

**ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА СОДЕРЖАНИЯ
И ФОРМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Н. К. МЕТНЕРА
«БЕССОННИЦА» ОР. 37 № 1**

Номинация: музыкальное искусство XX в.

Долгов Александр Александрович,
студент IV курса отделения «Теория музыки»
ГАПОУ НСО «Новосибирский музыкальный колледж имени А.Ф. Мурова»,
г. Новосибирск, Российская федерация

Научный руководитель:
Друкарова Ольга Андреевна,
преподаватель ПЦК «Теория музыки»,
«Почётный работник культуры Новосибирской области» (2025)
ГАПОУ НСО «Новосибирский музыкальный колледж имени А.Ф. Мурова»,
г. Новосибирск, Российская федерация

Содержание

Введение.....	3
Основная часть.....	8
Заключение.....	21
Список литературы.....	26
Приложение 1	29
Приложение 2	30

Введение

Литературное наследие Фёдора Ивановича Тютчева, наряду с творчеством А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, А. А. Фета и других, стоит в ряду поэтических пластов, которые особенно часто становились источником вдохновения для композиторов разных лет. К лирике поэта обращались такие мастера, как П. И. Чайковский, С. И. Танеев, Н. Н. Черепнин, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, С. В. Рахманинов. Отдельного внимания в данном контексте заслуживает творчество русского композитора и пианиста Николая Карловича Метнера. Являясь одним из последних представителей эпохи романтизма, он оставил после себя богатое музыкальное наследие. Так Метнер является автором трёх скрипичных и четырнадцати фортепианных сонат, трёх фортепианных концертов, а также множества сочинений жанра фортепианной миниатюры¹.

Особое место в творчестве композитора занимает камерно-вокальная лирика. К ней Метнер обращался на протяжении всей жизни, написав в итоге более ста произведений для голоса и фортепиано. Он называл их по-разному: «романсами», «песнями», а также «стихотворениями». И если от определения своих опусов как романсов Метнер отказался практически сразу (к данному жанру принадлежат лишь *Op. 1b* и *Op. 3*), то два других наименования использовались автором на протяжении всего творчества, однако со значительным перевесом в пользу последнего (пять опусов против двенадцати)².

Жанр «стихотворения с музыкой», зародившийся в начале XX века, стал отражением стремления композиторов к полному гармоничному слиянию музыки и поэзии. Как отмечает Е. А. Ручьевская, «"Стихотворения" не обладают устойчивыми жанровыми признаками в той степени, как романс или песня» [24, 89]. Тем не менее, попытку формулирования основных признаков жанра

¹ Метнер значительно расширяет музыкальную типологию, вводя в обиход жанр «сказки» для фортепиано и обозначая отдельные инструментальные циклы как импровизации, дифирамбы, новеллы, лирические фрагменты, гимны, эскизы. Оригинальные обозначения встречаются также в сонатном творчестве композитора: соната-элегия, соната-сказка, соната-баллада, соната-идиллия.

² Более подробно проблематику жанрового определения камерно-вокальных сочинений Метнера разрабатывает в своей статье Анна Александровна Штром [27].

производит А. А. Штром. По мнению исследователя, как правило, «стихотворения» отличаются большим масштабом и концертной направленностью, относясь преимущественно к сфере лирики. В отличие от песни, фортепианная партия часто выступает в них главным носителем основного содержания и музыкального образа, в то время как в мелодике преобладает смешанная ариозно-декламационная манера. Наконец, форме «стихотворений с музыкой» характерна индивидуализация, следующая за особенностями первоисточника [27, 18-19]. Наиболее удобной в данном случае представляется сквозная форма, стремящаяся к предельно точному следованию за изменениями текстовой основы.

Жанр «стихотворений с музыкой» (впервые введённый Г. А. Ларошем и подхваченный Ц. А. Кюи, для которого был важен приоритет слова над музыкой) развивали в своём творчестве С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович. Для Метнера весомость слова также имела большое значение. Это проявлялось не только в жанровом обозначении опусов, но и в обращении к довольно узкому, избранному кругу поэтов. Главными в данном контексте стали четыре имени: И. В. фон Гёте, А. С. Пушкин, А. А. Фет и Ф. И. Тютчев.

«Тютчев русской музыки» – так охарактеризовал Метнера русский богослов, литературовед, религиозный писатель и поэт С. Н. Дурылин [10, 282-283]. Он считал, что только в нём поэт смог найти «композитора конгениального себе». Родственность присущих музыке Метнера сдержанности и подчас суровости поэзии Тютчева отмечал также И. С. Яссер, посвятивший исследованию музыкального языка композитора отдельную статью [28, 198]. Несмотря на это, мнение Метнера о «поэте космического сознания» не было стабильным. За семь лет, начиная с 1903 года, его отношение к Тютчеву стало полярным, перейдя от совершенного неприятия³ к крайней любви и

³ В письме Н. К. Метнера к своему брату Эмилию за 2 – 5 августа 1903 г. можно найти следующие слова: «<...> в последнее время я заставил себя вчитаться в стихотворную поэзию. Сначала почитал немного Тютчева, потом поэзию "Скорпиона" и "Грифа" и теперь летом посмотрел как следует сборник Фета. И что же? Моё холодное отношение к стихотворной поэзии нисколько не изменилось <...>. Нет, право же, возьмём хоть того же Тютчева или Фета

благоговению, которые он пронёс с собой до конца жизни. Выражение новой позиции по отношению к творчеству поэта проявилось не только в создании на его тексты нескольких вокальных опусов (14 произведений), но также в использовании отдельных строк его стихотворений в качестве эпитафий к различным инструментальным сочинениям⁴. Для композитора стало характерным явлением помещать именно тютчевские стихи в заключительные разделы вокальных циклов (*Op. 28, Op. 37, Op. 45, Op. 61*). Возможно, именно поэтому песня «Когда, что звали мы своим» (написанная на слова Тютчева) венчает последний вокальный опус композитора.

