

Полина Спицына

БАЛЛАДНАЯ МОДЕЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. К. МЕТНЕРА

*Радость измеряется мерой
предшествующего страдания, и
полнота ликования добывается
именно преодолением отчаяния.*

Иван Ильин. Музыка Метнера

Дважды в творческом наследии Н. К. Метнера встречается упоминание жанра баллады. В 1912-1914 годах впервые композитор выносит жанр баллады в заголовок — пишет Сонату-балладу *Fis-dur*. Спустя тридцать лет в 1941 году, во второй раз, обратившись к балладному замыслу, Метнер сочинил Третий фортепианный концерт, озаглавив его «Баллада».

Основные принципы, заложенные в сонате, найдут воплощение в позднем произведении. Сравнение характерных принципов двух сочинений позволяет выявить авторскую модель балладности.

Всю присущую метнеровским сочинениям общую характеристику можно рассматривать по двум параметрам: интрамузыкальным и экстрамузыкальным свойствам текста. Несмотря на смысловое разграничение двух категорий, они находятся в каузальной зависимости.

Внемузыкальное начало выражается в виде закономерностей жанра баллады и скрытой литературной программы.

О. В. Соколов определяет функциональную роль балладного жанра как восполняющую (отвечающую на вопрос «что») — смежную между родами чистой и взаимодействующей музыки [5, 55].

Отказываясь от деления музыкальных жанров на эпос, лирику и

драму, Соколов классифицирует их в зависимости от степени связи музыки и слова. Он выделяет чистую (однородную по материалу), программную (связанную с другим видом искусства) и взаимодействующую (синхронно принадлежащую к разным видам искусства) музыку, а также смежные области категорий. Так, в смежную область чистой и программной музыки попадает жанр сказки, подразумевающий сюжетность, а баллада относится к смежной области чистой и взаимодействующей музыки, поскольку исконно баллада мыслится как литературно-музыкальный жанр.

Однако ко времени, когда жил и творил Н. К. Метнер, баллада уже обрела прочную литературную историю. Таким образом, инструментальную балладу, подобно сказке, можно было бы отнести к смежной области чистой и программной музыки.

О границах жанровости и программности пишет Л. П. Казанцева: «Следует признать, что отнюдь не всегда легко трактовать как программное или непрограммное слово, взятое из области жанровости. Весьма проблематично в этом плане название. <...> "Элегия", "размышление", "каприччио", "утешение", "ноктюрн", "сказка", "юмореска", "идиллия" — названия, произошедшие от указания на тему и образный план музыки, то есть по сути программные» [4, 284]. Но, поддаваясь тиражированию и укореняясь в качестве сугубо жанрового начала (подобно сонате, симфонии), они, по мнению Л. П. Казанцевой, теряют свою исконную «способность» к программности. Ряд жанров можно было дополнить и балладой. Однако говорить о полном высвобождении от программности, об утрате «памяти жанра» в данном случае нельзя. Поскольку жанр баллады имеет собственные типологические черты, происходящие от литературного прототипа (катастрофичность, временная обратимость, противопоставление действующих лиц), он не может не оказать влияние на формирование драматургической концепции сочинения: из жанрового заголовка «предвидится» развитие музыкального «сюжета».

Принимая во внимание эти детали, вероятно, следует говорить о потенциальной программности, подразумевая возможность трактовки жанра как программного источника.

«Жанрообразующими критериями баллады являются антагонизм двух миров (здешнего и потустороннего) и повествовательность» [1, 208]. Противопоставление миров осуществляется в условиях реального мира, куда приходит гость из потустороннего и заканчивается конфликт не преобразованием, как в сказке, а катастрофой. Такая жанровая модель воплощена в первых частях балладных сочинений Метнера.

Первая часть Сонаты, вырастающая из повествовательного тематизма, содержит конфликтное зерно, выраженное в образном, тональном и структурном отношениях.

Подобно шопеновским балладам, в которых, по выражению К. В. Зенкина, «наиболее актуальным стало взаимодействие прошлого и настоящего» [3, 71], в Сонате Метнера особым образом предстает категория времени. Начало сонаты с задумчиво-повествовательной главной партией выражает время настоящее (рис. № 1), тогда как сумбурная побочная характеризует внутреннюю сторону жизни — переживания, оставшиеся в прошлом (рис. № 2).

Пример 1.



Пример 2.



