Сонаты-воспоминания* как одного из важнейших сочинений в фортепианном наследии Н. Метнера; определить композиционно-драматургические и фактурные особенности *Сонаты-воспоминания*; охарактеризовать указания Н. Метнера в нотном тексте произведения; выявить проблемы интерпретации *Сонаты-воспоминания* и рекомендовать конкретные пути их решения.

**Научно-практическая новизна и оригинальность диссертации** связана с тем, что в ней впервые в музыковедении Республики Молдова исследованы драматургические и фактурные особенности *Сонаты-воспоминания* Н. Метнера с позиции исполнительской трактовки. Предпринятый анализ существенно обогащает и облегчает работу пианистов над данным сочинением и над другими опусами этого автора, а также дает основание для аргументированной художественной оценки той или иной исполнительской интерпретации.

**Практическая значимость диссертации.** Результаты работы могут быть применены в учебных курсах *Инструмент и чтение с листа, История мировой музыки, История исполнительского искусства, Методика преподавания специальной дисциплины*. Практические рекомендации могут быть полезны пианистам-исполнителям и педагогам музыкальных учебных заведений по классам специального фортепиано, камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства.

**Апробирование результатов работы.** *Практическая* апробация была осуществлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Результаты *теоретических* изысканий были отражены в 7 научных публикациях, а также в материалах 8 республиканских и международных научных конференций в Республике Молдова и Российской Федерации.

## ADNOTARE

**Gheorghieva Maria. *Sonata-reminiscenza* de Nikolai Medtner: caracteristicile dramaturgice și de factură prin prisma tratării interpretative.** Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01. Muzicologie, Chișinău, 2023.

**Structura tezei: Partea artistică:** trei recitaluri, înregistrate pe DVD. **Partea teoretică:** introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 70 de titluri, 1 anexă, 85 de pagini ale textului de bază, 3 pagini de anexa.

**Cuvinte-cheie:** Nikolai Medtner, muzică pentru pian, sonată, dramaturgie, compoziție, factură, repertoriu, tratare interpretativă.

**Domeniul de studiu:** muzica pentru pian a lui N. Medtner.

**Scopul și sarcinile lucrării. Scopul cercetării** – a argumenta unicitatea soluției compoziționale-dramatice și de factură a *Sonatei-reminiscenza* op. 38 nr. 1 de N. Medtner prin sinteza modurilor lirice, epice și dramatice de organizare a conținutului și un tip special de factură care combină principiile omofoniei și polifoniei.

**Sarcinile cercetării:** a efectua analiza muzicologică și interpretativă a *Sonatei-reminiscenza* și a altor creații pentru pian de N. Medtner; a releva importanța *Sonatei-reminiscenza*, ca una din cele mai de văză în creația pianistică a compozitorului; a determina particularitățile tratării compoziționale, dramaturgice și de factură ale *Sonatei-reminiscenza* de N. Medtner; a caracteriza sistemul de indicații interpretative al lui N. Medtner în textul muzical; a identifica problemele interpretative ale *Sonatei-reminiscenza* și a recomanda modalități specifice de rezolvare a acestora.

**Noutatea și originalitatea tezei** se datorează faptului că pentru prima dată în Republica Moldova prezintă o cercetare a particularităților dramaturgice și facturale ale *Sonatei-reminiscenza* de N. Medtner, de pe pozițiile tratării interpretative. Analiza efectuată completează în mod semnificativ și facilitează lucrul pianiștilor asupra acestei creații și asupra altor opusuri ale acestui autor și servește drept suport pentru o evaluare artistică argumentată a tratărilor interpretative ale acesteia.

**Valoarea practică a tezei** Teza poate fi utilă în cursurile universitare de *Instrument și lectura la prima vizită, Istoria muzicii universale, Istoria artei interpretative (pian), Metodică predării disciplinei de specialitate*. Recomandările practice pot fi utile pianiștilor-interpreți și pedagogilor din instituțiile muzicale, în clasele de pian special, ansamblu caneral și măiestrie de concert.

**Aprobarea rezultatelor tezei.** Aprobarea *practică* a fost realizată în cadrul a trei recitaluri, prezentate în Sala Mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Rezultatele *teoretice* au fost reflectate în 7 publicații științifice, cât și în materialele a 8 conferințe republicane și internaționale în Republica Moldova și Federația Rusă.

## ANNOTATION

**Gheorghieva Maria. *Sonata-reminiscenza* by Nikolai Medtner: dramaturgical and textural features from the perspective of the performing interpretation.** Dissertation for the academic title of Doctor of Arts, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2023.

**Thesis structure: *Creative part*:** three concert programs recorded on DVD. ***Scientific study*:** introduction, 2 chapters, main conclusions and recommendations, bibliography of 70 titles, 1 annex; 85 pages of the main text, 3 pages of the annex.

**Keywords:** Nikolai Medtner, piano music, sonata, dramaturgy, composition, texture, repertoire, performing interpretation.

**Area of research:** piano music of N. Medtner.

**Aim and purpose of the work. The study aims** to substantiate the uniqueness of the compositional, dramaturgical and textural solution of the N. Medtner's *Sonata-reminiscenza* with a synthesis of lyrical, epic and dramatic modalities of content's organization and a special kind of texture which combines the principles of homophony and polyphony.

**Research objectives:** to provide a musicological and performance analysis of the *Sonata-reminiscenza* and other piano works by N. Medtner related to it in terms of imagery; to reveal the significance of the *Sonata-reminiscenza* as one of the most important works in N. Medtner's piano legacy; to determine the characteristics of the compositional, dramaturgical and textural solution of *Sonata-reminiscenza*; to describe N. Medtner's system of instructions for performing in the sheet music; to identify interpretation problems of the *Sonata-reminiscenza* and recommend specific ways to solve them.

**The innovation and originality of the thesis** is due to the fact that this dissertation is the first in Moldavian musicology to present a study of the dramaturgical and textural peculiarities of Medtner's *Sonata-reminiscenza* related to the artistic interpretation of the performer. This analysis significantly enriches and helps pianists to work on these work and other opuses by this composer and provides the basis for a proved artistic evaluation of any given performance.

**The practical significance of the thesis.** The results of work can be applied in the courses *Instrument and reading from a sheet, History of World Music, History of Piano Performance, and Methodology of Teaching the Instrument*. Practical recommendations may be useful for pianists-performers and teachers of music educational institutions in special piano, chamber ensemble and concertmaster classes.

**Validation of the results of the work.** *Practical* approval was implemented in the 3 concert performances in the Great Hall of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The results of the *theoretical* work were reflected in 7 scientific publications, as well as in the materials of 8 republican and international scientific conferences in the Republic of Moldova and the Russian Federation.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев)
- автореф. дис. канд. иск. – автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
- аналог. – аналогично
- б. и. – без издательства
- в., вв. – век, века
- вып. – выпуск
- г., гг. – год, годы
- гл. – главный
- др. – другие
- изд. – издание
- и т. д. – и так далее
- им. – имени
- изд-во – издательство
- и т. п. – и тому подобное
- кн. – книга
- науч.-практ. – научно-практическая
- НМАУ – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского
- отв. ред. – ответственный редактор
- ПСТГУ – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
- ред. – редактор
- РО ИПК и ПРО – Ростовский институт повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования
- с. – страница
- сб. – сборник
- см. – смотри
- сост. – составитель
- т., тт. – такт, такты; *также* том, тома
- ц. – цифра
- цит. – цитировано
- ч. – часть
- ЮУрГИИ – Южно-Уральский Государственный Институт Искусств

ed. – ediția (рум.)

op. – opus (лат.)

p. – pagina (рум.)

p. – page (англ.)

vol. – volumul (рум.)

YMCA-Press – Young Men's Christian Association Press (publishing house)

Названия звуков, интервалов, аккордов, динамических оттенков и других элементов музыкального языка обозначаются в соответствии с правилами теории музыки.

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность и значение темы диссертации.** Николаю Карловичу Метнеру (1880–1951) принадлежит важное место в истории музыкальной культуры. Без этого самобытного художника путь современной музыки представить так же невозможно, как и без К. Дебюсси, М. Равеля, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, И. Стравинского и др. Замечательный композитор, виртуозный пианист и талантливый педагог, Н. Метнер не примыкал напрямую ни к одному из стилевых направлений первой половины XX в. Опираясь отчасти на эстетические взгляды немецких романтиков, таких как Ф. Мендельсон-Бартольди, Р. Шуман и Й. Брамс, а из русских композиторов – С. Танеев, А. Глазунов и С. Рахманинов, Н. Метнер сумел представить собственное оригинальное видение музыкального искусства рубежа XIX–XX вв., стиль которого, по словам Ю. Келдыша, «можно определить как „классический романтизм” или „романтический классицизм”» [23, с. 138], а, по мнению Л. Рапацкой, увидеть в нем сочетание классицистского интеллектуализма и романтической образности [48, с. 452]. В противовес многим современникам, он не нарушал устои ладогармонического мышления, а демонстрировал новые возможности мажоро-минорной организации музыкальной ткани. Композитор сохранил в своем творчестве и принятые до него формы тематического строения музыки, наполнив их новым содержанием.

Фортепианные сочинения Н. Метнера включали в свои концертные программы многие известные музыканты XX века – С. Рахманинов, Г. Нейгауз, С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Флиер и др. В XXI веке интерес к творчеству этого мастера продолжил набирать обороты. В феврале 2006 г. в Москве был учрежден Международный *Метнер-фестиваль* камерной музыки, инициатором и художественным руководителем которого явился пианист Борис Березовский. В 2007 г. метнеровский форум прошел более масштабно: помимо камерных произведений исполнялись и симфонические, а концерты были организованы не только в Москве, но и в Екатеринбурге и Владимире. Третий фестиваль (2011), приуроченный ко дню рождения композитора, был организован в театре *Школа драматического искусства* г. Москвы.

Фестивали, посвященные Н. Метнеру, проводятся и в других странах. В январе 2016 г. в Лондоне, где композитор провел последние годы жизни, состоялся первый из них, в ноябре 2017 г. открылся второй. На рубеже октября – ноября 2018 г. в Берлине состоялся еще один метнеровский международный форум. Резонанс от названных культурных мероприятий стимулировал интерес к музыке этого мастера, она все чаще стала

исполняться такими видными пианистами как Люка Дебарг, Даниил Трифонов, Николай Луганский и др.

По-видимому, одной из причин частого обращения пианистов к творчеству Н. Метнера является тот факт, что его музыка очень «пианистична», поскольку сам композитор относится к тем представителям русской фортепианной школы, кто был глубоко и основательно знаком с проблемами исполнительского характера. Как выдающийся пианист, он лично был способен великолепно воспроизводить всю сложность фактуры собственных сочинений, а как композитор – смог адаптировать ее для других исполнителей, что позволяло им не упускать из виду авторский замысел в процессе работы над интерпретацией произведения. В этом заключалась принципиальная позиция музыканта – он не сочинял для тех инструментов, на которых не играл сам.

Поэтому естественно, что творчество Н. Метнера обращено исключительно к музыке для фортепиано и с участием рояля: большая часть опубликованных им сочинений написана для этого инструмента. В симфонической области приоритетным для композитора стал жанр фортепианного концерта. Три его монументальных концертных опуса, приближающиеся к симфониям, привлекают именно разработанностью партии солиста, ее сложностью и драматургической весомостью. Огромное, подчас решающее значение принадлежит фортепианной партии в камерно-вокальной музыке Н. Метнера.

Что же касается собственно фортепианного наследия Н. Метнера, то оно разнообразно по жанрам. Существенное число сочинений для рояля названо сказками, сгруппировано в десять циклов и окрашено лирико-драматическими и лирико-повествовательными тонами: это такие пьесы, как *Русская сказка*, *Лир в степи*, *Рыцарское шествие* и другие. Известны также три цикла пьес для фортепиано под названием *Забывшие мотивы* (ор. 38–40). Центральное же место занимают четырнадцать сонат, которые очень многоплановы по музыкальной образности и форме. Являясь кладезем композиторских и исполнительских приемов, они ярко индивидуальны по драматургическому решению и фактурному оформлению.

Сонаты оригинально синтезируют лирические, эпические и драматические способы организации содержания, характеризуются насыщенным переплетением голосов многослойной фактуры, будучи сопоставимы по мелодической развитости с голосами контрастной полифонии. С творческой свободой Н. Метнер управляет в сонатах модуляционными планами, внося и в эту область своеобразие. В последних произведениях крупной формы обращает на себя внимание строение тем – их многосоставность, контрастность и изобретательность в употреблении средств музыкальной выразительности.

Своими сонатами Н. Метнер доказал, что эта жанровая форма не изжита и что она может дать композитору свободу действия.

Одной из самых узнаваемых автобиографичных сонат Н. Метнера является проникнутая поэзией ранимой души *Соната-воспоминание*. Музыкальные темы этого произведения связывают воедино все сочинения цикла *Забывшие мотивы* op. 38–40, а ее драматургическое решение в концентрированном виде отразило наиболее важные принципы композиторского мышления. Мелодии этой сонаты можно услышать в *Canzona serenata* op. 38 № 6; отголоски и вариации – в *Danza graziosa* op. 38 № 2; что же касается пьесы *Alla reminiscenza* (op. 38 № 8), то она полностью основана на теме вступления *Сонаты-воспоминания*. Проникновенность музыки этого произведения обусловила тот факт, что именно данная соната является самым востребованным метнеровским сочинением у пианистов.

В Республике Молдова, к сожалению, практически не существует традиций исполнения музыки Н. Метнера, несмотря на удивительный факт косвенной связи отечественной фортепианной педагогики с личностью самого композитора. Известно, что в числе учеников этого музыканта был пианист А. Шацкес, много лет проработавший в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Он воспитал среди прочих А. Мирошникова, который около четверти века преподавал на кафедре специального фортепиано молдавского музыкального вуза. Правда, будучи приверженцем старинной и классической музыки, А. Мирошников никогда не исполнял произведений Н. Метнера. Однако некоторые педагоги кафедры специального фортепиано АМТИИ в разное время включали произведения этого композитора в свои концертные программы. Например, Л. Ваверко выносила на суд публики *Canzona serenata* op. 38 № 6 и *Прелюдию Es-dur* op. 4 № 4; С. Коваленко, будучи студентом III курса, интерпретировал *Сонату-воспоминание*; фортепианный дуэт А. Лапикус – Ю. Махович имел в репертуаре собственную обработку для двух роялей *Canzona serenata* op. 38 № 6.

Редкое обращение к фортепианной музыке Н. Метнера в Молдове объясняется несколькими причинами. Одну из них можно назвать идеологической: в советский период творчество Н. Метнера не поощрялось, поскольку последние годы жизни композитор провел в эмиграции. Другие причины кроются в высоких требованиях к уровню подготовки исполнителей и слушателей как с позиции психологического осмысления метнеровской драматургии, так и в плане решения сложных задач воспроизведения индивидуализированной фортепианной фактуры. Таким образом, одной из причин обращения к теме диссертации стало желание автора пробудить интерес концертных

исполнителей и привлечь внимание обучающихся пианистов к музыке Н. Метнера, в частности, к *Сонате-воспоминанию*.

Еще одним стимулом, обусловившим создание данной работы, а также определившим ее актуальность, является неизученность в Молдове фортепианного творчества Н. Метнера с позиции пианистической интерпретации. В современных музыковедческих работах специалистов Республики Молдова не содержится трудов, где предлагались бы методические рекомендации по освоению фортепианной музыки Н. Метнера, обоснованные собственным практическим опытом и аналитическими наблюдениями. В свою очередь, отсутствие такого рода исследований усложняет внедрение в концертные программы исполнителей такой сложной по образному и фактурному содержанию музыки. Поэтому актуальность изучения *Сонаты-воспоминания* как фортепианного произведения, концентрирующего в себе основные черты стиля композитора, диктуется не только значительностью самого анализируемого художественного явления, но и его неисследованностью в отечественном музыкознании.

**Цель** диссертации – обосновать уникальность композиционно-драматургического и фактурного решения *Сонаты-воспоминания* op. 38 № 1 Н. Метнера синтезом лирического, эпического и драматического способов организации содержания и особым видом фактуры, объединяющей принципы гомофонии и полифонии.

**Задачи исследования:**

- выполнить музыковедческий и исполнительский анализ *Сонаты-воспоминания* и связанных с ней в образном плане других фортепианных произведений Н. Метнера;
- раскрыть значение *Сонаты-воспоминания* как одного из важнейших сочинений в фортепианном наследии Н. Метнера;
- определить композиционно-драматургические особенности *Сонаты-воспоминания*;
- выявить специфику фактурного решения музыки в *Сонате-воспоминании*;
- охарактеризовать исполнительские указания Н. Метнера в нотном тексте произведения;
- выявить проблемы интерпретации *Сонаты-воспоминания* и рекомендовать конкретные пути их решения.

**Объектом исследования** является *Соната-воспоминание* op. 38 № 1 Н. Метнера, а также соната *f-moll* op. 5, *Соната-элегия* op. 11 № 2, *Песнь Офелии* op. 14 №1, сказка op. 20 № 1, *Соната-сказка* op. 25 № 1, сказка op. 26 №2, *Соната-баллада* op. 27, *Сонаты a-moll* op. 30, *Сказка* op. 34 № 2 *Когда что звали мы своим, навек от нас ушло...*; *Canzona Fluviala* op. 38 № 4, *Вечерняя песня* op. 38 № 6, *Danza silvestra*, op. 38 № 7 *Как бы воспоминание*

ор. 38 № 8, *Утренняя песня* ор. 39 № 4, *Sonata tragica* ор. 39 № 5, *Грозовая соната* ор. 53 № 2.

**Научно-практическая новизна и оригинальность** проекта обусловлена синтезом практического (художественного) освоения фортепианных произведений Н. Метнера и их теоретического изучения. В **теоретическом** аспекте настоящая диссертация впервые в музыковедении Республики Молдова представляет исследование драматургических и фактурных особенностей *Сонаты-воспоминания* Н. Метнера с позиции исполнительской трактовки. Предпринятый анализ существенно облегчает и обогащает работу пианистов над данным сочинением и над другими опусами этого автора, а также дает основание для обоснованной художественной оценки различных исполнительских интерпретаций.

**Практический аспект** данной работы связан с исполнением автором диссертации фортепианных произведений Н. Метнера (*Соната-воспоминание* ор. 38 № 1; *Утренняя песня* ор. 39 № 4; *Сказки* ор. 51 № 2, 4, 5, 6; *Сказка* ор. 34 № 2 *Когда что звали мы своим, навек от нас ушло...*; *Вечерняя песня* ор. 38 № 6; *Как бы воспоминание* ор. 38 № 8; *Соната-элегия* ор. 11 № 2), фортепианной партии в вокальном сочинении этого автора (*Соната-вокализ* ор. 41 № 1), произведений для рояля П. Чайковского (*Размышление* ор. 72 № 5; *Диалог* ор. 72 № 8, *Элегическая песнь* ор. 72 № 14), С. Рахманинова (*Прелюдии* ор. 23 № 4, 10; *Прелюдии* ор. 32 № 5, 10, 12), С. Франка (*Прелюдия, fuga и вариация*, ор. 18), Ф. Шуберта (*Соната a-toll D. 537*), И. Брамса (*Интермеццо A-dur* ор. 118 № 2) в рамках выступлений на сцене большого зала АМТИИ. Концертная презентация *Сонаты-вокализа* была осуществлена в Республике Молдова впервые.

**Методологическая база диссертации** складывается из синтеза примененных научных *методов* исследования. Общенаучные методы, направленные на осмысление поставленной проблемы, включают анализ, синтез, индукцию, дедукцию, традукцию (сравнение) и др. *Анализ и синтез* дают возможность представить *Сонату-воспоминание* как результат взаимодействия средств музыкального языка, композиции и драматургии. *Индукция и дедукция* служат основанием для выводов об особенностях каждого из этих компонентов. *Традукция* позволяет выявить специфику разных фортепианных сочинений Н. Метнера, претворяющих общие принципы музыкальной композиции. Среди гуманитарных методов, использованных в диссертации, важное место принадлежит *историческому и биографическому* методам, которые проявились в характеристике *Сонаты-воспоминания* с точки зрения ее места в мировом культурно-историческом процессе XX–XXI веков и в критической оценке с позиции современности. Они обусловили опору на музыкальные тексты *Сонаты-воспоминания* и других произведений Н. Метнера в

редакции А. Гедике, двоюродного брата и единомышленника композитора; адекватное понимание художественных взглядов Н. Метнера основано также на изучении его эстетического манифеста *Муза и мода* [32], раскрывающего мировоззрение мастера. *Теоретический* метод выразился в системно-структурном рассмотрении предмета изучения, подразумевающим исследование сонаты как составного элемента единого художественного феномена – фортепианной музыки Н. Метнера в целом.

В числе специальных музыковедческих методов следует назвать методы *целостного* (комплексного) анализа, заключающегося в раскрытии содержания *Сонаты-воспоминания* путем анализа элементов ее музыкальной формы, а также *исполнительского* анализа, предполагающего рассмотрение сонаты с точки зрения интерпретационной версии композиторского текста.

*Эмпирическое* освоение материала включало в себя результаты диалогов с пианистами А. Лапикусом, Ю. Маховичем и Л. Ваверко. Помимо этого, учтен и опыт собственной концертной деятельности автора в рамках школы доктората АМТИИ.

**Теоретической базой диссертации** послужили музыковедческие труды трех направлений. Первое включает исследования биографического характера, раскрывающие жизненный и творческий путь Н. Метнера; эпистолярное наследие музыканта и его современников; труды, освещающие творчество мастера; мемуары артистов, в разное время общавшихся с композитором.

Второе направление, образующее теоретическую базу данной диссертации, охватывает труды из области теории музыки, посвященные учению о драматургических и фактурных процессах. Их авторами являются И. Соллертинский, Н. Виеру, В. Бобровский, В. Медушевский, Е. Назайкинский, Т. Чернова, В. Холопова и Ю. Тюлин.

Так, И. Соллертинский, рассуждая о симфонизме в ретроспективе его исторического развития в статье *Исторические типы симфонической драматургии* [52], характеризует драматический, лирический, эпический разновидности симфонизма на примерах произведений Л. Бетховена, Г. Малера, П. Чайковского, Р. Вагнера и Г. Берлиоза. Написанная на материале дипломной работы под руководством В. Цуккермана, статья Н. Виеру *Драматургия баллад Шопена* [5] посвящена исследованию процесса образно-тематического развития этих сочинений. По мнению автора публикации, он выстраивается как переход от повествовательности и лирики в экспозиции через конфликтное развитие в разработке к драматизированной репризе и трагической коде.

В работе В. Бобровского *Функциональные основы музыкальной формы* [3], а также статье *К вопросу о драматургии музыкальной формы* [2] раскрывается феномен

драматургических функций в их связях со строением музыкальной композиции. Методологически важными для настоящей диссертации являются те разделы книги, которые раскрывают идеи о подвижном и постоянном совмещении функций, о явлениях композиционного отклонения, модуляции и эллипсиса. На труды В. Бобровского ссылается В. Медушевский в статье *О музыкальных универсалиях* [28], где говорит о редуцированной и развернутой формах, о композиции и драматургии. В данной публикации развивается и такое понимание драматургии, которое часто выражалось с помощью других терминов – образная композиция, образно-смысловое развитие. Автор приходит к выводу, что драматургия не есть разновидность композиции, а являет собой определенный слой содержательной формы – это направленная на восприятие временная организация художественного содержания, воплощаемая с помощью всех музыкальных средств.

В другой книге *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* [29] в главе *О художественном моделировании эмоций в музыке* В. Медушевский исследует эмоцию как один из компонентов содержательного плана музыки. Подобный анализ опирается на идею системного отражения чувств в искусстве, где подразумевается наличие определенного соответствия между семантической структурой музыкального произведения и строением человеческих эмоций.

Общие законы временного развертывания музыкальной композиции на материале жанров сонаты, симфонии и инструментальной миниатюры исследуются в книге Е. Назайкинского *Логика музыкальной композиции* [37]. Ученый разграничивает драматургический и лирический типы музыкальной композиции, указывает на их взаимодействие в крупных инструментальных жанрах и в миниатюрах, соотносит вводимые им понятия с такими терминами как синтаксис, тема, драматургия, произведение, фактура.