Одним из наиболее известных и выдающихся сочинений Метнера в вокальном жанре (как и в творчестве в целом) является «Бессонница» *Op. 37 № 1*, впервые воплотившая в музыке знаменитые строки Тютчева «Часов однообразный бой...». Музыковед Е. Б. Долинская называла её глубоким философским произведением и одним из «лучших образцов сдержанной и углублённой лирики Метнера» [18, 201]. «Бессонница» относится к зрелому периоду творчества композитора, заключая в себе все стороны его внутреннего облика: «сосредоточенность, сдержанность при большой полноте чувства, чисто метнеровское сочетание откровенной душевности и терпкой, горькой печали» (по замечанию Д. В. Житомирского) [12, 321].

Можно сделать вывод, что сам Метнер также давал музыке «Бессонницы» крайне высокую оценку, принимая во внимание, что в письмах 1920 – 1921 гг. именно её он предлагает среди первых к ознакомлению своему брату Эмилию и композитору С. В. Рахманинову [19, 186, 192]. Спустя практически десятилетие, находясь вдали от родины и переживая чувство гнетущего одиночества, в

– хотя они и талантливы, но всё же чувствуется до известной степени, что поэтическая форма для них бремя» [20, 49].

⁴ Так, композитор предпосылает стихотворение «О чём ты воешь, ветер ночной» *сонате № 7 e-moll Op. 25 № 2*, а начальные строки «Успокоения» (Когда, что звали мы своим, / Навек от нас ушло) – *сказке e-moll Op. 34 № 2* (оба стихотворения он реализует позже в виде вокальных сочинений: *Op. 37 № 5* и *Op. 61 № 8* соответственно). Наконец, цитату «Весна идёт, весна идёт!» из «Весенних вод» Метнер использует в качестве мотто к одной из фраз фортепиано в финале *Скрипичной сонаты №2 G-dur Op. 44*.

обращении к С. Н. Дурылину автор упоминает те же поэтические строки: «Конечно, и везде на свете сейчас вспоминается тютчевская «Бессонница», но нигде так остро не переживается она мною, как здесь, во Франции» [20, 394].

«Бессонница» входит в состав *Пяти стихотворений Ф. И. Тютчева и А. А. Фета для голоса и фортепиано Op. 37*. Создание вокального цикла пришлось для Метнера на 1918 год, наполненный множеством тяжёлых жизненных событий [20, 176]. В качестве отклика на удары судьбы, один за другим настигающих семью, композитор обращается к глубокой философской лирике Тютчева, в которой находит наибольшее соответствие своему душевному состоянию. Все три номера, написанные на слова последнего (№ 1 «Бессонница», № 2 «Слёзы» и № 5 «О чём ты воешь, ветер ночной»), спустя два года Метнер посвящает памяти своего брата Карла вскоре после получения извещения о его смерти от сыпного тифа во время командировки в частях Красной Армии [20, 183-184].

В отличие от Метнера, в биографии Тютчева трудно отметить какие-либо характерные внешние факторы, объяснявшие обращение к вечной философской теме неизбежности смерти. К 1829 году, когда была написана «Бессонница», молодой поэт уже достиг значительных успехов на дипломатической службе, был вполне признан в литературных кругах и в том же году стал отцом. Несмотря на это, внутреннее чувство тоски и одиночества всё же посещало Тютчева, его продолжали терзать переживания о скоротечности жизни и поиске её смысла. «Сознание "непрочности и хрупкости" человеческого бытия обострилось и осложнялось у Тютчева упорным предчувствием социальной катастрофы» – пишет в своей работе советский литературовед, биограф и правнук поэта К. В. Пигарёв [23, 190]. Рождённая в часы ночного бдения – в состоянии противоречия между сном и бодрствованием – «Бессонница» стала прямым выражением данного чувства.

Смысловая наполненность и содержательная сложность строк поэта не могла не оказать влияние на структуру музыкальной композиции Метнера. В настоящей курсовой работе будет подробно рассмотрен вопрос взаимодействия

содержания и формы в его произведении «Бессонница» Ор. 37 № 1. Обращение к данному сочинению, ставшему объектом исследования, объясняется отсутствием в музыковедческой литературе детального разбора формы предложенного опуса, чем также обуславливается актуальность работы. Анализ процесса формообразования – предмета исследования – позволит в данном случае проследить воплощение сквозной формы, не имеющей типовой модели, в конкретном музыкальном произведении.