Инверсионная трактовка времени позволяет осветить скрытую сюжетную линию баллады — взаимодействие в одной сфере двух разных планов. Однако далее, в репризе, накал противоречий приводит к временной трансформации: главная партия, уходя в небытие, соотносится с категорией

прошлого (она проводится в а-молл в наиболее чистом, благозвучном виде и приобретает светлую потусторонность за счет перехода в верхний регистр, угасшей динамики, обволакивающих фигураций), в то время как переживания, символизируемые побочной, актуализируются в настоящем времени (она, в противовес главной, становится более прерывистой и «нервной»). Внешнее начало — пересказ, будто уходит в небытие — в область воспоминаний, тогда как вспоминаемый «сюжет» пересказа начинает проступать явственнее и сильнее. Заложенные противоречивые свойства двух действующих лиц способствуют постепенной трансформации эпической драматургии в конфликтную, в соответствии с законами жанра баллады.

Более высокий уровень конфликта в драматургии сонаты реализуется с введением новой темы-антагониста в эпизоде в разработке, тонально противопоставленной экспозиции (пример № 3).

Пример 3.



Именно эпизод, а не побочная партия, в первом проведении звучит в тональности доминанты – в cis-moll, а во втором, появившись в коде, проводится в минорном варианте основной тональности – fis-moll, переходя тем самым в ранг побочной партии высшего порядка двойной сонатной формы.

Нисходящее движение темы эпизода ассоциативно напоминает риторическую фигуру *catabasis*, увлекающую за собой вниз не только саму тему, но и весь раздел коды (первая часть заканчивается ниспадающими аккордами fis-moll). Двойная сонатная форма становится драматургически

необходимой: конфликт первой части реализуется благодаря введению темы в разработку, в то время как экспозиция «отвечает» за повествовательное ядро — эпическое начало в балладе.

По-иному распределены балладные черты в Концерте. Драматическая линия, воплощенная в первой части, выстраивается вместе с трансформацией титульной интонации (пример № 4).

Пример 4.



Начальная оркестровая интонация несет в себе важную драматургическую идею. Появившись первый раз в партии валторны, она претендует на роль вступительной, подготавливающей основную тему у фортепиано, однако в завершении первого раздела, появится во второй раз, создавая интонационное обрамление. Наиболее сильное изменение главный музыкальный «персонаж» претерпевает в пятом проведении (пример № 5): впервые попадая в фортепианную партию, он приобретает черты похоронного марша (вместо трех четвертей будут две, романсовый склад сменится на траурную аккордовую поступь), аллюзийно напоминая этюд Шопена op.25 №11, который так же как и трансформированный звуковой комплекс у Метнера, звучит в тональности a-moll.

Пример 5.



В завершении первой части именно титульная интонация концерта, разросшаяся в процессе вариантных повторений до самостоятельной темы,

подвергнется хроматическим преобразованиям и мотивной разработке, ведущей к инфернальному итогу.

Драматическое и эпическое начало в Концерте представлено параллельно (в отличие от Сонаты, где функции распределяются между двумя разделами — экспозиционным и разработочным, а, взаимодействуя в репризе, приводят к финалу-катастрофе – жанровоопределяющей черте балладного сочинения). Эпическое повествовательное начало сказывается на рапсодической структуре первой части с чередованием большого количества тем, где новые темы становятся интонационным следствием уже звучащих, а драматическое — на трансформации начального интонационного комплекса, ведущего к катастрофе.

Жанр баллады, таким образом, становится фактором, определяющим драматургию сочинения на одном уровне с литературной программой, но в отличие от нее в первоначальном виде проявляется только в первых частях обоих сочинений, концентрируясь на направлении к цели – драматическому исходу в окончании.

Литературная программность подана Метнером в обобщенном ключе – в двух сочинениях композитор, обратившись к литературному источнику, оставил его неопубликованным. Тем самым, как и «программа» баллады, литературная программа осталась в качестве творческих намерений потенциальной программы, провоцирующей к поиску возможных смыслов.

За поэтическую основу Сонаты взято стихотворение А. А. Фета «Когда Божественный бежал людских речей» на евангельский сюжет. В черновых записях сонаты автором приводится соотношение частей сонаты со стихотворением: «I часть – схема всей притчи. II часть как бы вариации, относящиеся к словам: И сатана исчез. III часть – вариация, относящаяся к словам: И ангелы пришли»¹. Однако первая часть, растворяясь в балладном начале, отходит от следования стихотворной концепции – вместо светлого

¹ ВМОМК им. М.И. Глинки, ф.132, №56. Л. 6. [Цит. по: 2, 119].