Идеи Е. Назайкинского развивает Т. Чернова. В книге *Драматургия в инструментальной музыке* и статье одноименного названия она исследует категорию музыкальной драматургии в широком эстетическом и искусствоведческом контекстах [61; 62]. Она трактует понятие содержания музыкального произведения как специфически музыкальное отражение действительности и соотносит его с разработанными в эстетике понятиями родов искусства – лирикой, эпосом и драмой. Исходя из этого драматургия рассматривается ею как такой способ организации содержания, когда на первый план выходят тематические процессы (темы как персонажи). В другой работе – *Лирика – род музыкальной организации* [63] – Т. Чернова приходит к выводу, что лирика в музыке выражается в опоре на синтаксический слой музыкальной формы, прежде всего –

интонационно-ритмические закономерности, поскольку они дают возможность моделировать эмоции и чувства человека (внутренний мир героя). Событийная логика эпоса насыщена разного рода отступлениями, эпизодами, авторскими музыкальными комментариями. В восприятии возникают эффекты отстраненности от событийного ряда, усиливаются созерцательно-мыслительные компоненты. Эпический род требует обращения к поэтике эпоса – описанию, цитированию, пересказу, отступлению, прологу, эпилогу и т. п. (композитор как гид, «рассказчик»). Таким образом, теоретические положения работ Е. Назайкинского и Т. Черновой в настоящей диссертации дают ключ для аргументированного анализа музыкально-драматургических процессов *Сонаты-воспоминания* Н. Метнера.

Очерк *Фактура*, а также соответствующий раздел в труде *Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм* профессора Московской консерватории В. Холоповой содержит систематизацию основных видов музыкальной текстуры, рассматривает исторические типы музыкальной ткани, явления фактурного рисунка и фактурных функций голосов, дает теоретическую типологию фактурного развития в музыкальной форме [59; 60]. В нескольких книгах под общим названием *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации* [55] музыковед Ю. Тюлин предлагает широкую теоретическую разработку вопросов о музыкальной фактуре и приемах мелодической фигурации, а также приводит большое количество примеров из музыкальной литературы. М. Скребкова-Филатова посвящает исследование *Фактура в музыке* показу художественных возможностей разных видов музыкальной фактуры, ее участию в композиционно-образных процессах, а также роли в создании вариантной множественности исполнительских интерпретаций авторского текста [50].

Третья группа работ, образующих методологическую основу диссертации, включает труды об искусстве фортепианной интерпретации, написанные известными концертующими пианистами и педагогами. Это своего рода «настолевые книги» каждого исполнителя, полезные конкретными советами в работе над музыкальными произведениями. Речь идет о *Фортепианной игре* И. Гофмана [13], *Пианизме как искусстве* С. Фейнберга [57] и *Об искусстве фортепианной игры* Г. Нейгауза [39]. К ним примыкает учебное пособие *Работа пианиста над фактурой* Л. Касьяненко [22].

**Теоретическая значимость диссертации** определяется ее ключевой ролью для последующих научных разработок в области изучения драматургических и фактурных особенностей фортепианной музыки Н. Метнера, поскольку *Соната-воспоминание* является концентрированным выражением творческого кредо композитора, которое,

впервые проявившись в ранних опусах мастера, проецировалось на последующие его творческие искания в жанрах камерной инструментальной и вокальной музыки. Настоящая диссертация призвана стимулировать научные исследования в области взаимосвязи фортепианного исполнительства, музыкальной педагогики и композиторского творчества.

**Практическая значимость работы** определяется возможностью использования ее материалов в вузовских учебных курсах *Инструмент и чтение с листа*, *История мировой музыки*, *История исполнительского искусства*, *Методика преподавания специальной дисциплины*. Практические рекомендации могут быть полезны пианистам-исполнителям и педагогам музыкальных учебных заведений в классах специального фортепиано, камерного ансамбля, концертмейстерского мастерства и т. д. Результаты исследования применимы в процессе совершенствования навыков исполнительского мастерства и повышения общей музыкальной культуры студентов.

**Апробирование результатов работы** проводилось в ходе обсуждения ее материалов на заседаниях школы доктората АМТИИ, а также на музыковедческих научных конференциях, таких как: международная научная конференция *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale* (АМТИИ, 19.04.2019; 15.05.2020; 15.04.2022); *Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России* (Челябинск, 10.12-11.12.2019; ); *Мир культуры: искусство, наука, образование* (Челябинск, 25.11.2020); региональная с международным участием научно-практическая конференция *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație compositivă) în contemporaneitate* (АМТИИ, 17.05.2019; 24-25.09.2019;); региональная научно-практическая конференция *Cultură și artă: cercetare, valorificare, promovare* (АМТИИ, 10.12.2021).

Результаты диссертации были отражены в 7 публикациях в научных журналах и сборниках научных статей, в том числе 6 – в научных изданиях, рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании, в 8 тезисных изложений докладов на научных конференциях, а также в непосредственной педагогической и концертной деятельности автора.

**Практическая часть диссертации** представлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале АМТИИ со следующей тематикой:

- *Concert doctoral: C. Franck, F. Schubert, J. Brahms, N. Medtner* (13.08.2020), в составе: Мария Георгиева (фортепиано соло);
- *Concert doctoral: N. Medtner și P. Ceaikovski* (02.07.2021), в составе: Мария Георгиева (фортепиано соло);
- *Concert doctoral: N. Medtner și S. Rahmaninov* (30.06.2022), в составе: Мария

Георгиева (фортепиано соло, аккомпанемент), Лилия Шоломей (вокал).

**Объем и структура диссертации.** Диссертация состоит из 85 страниц основного текста, в который входят Введение, две главы, общие выводы и рекомендации; библиографического списка из 70 наименований и приложения. Во **Введении** аргументируется выбор предмета исследования, характеризуется степень научной новизны и актуальности диссертации, определяется исследовательская база и методология. **Первая глава** затрагивает вопросы, связанные с личностью, эстетическими взглядами Н. Метнера и его отношением к музыкальному искусству. Рассматриваются также драматургические особенности *Сонаты-воспоминания* в связи со спецификой творческого метода Н. Метнера. **Вторая глава** посвящена анализу особенностей фактуры *Сонаты-воспоминания* и тематически связанных с ней произведений. На основе данных наблюдений выполнен исполнительский анализ *Сонаты-воспоминания*. Завершается диссертация общими выводами и рекомендациями.

# 1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ *СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЯ* ОР. 38 № 1 Н. МЕТНЕРА В СВЯЗИ СО СПЕЦИФИКОЙ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА КОМПОЗИТОРА

Для исполнителя понимание драматургических процессов произведения чрезвычайно важно, поскольку дает ключ к адекватной трактовке художественного содержания. В настоящей главе с позиции практикующего пианиста рассматриваются композиционно-драматургические особенности *Сонаты-воспоминания*, напрямую связанные с художественным методом Н. Метнера. Придерживаясь предложенного А. Сохором понимания метода как способа (или принципа) «художественного познания и отражения действительности» [53, с. 47], обратимся к рассмотрению того, каким образом синтез объективных и субъективных элементов в содержании произведений Н. Метнера проявляется в особенностях их драматургических процессов<sup>1</sup>. Для этого в первом разделе главы охарактеризуем особенности личности композитора и систему его эстетических идей, во втором рассмотрим лирические, эпические и драматические особенности *Сонаты-воспоминания*.

## 1.1. Личностные качества и эстетические взгляды композитора как основа образной системы его фортепианных сочинений

Ключом к пониманию творческого метода Н. Метнера может стать знакомство с личностными качествами и философско-эстетическими взглядами этого неординарного художника, который имел стройную систему воззрений на самые разные проблемы современной жизни, в том числе на композиторское и исполнительское искусство, образование, культуру в целом. Основой для воссоздания внутреннего облика Мастера стали сведения, почерпнутые из трудов музыковедов, воспоминания его родных, друзей и коллег, а также анализ его философско-эстетического манифеста *Муза и мода*.

**Музыковедческая трактовка фактов жизни и творчества.** Основополагающее значение в ряду работ, раскрывающих события творческой биографии Н. Метнера, имеет брошюра *Повседневная работа пианиста и композитора* [31], которая содержит фрагменты из записных книжек композитора. Составленная после смерти автора его учениками, она дает редчайшую возможность читателю проникнуться превосходной

---

<sup>1</sup> К объективным элементам содержания А. Сохор относит те, что вносятся в него самой действительностью – «его жизненный материал» [53, с. 48]. Субъективными моментами музыковед считает «то, что думает и чувствует по этому поводу автор, что он вносит в искусство от себя» [53, с. 48]

организацией процесса созидательной работы музыканта, а также его глубоким исполнительским анализом как собственных сочинений, так и шедевров мировой классики. Разрозненные записи были организованы в разделы, где собраны разного рода мысли, относящиеся к некоторым вопросам композиторского и исполнительского ремесла.

Сборник состоит из четырех частей: в первой даются общие установки в работе пианиста; во второй показан труд над основными элементами музыкальной интерпретации; в третьей говорится об упражнениях; в последней раскрываются мысли о работе композитора. Особенно важными для данной диссертации представляются идеи Н. Метнера о выстраивании целостной формы («собрание нот произведения в художественную картину») и о работе с фортепианной фактурой («стараться вслушиваться в совокупность всех голосов – всей вертикальной линии! А также вслушиваться, всматриваться в перспективу горизонтальной линии, то есть овладеть нарастаниями и уходами»).

Опубликованный в 1973 г. сборник писем Н. Метнера [33], адресованных многочисленным корреспондентам (их около шестидесяти), дает возможность окунуться во внутренний мир композитора и составить картину основных этапов его жизни, начиная с юношеских лет до последних дней.

Важным музыковедческим трудом, раскрывающим жизненный и творческий путь Н. Метнера, явилась монография Е. Долинской *Николай Метнер* [15]. В ней впервые приведена документированная биография музыканта и проанализировано наследие композитора-пианиста в контексте важнейших тенденций его эпохи. Музыковед широко использует воспоминания современников и материалы дореволюционной, советской и зарубежной прессы. Специальное внимание уделено также обширному литературному наследию мастера, включающему огромный свод писем, книгу *Муза и мода*, размышления о специфике сочинительского труда и повседневной работе пианиста.

Помимо книги Е. Долинской, ценную информацию о композиторе можно почерпнуть в двух сборниках научных статей. Первый, *Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы* [34], составленный З. Апетян и увидевший свет в 1981 г., содержит суждения А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Н. Мяковского и других о Н. Метнере – композиторе, пианисте, педагоге и мыслителе. Второй сборник, *Николай Метнер. Незабываемые мотивы* [42], собранный Е. Долинской и М. Валитовой в 2021 г., включает исторические материалы и статьи современных исследователей России, Германии и Англии о творчестве этого музыканта и его исполнительской и музыковедческой интерпретации. Сведения из названных сборников дают представление о мировоззрении композитора,

неразрывно связанном с его творческой деятельностью и нашедшем отражение в фортепианных сочинениях.

Аналитическое изучение музыки Н. Метнера раскрывается в работах исследовательского плана. Так, книга И. Зетеля *Н. К. Метнер – пианист* [18], где говорится о фортепианном творчестве и педагогике этого мастера, чрезвычайно важна для исполнительского анализа его *Сонаты-воспоминания*. Е. Предвечнова, автор диссертации *Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики* [45] трактует его фортепианные сонаты с позиции содержательного подхода. Семантика сонат осмысливается ею как один из важнейших ракурсов музыковедческой интерпретации их поэтической программы, композиционного решения, особенностей стиля и философского мышления композитора. В статье *Семантика образа-символа времени в «Трагической сонате» op. 39 c-moll Н. К. Метнера* [44] этого же автора впервые представлен логико-семантический анализ *Трагической сонаты* и образующей с ней цикл *Утренней песни*, рассмотрены также особенности музыкального мышления композитора на примере данной сонаты. В процессе анализа автор выявляет драматургическую концепцию сочинения, связанную с философским пониманием времени в аспекте «экстрамузыкальной и интрамузыкальной тематики».

Профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории А. Штром в диссертации *Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера* [64] отмечает, что по богатству звукового мира, разнообразию фактуры, тончайшей детализации, использованию средств выразительности фортепианные партии романсов композитора не уступают его сочинениям для рояля соло. По мнению автора «и те, и другие проникнуты стихией поэзии, образуя как бы единое музыкально-поэтическое поле» [64, с. 2]. Исследователь утверждает, что изучение камерно-вокального творчества, а именно углубленный анализ фортепианной партии, позволяет не только значительно лучше познать сферу метнеровской лирики, но и «расширить представление о фортепианном стиле композитора, подтвердить выводы, получаемые при анализе его фортепианного творчества, а в чем-то дополнить их» [64, с. 3].

Интересны статьи А. Штром, опубликованные по теме вышеуказанного научного исследования, например, *Две «музы»*, в которых содержится сравнительный анализ двух одноименных романсов Н. Метнера (op. 29 № 1) и С. Рахманинова (op. 34 № 1) на текст стихотворения А. С. Пушкина *Муза* [66]. В процессе сопоставления этих опусов музыковед раскрывает отношение композиторов к народному творчеству, подчеркивая влияние национальных особенностей русского фольклора на музыкальный язык и образы. Отдельно

А. Штром говорит об истоках тембро-вокального начала в творчестве Н. Метнера, а также о его склонности сочетания человеческого голоса и фортепиано. В другой работе – *Камерно-вокальные опыты Метнера* – она определяет жанровую специфику вокальных сочинений композитора, рассматривая их связь с традициями таких жанров, как песня, *Lied*, романс, стихотворение с музыкой [65].

Имеются также публикации других исследователей, в которых изучаются те или иные стороны творческого наследия Н. Метнера. В них раскрываются эстетические основы его творчества, характеризуется позиция композитора по отношению к вопросам традиции и новаторства, повествуется об истории возникновения некоторых сочинений и предлагается их художественная оценка. Эстетическое наследие композитора в восприятии его современниками раскрывает Д. Житомирский в статье *Н. К. Метнер. Заметки о стиле* [16]. Он говорит о некоторой «несовременности и даже антисовременности» творческих устремлений мастера, нарочитую изолированность его стиля от новых музыкальных веяний XX века, проявляющихся в искусстве 1930–1950-х гг. Однако исследователь указывает на то, что это только часть истины: то, что некогда в период увлечений импрессионисткой музыкальной красочностью «казалось в Метнере сухим, рассудочным, позднее все более воспринималось как благородная сдержанность, собранность, концентрированная энергия» [16, с. 286]. Д. Житомирский подчеркивает, что творчество композитора в настоящее время оценивается как явление многогранное и сложное, что провоцирует на более глубокое исследование его феномена.

«Странную обособленность [музыки Метнера – М. Г.] от своего времени» характеризует в статье *Метнер и его время: литературно-музыкальные параллели* [56] литературовед С. Федякин, исследователь творчества Н. Гумилева, И. Бунина, А. Блока и др., автор книг о А. Скрябине, М. Мусоргском и С. Рахманинове из серии *Жизнь замечательных людей*. Он раскрывает мировоззренческое противостояние композитора его современникам С. Прокофьеву, Н. Мясковскому, Л. Сабанееву, акцентируя внимание на сходстве эстетических устремлений Н. Метнера и представителей литературного течения, известного под названием «парижской ноты» – Г. Адамовича, И. Анненского, В. Ходасевича и др.

Р. Разгуляев в работе *Соната-воспоминание Н. Метнера в аспекте формообразования* персонифицирует основные тематические элементы формы данного произведения, характеризует четыре уровня интонационных связей, демонстрируя сказанное структурными схемами [47]. «Метауровень межтематических связей» он определяет как наивысший, понимая под ним темы, связывающие *Сонату-воспоминание* с

другими сочинениями Н. Метнера. Далее музыковед выявляет интонационно-тематические связи в рамках сонатной формы данного произведения. Отдельно он обозначает проявление рондальности как способа формообразования и обращает внимание на троичность проведения ряда тем. Психологический аспект мышления композитора раскрывается в работе кандидата психологических наук М. Ступницкой «Соната-воспоминание» Н. К. Метнера сквозь призму психологических концепций памяти рубежа XIX–XX веков [54]. В ее статье рассматривается влияние принципов психоанализа на художественные идеи Н. Метнера, а *Соната-воспоминание* анализируется с точки зрения реализации композитором запечатления средствами музыкального языка особенностей процесса воспоминания.

Труд англоязычного автора К. Миранды *Nikolai Medtner: performing imagination in his Sonata-reminiscenza, op. 38 no. 1* [70] посвящен анализу пианистических сложностей сонаты и работе над художественным образом произведения, при этом структурный и драматургический аспекты музыки не затрагиваются.

**Воспоминания современников о личности Н. Метнера.** Известная русская меценатка Маргарита Морозова (урожденная Мамонтова), вошедшая в историю российской культуры начала XX в. как представительница религиозно-философского просвещения и являвшаяся хорошей знакомой Н. Метнера, писала: «Николай Карлович был <...> человек необыкновенной цельности, необыкновенной гармонии основных свойств человеческой природы» [42, с. 21]. Она отмечала, с одной стороны, его самобытный талант, с другой – глубокий, мудрый ум и тонкую, чуткую душу, способную горячо любить искусство и природу, вмещающую в себя «рыцарское благородство и честность» [42, с. 21].

Сходным образом отзывался о композиторе его племянник Андрей Сабуров, в будущем – профессор-филолог. Он указывал, что органическими свойствами личности Николая Карловича были скромность и простота, и это настолько не выделяло его среди других, что в нем трудно было заподозрить неординарность [34, с. 64]. А. Сабуров, кроме того, писал о его безукоризненной честности и принципиальности: «Он [Метнер] бывал и строг, и суров – не только к себе, но и в отношении к людям или явлениям жизни, в особенности – искусства. Однако эта суровость, принимавшая порою даже резкие формы, всегда была непосредственным проявлением чувства и мысли в борьбе за подлинность принципов жизни и поведения. Николай Карлович мог жить только в правде (в самом простом смысле этого слова). Он не мог кривить душой, лукавить из дипломатических соображений: он вообще фактически не в состоянии был сказать ни одного слова,

совершить ни одного поступка, которые полностью не согласовывались бы с его пониманием явлений жизни и отношением к людям» [34, с. 64–65].

Эти же качества выделял в нем английский художник и искусствовед, преподаватель Эдинбургского университета Эрик Прен, друживший с Н. Метнером в период 1940-х гг.: «Нарочитая торжественность, „выспренность”, как он ее называл, и в обиходе, и в речи ему была неприятна, как и всякая манерность и фальшь. <...> Рекламу [Н. Метнер] ненавидел, особенно саморекламу, считая скромность одной из основных добродетелей художника. Скромность, при полном отсутствии самомнения, была отличительной чертой его характера» [34, с. 178]. Развитием мысли Э. Прена можно считать высказывание русского музыковеда Леонида Сабанеева, который отзывался о Н. Метнере как о человеке исключительно чистом и художественно честном: «Он готов был в самом прямом смысле слова сражаться за свои художественные позиции. В нем не было никакой рисовки, снобизма и чего-либо подобного – он был в музыке предельно искренним. В контраст с очень многими нашими, даже и великими композиторами, он был человеком высокой культуры, очень начитанным, с умом, философски поставленным» [42, с. 55].

При всей деликатности и скромности натуры, Н. Метнер обладал четкой позицией в области искусства, не корректировавшейся с распространенным общественным мнением. Это подтверждает Э. Прен: «У Метнера – критический ум, независимое, самостоятельное суждение, свой подход к каждой проблеме» [34, с. 178]. О том же свидетельствует и пианист Александр Гольденвейзер, знавший Н. Метнера со времени совместной поездки в Вену на Третий международный конкурс им. А. Рубинштейна: «Метнер был человеком большого самобытного ума, удивительной душевной чистоты и постоянных исканий философской и моральной правды» [34, с. 59].

Наличие твердых убеждений в отношении событий внешнего мира (как политического, так и художественного) выявляло живую реакцию его восприимчивой натуры. В этой связи искусствовед Заруи Апетян отмечает: «Метнер, человек большого сердца и необычайно впечатлительный, был чуток к происходящим вокруг него общественным событиям и откликался на них с исключительной остротой, даже горячностью. Такая острота реакции приводила его к усталости и тогда субъективно он искал защиту в маске равнодушия и скепсиса, желал отстраниться от всего, что травмировало психику и мешало творчеству – главному, в чем он видел смысл своего существования» [33, с. 6]. Действительно, погружаясь в работу, композитор сознательно ограничивал себя в любых контактах, испытывая при этом мучительное чувство отчужденности. Однако за кажущейся нелюдимостью в нем скрывалась жажда общения,

поскольку он «прекрасно сознавал, что источник духовного обогащения и обновления человека таится не в узко замкнутом мире субъективных переживаний, <...> а в живых связях с окружающим миром» [33, с. 6].

Среди многих контактов Н. Метнера наиболее показательна многолетняя дружба с С. Рахманиновым, окрашенная полным отсутствием зависти к успехам коллеги. М. Морозова вспоминала: «Живым примером его человеческих качеств служит его отношение к Сергею Рахманинову как к гениальному пианисту и дирижеру. <...> Такого универсального, грандиозного успеха, какой имел Рахманинов как пианист и дирижер, Метнер не имел и иметь не мог по характеру своего творчества и пианизма, которые слишком своеобразны. Но то, что он так искренне переживал восторг от Рахманинова, говорит о том, как свободно от каких бы то ни было мелочей он способен был преклоняться перед другим художником» [42, с. 25]. Деликатность и уважение к людям, всегда присущее Н. Метнеру, замечал и Э. Прен: «Прекраснейший собеседник, он всегда прислушивался внимательно к чужому мнению, стараясь вникнуть, понять; реагировал всегда доброжелательно, без раздражения, без горечи» [34, с. 178].

Многими знавшими Н. Метнера отмечалась также его неприспособленность к бытовой стороне жизни, возникавшая вследствие напряженной духовной жизни. Например, музыковед Александр Оссовский, писал: «Как личность он был необыкновенно привлекателен: беспредельно скромный, тихий, деликатный, застенчивый, как юная девушка, с чуткой, возвышенной душой, он был поистине „человек не от мира сего“, никак не приспособленный к практической жизни» [43, с. 403]. С ним был солидарен и композитор Владимир Щербачев, который говорил, что Метнер – «совершенно святое существо. Кроме того, он очень культурен, хорошо образован, умен и достаточно тонкий человек, иногда твердоум, но умеет находить хорошие словечки, и говорит с большой убежденностью и увлечением... Он очень хороший и интересный человек, и в каждом его движении чувствуешь, что это музыкант с ног до головы» [42, с. 163].

Чрезвычайно важное качество личности Н. Метнера, связанное с поиском точного выражения как словесной мысли, так и музыкальной идеи, отмечали английские друзья композитора. Так, Э. Прен вспоминал: «Он говорил увлекательно, вдохновенно и притом просто, без всякой позы, без пафоса и драматизации; в разговоре часто волновался, но это никогда не мешало ему найти верное, чеканное слово, которым он владел в совершенстве. Оно бывало у него всегда наготове – и в серьезный момент, и когда он шутил или над чем-нибудь подсмеивался. Шутить он умел прекрасно, остроумно, часто смеялся и всегда готов был хохотать от души» [34, с. 178]. А одна из последних учениц мастера, Эдна Айлз,

свидетельствовала: «Для него главная трудность композиции заключалась в „объяснении“, как он это называл, то есть в том, чтобы найти наиболее точное и яркое выражение своей мысли» [34, с. 173]. Это же свойство натуры Н. Метнера ранее отмечал другой его ученик – Павел Васильев: «Красота – всегда точность» [34, с. 78].

Наконец, нельзя не упомянуть и такую черту характера Н. Метнера как безмерную любовь к природе. Вера Тарасова, племянница композитора, вспоминала: «Дядя Коля очень любил природу, животных и цветы <...> Садовыми работами он занимался постоянно и с увлечением: копал землю, сажал, подвязывал цветы» [34, с. 51]. Сходное впечатление сохранилось у М. Морозовой: «...какое наслаждение делать большие прогулки с Николаем Карловичем, который так любил Божий мир, каждый цветок, каждое дерево, каждую птицу, так радовался каждому белому грибу, который находил, – я и сейчас вспоминаю эти прогулки. Он всегда говорил, что для художника необходимо постоянное созерцание природы. <...> Вообще жить в деревне с Николаем Карловичем было очень уютно, он очень любил эту жизнь среди природы, возможность свободно работать, а также возможность наслаждаться чтением чудных произведений искусства. <...> И такая жизнь соответствовала больше его внутреннему строю» [42, с. 21].