Целью курсовой работы является раскрытие механизма воплощения художественного единства содержания и формы в произведении Метнера «Бессонница» Ор. 37 № 1. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- произвести последовательный разбор сочинения;
- проследить становление идеи «Бессонницы» в процессе развёртывания формы посредством анализа драматургии и особенностей тематического, мелодико-гармонического, метроритмического и фактурного развития;
- исследовать взаимодействие текстовой основы произведения с воплощающими её партиями – вокальной и фортепианной;
- вследствие произведённого анализа выявить основные факторы художественного единства, скрепляющие форму сочинения;
- сформулировать и обосновать тип сквозной формы в «Бессоннице»;
- систематизировать полученную информацию, визуализировав её в табличном виде;
- найти фактологический материал, касающийся воплощения текста «Бессонницы» другими композиторами;

В каждом конкретном случае композиторы по-разному воплощают сквозную форму в своих «стихотворениях с музыкой». В связи с главенством в «Бессоннице» процессуального начала над архитектурным (замечание Д. Д. Благого), рассмотрим подробно каждый из её разделов, проследив особенности динамического процесса становления музыкальной формы [4, 580].

Основная часть

«Бессонница» *Op. 37 № 1 Метнера* открывается двухтактовым фортепианным вступлением, осуществляющим функцию эмоционально-семантической настройки на общий характер стихотворения Тютчева. На это направлены все средства музыкальной выразительности, концентрирующиеся уже в первых тактах фортепианной партии (*см. тт. 1-2*).

В данном контексте выбор краски *es-moll*'я для воплощения состояния сложной саморефлексии и трагической безысходности не является случайным, на что указывает также темповое обозначение *Andantino con moto, ma sempre lugubre* (неторопливо с движением, мрачно). Исследователи по-разному характеризовали семантику данной тональности, сходясь в её общем определении как тональности скорби и глубокой печали⁵. Как примеры близости данной тональной характеристики её воплощению в музыкальном произведении можно привести следующие образцы: *Прелюдия и фуга № 8 из первого тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха, Этюд № 6 Op. 10 Ф. Шопена, Элегия Op. 3 С. В. Рахманинова, Прелюдия № 14 Op. 11 А. Н. Скрябина*.

Образ часов, отмеряющих человеческие жизненные вехи, и образ времени – застылого, но неумолимо идущего вперёд, являются ключевыми для стихотворения. Основным средством создания обобщённого образа выступает фактура⁶, заключённая в рамки тонической педали. Она расчленяется на несколько пластов, взаимодействующих при помощи остинатных фигур. Обращают на себя внимание ритмоформула с обратным пунктиром, вводнотоновым задержанием подчёркивающая квинтовый тон, а также трихордовое секундовое движение в недрах двойной педали. Так композитор вызывает в сознании слушателя ассоциации с раскачивающимся маятником и

⁵ Различные описания семантики данной тональности можно обнаружить в учебном пособии «Семантика музыкальной речи» Н. Л. Вашкевича [5, 21], во второй части труда «Классический стиль в музыке XVIII-XIX веков» Л. В. Кириллиной [15, 36], в книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауза [21, 160].

⁶ Именно лейтфактуру А. А. Штром называет главным носителем образной нагрузки в сочинении [26].

боем часов. Именно благодаря этому создаётся впечатление слияния движения и статики, что является основой драматургии «Бессонницы» Тютчева (см. *тт. 1-2*).

Таким образом, фортепианная партия не столько выполняет функцию поддержки солиста, сколько выступает в роли ведущего средства передачи смысла тютчевских строк и построения тонкого психологического образа. В данном отношении важно сказать о принципе «триединства» – уравнивания в правах текста, голоса и фортепианной партии в вокальных сочинениях Метнера. Не случайно Татьяна Александровна Макушина (первая исполнительница многих песен композитора) называла их не иначе, как «дуэты, если угодно сонаты» для голоса и фортепиано [18, 161-162].

Процессы, проистекающие в сквозной форме удобно рассматривать, используя схему, представленную в заключении настоящей работы. Следующий за вступлением раздел музыкальной формы (обозначенный литерой «А») совпадает с первыми двумя строфами тютчевского стихотворения, создающими общий мрачный фон, из которого у лирического героя зарождаются фатальные мысли.

В контексте распределения «триады Асафьева»⁷ данный сегмент выполняет функцию экспонирования (*initium*), служащую отправной точкой звучания и дающую первый импульс, стимулирующий развитие музыкального материала. Этим обуславливается характерный выбор художественных средств и построение формы раздела. Раздел «А» представляет собой большой нормативный период неповторного строения, состоящий из двух предложений (8 + 8 т.). В первом предложении для показа тональности Метнер использует

⁷ Триада логических функций формы *initium – motus (movere) – terminus* (сокращённо – *i:m:t*) – одна из фундаментальных категорий, разработанная музыковедом Борисом Владимировичем Асафьевым в исследовании «Музыкальная форма как процесс». Его концепция заключается в идее последовательного взаимодействия трёх логических функций, присутствующих в любом процессе музыкального становления на каждом из его уровней: «толчок – отправная точка звучания и сдвиг – движение или состояние неустойчивого равновесия — возвращение к истоку, к состоянию равновесия (к устою), или замыкание движения» [1, 83-84].

