

Автор статьи – Спицына Полина – студент 3 курса историко-теоретико-композиторского факультета ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова».

Научный руководитель – Хачаянц Анжела Григорьевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова».

Спицына Полина

**СОНАТНАЯ ТРИАДА Н.К. МЕТНЕРА:
ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ ЦИКЛА**

*Он останавливает наше внимание:
мимо него или можно пройти,
совершенно не заметив глубины его таланта...;
или же он пленяет навсегда.*

А. Белый «Арабески»

Эпиграфом композиторского наследия Н.К. Метнера становятся слова С.И. Танеева: «Метнер родился с сонатной формой» [5, с. 8]. Сонатная форма пронизывает все творчество автора, получая большое разнообразие в воплощении: от классических образцов до формы с двойной экспозицией и со вторичными признаками сонатности [9, с.149].

Уже в ранних сонатах композитора присутствуют усложненные разновидности форм. Для анализа особенностей формообразования, а также средств объединения материала обратимся к Сонатной триаде ор. 11, посвященной брату жены композитора Андрею Братенши. Три одночастные сонаты демонстрируют своеобразный способ претворения цикличности в творческом наследии Н.К. Метнера.

Тематически самостоятельные сочинения Метнер скрепляет единым опусом, обращая внимание исследователя на характерные черты.

Завершенная структура произведений обозначена также отказом композитора от явных средств объединения: здесь нет лейтмотивов, реминисценций и прочих тематических связей. Тем не менее, объединяющие факторы прослеживаются на других уровнях.

Создание цикла проходило под впечатлением стихотворений «Трилогия страсти» И.В. Гете («К Вертеру», «Элегия» и «Умиротворение»). Следуя программному импульсу, но избегая подробных программных установок, Метнер называет по Гете лишь вторую часть своей триады – «Элегия». В данной работе намеренно оставлены вопросы программности для фокусировки исследовательского взгляда на имманентно-музыкальных свойствах сочинения¹.

Очевидна общая драматургия цикла. Три обособленных сочинения в образном и жанровом отношении соответствуют трем частям классической сонаты: подвижность крайний сонат оттенены размеренным *Andante* Второй сонаты. Кроме того, каждая из них представляет собой вариант сонатной формы, обусловленный образно-смысловым контекстом.

Первая соната *As-dur* привлекает особое внимание разнообразием побочной партии. Тема имеет простую трехчастную форму и опирается на вариационный принцип изложения.

¹ Связь с литературным источником анализируется в диссертации Е.О. Предвечной «Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики» [См. 7].

Пример 1.

4. Метнер. 8498

50

Материалу побочной партии будет посвящен также весь второй раздел разработки, где тема появится в трех вариантах.

В репризе именно побочная партия сохранит свою структуру и тем самым станет наиболее знаковой для Первой сонаты (главная партия примет в репризном разделе сжатые формы). Интересно, что кроме структуры, сохранится и звуковысотное положение мелодии, получающее новую гармонизацию в иной тональности.

Вариант составляют проведения побочной во втором разделе разработки. Здесь, несмотря на чередование регистров, фактурных пластов, начало трех проводений обозначены тонической высотой "d" (при основной тональности D-dur). К подобному приему перегармонизации мелодии побочной партии Метнер обратится еще раз в последующей сонате опуса.

Несмотря на масштабность основных тем Первой сонаты и особую подчеркнутую роль побочной, общие признаки

классицистской структуры в ней сохранены.

Второй сонатой (Элегией) d-moll правит размеренный нарративный тон. Повествовательное развертывание сонаты исходит из материала вступления: тема главной партии полностью сохраняет секундовое мелодическое зерно, не подвергая его ритмическому варьированию, но обновляя фактурную основу. Несмотря на четный ритм, партия левой руки здесь иллюзорно обращает к вальсовой трехдольности, за счет ровных триолей, акцентированных на первой доле басовым звуком.

Пример 2.

8596

88

В побочной партии, продолжающей нарративную линию, по своему интерпретируется вступительное интонационное зерно. Здесь секундовые интонации имеют нисходящую направленность.

Пример 3.



Три тематические вершины Второй сонаты цикла оказываются интонационно близкими друг другу. Отсутствие контрастной индивидуализации тематизма способствует размыванию границ разделов в сонатной форме. Так, перед репризным появлением главной партии, композитор в основной тональности на фоне доминантового органного пункта контрапунктически проводит материал главной и побочной, создавая «мнимую репризу», по выражению О.В. Соколова [9, с. 149].

Тематически насыщенный раздел способствует преломлению образного единства, поэтому следующая за ним истинная реприза, начинаясь в субдоминантовом *g-moll* с главной партии, главной партией и заканчивается. В этом разделе тема обретает больший объем за счет разросшегося расширения того «заклинательного» «*g-f*», который будет повторен секвенционно.