Близкие отмечали также удивительное пристрастие Н. Метнера к астрономии. В. Тарасова, в частности, упоминает: «Он очень увлекался астрономией, читал книги по этому предмету и наблюдал звездное небо в переносную подзорную трубу, которую купил в одну из поездок за границу. <...> Он очень хорошо знал карту неба и увлекательно рассказывал о звездах и планетах» [34, с. 51]. Подобного рода интерес как бы свидетельствовал об убеждении композитора в единстве всего сущего – мира вещей, и мира идей, космического макромира и мира человеческого духа. Не случайно к своей творческой работе Н. Метнер относился как к некоему служению, и считал себя обязанным быть верным только этому. В музыке был весь его труд, его деятельность, от которой он не мог уйти на протяжении всей жизни. В связи с этим вспоминаются слова композитора, сказанные о себе: «Я не из тех, которые меняются» [34, с. 104].

Одним из важнейших факторов, определяющих духовный мир Н. Метнера, стало его **отношение к родине**, а оно было сложным. Известно, что, хотя родители композитора по происхождению были связаны со скандинавскими корнями (мать – шведско-немецкими, отец – датскими), ко времени его появления на свет семья уже долго жила в России. Огромное влияние на формирование мальчика оказал дядя по материнской линии Федор Карлович Гедике. Он пользовался большим уважением среди музыкантов как органист одной из столичных католических церквей, пианист-концертмейстер Большого театра, а в

период 1880–1916 гг. – преподаватель фортепиано в Московской консерватории. В свое время он подготовил юного Н. Метнера к поступлению в консерваторию, стимулировал его интерес к сочинению. Именно Ф. Гедике композитор обязан такими качествами как серьезность, сосредоточенность мысли и склонность к интеллектуализму, свойственные немецкому характеру. Поэтому его нередко упрекали в схожести с Й. Брамсом, хотя сам Н. Метнер его недолюбливал. Г. Нейгауз метко охарактеризовал его творчество с этой точки зрения: «...он в одно и то же время и глубоко русский, и интернациональный композитор. Часто мне кажется, что основная мысль сочинения могла возникнуть только в душе музыканта, близкого к Танееву и Рахманинову, но все ее воплощение говорит об интернациональной широте взгляда» [41, с. 263]. Примерно так же о нем отзывался и Э. Прен: «Любовь к России у Метнера была безмерной: к ней самой, к ее культуре и искусству» [34, с. 177].

Исключительно русская самоидентификация композитора демонстрируется также следующими фактами его биографии. В 1943 г., когда Н. Метнера (обосновавшегося к тому времени в Лондоне) попросили выступить по радио в связи со смертью С. Рахманинова, его представили как немецкого композитора. В ответ на это он написал на радио протестующее письмо, смысл которого сводился к следующему: «Я – русский композитор, я родился в России, вырос на русской культуре, говорю по-русски и думаю по-русски» [цит. по: 25]. По утверждению Е. Долинской, во время Второй мировой войны Н. Метнер повесил над столом карту и, расставляя на ней флажки, следил за ходом военных событий. Композитор необычайно переживал и писал родным, что «чувствует себя словно в Москве» [цит. по: 25]. При своей фантастической бедности, Н. Метнер чем мог, помогал своей стране – для него Россия была и оставалась родиной.

Тем не менее отношения композитора с Россией складывались трудно. После Октябрьской революции, в отличие от С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Черепнина и многих других, Н. Метнер не спешил уезжать за границу; он продолжал преподавать в Московской консерватории. Однако к 1918 г. когда жизнь и творчество в большевистской России стали практически невозможны, Н. Метнера вместе с супругой выселили из занимаемой ими квартиры. Это стало первой попыткой «выдавливания» композитора из страны, что и случилось в 1921 г. Но и тогда композитор уверял друзей, что отъезд будет недолгим. Он, к сожалению, ошибался.

В 1933 г., будучи до сих пор в эмиграции, он собирался на вторые гастроли в Россию (первые триумфально прошли в Москве в 1927 г.); когда все организационные вопросы были уже решены, он обратился за визой в русское представительство в Риге. Однако ему

не просто отказали в разовой визе, а сообщили, что Россия навсегда отказала композитору в возвращении. Именно тогда он написал близким, что его окончательно «выдавливают» с родины.

Трагически переживая эту душевную катастрофу, Н. Метнер наотрез отказывался считать себя эмигрантом, хотя де-факто стал таковым в силу объективных обстоятельств. Растущее во время пребывания за границей чувство одиночества, неприятия всего, что определяло не только развитие музыкального искусства в XX веке, но и устройство современного мира, побуждало композитора еще больше оберегать неприкосновенность дорогих ему идеалов и духовных ценностей. Это не могло не сказываться на творчестве, в котором все чаще появлялись нотки замкнутости, а иногда даже угрюмости. Например, *Грозовую сонату*, появившуюся в начале 1930-х годов, Н. Метнер назвал самым актуальным из своих произведений, «ибо в ней отражается грозная атмосфера современных событий» [33, с. 452].

Тоска по родине в эмиграции, горькое сожаление о том, что духовное содержание музыки постепенно искажается, желание сохранить неминуемо утрачивающееся значение в современном мире идеалов прошлых лет – все это находит отражение в его сочинениях. Точное представление о наполнявших его чувствах дает текст стихотворения *Бессонница* Ф. Тютчева, избранный Н. Метнером для одноименного романа:

*Нам мнится: мир осиротелый  
Неотразимый Рок настиг –  
И мы, в борьбе, природой целой  
Покинуты на нас самих. <...>  
И новое, младое племя  
Меж тем на солнце расцвело,  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!*

**Эстетические взгляды.** Верность, будучи одним из основополагающих свойств личности композитора, распространялась не только на его отношение к родине, но и определяла непоколебимость творческих идеалов. Юношеское увлечение Н. Метнера идеями А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и И. Гете оказалось для него глубинным и со временем только укреплялось. Развитию собственных эстетических идей способствовала дружба с русским религиозным философом Серебряного века И. Ильиным. Их связывала многолетняя переписка, в которой обсуждались вопросы природы и назначения

художественного творчества, отношения искусства и религии, формы и содержания в музыке, поисков выхода из кризиса, в котором находилась культура начала XX века.

Выпускник юридического факультета Московского университета, изучивший в Германии и Франции новейшие течения европейской философии, Иван Александрович Ильин в своих статье *Кризис современного искусства* и книге *Основы художества. О совершенном в искусстве* [19; 20] обосновывал необходимость сохранения академических основ творчества, говорил о губительном воздействии модернизма на культуру. Будучи горячим почитателем таланта Н. Метнера, он писал: «За творчеством Метнера живет и дышит не только душа большого русского национального художника, за ним живет еще особый способ музыкального и художественного созерцания и творчества, который может и должен создать школу. И эта школа, это течение будут, поистине, призваны к тому, чтобы очистить и оздоровить атмосферу музыкального модернизма» [21, с. 577]. Плодотворное влияние подобных идей на внутренние убеждения Н. Метнера оказалось возможным и по причине того, что они попали на благодатную почву, поскольку эстетические взгляды композитора начали складываться еще в детстве в процессе музыкального образования.

Как свидетельствует Е. Долинская, «...ребенком он не желал играть никакой специальной детской литературы, благоговел перед созданиями Баха, Моцарта, Скарлатти, любовь к которым он пронес через всю жизнь» [15, с. 23]. Произведения этих композиторов формировали музыкальный вкус юного пианиста и создавали тот высокий художественный идеал, который со временем становился все более определенным. Во время обучения в консерватории круг музыкальных впечатлений Н. Метнера значительно расширился: помимо сочинений классиков, он включал сочинения западноевропейских романтиков Ф. Листа и Р. Шумана, а также русских композиторов М. Балакирева и А. Рубинштейна. Тем не менее, склонность к исполнению классической музыки сохранилась – пианистический репертуар юноши тех лет все так же включал произведения И. С. Баха, Д. Скарлатти, В. Моцарта и Л. Бетховена.

Сложившееся серьезное отношение к искусству становится основой не только для выбора молодым музыкантом исполняемых фортепианных произведений, но и для определения дальнейшего творческого пути. В этом отношении показателен следующий биографический факт. После окончания Московской консерватории Н. Метнеру прочили будущее блестящего пианиста. В августе 1900 г. на Третьем международном конкурсе им.

А. Г. Рубинштейна<sup>2</sup> в Вене за исполнение обязательного Концерта для фортепиано с оркестром № 5 А. Рубинштейна Н. Метнер удостоился похвального отзыва жюри, ставшего его первым значительным признанием. Вскоре после конкурса В. Сафонов, ректор Московской консерватории и учитель Н. Метнера, запланировал для своего выпускника большой концертный тур по всей Европе и даже договорился о выступлениях в лучших залах и престижнейших салонах Старого Света. Однако Н. Метнер отказался от поездки. Серьезных причин на то было две: первая – стало известно, что без его ведома в программу были включены произведения, слабые по музыкальному содержанию, но позволяющие исполнителю блеснуть своей техникой, а вторая – сильная потребность в сочинении.

В том же ключе – приверженности традициям классического искусства – развивалась и появившаяся в Н. Метнере страсть к композиторскому ремеслу. До окончания консерватории им было написано немало произведений, в основном, для фортепиано – небольшие пьесы лирического и скерцозного характера. Несмотря на неопытность автора, в них уже ощущалась индивидуальная манера – тяга к диатонике и необычным ритмическим сочетаниям.

Примерно в 1916 г., будучи преподавателем Московской консерватории, Н. Метнер начал вести записи своих мыслей и идей, возникавших во время сочинения или игры на фортепиано. Эту практику он рекомендовал также своим ученикам-пианистам, поскольку считал письменную фиксацию разрозненных мыслей полезным дополнением к музыкальному самообразованию, будь то интерпретация или композиция [31, с. 3]. Как уже было сказано, выдержки из этих записей были после смерти Н. Метнера опубликованы его учениками под общим названием *Повседневная работа пианиста и композитора*. Идеи, собранные в этой брошюре, затрагивают в основном практические аспекты организации творческого процесса. Так, большое число заметок указывает на важность дисциплины труда («записывать сочиненные вещи», «двигать наиболее подвинутые эскизы», «помнить, что работать – значит, учиться», «при неудачности в работе чаще рыться в материале» и др.). Целый ряд предложений касается организации музыкального материала («тема должна

---

<sup>2</sup> **Международный конкурс имени А. Г. Рубинштейна**, учрежденный для выявления наиболее талантливых пианистов и композиторов, устраивался один раз в пять лет. Первый конкурс состоялся под председательством самого А. Г. Рубинштейна в Петербурге, в августе 1890 года. Премию по композиции получил Ф. Бузони, по фортепиано — Н. Дубасов. Второй конкурс происходил в августе 1895 года в Берлине. Премию по композиции получил Г. Мельцер, по фортепиано — И. Левин. Третий конкурс проходил в Вене, в августе 1900 года. Премию по композиции получил А. Гедике, по фортепианной игре — Э. Боске. Четвертый конкурс был проведен в Париже в 1905 году. Премию по фортепианной игре получил В. Бакгауз; премия по композиции осталась неприсужденной. Последний, пятый конкурс состоялся в Москве, в Большом зале консерватории, в августе 1910 года. Премию по композиции получил Э. Фрей, по фортепианной игре — А. Гён.

развиваться в произведении сама собой», «не произвольничать ни в схеме, ни в изложении», «избегать излишних разработок и ходов в мелких пьесах»). Намечены композитором и формы выражения контраста в музыке («гомофонный склад – полифонический», «мелодика – пассаж, движение», «плотное, густое изложение – прозрачное, легкое»). Отдельно Н. Метнер высказывает мысль о верности себе как основе личностного кредо художника («выработать в себе большую цельность», «заботиться о спокойствии души», «вечное понукание и недоверие к тому, что из предпринятой работы может что-нибудь выйти, – вот одна из главных причин неуспеха в работе»). Некоторые из этих суждений, затрагивающие проблемы общей эстетики и музыкальной теории, получают впоследствии развитие в художественном манифесте Н. Метнера *Муза и мода*.

*Муза и мода*. С необходимостью появления подобного труда композитор впервые столкнулся в 1925 г., когда Анатолий Александров, представитель более молодого поколения сочинителей (высоко ценивший Н. Метнера и находившийся тогда в творческом кризисе), спросил его в письме о различиях между искусством и не-искусством, а также между диссонансом и фальшью [33, с. 326]<sup>3</sup>. Подобные вопросы повлекли за собой систематизацию размышлений, которые уже содержались в письмах и записях, а некоторые только формировались в подсознании композитора. В итоге свои рассуждения о музыке, творчестве и искусстве в целом Н. Метнер изложил в книге, получившей название *Муза и мода* и изданной в 1935 г. в Париже при содействии С. Рахманинова. Отметим, что этот литературный труд является ярчайшим отражением мировоззрения и квинтэссенцией философских размышлений композитора. Поэтому ознакомление с ним необходимо для понимания идей и мыслей, которые Н. Метнер воплощал в своем творчестве, в частности, – в *Сонате-воспоминании*.

Книга *Муза и мода* имеет огромное значение с точки зрения философии музыки. Ее можно условно разделить на две части; первая из них, систематизирующая, отделена от второй – своего рода приложения, которое состоит из разрозненных, нередко афористичных высказываний. Изложение философских основ метнеровской эстетики в *Музе и моде* предшествует непосредственному анализу элементов музыкального языка. В предисловии и введении сформулирована основная идея работы: констатация отказа нового поколения композиторов от естественного пути развития искусства. Идеология изобретательности, выдумки и «рассудочности», довлеющая над молодыми художниками, по мнению

---

<sup>3</sup> Развернутый ответ на поставленный вопрос Н. Метнер отправил Пантелеймону Васильеву, своему бывшему ученику, судя по всему, тоже обратившемуся к учителю за советом и просившему оценить его сочинения. Впоследствии метнеровское письмо П. Васильев должен был передать А. Александрову.

Н. Метнера, является губительной как для самого искусства, так и для «изобретателей». Композитор писал, что главные темы искусства существуют всегда, вне зависимости от воли творца, и художник должен лишь найти их и раскрыть, творческая же новация будет заключаться лишь в индивидуальном обнаружении этих тем, а не в искусственном их изобретении. Зачастую молодые композиторы, «вместо того, чтобы отдаваться непосредственному тематическому творчеству, изобретают всевозможные взрывчатые вещества и удушливые газы, действие которых равно губительно не только для искусства, но и для самого изобретателя, так как действие этого динамита разрушает те невидимые (но, тем не менее, вполне реальные) провода, которые соединяют душу художника с самим искусством. Как бы ни были высоки и значительны порывы его души, они не могут уже воплотиться в искусство при надорванности этих проводов» [32, с. 7].

Согласно высказываниям Н. Метнера, зафиксированным в *Музе и моде*, идеалом для него является классическое искусство прошлых веков. В основе идей композитора – взгляд на музыку как на сложно организованную систему, в которой все компоненты должны находиться в равновесии – простота и насыщенность фактуры, покой и развитие действия, мелодия и гармоническое сопровождение музыкальной ткани, образное содержание и его техническое воплощение. Нарушение этих законов приводит к дисгармонии, дисбалансу и, как следствие – отсутствию музыкальной логики. При этом автор *Музы и моды* указывал, что для достижения подобного равновесия композитор обязан владеть своим ремеслом в такой степени совершенства, чтобы ее использование не ощущалось слушателем. Он писал: «Чтобы техника стала незаметной, как результат, необходимо, чтобы подготовительный процесс преодоления ее был бы все же заметен, то есть отмечен известной жертвой времени, труда, умственного напряжения, созерцания. Если же жертвы этой не было, тогда-то результат, то есть сама композиция, исполнение или речь обращают на себя внимание уже не своим содержанием (до которого часто и не доберешься), а исключительно несовершенством своей техники» [32, с. 61]. По мнению Н. Метнера, современные ему музыканты увлекаются модными, поверхностными техническими сторонами искусства, превращая их в самоцель, в то время как внутренний образ произведения требует более пристального внимания и углубленного изучения культурных традиций.

Продолжая эту мысль, композитор утверждал, что модные модернистские течения в музыке являются не более чем временными заблуждениями, разрушающими связь между душой музыканта и его творчеством [32, с. 7]. Они противоречат вечным законам прекрасного и превозносят ошибочные идеалы. В представлении Н. Метнера музыка является таким единым явлением, которое лишь условно можно разделить на

художественные направления и творческие индивидуальности. При этом все они являются неотъемлемыми частями целого. Н. Метнер говорил «... о музыке, как о родном для каждого музыканта языке. <...> О музыке, как о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т. е. музыкальность; о стране, в отношении к которой все наши „направления“, школы, индивидуальности являются лишь сторонами. О музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением» [32, с. 5]. Понимая таким образом суть музыкального искусства, Н. Метнер характеризовал его современное состояние как кризисное, он писал: «Лира эта [музыка] не сама по себе, а именно в воображении и сознании нашем, несомненно расстроилась. Расстройство это наблюдается не одним мною. Оно наблюдается не только в преобладающем направлении современного творчества, но и в недоумевающем или же пассивном восприятии его» [32, с. 5].

Из двух возможных путей выхода из кризиса Н. Метнер категорически отрицает тот, по которому идут многие его современники – так называемый «революционизм», под которым он понимает разрушительные, центробежные силы, направленные на отрицание естественного развития искусства. Будучи волюнтаристской и субъективной попыткой влияния на исторический процесс, революционизм заведомо обречен на недолговечность и забвение. Другой путь преодоления упаднического состояния искусства, приветствуемый Н. Метнером и именуемый им «законом», опирается на естественное развитие предыдущих достижений гениальных композиторов. Разрушающий «революционизм», доминирующий над «законом», есть не что иное как «мода» – понятие, включенное Н. Метнером в заголовок книги и являющееся антонимом к понятию «муза». Для Н. Метнера «мода» есть разрушение первоначальных, незыблемых основ бытия, отрицание истинного источника «закона» в пользу преходящего человеческого эгоизма. Поэтому победа «моды» в искусстве грозит полной утратой «музы» и, в итоге, смертью европейской музыки [32, с. 108, 114]<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Доминирование «революционизма» над «законом» Н. Метнер непосредственно переживает в современной ему реальности. Во всем и всюду он видит одно: музыка XX в. все дальше отходит от высокого искусства, все более превращается, по его мнению, в нечто чудовищное. От этого чувства он не мог избавиться всю жизнь. В 1923 г., в письме А. Гольденвейзеру, звучит признание: «Все, что имеет в себе зародыш современного направления в искусстве, я возненавидел не только у других современников, не только у себя самого, но даже и у стариков-классиков (хотя, разумеется, у них этих зародышей немного, и не они виноваты в том, что их внуки оказались такими уродами)» [33, с. 252]. То же самое он пишет и в 1951 г., в письме к протоиерею Георгию Серикову, с которым тесно общался в последние годы жизни: «Широчайший путь современных модернистов-индивидуалистов напоминает мне хулиганскую тройку с пьяным ямщиком, кричащим – „раступитесь!“» [33, с. 533].

Далее Н. Метнер размышлял над «первичными музыкальными смыслами». К ним он причислял мелодию, т. е. «душу музыки», у которой есть своя «светотень» – гармония, свое «дыхание» – каденция, своя «перспектива» – форма. Подобные установки были чрезвычайно важны в те времена, когда теоретики модернизма и сторонники новых веяний в музыке отрицали достижения прошлых веков и сложившиеся традиции. Позиция же Н. Метнера, сформулированная им в книге, демонстрировала незыблемую приверженность естественному ходу развития искусства.

Будучи убежденным традиционалистом, Н. Метнер, тем не менее не был консерватором, поскольку всячески приветствовал свежесть и оригинальность музыкального материала, творческую изобретательность. При критическом отношении ко многим явлениям современного музыкального искусства сам композитор в творческой практике находился во власти тех же задач, которые положили начало стилистическим новациям XX века. В его воззрениях ясно очерчивались две проблемы, тесно связанные между собой. Первая – как спасти «старую выразительность» от вялости и пассивности; вторая – как оградить «новую выразительность» от хаотического произвола и потери связанности элементов, необходимой для придания целому смысла и значимости. Н. Метнер понимал и решал эти вопросы иначе, чем его музыкальные современники-реформаторы (например, Н. Рославец и И. Вышнеградский), видевшие перспективу в развитии свободной атональности, двенадцатитоновости и сериализма.

Автор *Музы и моды* никогда не противился новому в музыке. Однако поиски нового в его понимании не должны становиться самоцелью. Он был убежден, что менее всего музыка предназначена для развлечения скучающих слушателей, ищущих свежих ощущений и впечатлений; прежде всего – это искусство, которое обращено к человеческому духу, что освящается предназначением свыше. Не случайно Н. Метнер пояснял: «Из всех существующих в жизни развлечений музыкальное искусство является самым неудачным, недейственным, скучным. Истинное призвание музыки не развлекать, не рассеивать, а привлекать, собирать, гипнотически сосредотачивать чувства и мысли слушателя... Она отворачивается от тех, кто по природе своей не имеет влечения к ней. Она наказывает жестокой скукой тех, кто, ища в ней лишь „праздной мысли раздражения“, рассеянно блуждает своей „праздной мыслью“, своим слуховым оком мимо ее чела, мимо ее тем» [32, с. 138].

Согласно Н. Метнеру, концепцию музыки нельзя ограничивать понятиями «современная» и «несовременная», т. к. у нее совершенно иная категория существования: музыка вечна. Истинные шедевры, преображающие человека духовно, не могут устареть, а

поэтому существуют вне времени; модные же поделки, производящие яркий внешний эффект, не жизнеспособны и преходящи. Композитор поясняет, что «...область духа вообще не знает времени, и потому, когда мы вспоминаем свою молодость, мы молодеем душой, а когда только одеваемся как молодые, то есть модничаем, то мы лишь молодимся, а не молодеем» [32, с. 111].

Эволюция искусства звуков, по мнению композитора, «означает и „вперед“, и „назад“, и „вверх“, и „вниз“, и наконец <...>, она равно означает и лучше, и хуже» [32, с. 115]. Развивая эту мысль, Н. Метнер говорит, что никакое увлечение, изобретательство или новые техники не могут отменить прежде достигнутых истин: «Шопен не упразднил же Моцарта так же, как и Вагнер – Бетховена!» [32, с. 118].

Среди современников такие высказывания упрочили за Н. Метнером репутацию консерватора и традиционалиста, но сам композитор, если судить по его книге, не мыслил себя таковым. С первых страниц *Музы и моды*, в предисловии, автор уже говорит о необходимости обновления и дальнейшего развития искусства: «Открытие во всех областях знаний всегда имело значение лишь постольку, поскольку открывалось нечто реальное, существующее само по себе и лишь незамеченное нами раньше. Америка существовала сама по себе до ее открытия» [32, с. 7]. Для Н. Метнера новаторство в музыке имело перед собой особые цели, задачи и способы воплощения. Новый – не значит выдуманный или изобретенный, т. к. нельзя изобрести то, что уже существует само по себе. Поэтому в музыке так важны опора на традиции и постоянное их «созерцание». Для истинного художника невозможно отрицание коллективного прошлого, как невозможен рост дерева без корней. Прежде чем начинать исследование непознанного, необходимо знать то, что уже накоплено предыдущими гениями.

По мнению Н. Метнера, каким бы авторитетом ни обладал художник, он не имеет права считать, что он и есть великое искусство. Для автора *Музы и моды* область прекрасного – «это и Бетховен и все, что было, и все, что может быть в искусстве» [32, с. 118–119]. Совершая революцию в творчестве, истинные гении не уничтожали самого искусства, они видели его бесконечную глубину, обогащали и расширяли его границы; композитор утверждал, что «...художественный героизм всегда направлен к совершенству. Для него „вперед“ означает – туда, где видны пути к совершенству» [32, с. 116].