полный гармонический оборот, «сдерживаемый» тонической педалью (см. *тт.* 3-6).

Тема-мелодия, исполняемая вокалистом, отличается яркой декламационностью. Опираясь на звуки первой и третьей ступеней, она рождается из начальных тактов фортепианного вступления, постепенно охватывая всё большее звуковое пространство⁸. В ней используются восходящие скачки: квартовый на словах «томительная» и «чужой», квинтовый – на слове «повесть», секстовый – в конце первого предложения на слове «совесть». Все они, кроме первого, подготавливаются плавным движением и приходятся на окончания музыкальных фраз. На последнем слове четверостишия («совесть») мелодическая линия вокалиста достигает крайней нижней границы диапазона, в то время как последующий восходящий скачок на малую сексту, окрашенный звучностью двойной доминанты, даёт начало движению от низшей мелодической точки к кульминационной вершине.

В трактовке партии вокалиста в данном фрагменте Метнер исходит, в первую очередь, от первоисточника. Текст начальной строфы стихотворения Тютчева по своей сути представляет собой цепочку сравнений: бой часов отождествляется ночной «повести», затем – чужому «языку», а в конце – «совести». Мелодические скачки приходятся именно на ключевые слова – эпитеты («томительная», «чужой») и средства сравнения («повесть», «совесть»). Воплощая идею постепенного одушевления образа часов, Метнер выводит его из камерного пространства на более крупный общепhilosophический план. С той же целью композитор применяет состоящую из септаккордов «золотую секвенцию»⁹, которая в дальнейшем станет одним из основных средств формообразования (см. *тт.* 7-10).

Первое предложение экспозиционного сегмента завершается половинной каденцией на звучности двойной доминанты. Процесс музыкального

⁸ Схожий приём обнаруживается в теме *Вокализа Ор. 34 № 14 С. В. Рахманинова*.

⁹ «Золотая секвенция»: «диатоническая секундовая нисходящая секвенция, с кварто-квинтовыми отношениями основных базисов» [3, 116].

становления во втором предложении сопрягается с вариантными изменениями начальной темы, что в первую очередь достигается средствами гармонии. Общий фактурный облик фортепианной партии сохраняется, однако вместо тонической педали и пунктирного задержания к квинтовому тону вводится дополнительный нисходящий аккордовый пласт (см. *тт. 11-14*).

Раздел «А» завершается модуляцией в тональность натуральной доминанты (b-moll). Этот момент совпадает с первой кульминацией на словах «пророчески прощальный глас» (см. *тт. 15-18*). В каденционной зоне многократно скандируемый звук си-бемоль утверждается в роли главенствующего. Он воспринимается как закономерный результат развития тематического материала: конфликтного «наслаивания» квинтового тона на тонический органнй пункт в фортепианной партии вступления и двукратного восходящего хода к звуку си-бемоль в мелодии на словах «повесть» и «чужой» в первом предложении периода¹⁰ (см. *т. 6 и т. 8*).

С одной стороны, такая модуляция вносит в тональный план произведения колористический оттенок, с другой – размыкает экспозиционный период, провоцируя дальнейшее развёртывание музыкальной мысли и подчёркивая тем самым открытую «вопросительность» второй строфы стихотворения. Кроме того, между окончаниями первого и второго предложений раздела ясно обрисовывается автентическая гармоническая «арка» (см. *т. 10 и т. 18*). Таким образом, начальное построение, с одной стороны, закладывает основы для последующего развития, с другой – достигает первой смысловой вершины, взаимодействующей с последующими кульминационными зонами согласно принципу волновой драматургии¹¹.

Однотактовая фортепианная интерлюдия вводит слушателя в раздел «В» (см. *т. 18*), совпадающий с третьей строфой стихотворения. Отражая более взволнованный характер текста, композитор обособляет новый сегмент

¹⁰ Данное явление отмечает Д. Д. Благой в статье «Тютчев в музыке» [4, 580].

¹¹ Подобный тип развития свойственен симфоническому творчеству П. И. Чайковского.

темповым указанием *Poco piu mosso ed agitato*. Фортепианная партия претерпевает фактурные изменения, переходя от скованного остинатностью «раскачивающегося» движения предыдущего фрагмента к волнообразному (см. *тт. 18-21*). За счёт типизированной «бас-аккордовой» ритмоформулы сопровождение приобретает оттенок маршевости, отражая тем самым постепенный уход от звукоизобразительности – образа маятниковых часов. С точки зрения функций музыкального материала второй раздел использует принцип нового экспонирования, чем обуславливается периодообразность данного фрагмента – раздел «В» распадается на две фазы-предложения (3 т. + 4 т.).

За счёт внутрислоговых распевов и большей подвижности мелодической линии второй раздел «В» приобретает песенные черты. В нём начальный тематический материал развивается по принципу вариантного повтора, всё дальше удаляясь от своего первоначального облика (см. *тт. 18-21*).