Однако, как продолжение репризы, Метнер пишет коду, посвящая ее материалу побочной и тем самым меняя троичный код сонатной формы на двоичный. Тема побочной в коде обозначена мажорным вариантом основной тональности, оставляющим особый элегичный образный строй: «заключенные в элегии грусть, тоска, унылое раздумье таят в себе предчувствие тихой радости, желание жизни, улыбку сквозь слезы, — и в этом элегичность самого жанра

элегии» [6, с. 170].

Другая особенность, связанная с побочной — сохранение (подобно Первой сонате) звуковысотности мелодии на протяжении всей сонаты, несмотря на тональные перемены.

В Третьей сонате цикла C-dur еще более раздвинуты рамки типовой конструкции. Метнер идет по пути усложнения сонатной «материи»: форма финала триады написана в двойной сонатной форме. В противовес элегичности Второй сонаты, финал делает акцент на экспрессии материала. Как следствие эмоциональной насыщенности проявляется обилие самостоятельных тем.

Особая функция придана теме связующей партии. Ее особенность — появление дважды: вслед за главной и за побочной.

Пример 4.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef). Above the first few notes of the treble staff, there are fingering numbers: 4, 2, 5, 3, 2, 1. The first staff has a dynamic marking *p*. The second system also consists of two staves. The first staff has a dynamic marking *pp* and a *crescendo* marking. The second staff has a dynamic marking *mf*. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

С гармонической точки зрения, связующая партия — логическое продолжение предшествующего тематизма: каждый раз ее начало тонально продолжает предыдущий материал. Кроме того, композитор выстраивает тему, подчиняя фактурной прогрессии: начинаясь с малой секунды, тема постепенно расширяется в пространстве.

Повторность способствует упрочнению самостоятельности связующей партии, что позволяет рассуждать о ней, как о теме равной

по значимости основному тематизму сонатной формы. Кроме того, можно за этим увидеть дополнительные рондальные черты формы, что свойственно финалам сонатных циклов.

Разработка маркирована появлением нового тематизма, который в коде вернется в измененном виде. Проведение новой темы дважды указывает на признаки побочной партии в двойной сонатной форме.

Процесс формообразования в Сонатной триаде может быть определен как становление посредством усложнения. Первая соната выдержана в классицистских традициях формы, Вторая — усложнена неоднозначностью репризы. Кульминацией развития становится Третья соната, в которой Метнер «выращивает» двойную сонатную форму.

В трех сонатах, объединенных одним опусом, нет тематических связей и интонационного родства. Метнер не стремится показать явную общность сонат и не объединяет их в цикл намеренно. Однако общие признаки здесь имеют место и во главе их — структурная закономерность. Размах формы финала становится самоцелью триады, к которому композитор постепенно приходит, опираясь на принцип прогрессии сонатных структур.

Ранее было сказано об отсутствии принципиального образного контраста в тематизме сонат. Возникает вопрос — что в этом случае становится двигательной пружиной для раскручивания формы.

Роль такой пружины на уровне музыкального языка, в частности, выполняет ритм. Несмотря на метрическое единообразие трех сонат (все они написаны в четном метре), ритмическое разнообразие становится господствующим. Во-первых, устойчивым приемом метнеровского письма является колорирование ритмического рисунка: триоли, секстоли, разновидности синкоп, залигованные длительности, избегание ровных или крупных длительностей. Во-

вторых, Метнер не стремится синхронизировать ритм в фактурных пластах, прибегая, тем самым, к ритмической полифонии. Ритмо-фактурные приемы, натяжения-спады, представляются для самодвижения сонатной формы подчас более значимыми, чем тематические или даже тональные.

В исследовании «Стиль модерн» И.А. Скворцова обращает внимание на характерную для Метнера самодовлеющую функцию ритма [8, с.210]. Подчеркивая детали музыкального языка и свободно обращаясь с ритмической стороной, Метнер «укладывается» в эстетику этого стиля. Благодаря обращению к литературной основе, проявляется тенденция времени — синтез искусств. Однако стихотворная программа приобретает здесь скорее суггестивные качества. Для становления формы и создания целостности в сонатах Метнера достаточны интрамузыкальные свойства. Возможно, это предощутил поэт, написав о Николае Метнере, что он «вторично возвращается к целомудренным творческим источникам жизни и музыки. В нем воскресает чистая музыка ...» [2, с. 374].

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизян И. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс Традиция, 2001. — 400 с.
2. Белый А. Николай Метнер // Белый А. Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911. — С. 372-375.
3. Долинская Е. Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. — 328 с., нот., ил.
4. Метнер Н. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж: УМКАРpress, 1978. — 154 с.
5. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы

из записных книжек. М.: Музыка, 1979. — 71 с.

6. Пилипенко Н. О чуде русской элегичности // Музыкальная академия, 2000. № 1. — С. 170-177.

7. Предвечнова Е.О. Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики.: дисс. канд. искусствоведения. — Новосибирск: НГК имени М.И. Глинки, 2018.

8. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. М.: Композитор, 2009. — 354 с., нот., ил.

9. Соколов О. Форма в произведениях Метнера // Вопросы теории музыки. Вып. 1. М.:Музыка, 1968. — С. 140-166.