В книге *Муза и мода* затрагиваются темы не только философского содержания и размышления по поводу такого явления как музыка, но происходит обращение также к теоретическим, прикладным понятиям музыкального искусства. Более того, Н. Метнер не

ограничился лишь письменным манифестом, а наглядно воплотил собственные идеи в музыке, что дает возможность заглянуть в творческую лабораторию мастера.

**Ретроспективизм.** Анализ полемичной по своей природе книги Н. Метнера позволяет понять глубинные обоснования драматургических процессов в музыкальных произведениях композитора. Важнейший из них можно определить, пользуясь удачным выражением Н. Мясковского, как ретроспективизм, или ретроспективное мышление (от лат. *retro* – «обратно, назад»; *spectare* – «смотреть»). Это качество творческого мышления Н. Метнера зачастую оценивается исследователями как консервативное. Действительно, понимая под консерватизмом (от лат. *conservo* – сохраняю) приверженность традиционным ценностям и социально-культурным доктринам, можно согласиться, что Н. Метнер стремился именно к сохранению сложившихся норм музыкального языка и формообразования. Однако, это не значит, что метнеровский консерватизм слепо повторял и воспроизводил то, что было уже создано его предшественниками. Композитором был избран такой путь, который современный ему критик Ю. Энгель определил как «трезвый модернизм» [67, с. 319]. Он писал, что Н. Метнер предпочитает опору на прошлое, «из семян которого, однако, умеет выращивать свежие, новые цветы» [67, с. 320]. В настоящей диссертации мы далеки от негативного значения термина ретроспективизм, вкладывая в него прямой смысл данной эстетической категории как идеализированного взгляда на прошлое, которое признается более ценным, чем окружающая действительность.

Ретроспективность мышления Н. Метнера накладывает свой отпечаток прежде всего на формирование специфической образной сферы его произведений. Художественный мир метнеровской музыки, с одной стороны, воплощает хрупкий мир фантазий и желаний композитора, где существует возможность укрыться от пугающей действительности; с другой стороны – закрепляет в реальности собственное кредо и веру в вечные идеалы чистого искусства. Отсюда понятен интерес музыканта к таким темам и идеям, которые он связал с жанром сказки. Именно этот жанр отвечал тем запросам и потребностям необходимым композитору.

Сказки Н. Метнера привлекают не эффектным и броским звучанием, а своей внутренней содержательностью, в первую очередь обнажающей личные переживания человека. Эти пьесы можно охарактеризовать как патетические и созерцательно-лирические (ор. 26), драматичные и эпические (*Русская сказка* ор. 42 № 1, сказка ор. 34 № 2), скерцозные и фантастические (*Сказка эльфов* ор. 48 № 2) и т. д. Как отмечает Б. Асафьев, «это не сказки изобразительные, и не сказки, иллюстрирующие чьи-либо

приключения. Это сказки о своих переживаниях – о конфликтах внутренней жизни человека» [1, с. 249].

В свете ретроспективной направленности показательны и фортепианные сонаты Н. Метнера. Они заключают в себе целую вселенную психологически ёмких и глубоких художественных образов. Им присуща и романтическая взволнованность, и широкий диапазон контрастов, и внутренняя сосредоточенность. Несколько сонат имеют программный характер (*Соната-элегия* ор. 11 № 2, *Соната-сказка* ор. 25 № 1, *Соната-воспоминание* ор. 38 № 1, *Романтическая соната* ор. 53 № 1, *Грозная соната* ор. 53 № 2 и др.), все они обладают различной образностью и формой.

Наиболее важной в этом плане является *Соната-воспоминание* ор. 38 № 1, которая открывает первый цикл трилогии *Забывших мотивов*<sup>5</sup>. Автор причислял сонату к своим творческим удачам и очень ее любил. Примечательно, что интерес Н. Метнера к запечатлению в музыке феномена воспоминания проявлялся в более ранних опусах: в фортепианной пьесе *Воспоминание о танце* из цикла *Три фантастические импровизации* ор. 2 и в вокальной миниатюре *Воспоминание* ор. 32 № 2, написанной на стихи А. Пушкина. Очевидно, что тема воспоминания и реминисценции была особенно привлекательна для композитора, как и для многих деятелей русского и зарубежного искусства рубежа XIX–XX вв.

Это время вообще было ознаменовано активизацией внимания к проблемам памяти (в частности, воспоминания) в отечественной и в зарубежной психологии. Тогда особое значение для мировой духовной культуры имели работы З. Фрейда, К. Юнга и других представителей школы психоанализа. «Популярность психоанализа, – пишет кандидат психологических наук М. Ступницкая, – была обусловлена его обращенностью к человеку, человеческой психике во всем ее многообразии, что оказалось созвучно стремлению искусства проникнуть во внутренний мир человека, обнаружить изменчивость чувств и психологических состояний» [54, с. 97]. Естественно, что Н. Метнер, обладавший огромной эрудицией и обширными знаниями в различных областях, не мог пройти мимо открытий психологии. В его окружении обсуждалось учение З. Фрейда, согласно которому воспоминание представляет собой процесс «извлечения из долговременной памяти образов прошлого, мысленно локализованных во времени и пространстве» [46, с. 113]. По

---

<sup>5</sup>*Соната-воспоминание* была написана в 1918–1919 гг. Напомним, что Н. Метнер сочинил три цикла *Забывших мотивов* ор. 38–40. В ор. 38 вошли № 1 *Соната-воспоминание*, № 2 *Грациозный танец*, № 3 *Праздничный танец*, № 4 *Песнь на реке*, № 5 *Сельский танец*, № 6 *Вечерняя песня*, № 7 *Лесной танец*, № 8 *Как бы воспоминание*.

утверждению З. Фрейда, для того чтобы вызвать нужные воспоминания, человеку необходимо погрузиться в гипнотическое состояние, основными условиями которого становятся неподвижность и отсутствие напряжения. Отсюда – особая предрасположенность Н. Метнера к спокойной повествовательности развертывания содержания, равномерной ритмической пульсации. Другим свойством процесса воспоминания, с точки зрения психологии, можно считать отсутствие строгой упорядоченности и последовательности в воспроизведении образов прошлого, чем объясняется свободная трактовка композитором музыкальной формы. Еще одной специфической особенностью воспоминания является так называемая «персеверация» образов, то есть их навязчивое воспроизведение, зачастую вопреки сознательному намерению. С этих позиций вполне понятен прием гипертрофированного повтора отдельных тем и мотивов в произведениях композитора. Подобные повторы могут выступать в роли «неотвязной» мысли, вновь и вновь возвращающейся в сознание человека. Помимо этого, при каждом последующем обращении к ранее прозвучавшему интонационно-тематическому материалу происходит его неизбежная трансформация: он каждый раз предстает в измененном виде и оказывается не тождественным предыдущему, что соответствует «преображающему» характеру воспоминаний. В дальнейшем анализе *Сонаты-воспоминания* будет продемонстрировано проявление названных психологических процессов, нашедших непосредственное отражение в драматургии сочинения.

Ретроспективная эстетическая ориентация Н. Метнера проявилась также в использовании средств музыкальной выразительности, «проверенных» гениями ушедших лет. Композитор искал и находил свои творческие идеи в соответствии с идеалами классического наследия русской и зарубежной музыки и опирался на развитие мажорно-минорной ладовой системы. По его мнению, центром любой звуковысотной структуры является тоника, которая мыслится как основная нота лада и тональности, а «диатоническая гамма с ее мажором и минором <...> дает полный простор как возвращению к древним ладам, так и новому ладообразованию, поскольку это новое не пытается заменить собою общую первичную основу» [32, с. 27]. В свою очередь, диатоника может быть обогащена средствами хроматизма и модуляции, которые «открыли пути к широкому развитию всего музыкального искусства» [32, с. 27]. Ладовая организация реализуется в мелодии и гармонической вертикали. Естественная свобода одноголосной мелодии обусловлена «окружением тоники и тяготением к ней так называемых вводных тонов» [32, с. 27].

Что же касается законов гармонии, то Н. Метнер трактовал данную область музыкального языка как естественное продолжение и развитие полифонии. Неразрывная связь гармонической вертикали и полифонической горизонтали являлась для композитора незыблемой нормой построения многоголосной фактуры. Н. Метнер категорически возражал против разграничения полифонического и гомофонного складов, целью его стремлений было «слияние контрапунктического стиля с гармоническим» [32, с. 78], высшие образцы которого он находил в творчестве В. А. Моцарта.

Понимание музыкальной формы Н. Метнером предполагало два подхода. Первый связан с обусловленностью ее содержанием. В подтверждение этому композитор писал: «Форма без содержания есть не что иное, как мертвая схема. Содержание без формы – сырая материя. И только содержание плюс форма равно художественному произведению» [32, с. 52]. Второй подход акцентировал неразрывную связь формы и гармонии: «Подлинность творческой формы определяется той глубиной проникновения в основные смыслы музыкальной гармонии, которая проявляется равно как и в одухотворении самых простейших построений, так и в оправдании самых сложнейших» [32, с. 52]. Каденция в музыкальной форме, по Н. Метнеру, выражает собой «закон дыхания музыкальной мысли» и, вместе с тем, является одним из основных смыслов музыкального языка – взаимоотношением покоя (тоники) и движения (доминанты). Каденции сообщают форме разделение на составные части, а их иерархическая связь на расстоянии обеспечивает структуре целостность. В итоге целостность формы при полной оправданности музыкальных средств становится творческим кредо композитора.

Отталкиваясь от вышеизложенного, определим далее важнейшие черты художественного содержания *Сонаты-воспоминания*, охарактеризуем особенности ее композиции и драматургии.

## **1.2. Синтез лирических, эпических и драматических черт в развертывании образного мира *Сонаты-воспоминания***

*Соната-воспоминание* была написана Н. Метнером в 1918–1919 гг. в подмосковном хуторе Бугры, принадлежавшем его другу Анне Ивановне Трояновской, певице и художнице<sup>6</sup>. Усадьба включала участки леса и лугов в холмистой местности, а сами усадебные строения находились на вершине холма посреди живописной сосновой рощи. За домом был сад, в котором произрастали десятки сортов сирени, а перед ним все было

---

<sup>6</sup> Анна Ивановна Трояновская (1885–1977) – российская и советская художница, певица, педагог. Известна своим покровительством пианисту С. Рихтеру, художникам В. Серову, В. Полену, И. Левитану, П. Кончаловскому.

засажено цветами. По склону холма перед фасадом дома располагался парк, где росли редкие породы деревьев: пробковое дерево, сибирский кедр, красный клен. Окружающая природа и атмосфера спокойствия явно контрастировали с обстановкой в столице, из которой был вынужден уехать композитор, но именно эти условия были необходимы Н. Метнеру для творческого процесса. В письме к К. Игумнову от 1 октября 1919 г. он также объяснял свое решение временно поселиться в Буграх желанием найти хоть какой-то выход из материально неустроенной жизни в Москве, лишившей его возможности заниматься композицией [33, с. 181].

*Соната-воспоминание* открывает собой трилогию *Забывшие мотивы*, объединяющую сочинения ор. 38, 39, 40, которые стали главной работой Н. Метнера в период 1918–1921 гг. Незадолго до отъезда из России в сентябре 1921 г., Н. Метнер возвращается из Бугров в Москву и дает серию концертов, среди которых состоялась и успешная премьера трех циклов *Забывших мотивов*<sup>7</sup>. Однако показ этих циклов за рубежом был воспринят достаточно холодно. Например, в Германии в концерте 11 апреля 1922 г. Э. Урбан в *Berliner Zeitung* отдал должное пианизму Н. Метнера, отличавшемуся «отшлифованной техникой, красочным туше и деликатностью поэтического созерцания», однако вместе с тем был негативно категоричен в общеэстетической оценке циклов *Забывшие мотивы*, говоря, что «эти мотивы скоро будут забыты» [15, с. 44]. Но данные предсказания не оправдались, произведение и по сей день является одним из самых исполняемых среди других сонат Н. Метнера. Она стала его «визитной карточкой», продемонстрировавшей яркое дарование и индивидуальный стиль автора. В разные периоды времени она входила и входит в репертуар таких известных пианистов как Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Евгений Кисин, Борис Березовский и др. По свидетельству известной молдавской пианистки, профессора АМТИИ Л. Ваверко, *Соната-воспоминание* Н. Метнера, исполненная в конце 1960-х гг. студентом С. Коваленко, производила на слушателей неизгладимое впечатление глубиной постижения замысла и искренностью.

В программном названии сонаты имеется указание на ее содержание и образный мир. Характеризуя музыку произведения, пианист и композитор П. Васильев, бывший любимым учеником, а впоследствии и другом Н. Метнера, повествует о душевном отзыве, рождающемся под влиянием данного сочинения: «Композитор заглядывает в сокровенные тайны человеческой души и хочет закрепить звуками все прекрасное, что в ней живет, к

---

<sup>7</sup> Над циклами *Забывших мотивов* Н. Метнер начал работать еще в 1916 г. и закончил в 1920. Они прозвучали впервые 28 января 1921 г. в Малом зале Московской консерватории в авторском исполнении.

чему сознательно или бессознательно тяготеет каждое разумное существо, о чем в часы раздумья оно способно творчески вспоминать и грезить. В этой сонате Метнер воспринимается нами еще и как мыслитель. В ней – покой раздумья, в ней напевание о бытии. Ее музыкальные мотивы словно родились из тишины...» [4, с. 30]. Схожие впечатления о сонате повторяются в многочисленных высказываниях различных музыкантов. Все они единогласно признают, что *Соната-воспоминание* задевает за живое меланхоличной исповедальностью в сочетании с неотвратимой фатальностью и роковой предопределенностью, словно автор музыки прощается со своим прошлым, с тревогой всматриваясь в неизвестное будущее. Создается впечатление, что дымка воспоминаний, окутывающая это произведение, погружает слушателя в состояние светлой грусти и тихой радости, где реальные образы плавно сплетены со сказочными, мистическими. Пианист Дмитрий Маслеев признавался, что, впервые открыв ноты этого шедевра Н. Метнера, был ошеломлен красотой этой музыки: «...каким даром надо обладать, чтобы создать сочинение, проникающее в глубины души с первых тактов! Люблю эту сонату за ее неповторимую особенность: каждый раз, исполняя ее на сцене, проживаешь целую жизнь» [30]. Отгалкиваясь от подобной трактовки замысла сонаты, можно интерпретировать ее композиционно-драматургическую логику, а также выявить те способы музыкальной организации, которыми она обладает.

Музыкальная форма *Сонаты-воспоминания* уникальна и неоднозначна. Она одночастна; по мнению музыковеда О. Соколова, представляет собой «оригинальную разновидность сонатной формы (с двойной экспозицией и признаками рондообразности)» [51, с. 159]. Не вдаваясь в теоретические дискуссии о терминологической точности этого структурного феномена, будем в настоящей работе придерживаться позиции, высказанной О. Соколовым, поддержанной Ю. Келдышем и Е. Долинской и развитой в статьях Р. Разгуляева.

Соната открывается темой, которую О. Соколов называет темой-воспоминанием<sup>8</sup>, определяет ее роль в структуре сонаты как вступительную и указывает, что она одновременно служит своего рода рефреном, появляющимся на границах основных разделов формы: в начале, в середине (перед разработочным разделом) и в конце сонаты, что придает произведению черты рондальности<sup>9</sup>, способствует цельности и органичному соединению его разделов. Главная партия (тт. 17–40) в *a-moll* противоположна вступлению

---

<sup>8</sup> Вслед за этим исследователем в настоящей работе названная тема будет именоваться темой-воспоминанием.

<sup>9</sup> На интонационно-синтаксическом уровне тема-воспоминание проникает и в один из больших разделов разработки (*tenebroso, sempre con moto*, тт. 230–276).

по образному наполнению и структуре: ее тематический материал производит впечатление дробности, поскольку состоит из двух элементов. После завершения главной партии следует связующий раздел (тт. 41–60), который основан на секвенционном развитии первого элемента главной темы, выдержанном поначалу на гармонии доминанты. Гармоническое движение приводит к нарастанию напряжения, тональности быстро сменяют одна другую, пока не происходит закрепление в тональности минорной доминанты.

Небольшая побочная партия (тт. 61–76) в *e-moll* основана на теме<sup>10</sup>, развивающей интонационные элементы связующей и соединенной в один блок с заключительной (тт. 76–83). Окончание экспозиции сопряжено с возвращением первого элемента главной темы, который здесь играет роль своеобразной «точки», завершающей первый этап интонационного становления формы. Вслед за этим сразу начинается вторая экспозиция, которая, по сравнению с первой, сокращена по масштабам<sup>11</sup>. Ее открывает проведение ранее прозвучавшего связующего раздела, несколько измененного в конце. Вводится здесь также второй вариант побочной, который, при ближайшем рассмотрении, оказывается родственным соответствующей теме из первой экспозиции. Все это приводит к общей кульминации, строящейся на втором элементе главной темы. В конце второй экспозиции вновь повторяется тема-воспоминание (тт. 152–167) в тональности *e-moll*.

Разработку условно можно разделить на три фазы. Первая (тт. 168–197) основана на мелодических попевах связующего и заключительного разделов экспозиции; во второй (тт. 198–229), контрастирующей по отношению к первой, контрапунктически соединяются первый вариант побочной и первый элемент главной тем; в третьей (тт. 230–276) принимает непосредственное участие видоизмененная тема-воспоминание. С т. 250 начинается динамический подъем, который приводит к кульминации разработки (тт. 266–276), где первый элемент главной темы проходит в увеличении на фоне каденционной гармонии ( $K_{6/4} - D$ ) тональности *a-moll*. Завершают разработку два ярких пассажа, ясно очерчивающие границу формы.

В начальном разделе репризы (тт. 277–300) тематический материал полностью повторяется, далее следует совершенно новая побочная тема (третья) в *G-dur*, после которой появляется материал связующего раздела, приводящего к кульминации в репризе,

---

<sup>10</sup> Эта тема окажется первой побочной, поскольку во второй экспозиции она будет заменена на другую (вторую) побочную тему.

<sup>11</sup> В трактовке формы *Сонаты-воспоминания* мы солидарны с О. Соколовым, который усматривает в данной структуре черты сонатной формы, свойственной первым частям инструментального концерта.

основанной на первой побочной теме. Сразу после нее звучит и вторая побочная, претерпевшая небольшие фактурные и гармонические изменения. Однако самым интересным драматургическим моментом в репризе оказывается не возникновение третьей побочной и даже не последовательный показ первой и второй побочных тем, а подход к главной кульминации (тт. 340–362). Он является дальнейшей разработкой связующей темы и добавляющегося к ней позже синкопированного ритма из первой побочной (т. 355). В то же время данный раздел формы служит подготовкой для последующего грандиозного апогея на теме первой побочной партии. Этот фрагмент можно признать одной из вершин метнеровского драматургического мастерства, когда неконтрастные сами по себе элементы внезапно схватываются в неистовой борьбе.

Следовательно, подход к кульминации можно рассматривать как зону разработки в репризе (по аналогии, кульминацию в экспозиции, построенную на развитии материала второго элемента главной темы, можно считать «зоной разработки» в экспозиции). Завершается соната повторением темы-воспоминания, что придает композиции цельность и связывая все воедино подобно арке. Таким образом выстраивается форма, которую можно выразить следующей схемой (схема 1).

Своеобразная форма *Сонаты-воспоминания* поражает удивительным сочетанием сквозного развития и четкого деления на относительно завершенные разделы. В этом сочинении, по меткому наблюдению Б. Асафьева, «чередуются повествовательный балладный тон, идиллические экскурсы-эпизоды, дифирамбический подъем, сентиментальное томление, романтическая мечтательность <...>. Метнер понимает драматургию сонатной формы и <...> умеет захватить внимание в самом начале – первым показом идеи – и умеет тщательно распределить материал, развернуть мысли и по-разному их схватить...» [1, с. 249]. Такое качество музыки обусловлено синтезом элементов лирического, эпического и драматического способов организации содержания. Трактую их сквозь призму работ Е. Назайкинского (*Логика музыкальной композиции*) и Т. Черновой (*Лирика – род музыкальной организации; Драматургия в инструментальной музыке*), представим последовательно их проявление в *Сонате-воспоминании*.

По мнению этих исследователей, **лирика** – это такой род организации, который выдвигает на первый план содержания его субъективную сторону: изображаемое событие дается сквозь призму переживаний лирического героя. Особое внимание уделяется воспроизведению богатства эмоционального диапазона, показу тончайших движений души. Именно это качество становится ведущим в художественном мире *Сонаты-воспоминания*.

Схема 1.....Форма Сонаты-воспоминания ор. 38 № 1

<b>темы</b>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b<sub>1</sub>, d</i>	<i>e</i>	<i>f, b<sub>2</sub></i>
<b>такты (от-до)</b>	1–16	17–24	24–40	41–60	61–76	76–91
<b>тональности</b>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a–D</i>	<i>a/D – e/D</i>	<i>e</i>	<i>e–F–e</i>
<b>разделы</b>	<b>вступление</b>	1 элемент	2 элемент	с. п.	п. п. (1)	з. п.
		г.п.				
		<b>1 экспозиция</b>				

<b>темы</b>	<i>b<sub>1</sub>, d</i>	<i>g<sub>e</sub>, c<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>1</sub></i>
<b>такты (от-до)</b>	92–117	117–151	152–167
<b>тональности</b>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
<b>разделы</b>	г. п.	п. п. (2)	з. п.
	<b>2 экспозиция</b>		

<b>темы</b>	<i>d, f</i>	<i>b/e, b/d</i>	<i>a<sub>2</sub>, b, d</i>
<b>такты (от-до)</b>	168–197	198–229	230–276
<b>тональности</b>	<i>B, a, e</i>	~~~~~	~~~~~ <i>a/D</i>
<b>разделы</b>	1 фаза	2 фаза	3 фаза
	<b>разработка</b>		

<b>темы</b>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>b<sub>1</sub>, d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>f, b<sub>3</sub></i>	<i>a</i>
<b>такты (от-до)</b>	277–284	284–300	301–322	323–362	363–380	380–397	397–414	415–430
<b>тональности</b>	<i>a</i>	<i>a–D</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>e–B–e</i>	<i>a</i>
<b>разделы</b>	1 элемент	2 элемент	п. п. (3)	с. п.	п.п. (1)	п.п. (2)	з. п.	<b>кода</b>
	г.п.							
	<b>реприза</b>							

Первый музыкальный образ произведения, наполненный самой нежной поэзией, возникает как бы из тишины, а равномерная пульсация шестнадцатыми придает ему черты медитации. Движение в темпе *Allegretto tranquillo* ассоциируется с ровным человеческим дыханием или спокойным биением сердца. Появляющееся ощущение отстраненности и одновременно тоски по прекрасному задает общее настроение всей сонаты. Этот музыкальный образ тонко выражает психологическое состояние человека, погруженного в

мысли о прошлом (пример 1). Исполнителю важно сохранить здесь динамическую стабильность звучания и выдержать естественную плавность движения с длительностью выдержанных нот.

**Пример 1.....**Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, тема-воспоминание

*Allegretto tranquillo (Andantino con moto)* ♩ = 72

*p semplice*  
*una corda e poco Pedale*

В главной партии движение становится более оживленным, хотя и сохраняется печать серьезности. Тематический материал производит впечатление собранного из «лоскутков»: сосредоточенно-лирический первый элемент (пример 2) оттеняется декламационным и более напористым по характеру вторым (пример 3). Они мало контрастны между собой, поскольку основаны на общих восходяще-нисходящих интонационных формулах. Однако их мелодико-ритмические контуры индивидуализированы и самостоятельны.

**Пример 2.....**Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, экспозиция, г. п., 1-й элемент

[*Allegretto tranquillo (Andantino con moto)*]  
*concentrando (pochissimo meno mosso)*

*mf cantabile*  
*tre corde*  
*calando*  
*pp*

**Пример 3.....**Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1 экспозиция, г. п., 2-й элемент

[*Allegretto tranquillo (Andantino con moto)*]  
*a tempo risoluto, cantando*

*f*  
*rit.*

Наличие подобных «лоскутков», однако, не создает ощущения раздробленности материала и оправдывается программой сонаты: подобно видениям, возникающим в голове, мысли сменяют одна другую, словно человек находится в поиске нужного ему воспоминания. Несмотря на изменившийся характер главной партии (по сравнению со вступлением) пианисту-исполнителю желательно отказаться от жесткого акцентного звучания обоих элементов главной темы, все так же сохраняя достаточную мягкость прикосновения к клавиатуре.