Второе предложение вновь использует «золотую секвенцию». Именно на неё приходится кульминационная зона раздела, достигающая по сравнению с предыдущей новой мелодико-динамической вершины. Однако, в отличие от семантики секвенции в экспозиционном сегменте, отражающей более подавленный, горестный аффект, в данном она придаёт словам характер дифирамбической возвышенности, патетики. Гармоническое движение основывается на преобладании неустойчивости, благодаря чему второй сегмент формы оказывается разомкнутым, вновь модулируя (как и первое предложение раздела «А») в тональность двойной доминанты (см. *тт. 22-26*). Смысловые параллели с предыдущим разделом также проявляются в вокальной партии. Так, восходящая квартовая интонация в конце сегмента (см. *т. 25*), сообщающая построению вопросительный характер, перекликается с подобными ходами на кварту, квинту и сексту в конце фраз в экспонирующем разделе (см. *тт. 4-6, 7-8, 10-12, 16*).

Третий раздел («С») является кульминационным, совпадая с четвёртой строфой стихотворения – центральной в смысловом отношении.

К данному сегменту формы подводит фортепианная связка. Она закрепляет фактурную смену в партии аккомпанемента, синтезируя материал предыдущего раздела и предваряющей его интерлюдии (*ср. тт. 26-27 с тт. 18-21*). В то же время данный двутакт подготавливает новую волну развития, достигающую в итоге высшей точки. Фортепиано становится одним из ведущих и самодостаточных носителей музыкального образа, приобретая особенную выразительность звучания, в то время как в партии солиста осуществляется слияние вокальности и речитативности (*см. тт. 26-29*).

Эмоциональный накал достигается за счёт постепенно нарастающего гармонического напряжения, подчёркнутого нисходящей эллиптической цепочкой малых мажорных септаккордов. Кульминацию, приходящуюся на слова «... как призрак на краю земли», поддерживают средства громкостной динамики. Декламационно-дифирамбический характер вокальной партии выражается в заключительном восходящем квартовом ходе с филировкой¹² последнего звука (*см. тт. 30-33*).

Фактура сопровождения вновь сменяется – возвращается формула «раскачивания маятника» из экспонирующего раздела. В аккомпанементе продолжается активное развитие на фоне пролонгированного звука в вокальной партии. Последняя фраза солиста секвенционно имитируется партией фортепиано. За счёт «диалога» участников осуществляется фактурное «расслоение», возникает «феномен отстранения автора-героя от происходящего» [4, 581]. Благодаря этому создаётся впечатление созерцания стоящего «на краю земли» призрака уходящей жизни. Это же подчёркивается хроматизированным гармоническим движением, изначально следующим в восходящем направлении по терциям (по звукам «Des», «F», «As», «Ces», приходящимся на сильные доли такта в басу (*см. тт. 27-30*)), а в кульминационной зоне – по большим секундам (звуки «ces», «des», «es») (*см. тт. 30-33*).

¹² Филировка звука (итал. "filare un suono", франц. "filer un son" – «тянуть звук») – обозначение равномерно текущего, долго выдержанного звука и плавного изменения его динамики: от forte к piano и наоборот. Широко используется в вокальной музыке [11].

За генеральной кульминацией на нисходящей мелодико-гармонической секвенции начинается динамический спад, сопровождающийся ритмической аугментацией в вокальной партии. Фортепианное сопровождение, напротив, уходит в более высокий регистр, благодаря чему возникает ощущение уменьшения объёмности звучания. За счёт динамических указаний (*poco a poco mancando* (постепенно стихая, замирая), *sempre diminuendo* (постоянно затихая) и *calmando* (успокаиваясь)) в обеих партиях осуществляется плавный переход от *forte* в начале второй фразы («... и с нашим веком и друзьями бледнеет в сумрачной дали») к *piano* в её конце (см. *mm.* 34-38). Так, средствами музыкальной выразительности Метнер делает смысловой акцент на заключительных словах строфы.

Как и предыдущие разделы, данный сегмент гармонически разомкнут, что вкупе с нисходящим ходом на увеличенную сексту у вокалиста и неустойчивой альтерированной гармонией в аккомпанементе создаёт впечатление крайнего смятения, неопределённости.

Особенно острым чувством противоречия – соединения светлой надежды на будущее с чувством тревоги перед роковыми переменами – наполнена пятая строфа тютчевского текста. Её слова композитор берёт за основу четвёртого раздела (в схеме – «D»), который Д. Д. Благой называет «эпизодом отстранения», переносящим слушателя из реальности в иллюзорные бесконечные дали [4, 581]. В отличие от предыдущих сегментов формы, в которых смена осуществлялась постепенно, в данном уход в сферу таинственного и отрешённого совершается внезапно, выступая сильным контрастом по отношению к предыдущему кульминационному фрагменту. Как отмечает Д. В. Житомирский, вопреки, на первый взгляд, более светлому характеру строфы, композитор отражает в музыке образ из предыдущего четверостишия: «Призрак, бледнеющий в сумрачной дали, призрак и уходящего в небытие старого, и тревожно-неизвестного нового» [12, 322]. Проблески надежды на будущее, заложенные в тексте, тем не менее, выражены в музыке длительным отклонением в мажорную сферу – единственным на протяжении всего произведения.