завершения, здесь отражается характерное для жанра баллады движение к неминуемой катастрофе. Вторая часть (Интродукция), выступая скорее в роли «чистилища», а финал – процесса очищения и приближения к божественной высоте, в большей степени соотносится с литературным первоисточником, но противоречит классической концепции балладности. Такое разграничение объясняется также разновременным написанием частей сонаты².

Два программных слоя соответствуют двум этапам развития материала сонаты: первой «балладной» части как первого этапа развития, приводящего к жанровой закономерности — катастрофе, и объединенных *attacca* второй и третьей части — второго этапа, воплощающего литературное содержание. Наличие двух факторов программности раскрывается и через их противоречие, несовпадение драматургического «ритма».

Литературный источник Концерта засвидетельствован в эпистолярном наследии Метнера: «1-я часть связана с балладой Лермонтова "Русалка". Плывая по реке голубой, озаряема полной луной, Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь "чужой стороны", который остается "хладен и нем" к ее ласкам. На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и I-я часть концерта. Но в Интерлюдии и в финале концерта лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением человеческого духа, убаюканного, усыпленного чарами земной жизни ("реки"), — витязь-дух постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песнь, в конце (кода концерта) превращающуюся в гимн»³. Если в сонате вторая и третья части задумывались как средство «усиления» литературного фетовского начала, то в концерте эти части становятся «выходом за рамки», размышлениями самого композитора, попыткой продолжения лермонтовского сюжета.

Обратившись к жанру баллады, Метнер приписывает балладные черты

² Первая часть изначально задумывалась как самостоятельное целостное произведение и была написана раньше, чем вторая и третья.

³ Письмо Н. К. Метнера к Э. Д. Прену. [Цит. по: 2, 170].

стихотворению Лермонтова, называя «Русалку» балладой [2, 170]. Однако в стихотворении не прослеживаются константные черты жанра: нет драматической прогрессии, нет катастрофы в завершении. Более того, меланхоличная повествовательность, светлая грусть свидетельствуют о принадлежности стихотворения к жанру элегии.

Два программных слоя Концерта, не являясь смысловыми антиподами, все же содержат противоречие между жанровым условием и содержанием стихотворения, что не проходит бесследно для процесса формообразования и порождает в Концерте «постпоэтический» уровень — вторую и третью части⁴.

Однако разведение частей произведений на два полюса (один из которых ведет к финалу-катастрофе, а второй — к финалу-преображению) не становится опровержением черт балладного жанра, а дает импульс к появлению баллады нового типа, к тому же уже зародившемуся в литературе. Отказываясь от концепции романтической «баллады ужаса», в которой драматическое начало господствовало над эпическим, композитор создает музыкальную модель баллады с преобладанием и «победой» нарратива.

Появлению такой баллады в музыке предшествовала поздняя трансформация литературной баллады, где встречаются примеры, опровергающие типологические признаки жанра. В стихотворении «У царицы моей есть высокий дворец» В. С. Соловьева, изначально развивавшемся по всем признакам баллады (противопоставление миров, пересечение границы), в окончании, вместо ожидаемой катастрофы, происходит «благодатное преобразование» [7, 442], «превращающее балладу в собственную противоположность» [7, 442]. Такая концепция явственно перекликается с художественными взглядами самого Метнера. Форма его сочинений становится путем, «который проходит музыка от «томящегося хаоса» до преобразующего победного финала» [6, 33].

⁴ Так же как и в Сонате-балладе, 2-я и 3-я части скреплены ремаркой *attacca*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бегичева О., Казанцева Л. Национально-историческая баллада в музыкальном искусстве романтизма: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4 (37). С. 205–215.
2. Долинская Е. Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с., нот., ил.
3. Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад. // Научный вестник Московской консерватории. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010 №3. С. 71-83.
4. Казанцева Л. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Государственное предприятие Астраханской области «Издательско-полиграфический комплекс «Волга»», 2009. 360 с.
5. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 214 с.
6. Тарасова Е. Иван Ильин о Николае Метнере (на материале статей из писем). М.: Вестник РАМ имени Гнесиных, 2009 №2. С. 28–38.
7. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Тамарченко Н. Т. 1: Тамарченко Н., Тюпа В., Бройтман С. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 439-442.