В связующей партии осуществляется смена образного содержания: здесь уже нет той уверенности и собранности, которые были присущи самому началу экспозиции. На смену им приходит взволнованность и беспокойство: в теноровом голосе возникает восходящая секвенция с выразительными синкопами, основными долями пульса становятся шестнадцатые длительности. Переключки между партиями правой и левой рук усиливают напряжение, будто нахлынувший поток воспоминаний захлестывает и переполняет память, заставляя переживать заново давно позабытые чувства. Вскоре напор мыслей ослабевает, направляя их течение в другое русло.

Характер побочной темы (она окажется первой побочной, поскольку во второй экспозиции будет заменена на другую, вторую побочную тему) возвращает к состоянию медитативного размышления, что подтверждается и авторскими ремарками (*espressivo, meditamento*). Ее кантиленная мелодия проходит в нижнем регистре, будучи тембрально окрашенной в виолончельные тона. Сохраняющийся синкопированный ритм придает ей ощущение естественного покачивающегося движения (пример 4).

Композитор указывает здесь на необходимость применения левой педали (*una corda*), что усиливает впечатление задумчивости и как бы погружения в глубины сознания. Трижды тема начинается со звука *h* на слабой доле, и трижды она меняет свои тональные позиции, однако возвращается к *e-moll*. Неожиданные переходы от одной тональности к другой, их тонкая «борьба» дают ощущение гибкости фразы и как бы свободного потока размышлений и грез, где образы плавно сменяют один другой.

Тема заключительной партии (пример 5), запоминающаяся резкими, неожиданными форшлагами-«всполохами» и четким пунктирным ритмом, является одним из немногих драматических фрагментов сочинения. Здесь исполнителю необходимо подчеркнуть ясный ритмический рисунок, значительная роль которого у Н. Метнера является одной из особенностей творческого почерка.

Характер второй экспозиции вначале обманчиво спокоен, но постепенно темп начинает ускоряться, длительности пульса укорачиваются (прием диминуирования),

создается впечатление «сжатия» времени. Теме связующей сопутствуют указания автора *espressivo* и *marcato*, музыка приобретает черты взволнованности. Новая (вторая) побочная тема вновь нивелирует появившееся стремление, однако очень скоро в ней возникает движение, подобное накатывающей волне, которая «выплескивается» в виде кульминации обеих экспозиций, звучащей подобно гимну. Однако буря утихает, сменившись вдруг на нежную и простую мелодию темы-воспоминания.

**Пример 4**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, экспозиция, п. п. (первая)

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]  
*legatissimo*

*pp*

*p*

*espressivo, meditante*

*Con Ped. una corda*

*pp*

5

*cantando*

*p*

*pp*

**Пример 5**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, экспозиция, з. п.

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]

*sf*

*p*

*sf*

Разработка неожиданно взрывается контрастом по отношению к только что установившемуся меланхоличному и убаюкивающему спокойствию. Первая фаза основана на ярких и внезапных мелодических пассажах, которые ассоциируются с бурным движением. К концу раздела от интонационного образа заключительной партии остаются несколько первых нот, звучащих в переключке между собой резко и «рвано», всякий раз на неустойчивых гармониях, которые все же обретают свое разрешение в укрепившемся к концу раздела *F-dur*.

Во второй фазе разработки на смену превалирующему динамическому фону *forte* приходит *piano*, а позже и *pianissimo*, которое еще следует видоизменить при помощи

*diminuendo*, что подкрепляется авторским указанием использовать далее левую педаль (т. 214). Побочная тема песенного характера ассимилирует первый элемент главной; он не так серьезно сосредоточен, как в экспозиции, обе мелодии переплетаются друг с другом, сливаясь как бы в дуэте. С т. 214 меняется изложение первого элемента главной темы, он звучит в уменьшении на фоне нисходящих хроматических ходов (тт. 214–229); в переключку с ним вступает краткий нисходящий мотив из связующего раздела. Непрерывающееся движение шестнадцатыми словно затягивает внутрь, заставляя все глубже и глубже погружаться в омут воспоминаний, как если бы сознание «всасывалось» в воронку.

Третья фаза вовсе производит впечатление «опускания» на самое дно сознания. Тут принимает непосредственное участие тема-воспоминание, характер которой изменен до неузнаваемости: вместо просветленной печали она окрашена мрачными тонами. В целом, разработка *Сонаты-воспоминания* требует особенно серьезной технической подготовки музыканта-исполнителя; однако следует помнить о том, что техника в понимании Н. Метнера всегда была подчинена одухотворенности, особой ритмической энергии и филигранной отточенности каждой детали. Завершают разработку два мощных и рельефных гимнических пассажа, которые обосновывают трансформацию грядущего повтора первого элемента главной темы из сосредоточенно-лирического в утверждающе-уверенный.

Его появление знаменует начало репризы, в которой далее неожиданно возникает совершенно новый образ в *G-dur* (это третья побочная тема), который, подобно мягким лучам солнца в пасмурный день, оживляет общее задумчивое настроение сонаты (пример 6).

**Пример 6**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, реприза, п. п. (третья)

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]  
*poco giocoso, ma sempre espressivo*

*cantando*

Песенные интонации, с легким, игривым пунктирным ритмом (по указанию автора *poco giocoso*, а также *cantando*), хоть и не вызывают бурных эмоций, и не контрастируют с

предыдущим материалом, но все же вносят свежие краски в панораму мечтательно-лирических настроений. Это, скорее, приятные грезы, нежели глубокие и интенсивные раздумья, в которые до сих пор был погружен лирический герой.

В целом, образная сфера репризы вызывает ассоциации с подведением итогов предшествующего развития и выделением главного художественного образа, на который, словно на стержень, «нанизываются» все остальные эмоциональные состояния. Этим выводом становится тема-воспоминание, завершающая собой произведение.

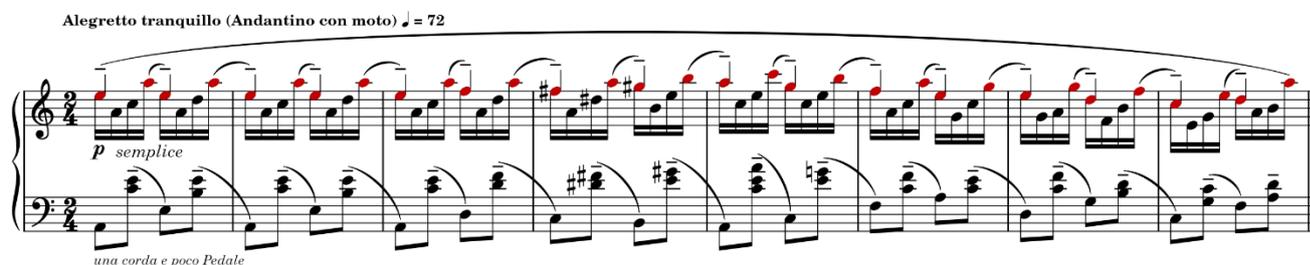
Одним из важнейших свойств лирического способа организации содержания, раскрывающего богатство эмоционального пространства личности, являются **интонационные связи** между темами, символизирующие их принадлежность одному персонажу. Многими исследователями подчеркивается мастерство Н. Метнера, заключающееся в максимальном использовании возможностей единственной темы и в проникновении ее элементов в другие тематические образования. Обращаясь лишь к одному мотиву или фразе, композитор старается добиться максимального их развития, реализации всего интонационного потенциала. Способность Н. Метнера трансформировать мелодию до неузнаваемости порождает большое количество ее вариантов, что, при первом знакомстве с ними, создает впечатление использования нового материала. Однако, в процессе подробного анализа текста, становится очевидно, что он строится на родственном друг другу тематизме. Возникает такой эффект из-за смены ритмических формул, использования разного фактурного сопровождения и гармонического решения. Основные интонационные элементы пронизывают практически все разделы сонаты, проявляя себя в мельчайших изменениях граней характера и уподобляясь человеку, который, перебирая фрагменты воспоминаний, реагирует так или иначе на всплывающие в мозгу образы былого.

Одним из запоминающихся оборотов темы-воспоминание является остигатный повтор ямбических нисходящих квартовых, терцовых и секундовых ходов (поначалу объединяемых тоном  $e$ )<sup>2</sup>, которые, меняясь между собой, складываются в своеобразную арку (пример 7). Подобным способом организуется и первый элемент главной партии, в котором тонический звук  $a$  постоянно возвращается, опеваемый окружающими его ступенями (см. пример 2). Создается впечатление, что композитор каждый раз избирает определенный звуковой центр и «нанизывает» на него всю используемую интервалику.

Нисходящие терцовые ходы становятся основным строительным материалом и во втором элементе главной партии, но его стержень гармонически подвижен, он подчинен переходу из  $a$ -moll в  $D$ -dur (см. пример 3). В связующей партии названная интонационная

идея получает развитие в партии левой руки, где опорным центром сначала становится звук *e*, впоследствии сменяющийся на *fis*, *gis*, *a*, *c<sup>1</sup>*, *d<sup>1</sup>*, как и в теме-воспоминании складываясь в восходящую мелодическую линию.

**Пример 7**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, тема-воспоминание



Очень опосредованно идея интонационной опоры воплощена в первой побочной теме. Здесь она заметна лишь в верхнем слое фигураций партии правой руки, где едва уловимо ощущается скрытая мелодия нисходящего строения: *h<sup>1</sup>*, *a<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*; потом *c<sup>2</sup>*, *h<sup>1</sup>*; и, наконец, *d<sup>2</sup>*, *c<sup>2</sup>*, *h<sup>1</sup>*, *a<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*, *f<sup>1</sup>*, *e<sup>1</sup>* (см. пример 4). Пианисту, который стремится к более тонкому показу эмоциональных сдвигов в характере данной темы, следует особо обратить внимание на эти нисходящие ходы и прослушать их незаметное скольжение вниз на фоне доминирующей мелодии, развертывающейся параллельно в увеличении в партии левой руки. Следовательно, основные темы первой экспозиции, оттолкнувшись от темы-воспоминания, постепенно удаляются от нее, сохраняя, тем не менее, внутреннее родство.

Вторая экспозиция, вводящая в образную сферу сонаты новую побочную тему, так же сохраняет указанный принцип: здесь в развитии элементов первой побочной используется подвижный звуковой центр, смещаемый вниз, однако он представлен в ином ритмическом оформлении.

Таким образом, внутреннее интонационное единство основных тем сонатной формы приводит к парадоксальному качеству этой диалектически сложной структуры – при масштабных размерах и внутренней многосоставности в ней проявляются свойства, типичные для инструментальной миниатюры. В теоретических рассуждениях о лирике к сходному выводу приходит и Т. Чернова. Она свидетельствует, что этот род музыкальной организации «опирается на мелодико-интонационные, ладовые, ритмические, фактурные и другие, условно, „внутритематические” средства музыкальной формы» [63, с. 89], а подобное внимание к деталям музыкального развертывания наиболее характерно для миниатюр. В крупных же формах, по ее мнению, лирические черты проявляются через межтематические связи, а также посредством вариационного и вариантного способов интонационно-тематического развития.

Художественный мир *Сонаты-воспоминания* тяготеет не только к лирическому наполнению произведения, но и содержит некоторые черты **эпоса**. Эпический род в музыке, как и в литературе, являет собой своеобразное повествование о событиях, предполагаемых в прошлом (как бы свершившихся и вспоминаемых повествователем). Поэтому значительную роль для эпоса несет образ рассказчика, который в анализируемой сонате Н. Метнера воплощен в теме-воспоминании, появляющейся в ключевых, пограничных зонах формы. Она словно символизирует собой человека, который повествует о каких-либо событиях, но при этом отграничивает себя от происходящего своей частичной отрешенностью.

Тема-воспоминание является также единственным интонационным персонажем, который практически полностью цитируется в других произведениях композитора (*Canzona serenata* op. 38 № 6, *Alla reminiscenza* op. 38 № 8), придавая им черты автобиографичности. Показательно, что по своему образному наполнению и способам выражения она диалектична, поскольку сочетает в себе как лирические, так и эпические свойства: автор, вспоминая те или иные события, отстраняется, уходит в себя, но в то же время не может не откликаться душевно на происходящие в нем метаморфозы.

Общий настрой сонаты – спокойно-повествовательный, что близко эпическому изложению. Практическая неизменность среднего темпа развертывания музыки подчеркнута авторской ремаркой в начале произведения – *Allegretto tranquillo (Andantino con moto)* и подкреплена дополнительным комментарием: «все колебания темпа должны быть едва заметными и всегда постепенными с сохранением общей темповой оси». Этот темп естественен для спокойной человеческой речи и свойственен балладному тону сказителя. Внутренняя структура мелодического материала характеризуется гибкостью и пластичностью; фразы и мотивы, которые можно сопоставить со словами или относительно завершенными оборотами речи, разграничиваются естественными цезурами. Эпическими чертами музыки можно объяснить и строение мелодической линии большинства тем *Сонаты-воспоминания*: их звуковысотный диапазон сопоставим с амбитусом человеческого голоса, а очертания напоминают контуры волн. Это соображение о преломлении свойств повествовательной речи в мелодиях данной сонаты чрезвычайно важно для пианистов, стремящихся создать впечатление органичной и выразительной фразировки.

К специфически преломленным эпическим чертам анализируемого произведения можно отнести особенности структуры *Сонаты-воспоминания*, которая, как уже было сказано, выделяется из известных классических построений сонатной формы. Е. Долинская

отмечает: «Форма рассказа-воспоминания позволяла композитору часто повторять ту или иную музыкальную мысль или отдельные разделы. Так, экспозиция сонаты повторяется дважды. В каждую из них введена своя побочная тема. Они не контрастируют с основным образом, а скорее, дорисовывают его» [15, с. 124]. И хотя эпические свойства естественнее всего очерчиваются в циклических контрастах формы, в данном сочинении они проявляются в повторении экспозиций, зеркальности разделов, в сопоставлении как основном принципе композиционной логики. В принципах тематического строения двойной экспозиции и репризы можно усмотреть контраст в доминировании того или иного раздела: если в обеих экспозициях преобладала главная партия, то в репризе заметен явный перевес в сторону побочной. Такие драматургические акценты приводят к восприятию экспозиции и репризы как непохожих друг на друга разделов, что напоминает циклическую структуру, типичную для эпического построения.

Элементы *драмы Сонаты-воспоминания* предопределены ее формой как таковой, так как основное свойство сонаты – это наличие ярких тематических персонажей. Действительно, как было доказано в результате предшествующего анализа, в строении музыкальной формы присутствует ряд заметных тем, что само по себе позволяет ассоциировать их с персонажами, действующими на воображаемой звуковой сцене. Однако особенность этих персонажей такова, что в совокупности они представляют одно и то же лицо, но в разных жизненных ситуациях и изменяемых обстоятельствах. Это своего рода моноспектакль или театр одного актера, где главный герой (тема-воспоминание) многократно переживает те или иные эпизоды из прошлого, порой – с противоречивой эмоциональной окраской. Помимо этого, в *Сонате-воспоминании* можно выделить и несколько ярких моментов, отмеченных драматическим модусом. По большей части они воплощены в заключительной партии, в разработочном разделе, а также в подходах к двум кульминациям (в экспозиции и репризе).

### **1.3. Выводы по главе 1**

- Всеми современниками композитора отмечались такие его социально-психологические характеристики как цельность интровертной натуры, объединявшей в себе скромность, благородство, честность и отсутствие зависти. Эти качества дополнялись высоким уровнем образованности и культуры Н. Метнера, свидетельствовавшими о широте его кругозора и разнообразии интересов. Острый критический ум и рано сформировавшаяся четкая жизненная позиция выражались в самостоятельности суждений и принципиальном отстаивании собственных взглядов, независимых от общепринятых мнений. Нравнодушие

к событиям внешнего мира, как культурного, так и политического, обостряло отчаянную любовь композитора к Родине, тоску по ней в изгнании. Совокупность этих разнородных качеств личности стала основанием для формирования стройной системы эстетических взглядов Н. Метнера.

- Философское кредо Н. Метнера ясно и полно изложено в его художественном манифесте *Муза и мода*. В основных положениях этой книги зафиксировано критическое состояние современного искусства и предложен обоснованный путь преодоления кризиса. Ретроспективная направленность творческих идеалов композитора нашла практическое воплощение в его творческой деятельности. Она проявилась в опоре на богатые традиции прошлого, без чего невозможно последующее развитие, а значит, и обновление искусства. Н. Метнер осуждал отрицание сложившихся норм тематического и тонально-гармонического мышления, разрушение классико-романтической системы музыкального формообразования и создание искусственных, нежизнеспособных путей композиции. Основой звуковысотной конструкции он считал диатонику, обогащенную хроматическими средствами, и был убежден, что этих средств достаточно для создания полноценного современного произведения.

- Эстетические взгляды Н. Метнера, сформировавшиеся еще в юные годы и не трансформировавшиеся на протяжении всей жизни, отразились в *Сонате-воспоминании*. Они, в частности, могут служить обоснованием особенностей музыкальной драматургии этого сочинения, которые определяются синтезом лирического, эпического и драматического способов раскрытия художественной идеи с преобладанием первых двух.

Лирические черты придают содержанию оттенок субъективности и выражаются в особом внимании к моделированию эмоций в музыке. Они провоцируют углубленное познание внутреннего мира человека, его мыслей, образов, чувств. К лирическому наполнению произведения располагает и заложенная в названии сонаты идея реминисценции, которая, отражая присущие процессу воспоминания непоследовательность и фрагментарность мысли, наделяет форму сочинения чертами калейдоскопичности. Родство тематического материала произведения, будучи важным свойством интонационного пространства сонаты, также свидетельствует о принадлежности к лирическому способу организации содержания.

Эпические качества *Сонаты-воспоминания* заключены в общем повествовательном тоне произведения, в наличии условного «рассказчика» (тема-воспоминание), а также в преобладании принципа сопоставления контрастных разделов формы. Эти особенности придают общему наполнению произведения некоторую отстраненность и смягчают

лирическую составляющую содержания. Подобное лирико-эпическое развертывание характерно и для других сочинений автора, как, например, *Соната-сказка* ор. 25 № 1, *Соната-элегия* ор. 11 № 2, *Соната-баллада* ор. 27 и т. д.

В меньшей степени *Соната-воспоминание* содержит драматические черты. Они обусловлены самой формой сонаты и заметны лишь в отдельных разделах и темах произведения, а разнообразный по эмоциональному диапазону тематический материал мастерски сбалансирован. В целом это произведение может явиться прекрасным примером воплощения метнеровской концепции разнообразия в однородности, о которой композитор подробно пишет в трактате *Муза и мода*.

- Осознание синтеза названных способов раскрытия содержания дает исполнителю возможность убедительно выстроить общую конструкцию, в которой первая экспозиция может быть определена как начало повествования, показ образной сферы воспоминаний; вторая экспозиция – как открытие новых граней в уже созданном мире реминисценций; разработка – как внезапно возникающий эмоциональный всплеск и погружение в еще бóльшие глубины сознания; реприза – как возвращение на круги своя. На этом пути основными вехами становятся три кульминационные зоны – во второй экспозиции (после второй побочной темы), в конце разработки и во второй половине репризы (появление первой побочной). По эмоциональной силе особо выделяется вторая из них, что в целом придает структуре волновой характер.

В свете всего изложенного можно утверждать, что *Соната-воспоминание* относится к вершинным образцам метнеровского композиторского мастерства, уникально синтезирующим лирический, эпический и драматический способы раскрытия содержания, что приводит к неординарной трактовке сонатной формы и особой интонационно-тематической организации.

## 2. ГАРМОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ГОМОФОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ФАКТУРЫ В СОНАТЕ-ВОСПОМИНАНИИ ОР. 38 № 1 Н. МЕТНЕРА

Характеризуя неповторимую специфику фортепианной музыки Н. Метнера, Ю. Энгель в одной из статей писал: «Самый фортепианный стиль Метнера, впрочем, не из тех, которые легко даются заурядному пианисту, он очень сложен... он требует от исполнителя внимательного проникновения в свои технические особенности, вытекающие из духа метнеровской музыки, – и тогда даже то, что на первый взгляд могло показаться сухим и слишком отвлеченным, оказывается значительным, живым» [67, с. 334].

Метнеровскую фактуру легко узнать по целому ряду уникальных черт – наполненности музыкальной ткани, ритмическому богатству комплементарно связанных между собой голосов, выверенности деталей. В этой связи уместно вспомнить слова Г. Нейгауза, который с восхищением писал о безупречном совершенстве фактуры произведений Н. Метнера, о собственном чувстве «чисто „профессионального“, <...> „музыкантского“ удовлетворения и удовольствия: так это все хорошо сделано, так умно скомпоновано, так великолепно изложено пианистически» [41, с. 262]. Те же качества метнеровской фактуры подчеркивал и музыкальный критик Э. Ньюмен: «В его сочинениях нет ни одного лишнего такта, ни одного лишнего звука в аккорде. Его музыка выразительна, и при всей значительности своего содержания, поразительно гибка, ибо Метнер – мастер комбинированных и контрастных ритмов. Мысль редко оказывается на поверхности. Но если вы проникнетесь ею, то поймете, что она носит такой характер, что полюбишь ее на всю жизнь» [цит. по: 33, с. 300].

Действительно, одним из ярких проявлений индивидуального композиторского стиля Н. Метнера является фактура его произведений. Не случайно композитор С. Слонимский с восхищением задавался вопросом: «Всепроникающая певучесть голосоведения метнеровской музыки – как ее определить, проанализировать? Что это – комплексная мелодическая фигурационность? Контрапунктическое обогащение гомофонной фактуры? Естественная мелодико-гармоническая линейность?» [42, с. 3]. В сущности, богатство и многообразие образов *Сонаты-воспоминания* воплощается через многоплановую и развитую музыкальную ткань. Согласно композиторской идее о сопоставлении и уравнивании между собой противоположных начал, выраженной им в *Музе и моде*, исследуемая соната обладает сложным синтетическим типом фактуры, опирающимся на принципы гармонического мышления, гомофонность изложения и

полифонизацию музыкальной ткани. В. Холопова называет такой тип фактуры гомофонно-полифоническим и указывает, что «черты гомофонии развиваются в ней до полимелодичности, а полифония регулируется функционально-гармонической организацией» [59, с. 186–187]. В связи с этим данная глава изложена в трех разделах: первый посвящен анализу гармонического языка *Сонаты-воспоминания*, второй демонстрирует гомофонные черты ее фактуры, третий раскрывает полифонические особенности.

## 2.1. Особенности гармонического мышления

Говоря о важнейших способах организации музыкальной ткани, Н. Метнер всегда имел в виду синтез вертикальной и горизонтальной форм музыкального мышления, подразумевая под этим особое значение лада, тональности и гармонии. Более того, гармонию он «считал главнейшей дисциплиной нашего искусства» [18, с. 90]. Известно, что композитор восхищался гармоническими находками В. Моцарта и Ф. Шопена, но не признавал новаторство Р. Штрауса, И. Стравинского и М. Рegera, негативно отзывался о С. Прокофьеве, так как был убежден, что недопустимо нарушать законы гармонии и формы, выработанные столетиями. Сам Н. Метнер в гармонических поисках бывал очень сложен, при этом искусно сочетал прочно устоявшиеся элементы с только что найденными средствами выразительности.

Об этом убедительно свидетельствуют гармонические особенности *Сонаты-воспоминания*, в частности, тот факт, что одним из организующих композицию факторов становится именно тональная структура. Главная тональность *a-moll* неоднократно возвращается, а в общем процессе тонального движения доминируют две тональности – *a-moll* и *e-moll*. Подобное тональное строение помогает объединить разные, но сходные между собой художественные образы произведения и подчеркнуть сдержанность его чувств.

Нахождение в довольно узком кругу родственных тональностей может быть обосновано также преобладанием в сонате экспозиционного типа изложения, которое базируется на условной программе сочинения. На этом фоне относительно небольшое место занимают сложные тональные отношения в разработке, где Н. Метнер оперирует кругом тональностей, традиционно наделяемых скорбной семантикой – *es-moll*, *b-moll*, *h-moll*, *fis-moll*, тем самым акцентируя присутствие соответствующих настроений в среднем разделе произведения. Завершение второго элемента главной партии в экспозиции (*D-dur*, т. 33–40) и третья побочная в репризе (*G-dur*, т. 301–322) являются исключением: они

принадлежат к числу редких, неомраченных тем сочинения. Можно предположить, что целью их введения было усиление общего лирического настроения по принципу оттеняющего контраста, что особенно заметно при их сравнении с окружающим тематизмом.