Гармоническая техника приобретает оттенок импрессионистичности: функциональность уступает место главенству фонизма нонаккорда VI ступени, выдерживаемого на протяжении всего раздела вплоть до каденции. Предыдущая фигура «шествия» в фортепианном сопровождении подвергается диминуированию, сменяясь неакцентированной зыбкой триольной пульсацией на фоне общего облегчения фактуры. Развитие в партии солиста менее выражено – волнообразная мелодия, следующая по звукам аккорда и полиритмически переплетающаяся с аккомпанементом, по большей части лишь расцвечивает остинатную гармонию (см. *тт. 38-41*). Вокальность в первом предложении раздела соединяется с декламационностью, выраженной в активном паузировании в заключительной фразе строфы. Создавая эффект прерывистого дыхания, такой приём передаёт состояние крайнего волнения (см. *тт. 44-49*).

Как отмечает Д. Д. Благой, «эпизод отстранения» выполняет, кроме прочего, предыктовую функцию, подготавливая следующее за ним репризное включение [4, 581]. Рассматривая остинатно выдерживаемый нонаккорд VI ступени с функциональной стороны, можно трактовать его как вводный квинтсектаккорд двойной доминанты с расщеплённой терцией (см. *тт. 38-41*). Возникающие за ним органные пункты на октавных басах «F₁» и «Es₁», в свою очередь, усиливают тяготение к тонике (см. *тт. 44-49*). Четырёхтактовая фортепианная интерлюдия подготавливает «возвращение» темы не только гармонически, но и фактурно. Этому способствуют ямбические восходящие мотивы в басу (и ниспадающие – в среднем голосе), пробивающиеся сквозь триольную пульсацию (см. *тт. 44-49*).

Звучание начальной формулы «раскачивания» знаменует начало репризного включения (в схеме – раздел «A₁»). Средства фактуры, гармонии и артикуляции, до этого ориентированные на ослабление сильных долей такта, в новом разделе, напротив, направлены на активное их подчёркивание. Одновременно с этим увеличивается интервальная плотность и регистровое «расхождение» аккордов (см. *тт. 50-53; ср. с тт. 1-2*). Вкупе с возобновлением тонического органного пункта, данные изменения вызывают у слушателя

прямые ассоциации с жанром траурного марша, подготавливая тем самым заключительные слова стихотворения: «Металла голос погребальный порой оплакивает нас». Так, средствами фактуры Метнер трансформирует изначально более «камерный» образ колеблющегося маятника в прощальный колокольный набат, звучащий как реквием по уходящему поколению.

В смысловом отношении в заключительной строфе стихотворения Тютчева осуществляется возвращение из области скорбных размышлений в трагическую реальность. Картинные ассоциации вновь сменяются звуковыми, за счёт чего возникает арка между началом текста и его завершением («язык», «стенанья», «глас» – в двух первых строфах, «металла голос» – в последней). Таким образом, репризное включение, используемое Метнером, оказывается изначально заложенным в поэтическом первоисточнике.

Подчёркивая сходство крайних строф стихотворения, сегмент «А₁» повторяет первое предложение экспозиционного периода без структурных изменений. Расхождения касаются фортепианной партии, отвечающей за гармоническую сферу: в отличие от размыкания на гармонии двойной доминанты при первом проведении темы, в данном случае полная совершенная каденция утверждает тоническую функцию, реализуя таким образом функцию завершения (область вариантных изменений). Вокальную партию также затрагивают преобразования. Насыщаемая внутрислоговыми распевами на заключительных словах каждой строки, она приобретает по сравнению с экспозиционным вариантом более песенное звучание, близкое характеру раздела «В» (область вариационных изменений) (*ср. тт. 54-57 с тт. 3-6 и тт. 18-21*):

Как и в экспозиционном проведении того же материала, раздел завершается «золотой секвенцией». В соединении с песенностью и кадансированием в мажорную тонику она способствует возникновению особого семантического акцента на заключительных строках стихотворения (*см. тт. 58-61*)

«Весомость» смысловой нагрузки последних слов «Бессонницы» даёт развёртыванию формы новый импульс, приводящий к дополнительному разделу «Е». Несмотря на то, что сам Метнер понимал текст как важнейший компонент вокальной музыки, в данном фрагменте композитор намеренно отказывается от него, используя вокализацию¹³. Такой приём продолжает линию сквозного развития и возводит сегмент в статус «тихой» кульминации, оттеняющей аффективный характер третьего раздела «С». Основное внимание переносится со смыслового значения словесного первоисточника на музыкальную сторону, открывая перед слушателем совершенно новый оттенок образа (см. *т.т.* 61-65).

Исследователи трактуют заключительный вокализ по-разному. Так, Д. Д. Благой сравнивает пение без слов с «*символом освобождения от оков* для той внутренней музыки, которой так страстно призывал внимать Тютчев в конце стихотворения "Silentium!"» [4, 582]. В свою очередь, Александр Иванович Демченко в статье «Муза вне моды: к 140-летию со дня рождения Н. К. Метнера» отмечает в данном случае близость вокализа *панихидному отпеванию* [8, 241].

¹³ Вокализация (франц. "vocalisation", итал. "vocalizzazione") – пение на гласных звуках. Простейшим видом вокализации является распевание какой-либо гласной или слога поэтического текста двумя и более звуками, вплоть до колоратурных пассажей. Сюда же относится техника пения без слов (вокализ) [16].