Доминирующий в *Сонате-воспоминании* минорный колорит создается не только с помощью характерной ладотональной сферы, но и средствами аккордики. Например, часто используются септаккорды с уменьшенной квинтой. Ярким примером может служить цепь малых уменьшенных септаккордов малотерцового соотношения в начале третьей фазы разработки (с т. 230–249). Начинается этот эпизод с довольно долгой репетиции малого уменьшенного септаккорда VI высокой ступени. Как было отмечено выше, тематически этот отрывок основан на теме-воспоминании, где тоже присутствует повторение исходного оборота, занимающее два с половиной такта. Явное подчеркивание септаккорда VI мелодической ступени здесь придает ему значение одной из ведущих гармонических интонаций указанного раздела. С т. 233 данный аккорд становится во главу угла разворачивающейся восходящей малотерцовой цепи, в которой нарастает интенсивность движения. Созвучие показано с разных сторон: это и септаккорд II ступени, и малый вводный, и септаккорд VI ступени мелодического минора. Таким образом, начало третьей фазы разработки основано на аккордах идентичной структуры, звучащих в поступенном восходящем движении.

Схожую вертикальную конструкцию Н. Метнер использует на протяжении произведения неоднократно: она встречается в экспозиции (связующая партия, темы обеих побочных, кульминация двух экспозиций), в разработке (измененный первый элемент главной партии) и в репризе (главная, связующая и вторая побочная). Например, в связующей партии вводимый на сильной доле аккорд акцентирует дорийский колорит (т. 41). В первой побочной его фонизм замаскирован двухголосной фигурацией (т. 62). В завершении первой экспозиции он занимает значительно больше времени по протяженности, усложняясь наслаиваемым на полифункциональной основе вспомогательным аккордом (т. 85). В связующей партии второй экспозиции малый уменьшенный септаккорд включается в перемещении (на басах терции и квинты) как элемент варьируемой секвенции, обретая определенную динамику в развитии (т. 98). Среди других примеров наиболее интересен и ярк случай наложения этого септаккорда на виртуозный пассаж, где он приобретает значение усложненной доминантовой гармонии преддыкта к репризе (т. 273, 275).

Такое значительное число примеров использования указанного созвучия позволяет истолковать его как условную лейтгармонию *Сонаты-воспоминания*, представленную в

разнообразном освещении. При этом она везде наделена композитором вполне определенной семантикой – ощущением неопределенности чувств, томления, некоей внутренней неудовлетворенности. Наиболее ярко она раскрывается в том фрагменте разработки (тт. 198–213), который открывает ее вторую фазу.

Отметим, что аккордика *Сонаты-воспоминания* в значительной степени зависит от лада. Подобная взаимообусловленность связана с употреблением мелодического минора и дорийского лада. Господство этих ладовых образований отражается в использовании характерных для них аккордов терцовой структуры, что не исключает также применения других гармонических единиц – в частности, акцентирующих фони́зм кварты. В *Сонате-воспоминании* кварто-секундовые созвучия способствуют созданию более острого гармонического напряжения. Хотя такие гармонии и не претендуют на особое значение, тем не менее, они определяют собой облик одной из тем (заключительной), внося дополнительный контраст в образную сферу произведения.

Выбор ладовой системы сочинения повлиял и на его тональный план. В этом отношении показательна модуляция во втором элементе темы главной партии в *D-dur*, оправданная общностью его звукового состава с дорийским вариантом главной тональности *a-moll* (т. 33). На этом примере видно, как Н. Метнер, пользуясь традиционными способами тональной связи, разнообразит и одновременно упрощает процессы модуляций с помощью ладовой переменности. Прозвучавшая VI высокая ступень (т. 17–18) заранее предвосхищает будущий стремительный переход в *G-dur* (т. 21). Далее, благодаря использованию того же характерного звука дорийского лада автор легко и почти незаметно модулирует в *D-dur*, таким образом смягчая динамику перехода, несмотря на опосредованный характер родства *a-moll* и *D-dur*.

Примечательно, что, оставаясь в рамках одной и той же тональности, композитор умело создавал иллюзию ее смены. Это видно в соотношении темы-воспоминания и начала главной партии, звучащей на тоническом органном пункте, где последующее использование мелодического минора, а затем дорийского лада контрастирует с натуральным ладовым колоритом предыдущей темы, создавая эффект введения новой тональности главной партии и ее отличие от начала произведения. В итоге она обретает большую внутреннюю устремленность, в которой становится ярче выражен потенциал движения.

В целом, расширение спектра родственных тональностей и ладов в экспозиции имеет под собой реальную основу: дорийский лад, обладая самобытным колоритом и сдержанным звучанием по сравнению с мелодическим минором, представляет более широкие

возможности свободных тональных смен. Его иной звуковой состав допускает введение новых тональностей не только с помощью модуляций, но и как естественное завершение процесса ладовой переменности. Подобная тенденция свободного связывания достаточно далеких тональностей при помощи особых диатонических ладов проявляется и в экспозиции, и в репризе.

Наиболее напряженное тональное движение наблюдается в разработке, где господствует хроматика. Ее преобладание сочетается с ускорением темпа модулирования, а дополнительную динамику развитию сообщают секвенции. Как следствие, в среднем разделе сонаты превалирует тональная неустойчивость, контрастирующая гармонической стабильности экспозиции – даже неоднократное появление здесь основной тональности не уравнивает колебания тонального плана.

В начале разработки импульсом для бурного тонального развития служит вторжение апподжиатурной гармонии секстаккорда II низкой ступени, усложненной диссонирующим задержанием терции в низком регистре<sup>12</sup>. Происходит сдвиг в субдоминантовую сферу: это созвучие совпадает с секундаккордом нонаккорда II ступени тональности *d-moll*. С его помощью задается характер будущей насыщенной тональной эволюции сравнительного небольшого по своим масштабам первого раздела разработки. Яркий контраст его первых тактов дополнительно подчеркнут перечением, которое выявлено в соотношении с каденционным заключением экспозиции.

Существует еще один фактор, усиливающий эффект вторжения разработки и связывающий драматургию тематического и ладогармонического процессов. По законам восприятия, в начале этого раздела слушатель предполагает появление одной из тем экспозиции. Однако ожидания нарушаются звучанием неустойчивого построения, в котором с трудом угадываются отголоски связующей темы. Такого рода прием используется в средней части формы неоднократно. Возможно, это обосновывает ее многоэтапность, где сложность тонального развития сопряжена с неоднозначностью, разноплановостью тематизма и использованием резких перепадов гармонических настроений. Частое применение эффекта внезапности придает разделу структурную неустойчивость, провоцируя новые волны музыкального движения. Главным фактором ладогармонического процесса становится крупный план гармонии – тонально-модуляционный, обусловленный логикой тематического развертывания.

---

<sup>12</sup> *Апподжиатурная гармония* – это аккорд, усложненный неприготовленным задержанием [58, с.347].

Каждый из этапов разработки опирается на одну из тем экспозиции, где их характеры переосмысливаются и меняются. Наибольшей лирической напевностью обладают темы главной и первой побочной партии во второй фазе разработки (т. 198–213). Их преобразование в тонально-гармоническом отношении далеко уводит от основного строя сонаты (*f-moll*, *b-moll*, *Ges-dur*, *Des-dur*, *As-dur*, *es-moll*). Характер этих тем элегичен, эмоционально сдержан и лишен внутренней напряженности, присущей остальным эпизодам.

Апогеем бурного тонального развития центрального раздела *Сонаты-воспоминания* становится последний этап разработки (тт. 230–248). В нем практически невозможно уловить господство какой-либо ведущей тональной сферы: здесь сталкиваются тональности *es-moll* и *e-moll*, которые с точки зрения тонального родства достаточно удалены. Однако, их соединение смягчается посредством энгармонической модуляции через доминантсептаккорд. Дважды совершенный переход из одной тональности в другую происходит на ослаблении напряжения в звуковой динамике – от *p* до *pp*; таким образом, намеренно обыгрывается повторяющаяся смена тональных сфер, где новая окончательно устанавливается лишь после повтора. С гармонической точки зрения модуляция выполнена относительно традиционно, хотя и «обращена»: сначала использован вводный квинтсектаккорд двойной доминанты с пониженной терцией в *es-moll*, которая переосмысливается как доминантсептаккорд ко II низкой ступени (то есть к *Fes-dur*). А с т. 254 вместо ожидаемого *Fes-dur* (*E-dur*) звучит *e-moll*. Эта модуляция является последним эпизодом гармонической неустойчивости в разработке: прием повтора сочетается с предыктовым утверждением доминанты основной тональности.

Следующий за энгармонической модуляцией эпизод воспринимается как предыкт к репризе. Его продолжительность компенсирует тематическую и тональную неустойчивость разработки, постепенно возвращая в русло тональных отношений, преобладавших в экспозиции. Одновременно предыкт – это и кульминация разработки: тема первого элемента главной партии, вернувшись в *a-moll*, проводится в контрапункте с собственным уменьшенным ритмическим вариантом на фоне доминантового органного пункта и на ином фактурно-динамическом уровне. Ее эпически масштабное звучание в аккордовом изложении и увеличении словно подытоживает предшествующее фрагментарное развитие. Кульминацию среднего раздела *Сонаты-воспоминания*, отграниченную от репризы глубокой цезурой, условно можно назвать также каденцией (примечательно указание автора *quasi cadenza*). Стилистически она отделена от предыдущего этапа разработки, но в то же время сохраняет минорный колорит, подчеркнутый выбором специфических по

окраске тональностей. Отметим, что в разработке способы развития и столкновения тем, насыщенность гармонической структуры, калейдоскопичность художественных образов, виртуозность изложения музыкального материала служат драматургическому разнообразию и многогранности замысла.

Реприза возвращает в пространство лаконичных и простых ладовых отношений. Гармоническую ясность усиливает появление третьей побочной партии, а светлый мажорный настрой используется Н. Метнером в качестве последнего оттеняющего контраста. На ее фоне возникающая позже танцевальная тема второй побочной приобретает более драматический оттенок, который обостряется за счет проникновения в музыкальную ткань хроматики и эллиптических последовательностей из разработки (отметим, что и здесь исходным импульсом для эллиптического движения оказывается малый уменьшенный септаккорд, см. тт. 392–398). Последняя ступень развития возвращается сонату к исходному тезису – теме-воспоминанию.

Анализ ладогармонического строения *Сонаты-воспоминания* позволяет сделать вывод, что в экспозиционных участках формы Н. Метнер обращается преимущественно к диатонике, что обуславливает доминирование вертикали терцовой структуры. Внедрение хроматики в разработочных разделах обогащает ладогармонический язык и определяется интенсивным использованием мелодической фигурации. Указанный выбор аккордики, усложненной альтерациями, компенсируется стройностью общей конструкции. Это подтверждают слова А. Гольденвейзера в статье *Воспоминания о Н. К. Метнере*: «При предельной насыщенности музыкальной ткани сложными гармоническими оборотами, сочинения Метнера всегда ясны, логичны и отличаются исключительной законченностью формы» [12, с. 58].

## **2.2. Гомофонные черты музыкальной ткани**

Как известно, гомофонный тип фактуры предполагает функциональное разделение голосов на главный и сопровождающие, которые, как правило, строятся в соответствии с законами гармонической вертикали и фигурации. В этом случае солирующий голос чаще всего выражается через лирически напевную, речитативную, драматическую или танцевальную мелодию. Однако он может быть показан и с помощью мелодии фигурационного типа (гармонического или мелодического свойства). В большинстве случаев это самый развитый и индивидуализированный голос фактуры. Аккомпанемент же становится носителем гармонического движения, которое приобретает самостоятельную выразительную функцию и имеет огромное формообразующее значение. В сопровождении

часто происходит расслоение баса с группой средних голосов, в результате чего общая структура музыкальной ткани становится трехслойной, где можно выделить бас, середину и главенствующий голос.

Выявляя способы построения гомофонной фактуры ведущих тем *Сонаты-воспоминания*, условно можно разграничить их мелодические линии на два вида – напевные мелодии вокального или инструментального характера и мелодии-фигурации (гармонические или мелодические). К мелодиям **вокального** или **инструментального типа**, образующим первую группу, можно отнести второй элемент главной темы, а также первую и третью побочные. В наибольшей степени чертами вокального происхождения наделена первая побочная (см. пример 4), появлению которой композитор предпосылает ремарку *espressivo meditante* и нюанс *piano* для нижнего голоса. Волнообразное строение мелодической линии, октавный диапазон, преобладание поступенного движения при естественных цезурах между фразами, – все это свидетельствует о ее певческо-голосовых свойствах. Звучание интонируемой в нижнем фортепианном регистре выразительной мелодии ассоциируется с тембром полнозвучного баритона, валторны или виолончели.

При отсутствии чрезмерной эмоциональной открытости тема привлекает особой душевной теплотой и производит впечатление тихого раздумья. Поэтому умение представить звучание разнообразных тембров поможет исполнителю создать нужный колорит и отразить «благоухание» гармоний. Прозрачность музыкального изложения данной мелодии и графичность ее рисунка не облегчает исполнительскую задачу, а в большей степени усложняет поиски нужного звучания за неимением густой и вязкой фактуры, в которой можно было бы «спрятаться» пианисту. Партия правой руки мало контрастна левой в отношении использования штрихов, прикосновения – на плавное, размеренное движение шестнадцатыми накладывается певучий солирующий нижний голос. Работая над партией правой руки, необходимо также выбрать верное туше, чтобы звук был равномерным, но при этом сглаженным и затаенным.

Примечательно, что частое изложение мелодической линии в нижнем и среднем регистре вообще является существенной чертой метнеровской фактуры. Одним из многих примеров может служить финал *Сонаты-баллады* op. 27, где побочная тема звучит в партии левой руки, а ее мелодия отличается искренней проникновенностью и простотой изложения (пример 8). *Соната-сказка* op. 25 № 1 продолжает этот перечень – ее игривая, танцевальная, и в то же время певучая побочная партия из первой части сонаты проходит в басовом регистре. Средний раздел *Meno mosso* пьесы *Canzona Fluviala* op. 38 № 4 открывается звучанием «текучей», плавной мелодии, проходящей в партии левой руки

(пример 9). Дополнить список может *Sonata tragica* op. 39 № 5 (начало разработки), где густое и мрачное звучание нижних нот подчеркивает драматический характер музыки и усиливает впечатление от общего трагического содержания произведения.

**Пример 8**.....Н. Метнер. *Соната-баллада* op. 27, финал, поб. п.

[**Allegro sempre al rigore di Tempo**]  
*molto egualmente e leggerissimo*

*dolce pacatamente*

**Пример 9**.....Н. Метнер. *Canzona Fluviala* op. 38 № 4, средний раздел

[**Allegretto con moto**]  
**Meno mosso**  
*p*

*pp molto calando*

Третья побочная тема *Сонаты-воспоминания* обладает сходными с первой побочной напевными характеристиками. Изменчивый ритм и задержания на сильной доле такта придают ее мелодической линии танцевальность и легкость: здесь композитор предписывает ремарку *poco giocoso ma sempre espressivo*, а для мелодической линии – *cantando*. Проведение в партии левой руки ведущего голоса, а в правой терцово-аккордового аккомпанемента напоминает фактурное решение песен без слов Ф. Мендельсона, где все подчинено основной мелодии, а сопровождение оформлено как аккордово-гармоническая вертикаль. Подобное функциональное сочетание голосов фактуры характерно также для других произведений композитора, таких как *Соната-элегия* op. 11 № 2, где главная партия представлена в виде мелодии и аккордово-гармонического сопровождения (пример 10); побочная партия *Sonata tragica* op. 39 № 5 обладает такой же терцово-аккордовой фактурой с подвижным басом.

Ярко выраженным свойством инструментального (а в чем-то и оркестрового) характера обладает второй элемент главной партии, который, тем не менее, имеет в своей основе вокальное происхождение (см. пример 3). Ямбический затакт по звукам малого минорного септаккорда придает мелодии маршевую активность, усиливаемую пунктирными ритмическими формулами и акцентированием опорных звуков поступенной

нисходящей линии. Такие средства выразительности в сочетании с положением мелодии в среднем регистре вызывают ассоциации со звучанием медных духовых инструментов. Особую выразительность теме сообщают ходы «мелодического сопротивления» (термин Л. Мазеля), которые «делают линию более упругой, и в то же время резко подчеркивают ее основную направленность [27, с. 72].

**Пример 10**.....Н. Метнер. *Соната-элегия* оп. 11 № 2, гл. п.



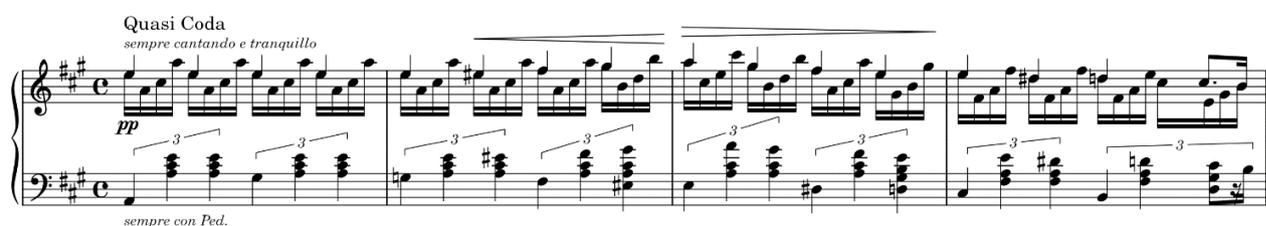
Характеризуя исполнительскую сторону этого тематического элемента, необходимо представить движение, в котором он будет интерпретирован. В начале сонаты композитор дает общее темповое обозначение, однако некоторые отклонения от заданного темпа все же возможны и желательны. Несмотря на то, что во втором элементе главной партии преобладает некоторое танцевальное движение, темп не должен быть достаточно быстр: есть риск превращения в упрощенно-механическую музыку. Дополнительно следует упомянуть об агогике, которую Е. Назайкинский определяет как необходимую особенность живого, осмысленного исполнения [38, с. 20]. Как известно, агогикой называют незначительные отклонения от темпа с целью усиления художественной выразительности. Под этим термином имеются в виду небольшие нюансы, связанные с темповой стороной музыки, что сопряжено, в свою очередь, «со сценическим самоощущением артиста, переменчивостью» [26, с. 62].

Наиболее яркий пример **мелодии-фигурации** в *Сонате-воспоминании* Н. Метнера (второй тип мелодий) содержится в лейттеме произведения – теме-воспоминании. По поводу соотношения мелодических и гармонических свойств ее фактуры примечательно высказывание И. Зетеля: «Только в душе большого художника, умеющего лелеять мелодические откровения, могла расцвести тема вступления из „Забытых мотивов“! Ее необъяснимые чудеса, вероятно, в слиянии целомудренности и тончайшей проникновенности с поистине классической простотой выражения. Ничего, кроме тоники и субдоминанты!» [18, с. 65]. Мелодическая линия построена как гармоническая фигурация шестнадцатыми, в которой выделяются несколько граней интонационного движения. С одной стороны, возникает диалог нисходящих ходов в верхнем слое фигурации и

восходящих мотивов в нижнем. С другой стороны, в такой фактуре можно усмотреть трехголосие: реплики верхних мелодических ходов доминируют над остинатным звуком  $a^1$  и статичной линией среднего голоса.

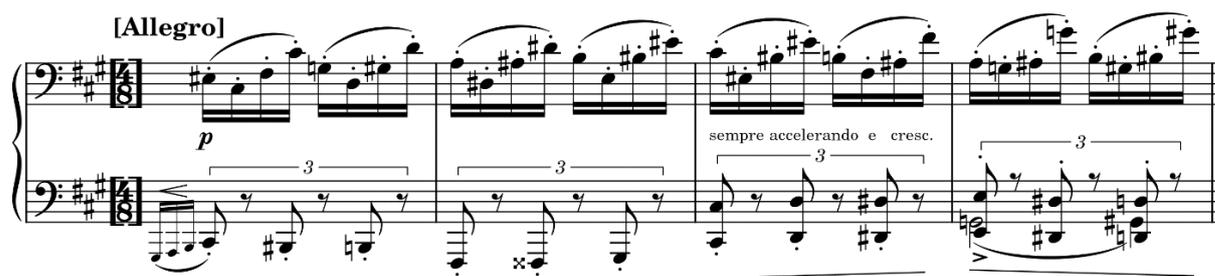
Примечательно, что именно эта тема является одной из наиболее самоцитируемых у композитора. В пьесе *Canzona serenata* op. 38 № 6 тема-воспоминание точно повторяется дважды (в начале и окончании пьесы), изменение составляет лишь тональность – теперь она транспонирована из *a-moll* в *f-moll*. Другое произведение, название которого снова отсылает к состоянию раздумий и видений прошлого – *Alla reminiscenza*, – практически полностью основано на теме-воспоминании (пример 11). Автор лишь слегка «освежает» краски, заменяя исходное минорное начало сонаты одноименным мажором.

**Пример 11**.....Н. Метнер. *Alla reminiscenza* op. 38 №8, основная тема



Фактурно партия правой руки сохраняет очертания и движение оригинальной темы-воспоминания, а партия левой меняет свой ритмический рисунок на триоли четвертными, выдерживая привычную аккомпанирующую основу бас-аккорд. На протяжении всей пьесы потенциал темы-воспоминания раскрыт Н. Метнером максимально полно за счет ладотонального развития, обновления ритмического рисунка и появления полиритмических формул, а также хроматизации мелодической линии. Отголоски и «обрывки» темы-воспоминания присутствуют в другой пьесе, *Danza silvestra* op. 38 № 7, где с т. 21 начинается стремительный вихрь движения шестнадцатыми, в которых едва угадывается мелодия первоисточника, и только рисунок музыкальной ткани дает возможность убедиться в их фактурно-тематическом родстве (пример 12).

**Пример 12**.....Н. Метнер. *Danza silvestra*, op. 38 № 7, основная тема



Свойства фигурации, равно как и напевность присущи мелодии второй побочной темы. Неспешное поначалу чередование восходящего и нисходящего перемещения по звукам трезвучий и сектаккордов создает впечатление спокойного повествования (пример 13). Позднее ритм «сжимается»: длительности становятся мельче, темп оживляется, что подчеркнута авторскими ремарками *a tempo e poco agitato*. Специально отметим, что композитор всегда «стремился находить наиболее меткие образные словесные характеристики и видел в них своеобразный прожектор, освещающий исполнителю путь поисков» [33, с. 128]. Поэтому в целом указания Н. Метнера выделяются особой, нередко «ювелирной» точностью. Г. Нейгауз писал: «...меня восхищает <...> чисто редакторская сторона метнеровских опусов. Я с трудом назову другого композитора, который умел бы с такой изумительной точностью и тонкостью зафиксировать в нотном тексте все, что он хочет выразить своей музыкой и желает от исполнителя. Не только вся агогика и динамика, лиги, акценты и т. д. и т. п., но и словесные обозначения, все эти *con rimidezza, irresoluto, sfrenatamente, acciaccato* и т. д. удивительно точно и верно характеризуют и поясняют смысл музыки и помогают ее исполнению <...> В симфонической музыке такую предельную точность записи я наблюдал еще только у Малера. И Малер, и Метнер были не только замечательными композиторами, но и вдохновенными исполнителями своих сочинений – вот откуда такая точность и „досказанность” их текстов» [40, с. 262].

**Пример 13**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, экспозиция, п. п. (вторая)

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)  
tranquillo ma a tempo]

*pp legatissimo*  
*sempre con Ped.*

Во второй побочной по сравнению с первой распределение звуковысотного пространства более традиционно: мелодия занимает верхний отрезок общего диапазона, а сопровождение – нижний.