Хрестоматийным примером использования данного приёма на протяжении всего произведения является *Вокализ Ор. 34 № 14 С. В. Рахманинова* (Николай Карлович восхищался этим сочинением и был одним из первых слушателей на его премьере в 1915 г.). К подобным редким образцам можно отнести также *Концерт для колоратурного сопрано с оркестром Ор. 82 Р. М. Глиэра*.

Стоит отметить любовь к вокализам, выраженную в творчестве Метнера, трактовавшего голос как наиболее совершенный из музыкальных инструментов. Вершиной претворения данной идеи в творчестве композитора стал *Ор. 41 – соната-вокализ (Ор. 41 № 1) и сюита-вокализ (Ор. 41 № 2) для голоса и фортепиано*. В них, в отличие от произведений Рахманинова и Глиэра, песенный тематизм уступает место инструментальному началу. Важно также подчеркнуть, что Метнер нередко использовал вокализацию как специфический приём в произведениях с текстом, применяя её в заключениях (как в случае с «*Бессонницей*» *Ор. 37 № 1*) – «*Лишь розы увядают*» (№ 3) и «*Арион*» (№ 6) из *Шести стихотворений А. С. Пушкина Ор. 36* –, либо используя как дополнение к каждому из куплетов в «*Песенке эльфов*» (№ 3) из *Девяти песен И. В. фон Гёте Ор. 6*. Наконец, примеры использования заключительных вокализов обнаруживаются в сочинениях композиторов XX века, помимо Метнера: *Романс «Не пой, красавица» Ор. 6 № 1 Т. Н. Хренникова*, «*Песня под тальянку*» из цикла «*У меня отец крестьянин*» *Г. В. Свиридова* или хор «*Озеро*» *Ор. 28 № 2 М. А. Парцхаладзе*. Конечно, в каждом отдельном случае данный приём подчинён замыслу композитора.

В то же время Е. Б. Долинская (автор первой монографии о композиторе) в своей характеристике этой развёрнутой «постлюдии» делает акцент не столько на символике, сколько на равноправии партий двух участников: фортепиано и независимого от текста голоса [9, 202].

Вероятно, композитор намеренно отсылает слушателя к старинному жанру плача, выражая тем самым состояние мировой скорби, при которой для слов не остаётся места. Метнер осознанно оставляет вокальную партию без слоговых обозначений, предписывая исполнителю петь «с полузакрытым ртом». Подобный приём словно вырастает из заключительной строфы стихотворения и особенностей её фонетической организации. Перекликаясь с начальным четверостишием, она насыщается ассонансами¹⁴ звуков «а» и «о», усиленными аллитерациями¹⁵ плавных «р» и «л», что действительно вызывает в сознании читателя и слушателя эффект звукового слияния напевности и механистичности:

*Лишь изредка, обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!*¹⁶

Кроме прочего, вокализный сегмент выполняет в форме композиции обобщающую функцию, синтезируя музыкальный материал предыдущих разделов. Так, партия сопровождения практически точно имитирует заключительную фразу солиста, сохраняя фактуру и гармоническую «подложку» в виде «золотой секвенции» (ср. *тт.* 61-65 с *тт.* 58-61). Вариант этой же напеваемой без слов темы-мелодии с преобладанием поступенного движения выступает в роли контрапункта к звучанию фортепиано.

¹⁴ Ассонанс (франц. "assonance" – «созвучие», от лат. "assono" – «откликаться») – один из основных элементов фонетики в художественном тексте, заключающийся в повторении гласных звуков, преимущественно ударных [6].

¹⁵ Аллитерация (ср.– век. лат. "alliteratio", от "ad" – «к», «при» и «littera» – буква) – один из основных элементов фонетики в художественном тексте, заключающийся в повторении согласных звуков, преимущественно в начальных и/или ударных слогах слов [7].

¹⁶ На специфику организации звукового строя «Бессонницы» Тютчева обращает внимание К. В. Пигарёв [23, 296].

Следующий этап вокализа ознаменован сложной секвенцией. Партия сопровождения продолжает опираться на гармонический вид («золотая секвенция»), в то время как вокальная – использует мелодический (приём скрытого двухголосия). Основу мелодии составляет многократно повторяющийся нисходящий ход на интервал большой терции. Звенья секвенции «сползают» по хроматической гамме в объёме малой септимы. На её фоне в аккомпанементе дважды возникает реминисценция мотива «скандирования» одного звука из второго предложения раздела «А» (на словах «... пророчески-прощальный глас», являющихся одними из ключевых в стихотворении). Так реализуется тематическая связь между крайними сегментами формы (*ср. тт. 66-69 с тт. 16-18*). Выход из секвенции осуществляется на гармонии квартсектаккорда второй низкой ступени, плагально переходящего в мажорный тонический сектаккорд¹⁷ (*см. тт. 68-69*).