В исполнении второй побочной важно воплотить всю гамму переживаний, заложенных в музыке. Вначале – меланхоличность и умиротворение, сменяющиеся впоследствии беспокойством и внутренним протестом. Такие полярно противоположные эмоции претворены в небольшой по продолжительности теме, а их насыщенность и концентрированность сопоставима с масштабом краткой пьесы. Это составляет для

исполнителя существенную сложность, заключающуюся в интерпретации осознанной смене эмоциональных настроев.

Особый склад имеет первый тематический элемент главной партии. Мелодическая линия, которая поначалу строится как варьированный повтор исходного мотива и занимает небольшой диапазон, дублируется двумя нижними голосами и производит впечатление «многоголосной мелодии» (термин С. Григорьева) [14, с. 152]. Она проходит на фоне оstinатного тонического звука в большой октаве, перерастающего в постепенное движение восходящими секстами, что придает декламационному порыву особую одухотворенность. Указание композитора *concentrando* отмечает интенсивность развития темы и концентрированность ее характера, не позволяющее исполнителю «безразличного» звукоизвлечения. Удивительное сходство музыкальной ткани присутствует во вступлении Сонаты *a-moll* op. 30: помимо общей тональности и такой же текстовой ремарки автора, начальное построение излагается посредством дублирования верхнего голоса в партиях обеих рук в разные интервалы, сохраняя при этом оstinатный звук *A*.

Важным организующим элементом любой мелодической линии, в том числе и в *Сонате-воспоминании*, являются цезуры, которые способствуют адекватному восприятию членения отдельных построений сочинения, а также его целостной структуры. Цезура (лат. *caesura* – рубка, рассечение) – это термин, заимствованный из теории стиха, где он обозначает определяемое метром постоянное место словораздела, членящее стих на полустишия. В музыке цезура представляет собой не метрическую, а смысловую грань, выявляемую в исполнении взятием дыхания, остановкой или паузой. Установление цезуры обычно сравнивают с расстановкой знаков препинания в словесной речи. Поэтому произвольно разрывать единое музыкальное целое так же недопустимо, как недопустимо прерывать начатую речь на полуслове.

В заметках о работе пианиста над музыкальным произведением Н. Метнер часто прямо или косвенно говорил о важности цезур как неотъемлемого компонента естественного дыхания, необходимого для верного построения фраз и, как следствие, создания нужного образа [31, с. 15, 37, 53]. Поэтому, с точки зрения исполнительской работы над музыкальным произведением целесообразно подробнее остановиться на моментах, связанных с оправданной расстановкой цезур как самим автором *Сонаты-воспоминания*, так и пианистом, интерпретирующим композиторский текст. Каждый исполнитель должен ясно осознавать логику развития мелодической линии, то есть четко определять начало и окончание каждого музыкального построения, основные мелодические волны, точку высшей кульминации и ее соотношение с другими

кульминациями, характер динамических нарастаний и спадов, ладогармоническую функцию каждого звука мелодии.

Понимание местоположения и значительности, то есть «глубины» цезуры даст возможность обоснованно и корректно выстроить мотив, фразу или раздел исследуемого сочинения. Отчасти о позиции цезур позволяют судить фразировочные лиги; в ряде случаев они совпадают с паузами; цезура обычно возникает после мелодической и гармонической каденции, после остановки на долгом звуке, в момент перехода от ритмической фигуры к ее повторению и т. п. Значительность цезур, как правило, пропорциональна масштабам построений и степени их законченности.

В *Сонате-воспоминании* наиболее явные и глубокие цезуры находятся на гранях формы: перед разработкой и особенно перед репризой. Специально отделена тема-воспоминание: завершение на каденционном обороте предполагает значительную остановку и взятие исполнительского дыхания перед грядущим началом главной партии. Перед разработочным разделом транспонированная в *e-moll* тема-воспоминание обособлена с обеих сторон цезурами, что совпадает с авторскими указаниями (*una corda, pianissimo*). Последнее, наиболее выразительное проведение этой темы, предполагающее полное переосмысление ее исполнения, предваряется замедлением темпа и заметным *diminuendo* – такая цезура делает итоговое звучание темы своего рода авторским эпилогом. Менее крупные цезуры находятся на стыках тематических образов данной сонаты. Иногда автор пользуется знаками вокального обозначения цезур (’), как, например, перед третьей побочной партией, по-видимому, намеренно определяя начало новой и неожиданно светлой по настроению мелодии. Подобные обозначения встречаются и в разработке, знаменуя собой новый виток развития.

Помимо предполагаемых логически цезур между разными темами, не должны игнорироваться пианистом конкретные авторские указания; напротив, они позволят в процессе интерпретации глубже проникнуть в замысел композитора. В целом, такого рода цезурные пометки для Н. Метнера не редкость, они встречаются практически в каждом его сочинении, что свидетельствует об осознанном и трепетном отношении композитора к исполнительской стороне собственных произведений.

Мелодические линии *Сонаты-воспоминания* отчетливы и прозрачны, обладают понятной логикой организации; в чем-то сходны с живой человеческой речью или же несут в себе певучее, вокальное начало. Сложность, однако, состоит в умении исполнителя не раздробить с помощью цезур тематические элементы, а наоборот, соединить, собрать воедино, на первый взгляд, раздробленную мысль. Такой трудностью обладает, например,

вторая побочная партия (см. пример 12). Многочисленные небольшие остановки в мелодическом развитии провоцируют «застой» среди общей темповой оси. И, наоборот, стремление насильно преодолеть цезуры грозит однообразным, механическим и неживым потоком длительностей. Здесь необходимо найти такую золотую середину, при которой внутреннее музыкальное движение будет «раскручиваться» само, шаг за шагом, приводя впоследствии к выразительной кульминации обеих экспозиций сонаты. Аналогичными характеристиками обладает и третья побочная – неспешно развиваясь, она как бы «топчется» на месте, то и дело изобилуя остановками. Для сохранения естественной фразировки в ее начале необходимо прослушивать переходы основных гармонических функций и мелодических разрешений, которые и создают свободный ход фразы. В целом, остальные мелодические линии уже содержат в себе потенцию движения, направленного по восходящей или по нисходящей линии, что непосредственно интерпретируется грамотным исполнителем.

Неоднородность способов построения мелодии в гомофонной фактуре *Сонаты-воспоминания* подкрепляется богатством и разнообразием форм **сопровождения**. Чаще всего композитор обращается к фигурациям – гармоническим, мелодическим и их сочетаниям. Например, в первой побочной аккомпанемент поручен партии правой руки, где фигурационный рисунок должен звучать *pianissimo* и *legatissimo*, оттеняя и гармонически окрашивая основную мелодическую линию.

Примечательно сопровождение второй побочной партии, которая имеет различный аккомпанемент в экспозиции и репризе. Если в первом проведении лирическая тема проходит на фоне мелодических фигураций, впоследствии сочетающихся с гармоническими, то в репризе реализован аккордовый аккомпанемент с элементами многоголосия (пример 14).

**Пример 14**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, реприза, п. п. (вторая)

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]  
*meno mosso, ma poco a poco danzando ed a tempo*

В свою очередь, такое несходство обуславливает разность характеров этих двух, казалось бы, одинаковых тем. Помимо того, в репризе вторая побочная отмечена интересной авторской ремаркой – *meno mosso, ma poco a poco danzando ed a tempo*, что условно можно перевести, как «менее подвижно, но постепенно „растанцовывая” темп» [24]. Характер танцевальности можно усилить не только с помощью верно исполненных штрихов, но и с помощью особой педализации – вначале краткой, после немного протяженной неглубокой полупедали, ясно очерчивающей дыхание в паузах. Усиление нужного настроения дансантиности возможно и за счет особого *legato* – не певучего и вязкого, а легкого и воздушного; необходимо также дифференцировать верхний подвижный голос в аккомпанементе и основную мелодию. Сюда относится верное туше́, а также сохранение фразировки, которая детально выписана автором с помощью лиг. Будет полезна работа отдельно над партией правой руки с уточнением авторских штрихов, динамики и аппликатуры.

Началу разработки *Сонаты-воспоминания* также присущ гомофонный склад, в котором широкий разброс элементов фактуры по вертикали, охват диапазона от большой до третьей октавы создают ощущение пространственности и масштабности движения (тт. 168–172, 176–184). Сквозь гармонические фигурации, исполняемые правой рукой и усиливающие драматический накал музыки, рельефно высвечивается мелодия волевого и мятежного характера, расположенная в нижнем регистре. Особое внимание пианисту здесь следует обратить на педализацию. Данный вид работы, действительно, является непростым: как уже упоминалось в предыдущем разделе, разработка имеет очень сложный гармонический материал, следовательно, смешение гармоний на единой педали недопустимо. Каждая используемая звуковая краска по-своему важна и влияет на смысл всего построения. Но из-за широкого изложения голосов исполнителю приходится использовать педаль, которая не должна быть густой и глубокой. Этого можно достичь при условии, что все движения будут предельно четкими, обдуманно, что даст возможность обозначить мысль композитора максимально верно.

Сопровождение мелодии темы-воспоминания, как уже было сказано выше, сделано по формуле бас-аккорд и не изменяется на протяжении всего произведения. Отдельно отметим, что трудность исполнения здесь создает стремление композитора «стереть» тактовую черту, что выражается посредством вуалирования сильных долей такта лигами, берущих начало на слабых долях. Но подобное смещение мелодических звуков с сильных долей не должно сглаживать их значимость, что автор подчеркивает штрихами *tenuto*.

Дополнительно обогатить фактуру произведения возникающими полифоническими подголосками можно через наполнение глубоким «дыханием» партии левой руки.

Краткие аккорды аккомпанемента создают жесткий ритмический каркас мелодии второго элемента главной партии. Лишь в его завершении в мелодическом движении появляется некоторая свобода (тт. 33–40), фактурный рисунок насыщают гармонические фигуры, движение шестнадцатыми становится более равномерным и плавным. Исполнителю следует подчеркнуть различие характеров, созданное подобным сопровождением – с помощью динамических оттенков, градаций звука (от более «жесткого» до «вкрадчивого»), а также, сохранить ритмическую ровность и общую темповую ось.

Преобладание гомофонно-гармонических свойств фактуры *Сонаты-воспоминания*, тем не менее не могут заслонить огромной роли полифонических приемов, пронизывающих всю музыкальную ткань и определяющих индивидуальные качества и глубину характера произведения, что будет рассмотрено в следующем разделе работы.

### **2.3. Элементы полифонизации фактуры**

Критики и современники всегда единогласно отмечали выдающееся мастерство контрапунктической техники композитора. Но для Н. Метнера полифония служила, прежде всего, необходимым средством выражения содержания музыки, естественной и органичной формой его воплощения. Она являлась важной стилевой парадигмой творчества композитора: использовалась в основном как средство тематического развития, а изредка – экспозиционного показа. Полифонические приемы в той или иной мере присутствуют во всех фортепианных произведениях Н. Метнера, но *Соната-воспоминание* может считаться одним из наиболее показательных примеров контрапунктического мышления Мастера.

Уже с первых тактов этого сочинения пианисту приходится столкнуться с тонкостью и сложностью метнеровского письма, обусловленного большой ролью полифонических элементов. Отталкиваясь от современной классификации полифонических приемов в музыкальной ткани и применяя эту систематизацию к исполнительскому анализу интересующего нас произведения, продемонстрируем богатство и разнообразие контрапунктической техники композитора. Конечно, такая систематизация несколько схематизирует общую фактурную картину сочинения, но, с другой, позволит четко выявить наиболее существенные ее закономерности.

В наши дни музыковеды выделяют в полифонической технике, предполагающей сочетание индивидуальных (равноправных или соподчиненных) мелодических голосов, два

или три вида – в первом случае речь идет об имитационной и контрастной полифонии, в другом к ним добавляется разнотемная (термин О. Скребковой) [49]. По мнению О. Скребковой, разнотемная и контрастная полифония не отделены непроходимой гранью, различие между ними состоит в степени противопоставленности голосов. Например, когда тема и противосложение выдержаны в одном плане, взаимодополняют друг друга – это разнотемная полифония; в иных случаях, где происходит сплетение разных тем, каждая из которых наделена своеобразным колоритом и достигает степени образного контраста – это контрастная полифония.

В музыкальной ткани *Сонаты-воспоминания* можно выделить три неравные группы полифонических приемов: чаще композитор пользуется средствами контрастной и разнотемной полифонии, реже – имитационной работой с материалом.

Яркие примеры **контрастного** сочетания фактурных элементов содержатся в разработке. Богатая динамика, фактура, подобная оркестровой, рождающая ассоциации с «засурдиненным» звучанием различных инструментов, – все подчинено логике сменяющихся, как в калейдоскопе, образов, мелькающих в памяти. Темы возникают неожиданно и как бы нелинейно, иногда накладываясь друг на друга в контрапунктическом соединении.

Особенно примечательна вторая фаза разработки *tranquillo ed espressivo*, которая наиболее явно демонстрирует характерные черты контрастной полифонической ткани. Индивидуальность голосов данного типа фактуры, выразившаяся в их интонационной и ритмической самостоятельности, имеет свою специфику: здесь происходит совмещение двух тем – первой побочной и первого элемента главной партии, усложненное аккордовыми фигурациями (пример 15). Если условно «разложить» музыкальную ткань по голосам, то басу и альту окажется свойственной функция гармонического аккомпанемента, а у сопрано и тенора выявится ведущая мелодическая роль.

Иными словами, гомофонный комплекс фактуры (бас и альт) управляется логикой гармонического развития и получает свое выражение в собранной аккордовой конструкции, тогда как совокупность полифонических голосов (тенор и сопрано) выполняет мелодическую функцию. При исполнении первой фазы разработки важно также учитывать соотношение гомофонных и полифонических принципов организации фактуры, как особого типа творческого мышления композитора. Такого рода подход предполагает смягчением исполнителем функциональных граней между рельефом и фоном, которое, прежде всего, связано с процессом мелодизации гармонического профиля фактуры, присущим Н. Метнеру.

Пример 15.....Н. Метнер. Соната-воспоминание, ор. 38 № 1, разработка, вторая фаза

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]  
*tranquillo ed espressivo*  
*poco marcato*

Поручая в этом небольшом отрывке (тт. 198–213) обеим партиям рук синхронное ведение дифференцированных звуковых линий, композитор создает некоторые трудности для пианиста. Постепенное затихание звучности в одном из голосов сталкивается с одновременным усилением в другом. Остальная фактура не должна перекрывать главные звуковые нити и оставаться на «отдалении». Помимо того, внимание исполнителя должно быть сконцентрировано на удержании цельности данного эпизода, что затрудняет присутствие значительного количества кадансов.

Подобные способы фактурной организации сохраняются и в третьей фазе разработки, где интенсивное развитие и взаимопроращение тематизма приводит к его значительной полифонизации. Если ранее, в предыдущем разделе, темы проводились полностью, то теперь от них остались два характерных мотива – четыре начальных звука первого элемента главной партии и такой же по количеству тонов «обрывок» темы-воспоминание. По своей сути музыкальная ткань представлена в виде многоголосия, где дополнительно можно выделить еще два голоса – в басу и сопрано: своего рода *quasi ostinato*, они то стоят на месте, то движутся параллельно, то навстречу друг другу. Общее поступенное перемещение голосов фактуры от нижнего регистра до среднего и верхнего, а потом ее возвращение на исходную точку развития порождает «трагические образы ночной мглы, вьюг с их завываниями, предчувствия полные тревоги и надежд» [33, с. 81], вызывающие эмоциональный отклик многих русских композиторов, в том числе С. Рахманинова и Н. Метнера.

Для исполнителя сложность в данном разделе составляет изысканное владение педализацией. Опорные басы, содержащие в себе потенцию напряженного развития,

должны усиливаться посредством вибрирующей педализации. Применение подобной колористической педали служит также созданию образа закручивающегося водоворота, или вьюги. Вообще, сочинения Н. Метнера часто содержат указания вибрирующей полупедали, позволяющей сохранять слитность тематического материала. Прием затихания звучности на рояле, интересующий композитора, даст возможность пианисту воссоздать необходимый художественный образ – иллюзию дистанцированного колокольного звучания посредством баса, выветленного в фактуре. Репарка автора *legatissimo*, подразумевает прежде всего исполнение пальцевым *legato*, «подкрашенным» педалью. В записях композитора содержится много советов по этому поводу, например: «Игра без педали дает возможность пальцам нашим находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие нутру»; или: «Работать преимущественно без педали» [31, с. 14, 23].

За счет постоянного обогащения фактуры полифоническими элементами, третья фаза разработки отличается концентрированностью и плотностью музыкального материала. Композитор значительно чаще, чем большинство его современников применял перекрещивание рук, и *Соната-воспоминание* не стала исключением. Возможно, это было вызвано стремлением лучше выявить самостоятельность отдельных голосов.

Говоря об использовании композитором элементов **разнотемной** полифонии, следует особо упомянуть раздел, связывающий главную партию и побочную как в первой, так и во второй экспозициях. С т. 41 по т. 60 звучит материал, который и фактурно, и тематически произрастает из «зерна» первого элемента главной партии, постепенно подготавливая собой грядущие мотивы первой побочной темы. Поначалу в музыкальную ткань, преимущественно аккордовую, вплетены «покачивающиеся» интонации из вступления, которые композитор доверил партии правой руки, оставив проведение мелодии в левой. С т. 52 фактура полифонизируется, разделяясь на два, казалось бы, контрастных пласта, которые все же едины в образно-эмоционально порыве (пример 16).

**Пример 16**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, экспозиция, св. раздел

[Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked as [Allegretto tranquillo (Andantino con moto)]. The right hand part features a melodic line with slurs and accents, while the left hand part provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'p' (piano) and 'espressivo'. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Отметим, что И. Зетель в книге о Н. Метнере также замечает, что «фактурные противопоставления мелодий песенного склада сугубо аккомпанирующему сопровождению не очень распространены у Метнера» [18, с. 102]. Природе мышления композитора была свойственна склонность к диалогической фактуре, рождающей впечатление полифонического сочетания голосов: этим приемом он пользуется в связующем разделе как в экспозиции, так и в репризе. В репризе настроение одиночества, пронизывающее связующий раздел между главной и побочной партиями, приводит к рельефной теме, проникающей выразительными интонациями до глубин души (т. 340), а терцовые дублировки чем-то родственны здесь «глубокой» фактуре Й. Брамса. Взаимодополнение ведущих голосов этого эпизода обусловлено его диалогичной природой (пример 17). Для создания яркого, по-настоящему живого образа исполнителю нужно обращать внимание на многопластовость музыкальной ткани и, по возможности, индивидуализировать каждый голос, везде сохраняя «пропетое» *legato*. Также важно подчеркнуть соотношение «тени» и «света» в фактуре: аккомпанемент терций-синкоп не должен перекрывать основные голоса.

**Пример 17**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, ор. 38 № 1, реприза, св. раздел



Еще одним примером использования разнотемной полифонии может служить заключительная партия, где два разнонаправленных голоса – в басу и сопрано – создают эффект интенсивного движения, окрашивая эту тему в драматические тона (см. пример 5). С другой стороны, общая многоголосная структура складывается в гармоническую вертикаль и уподобляется баховским хоралам – строгим и торжественным. Такие способы организации фактуры были присущи композитору с самых первых опусов, например, *Пролог* из ор. 1 уже содержит отголоски разнотемной полифонии – два основных солирующих голоса звучат то в унисон, то расходятся и обретают некую самостоятельность высказывания. Сходными характеристиками обладают и пьесы № 2 и № 3 из того же опуса, где № 2 содержит два подвижных самостоятельных голоса в басу и сопрано, а № 3 и вовсе имеет облик хоральной прелюдии. В этом ряду стоит и *Инфернальное скерцо* ор. 2 (оба

голоса ведут разные мелодические линии, «закручивающиеся» в вихре), и начало сказки *Шествие рыцарей* ор. 14 № 2; интересен пример сказки ор. 20 № 2, где фактура строится как образец полифонизированной гомофонии.

Единственный образец **имитационной** техники в *Сонате-воспоминании* находится в кульминации разработки (тт. 266–276), где первый элемент главной партии звучит *fortissimo* в увеличении, с интервалом в одну четверть к нему подключается его вариант в уменьшении. В силу ритмического контраста данных двух вариантов темы, а также вследствие большой текучести, свойственной анализируемому разделу формы, имитационная техника здесь сближается с разнотемной полифонией. Иными словами, при сочетании разных мелодико-ритмических версий музыкального материала (например, в увеличении, уменьшении, в обращении, ракоходном движении) отличия голосов усиливаются и уподобляют имитационную полифонию разнотемной.

Несмотря на единичность применения в *Сонате-воспоминании* имитационного приема, в целом имитационно-полифоническое насыщение ткани характерно для сочинений Н. Метнера. Более того: в ряде случаев композитор включает в произведения даже высшую форму контрапунктического изложения. Наиболее яркими образцами могут служить *Грозовая соната* ор. 53 № 2 и *Соната-баллада* ор. 27, грандиозные фугато которых обращают на себя внимание не только мастерским голосоведением, но и ладогармоническим построением. Например, находящаяся в разработке *Грозовой сонаты* тема фугато начинается в *fis-moll* и в своем развитии приводит к тональному ответу, который изложен на полтона выше, то есть в *g-moll* (пример 18). В фугато *Сонаты-баллады* основная тема проходит последовательно в *b-moll*, *g-moll* и *es-moll*. Интересно, что полифоническое развертывание здесь нарушается дважды, но после гомофонных по своему складу эпизодов основная тема возрождается вновь, решительно и властно вырастая в своем суровом величии.

**Пример 18**.....Н. Метнер. *Грозовая соната* ор. 53 № 2, разработка, *fugato*

[Allegro sostenuto]  
sempre al rigore di tempo

*p* *marcato*

*pp* *marcato*

*sempre portamento e leggiero*

Примечательно, что даже ранние произведения Н. Метнера уже включают элементы имитационной техники – так, фактура сонаты *f-moll* op. 5 отличается дифференциацией голосов и регистров, что особенно ярко демонстрируется посредством эпизода *fugato* в финале. Главной трудностью для пианиста здесь является звуковой и механический контроль всех голосов в их одновременном звучании, что требует высокой степени концентрации в процессе интерпретации. Среди жанра миниатюры наиболее показательны сказки *Песнь Офелии* op. 14 №1 (мини-фугато перед репризой), сказка op. 20 № 1 (в целом диалогическая фактура – тема и эхо темы), а также сказка op. 26 №2 (средний раздел построен на переключках тем).

Помимо вышеназванных форм полифонического изложения, в *Сонате-воспоминание* встречаются построения, которые обладают признаками гомофонного и полифонического склада – подобный тип фактуры можно условно обозначить термином ***quasi* полифонии**. Об этом качестве музыкальной ткани пишет музыковед В. Задерацкий и выделяет его в качестве особой разновидности фактуры [17, с. 169; также 69, с. 64]. Речь идет о наличии в мелодии из гомофонно-гармонической фактуры скрытого многоголосия, которое может быть рельефно показано с помощью исполнительских средств<sup>13</sup>. Такими свойствами обладает тема-воспоминание, в фактуре которой условно можно выделить четыре подвижных голоса: верхний со скрытым двухголосием, средний и бас (пример 19). Подтверждением полифонизации музыкального текста данной темы служат также авторские штрихи – средний и верхний голоса обозначены *tenuto*, что предполагает дополнительное подчеркивание и показ (пусть даже и не явный) определенных уровней в фактуре. Басовый голос выделяется в силу регистрового положения.

**Пример 19**.....Н. Метнер. *Соната-воспоминание*, op. 38 № 1, тема-воспоминание

Alegretto tranquillo (Andantino con moto) ♩ = 72

*p semplice*  
*una corda e poco Pedale*

В итоге фактура этой музыкальной темы вызывает ассоциации с ясной строгостью баховских прелюдий и раскрывает одно из качеств стиля Н. Метнера, которое можно

<sup>13</sup> Об обратном качестве (иллюзия аккордового склада, который, при аналитическом рассмотрении, насыщен контрапунктическими перестановками) упоминает С. Надлер в книге «Полифонический мир Дмитрия Шостаковича» [36, с. 18–19].

определить как графичность – стройную законченность и уравновешенность всех элементов в музыке. Тонкость и изысканность фактурного рисунка темы-воспоминания, а также многих других музыкально-тематических образов в свое время дали основание Н. Мясковскому и другим критикам называть Н. Метнера мастером музыкального рисунка и сравнивать его творчество с шедеврами А. Дюрера и Рембрандта [35, с. 27]. В графичности темы-воспоминания природа метнеровского мелодизма ощущается чрезвычайно полно: при эмоциональной сдержанности и логической выстроенности в ней остро чувствуется биение живого пульса.

По-видимому, синтез гомофонного и полифонического профилей фактуры был настолько органичен для композитора, что тема-воспоминание, как было сказано, неоднократно цитируется или используется в качестве аллюзии. Уже самый первый, экспозиционный, показ этой темы несет в себе зерно для дальнейшего развития всего фактурно-тематического материала сонаты.

#### **2.4 Выводы по главе 2**

Предпринятый анализ убедительно показывает, что в *Сонате-воспоминании*, как и во всем фортепианном творчестве, для адекватного воплощения художественного содержания Н. Метнер использует разнообразные гармонические и фактурные средства. Избегая броских внешних эффектов и напыщенности высказывания, он обращается к тем элементам музыкального языка, которые в наибольшей степени отвечают индивидуальному замыслу произведения.

- В гармоническом языке данной сонаты обращает на себя внимание оригинальный синтез диатоники и хроматики: простота диатоники органично и тонко сочетается с изысканностью хроматики. Н. Метнер широко применяет созвучия терцовой и нетерцовой структуры, обращается к средствам ладовой альтерации, использует трезвучия и септаккорды основных и побочных ступеней. В экспозиционных разделах формы преобладают диатонические средства, в разработке же гармонический язык усложняется за счет привлечения возможностей хроматической системы. Тональный план сонаты также подчинен раскрытию основной конструктивной идеи, когда облик экспозиционных построений, неконтрастных по интонационно-тематическому решению, определяют родственные строи, а развивающие разделы, наполненные тематической разработкой, связаны с уходом в далекие тональные сферы.

В целом гармоническое решение *Сонаты-воспоминания* Н. Метнера сочетает в себе две полярные характеристики: простоту и одновременно сложность. Это объясняется тем,

что в вопросах композиторской техники Н. Метнер всегда умело балансировал категориями противоположностей, что соответствовало его собственным творческим принципам. Ясность гармонической вертикали и логичность горизонтального развертывания формы помогают исполнителю верно определить значение каждого интонационно-тематического элемента, наметить цезуры и кульминационные зоны, выстроить общую линию композиционного становления.

- Фортепианную фактуру *Сонаты-воспоминания* в целом можно охарактеризовать как сложный синтез гомофонного и полифонического складов, своего рода полифонизированную гомофонию, образованную сочетанием трех слоев. Как правило, роль интонационно-смыслового центра в ней принимает на себя ведущий мелодический голос, ладогармонической основой чаще всего является бас; средние же голоса, интонационно разнообразные, заполняют фактурное пространство.

Базой фактурного решения *Сонаты-воспоминания* является гомофонный склад, в котором сохраняется традиционное функциональное разграничение мелодии и сопровождения. Звуковысотная сторона мелодии в значительной степени характеризуется вокальным или инструментальным происхождением, что всегда должно отражаться в исполнительской трактовке. Помимо этого, в качестве мелодических голосов в *Сонате-воспоминании* выступают и так называемые мелодии-фигурации, которые усиливают в мелодической линии ладовую сторону.

Сопровождение, не только решающее задачу гармонической основы, но и обогащающее ведущую тему, зачастую мелодизируется, что обуславливает преимущественно фигурационный способ его изложения. В нем большое значение приобретают приемы *quasi*-полифонического, скрытого многоголосия, приводящие к многослойности и даже дифференцированности сопровождающего пласта фактуры.

Неотделимой гранью музыкальной ткани *Сонаты-воспоминания* являются также полифонические приемы. Они применены прежде всего для насыщения тематического материала в ходе его развития, поэтому преобладают в разработке. В ее первой и второй фазах использованы средства контрастной полифонии; в кульминации среднего раздела сонаты задействован принцип имитации: автор мастерски соединяет два варианта одной и той же темы, создавая неожиданный эффект образного контраста.

Следовательно, в гомофонной фактуре *Сонаты-воспоминания* мелодия и сопровождение сближены по характеру изложения: мелодия подчиняется гармоническим закономерностям, сопровождение приобретает мелодические черты, а их связь обогащается

элементами полифонизации. В результате возникает такое единение компонентов фактуры, которое выступает приметой неповторимого фортепианного стиля метнеровской музыки.

- Для исполнителя особенность *Сонаты-воспоминания* определяется исключительно ясным пианистическим изложением материала. Это обусловлено прекрасным владением и пониманием тембровых возможностей рояля Н. Метнером, т. к. на протяжении жизни он являлся также успешным концертирующим пианистом. Будучи художником высочайшего интеллекта и обращая свое искусство к глубоко мыслящим исполнителям и вдумчивым слушателям, Н. Метнер как бы предлагал им пристально вникать в стиль своего письма, постигая все сложности полифонизированной гомофонии. Он был убежден в том, что только на этом пути пианист сможет постичь сущность замысла, вжиться в правду чувств, воплощенных в звуках.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Осуществленный научно-творческий проект отразил стремление автора обобщить свой многолетний опыт фортепианного исполнительства и педагогики. Творческая часть диссертации представлена тремя концертными программами, в которых был исполнен указанный в приложениях перечень произведений, большинство из которых принадлежат перу Н. Метнера. В теоретической части рассмотрена и проанализирована *Соната-воспоминание*, а также другие произведения композитора, связанные с ней как тематически, так и образно. Таким образом, достигнута цель диссертации, заключающаяся в выявлении особенностей композиционно-драматургического и фактурного решения *Сонаты-воспоминания* Н. Метнера сквозь призму исполнительской интерпретации.

1. Проведенный музыковедческий и исполнительский анализ *Сонаты-воспоминания* позволяет резюмировать, что ее художественный мир обладает редкостной цельностью. Рассмотрение других фортепианных произведений Н. Метнера, связанных с ней в образном, интонационно-тематическом и фактурном планах, подкрепляет эту мысль. Данное качество обусловлено стройной системой эстетических взглядов композитора и свидетельствует о цельности и единстве творческого пространства автора. Созданные им образы очень искренни, в них нет ничего фальшивого и искусственного. Важная нравственная основа музыки Н. Метнера заключается в том, что он, художник необычайно впечатлительный и остро чувствующий свое время, никогда не пытался отделиться от всемирного музыкального сообщества.

Однако, мировоззрение композитора на фоне бурно развивающихся музыкальных направлений XX века, выглядит идеализированным и, по мнению его современников, неактуальным. Идеал Н. Метнера – возрождение к жизни нестареющих общих норм классического искусства, утверждение универсальности тонально-гармонических и интонационно-тематических основ музыкального творчества. Он стремился воссоздать не какой-нибудь определенный стиль, но широко понимаемый классический тип искусства: восстановить свойственные ему соотношения идей и средств, правдивости и красоты, силы и меры, выразительности деталей и соразмерности целого, а также еще многих определяющих черт искусства этого типа. Такова единственно приемлемая для композитора антитеза современным течениям. Главное для истинного художника, по Н. Метнеру, – не дать увлечь себя в сиюминутные течения моды, где критерии преходящи, а истина теряет определенность. Единственным спасением является верность высшим и вечным «неписанным» законам музыки. Духовный мир композитора наиболее полно

выразился в его эстетическом манифесте *Муза и мода*, в эпистолярном наследии и, конечно же, в творчестве. Н. Метнер – один из тех великих художников, которые в своей музыке не «выдумывали», а исповедовались [9; 68].

2. *Соната-воспоминание* занимает центральное место в фортепианном наследии Н. Метнера, считавшего данное произведение своей творческой удачей, очень его любившего и часто исполнявшего. Масштабность замысла и философская глубина содержания этой сонаты, написанной в зарубежный период творчества композитора, отразили мироощущение автора и выявили новые возможности жанра. С *Сонаты-воспоминания* начинается ор. 38 – первый из трех циклов *Забывших мотивов*. Оригинальное решение сонатной формы диктуется внутренним образным наполнением произведения.

Главная музыкальная тема этого произведения (тема-воспоминание) связывает единой линией все сочинения цикла, а общее настроение сонаты перекликается со многими другими произведениями композитора. Побочный материал изложен тремя темами, что следует из образного решения композиции, имеющей двойную экспозицию, разработку и репризу и отвечает значительности материала. В первой экспозиции доминирует основной образ главной партии, во второй выходит на «авансцену» побочная партия, несущая в себе новые «образы воспоминаний», а главная проводится в менее развернутом виде. Появление новой темы (третьей побочной) в репризе активизирует действие. Многоликость образов и граней душевных переживаний этой музыки по сей день вызывает неподдельный интерес как исполнителей, так и слушателей [6; 7; 8].

3. Драматургическое решение *Сонаты-воспоминания* непосредственно вытекает из мировоззрения творца и рождает особую форму тематической организации. В ней нет дистанции между темой-героем и ее создателем, в музыке произведения непосредственно слышен голос автора и ярко выражаются его эмоции. Таким образом, здесь объединяются средства лирического, эпического и драматического способов организации содержания. Лирическая сфера разворачивается в широком образном диапазоне, раскрывая необычайное богатство эмоциональных состояний, тончайшую гамму душевных переживаний. Неопровержимым свидетельством лирического типа содержания становится внимание композитора к тонкостям мотивно-синтаксического уровня. Лирическое начало предстает в *Сонате-воспоминании* в неразрывной связи с драматическим, которое выявляется в рельефном показе и развитии основных музыкальных тем произведения, а также в выборе сонатной формы. Эпические черты добавляют подобному синтезу спокойный тон высказывания, неспешность разворачивания материала и наличие авторской позиции [11].

4. Оценка исполнительских указаний Н. Метнера в тексте *Сонаты-воспоминания*, а также собственные пианистические наблюдения автора диссертации позволили выявить особенности фактурного решения произведения, которые свидетельствуют о многоплановости и неоднозначности его музыкальной ткани. Горизонтальный план фактуры определяется законами гармонии, поскольку тональный план, функциональное и колористическое наполнение аккордов – все это является чертой стиля не только *Сонаты-воспоминания*, но и других сочинений композитора. Вертикальный срез фактуры традиционен для позднего романтизма, в нем присутствуют характерные черты гомофонного склада с выделением певучей мелодии и развитого сопровождения. В качестве важного средства развития музыкального материала служат разные виды полифонической техники: преимущественно – разнотемной, контрастной и – реже – имитационной. В итоге музыкальная ткань насыщается полифоническими элементами, которые обуславливают четкость графических линий и преобладание в ней рисунка, а не колорита [10].

#### РЕКОМЕНДАЦИИ:

- расширение аналитических поисков на всю область фортепианного репертуара композитора;
- применение полученных результатов к анализу фортепианной партии вокально-инструментальных опусов Н. Метнера;
- обогащение и углубление методологии исследования творчества Н. Метнера путем привлечения архивных сведений из зарубежных источников;
- популяризация творчества и стимулирование исполнения фортепианного наследия Н. Метнера посредством включения его произведений в концертные программы;
- разработка методических приемов для студентов-пианистов по овладению сложно структурированной фактуры Н. Метнера;
- сравнение сонат Н. Метнера с опусами крупных форм его современников, акцентируя внимание на специфику фортепианной фактуры, индивидуальность музыкального языка, принципов построения формы и др.;
- активное использование результатов практических наблюдений и теоретических исследований о фортепианном творчестве Н. Метнера и его пианистическом наследии в учебных курсах *Инструмент и чтение с листа, История мировой музыки, История исполнительского искусства, Методика преподавания специальной дисциплины*;

- мотивирование и налаживание контактов студентов АМГИИ с представителями иностранных заведений и творческих организаций для знакомства с иным опытом интерпретации музыки Н. Метнера.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### На русском языке

1. Асафьев, Б. Русская музыка XIX–XX вв. Ленинград: Музыка, 1968. 324 с.
2. Бобровский, В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 26–64.
3. Бобровский, В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
4. Васильев, П. Фортепианные сонаты Метнера. К международному конкурсу им. П. И. Чайковского. Москва: Музгиз, 1962. 43 с.
5. Виеру, Н. Драматургия баллад Шопена. В: О музыке. Проблемы анализа. Сост. Бобровский В., Головинский Г. Москва: Советский композитор, 1974, с. 219–245.
6. **Георгиева, М.** Программный замысел как одна из ключевых основ для исполнительского анализа организации музыкального времени в *Сонате-воспоминании* (ор. 38 № 1) Н. Метнера. В: Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России. Сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов по итогам Международной научно-практической конференции, состоявшейся в период 10.12.2019–11.12.2019. г. Челябинск, Российская Федерация: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2019, с. 242–246.
7. **Георгиева, М.** Организация музыкального времени в *Сонате-воспоминании* (ор. 38 № 1) Николая Метнера. В: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, № 1 (36), с. 87–92.
8. **Георгиева, М.** Интонационно-тематические особенности фортепианной миниатюры *Canzona matinata* ор. 39 № 4 Н. Метнера. В: Мир культуры: искусство, наука, образование. Сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов по итогам конференции, состоявшейся 25.11.2020. г. Челябинск, Российская Федерация: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2020, с. 75–78.
9. **Георгиева, М.** Мироззрение Н. Метнера как идейно-образная основа драматургии его фортепианных сочинений. В: Искусствознание: Теория, история, практика. Научно-практический журнал, № 2 (31), с. 59–64.
10. **Георгиева, М.** Фактура *Сонаты-воспоминания* ор. 38 № 1 Н. Метнера сквозь призму исполнительских задач. В: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică, 2022, № 1 (42), с. 91–97.

11. **Георгиева, М.** Сочетание лирических и драматических черт в развертывании образного мира *Сонаты-воспоминание* op. 38, № 1 Н. Метнера. В: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: culegere de lucrări ale conferința internaționala*, 15.04.2022, с. 56–62.
12. Гольденвейзер, А. Воспоминания о Н. К. Метнере. В: *Воспоминания, статьи, материалы*. Сост. Апетян З. Москва: Советский композитор, 1981, с. 58–63.
13. Гофман, И. Фортепианная игра. Москва: Музгиз, 1961. 224 с.
14. Григорьев, С. О мелодике Римского-Корсакова. Москва: Музгиз, 1961. 196 с.
15. Долинская, Е. Николай Метнер. Москва: Музыка, 2013. 328 с.
16. Житомирский, Д. Н. К. Метнер. Заметки о стиле. В: *Житомирский Д. Избранные статьи*. Москва: Советский композитор 1981, с. 283–329.
17. Задерацкий, В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. Москва: Музыка, 1969. 272 с.
18. Зетель, И. Метнер – пианист. Москва: Музыка, 1981. 232 с.
19. Ильин, И. Кризис современного искусства. В: *Ильин И. А. Собрание сочинений в 10 тт. (т. 6)*. Сост. Лисица Ю. Москва: Русская Книга, 1996, с. 62–70.
20. Ильин, И. Основы художества. О совершенном в искусстве. В: *Ильин И. А. Собрание сочинений в 10 тт. (т. 6)*. Сост. Лисица Ю. Москва: Русская Книга, 1996, с. 52–182.
21. Ильин, И. Музыка Метнера. В: *Русский колокол*. Сост. Лисица Ю. Москва: ПСТГУ, 2008, с. 563–577.
22. Касьяненко, Л. Работа пианиста над фактурой. Киев: НМАУ, 2003. 168 с.
23. Келдыш, Ю. Н. К. Метнер. В: *История русской музыки в 10 тт. (т. 10А)*. Москва: Музыка, 1997, с. 134–169.
24. Козьмина, К. Некоторые особенности фортепианного стиля Н. Метнера и проблемы интерпретации (на примере *Сонаты-воспоминания*).  
<https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/95244-nekotorye-osobennosti-fortepiannogo-stilja-n-> (дата обращения 22.05.2022).
25. Корябин, И. Интервью с Е. Долинской. Николай Метнер: «Я никогда уже не стану эмигрантом». <https://www.belcanto.ru/14042202.html> (дата обращения 12.12.2021).
26. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 234 с.
27. Мазель, Л., Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 752 с.

28. Медушевский, В. О музыкальных универсалиях. В: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. Сост. Арутюнов Д. Москва: Советский композитор, 1979, с. 176–212.
29. Медушевский, В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 253 с.
30. Метнер: Соната-воспоминание, соч. 38 по. 1 (сингл). <https://melody.su/catalog/classic/56816/> (дата обращения 21.03.2023).
31. Метнер, Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. Сост. Гурвич М., Лукомский Л. Москва: Музыка, 1981. 71 с.
32. Метнер, Н. Муза и мода. Paris: YMCA-Press, 1978. 154 с.
33. Метнер, Н. Письма. Сост. Апетян З. Москва: Советский композитор, 1973. 615 с.
34. Метнер, Н. Воспоминания, статьи, материалы. Сост. Апетян З. Москва: Советский композитор, 1981. 352 с.
35. Мясковский, Н. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика. В: Метнер, Н. Воспоминания, статьи, материалы. Сост. Апетян З. Москва: Советский композитор, 1981, с. 22–30.
36. Надлер, С. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича в 4-х кн. (кн. 1). Ростов-на-Дону: РО ИПК и ПРО, 2009. 280 с.
37. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
38. Назайкинский, Е. О музыкальном темпе. Москва: Музыка, 1965. 95 с.
39. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва: Музыка, 1987. 240 с.
40. Нейгауз, Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. Москва: Советский композитор, 1983. 526 с.
41. Нейгауз, Г. Современник Скрябина и Рахманинова. В: Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Москва: Советский композитор, 1983, с. 260–264.
42. Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К 140-летию композитора. Сб. статей. Ред.-сост. Долинская Е., Валитова М. Москва: Московская консерватория, 2021. 344 с.
43. Оссовский, А. С. В. Рахманинов. В: Воспоминания о Рахманинове в 2-х тт. (т. 1), Москва: Музгиз, 1961, с. 372–418.
44. Предвечнова, Е. Семантика образа-символа времени в *Трагической сонате* op. 39 *c-moll* Н. К. Метнера. В: Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2017, № 26, с. 101–110.

45. Предвечнова, Е. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики. Автореф. дис. канд. иск. Новосибирск, 2018. 24 с.
46. Психофизиология. Учебник для вузов. 4-е издание. Ред. Александров Ю. Санкт-Петербург: Питер, 2014. 464 с.
47. Разгуляев, Р. *Соната-воспоминание* Н. Метнера в аспекте формообразования. Нижний Новгород, 2013. <https://cyberleninka.ru/article/n/sonata-vozpominanie-n-metnera-v-aspekte-formoobrazovaniya> (дата обращения 21.12.2020).
48. Рапацкая, Л. История русской музыки: от Древней Руси до «серебрянного века». Санкт-Петербург: «Лань», 2015. 480 с.
49. Скребкова, О. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма. В: Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Москва: Музыка, 1967, с. 85–129.
50. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке. Москва: Музыка, 1985. 285 с.
51. Соколов, О. О сонатности в произведениях Метнера. В: Вопросы теории музыки. Москва: Музыка, 1968, с. 140–166.
52. Соллертинский, И. Исторические типы симфонической драматургии. В: Соллертинский И. И. Исторические этюды. Ленинград: Музгиз, 1963, с. 335–346.
53. Сохор, А. Стиль, метод, направление. В: Вопросы социологии и эстетики музыки в 2-х тт. (т. 2). Ленинград: Советский композитор, 1981, с. 44–57.
54. Ступницкая, М. *Соната-воспоминание* Н. К. Метнера сквозь призму психологических концепций памяти рубежа XIX–XX веков. Волгоград, 2012. <https://cyberleninka.ru/article/n/sonata-vozpominanie-n-k-metnera-skvoz-prizmu-psihologicheskikh-kontseptsiy-pamyati-rubezha-xix-xx-vv> (дата обращения 03.09.2019).
55. Тюлин, Ю. Учение о музыкальной фактуре и фигурации (в 2-х кн.). Москва: Музыка, 1976–1977. 165 с., 382 с.
56. Федякин, С. Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели. Нижний Новгород, 2007. <https://opentextnn.ru/old/music/personalia/metner/index.html?id=4884> (дата обращения 02.07.2020).
57. Фейнберг, С. Пианизм как искусство. Москва: Музыка, 1969. 608 с.
58. Холопов, Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. Санкт-Петербург: «Лань», 2003. 544 с.
59. Холопова, В. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. Санкт-Петербург: «Лань», 2010. 368 с.
60. Холопова, В. Фактура: очерк. Москва: Музыка, 1979. 87 с.

61. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
62. Чернова, Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. В: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. Москва: Музыка, 1978, с. 13–45.
63. Чернова, Т. Лирика – род музыкальной организации. В: Проблемы музыкознания, вып. 1, Москва: б.и., 1975, с. 83–97.
64. Штром, А. Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера. Автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2009. 27 с.
65. Штром, А. Камерно-вокальные опусы Метнера. Нижний Новгород, 2009. <https://cyberleninka.ru/article/n/kamerno-vokalnye-opusy-metnera-k-probleme-zhanrovogo-opredeleniya> (дата обращения 15.04.2021).
66. Штром, А. Две «музы»: О романсах Н. Метнера ор. 29 № 1 и С. Рахманинова ор. 34 № 1 на стихотворение А. С. Пушкина *Муза*. Нижний Новгород, 2007. <https://opentextmn.ru/music/personalii/metner-n-k/anna-shtrom-dve-muzy-o-romansah-n-metnera-or-29-1-i-s-rahmaninova-or-34-1-na-stihotvorenje-a-s-pushkina-muza-26-64-kb/> (дата обращения 30.06.2021).
67. Энгель, Ю. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. Москва: Советский композитор, 1971. 524 с.

**На румынском языке:**

68. **Gheorghieva, M.** Creația pentru pian a lui N. Medtner în contextul viziunilor sale estetice. În: Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă *Akademos*, 2023, nr. 1 (68), pp. 139–145.
69. Voiculescu, D. Polifonia secolului XX. București: Editura muzicală, 2005. 169 p.

**На английском языке:**

70. Miranda, Ch. Nikolai Medtner: performing imagination in his *Sonata-reminiscenza*, op. 38 no. 1. Indiana University Jacobs School of Music, 2016. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20855?show=full> (дата обращения 21.03.2019).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ (ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ)

#### Концертная программа № 1

**С. Франк, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Н. Метнер**  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств  
Большой зал, корпус II, 13 августа 2020

1. Франк С. *Прелюдия, fuga и вариация* op. 18
2. Шуберт Ф. *Соната для фортепиано a-moll D. 537*  
(I. Allegro ma non troppo. II. Allegretto quasi Andantino. III. Allegro vivace)
3. Брамс Й. *Интермеццо* op. 118 № 2
4. Метнер Н. *Соната-воспоминание* op. 38 № 1

#### Концертная программа № 2

**Н. Метнер и П. Чайковский**  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств  
Большой зал, корпус II, 2 июля 2021

1. Метнер Н. *Утренняя песня (Canzona matinata)* op. 39 № 4  
*Сказка* op. 51 № 2  
*Сказка* op. 51 № 5  
*Сказка* op. 51 № 4  
*Сказка* op. 51 № 6
2. Чайковский П. *Размышление* op. 72 № 5  
*Диалог* op. 72 № 8  
*Элегическая песнь* op. 72 № 14
3. Метнер Н. *Сказка «Когда что звали мы своим, навек от нас ушло...»* op. 34 № 2  
*Вечерняя песня (Canzona serenata)* op. 38 № 6

### Концертная программа № 3

#### *Н. Метнер и С. Рахманинов*

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств  
Большой зал, корпус II, 30 июня 2022

5. Метнер Н.      *Как бы воспоминание (Alla reminiscenza)* ор. 38 № 8  
*Соната-элегия* ор. 11 № 2
  
6. Рахманинов С. *Прелюдия* ор. 23 № 4  
*Прелюдия* ор. 32 № 12  
*Прелюдия* ор. 23 № 10  
*Прелюдия* ор. 32 № 10  
*Прелюдия* ор. 32 № 5
  
7. Метнер Н.      *Соната-вокализ* ор. 41 № 1 (для голоса с фортепиано)  
сопрано – Лилия Шоломей, фортепиано – Мария Георгиева

## ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя **Георгиева Мария**



Подпись

Дата 05.11.2023

## DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele **Gheorghieva Maria**



Semnătura

Data 05.11.2023