На протяжении всего раздела осуществляется сопоставление минорной и мажорной тоники: разрешение в каждой каденции приходится на трезвучие Es-dur, в то время как последующее понижение терцового тона даёт начало новому гармоническому «витку» (*см. тт. 61, 65, 67*). «Мерцание» лада подготавливает мажорное завершение сочинения как закономерный итог музыкального развития. Заключительная двухтактовая фраза сегмента закрепляет данную ладовую окраску. На фоне длительно выдерживаемого тонического звука у солиста, в партии фортепиано возникает восходящая цепочка чередующихся аккордов мажорной тоники и альтерированной двойной доминанты ($DD^6_{5^{b5}}{}^6$) (*см. тт. 69-71*). Такая «фигура подъёма» напоминает «образ расцветшего на солнце нового молодого племени» из раздела «D» – главный символ надежды в стихотворении Тютчева [4, 583].

¹⁷ Сопоставляя вышеописанный пример с соответствующим фрагментом *Гавота из балета «Золушка» С. С. Прокофьева* (*см. тт. 13-14*), в котором созвучие используется в схожем гармоническом контексте (квартсектаккорд второй низкой ступени в составе плагального оборота) и который музыковед В. О. Берков относит к образцам трактовки аккорда в качестве «гармонии воспоминаний», мы можем приобщить случай применения неаполитанской гармонии в «*Бессоннице*» Н. К. Метнера к этой же категории [3, 49].

Средствами многопластовой фактуры композитор вызывает в сознании слушателя прямые ассоциации с началом произведения:

- обрамляющая тоническая педаль;
- повторяющийся малосекундовый мотив «Ces – B» (родственный скрытому секундовому движению в средних голосах в фортепианной партии вступления и экспозиционного раздела);
- четырёхкратно утверждаемый ямбический нисходящий малотерцовый ход («ges – es»), созвучный первым словам солиста (*ср. mm. 69-71 с mm. 2-3*).

Произведение «венчается» лаконичной фортепианной кодой. Эффект застылости времени создаётся сменой темпа (на более сдержанный – *Lento*), укрупнением длительностей и ослаблением громкостной динамики (*см. mm. 71-73*). Но главная смысловая нагрузка ложится на восходящие терцовые мотивы в октавной дублировке, которые вновь вклиниваются в музыкальную ткань и истаивают в расходящемся поступенном движении.

После длительных ладовых колебаний «Бессонница» Метнера завершается мажорной тоникой. Драматургия сочинения преодолевает длинный путь от состояния трагизма и безысходности к их мужественному принятию и преодолению. Д. Д. Благой приходит к выводу, что предпосылки для подобного истолкования композитором смысла стихотворения Тютчева оказываются изначально заложенными в первоисточнике. Главную из них исследователь называет «соборностью чувства» [4, 583]. Под ней автор понимает намеренное, несмотря на общую обстановку одиночества и покинутости, избегание поэтом личного местоимения «я» в пользу подчёркивания коллективного начала, людской сопричастности к единой и неизбежной для всех судьбе. Это находит выражение в примате слов «все», «каждый», «мы» и их производных. Таким образом, произведение Метнера выступает проводником к скрытой, заложенной «между строк» идее «великого поэта ночной стихии»¹⁸.

¹⁸ Так Тютчева называл русский философ Николай Александрович Бердяев, отмечавший большую роль тематики ночной природы в творчестве поэта [2, 514].

Заключение

Результаты произведённого анализа последовательной реализации содержания тютчевского стихотворения в «Бессоннице» *Op. 37 № 1* Метнера, подводят к выводу о трактовке формы сочинения как сквозной строфической¹⁹ со вступлением, репризным включением²⁰ и кодой. Таким образом, схема произведения приобретает следующий вид:

Вступление – А – В – С – D – А₁ – Е – Кода

Метод непрерывного тематического обновления, воплощающий один аффект, приближается к барочному композиционному принципу «ядра с развёртыванием». Отмечая, с одной стороны, постепенное накопление в разделах вариантных изменений (на уровне структуры построений, фактуры, гармонии, ритма), направленных к кульминационной зоне сочинения, а с другой – наличие в нём элементов контрастного сопоставления (в первую очередь, между центральным сегментом «С» и «эпизодом отстранения» «D»), представляется наиболее целесообразным отнести рассматриваемую сквозную форму к типу контрастного развёртывания²¹.

Большое количество различных по характеру разделов обуславливает необходимость наличия в форме определённых скрепляющих факторов, сообщающих ей композиционную целостность. Так, важнейшую роль в

¹⁹ В классификации собственно вокальных форм В. Н. Холопова относит сквозную форму, наравне с многочастной репризной, к формам, тяготеющим к минимальной (или отсутствующей) повторности [25, 39].

В свою очередь, О. П. Коловский определяет её как вокальную форму, основанную на принципе непрерывного обновления музыкального материала либо его сквозном развитии в соответствии с движением текста, развитием его сюжетной и психологической линий. Музыковед отмечает существование двух разновидностей сквозных форм: сквозной строфической, основанной на сопоставлении крупных, структурно оформленных эпизодов, совпадающих с цезурным членением текста, и сквозной нестрофической, основанной на принципе следования кратких, разомкнутых музыкальных построений, не образующих законченных форм [15, 139]. Совпадение разделов музыкальной формы произведения Метнера со строфическим членением стихотворения Тютчева позволяет нам отнести его к первому (строфическому) типу сквозной формы.

²⁰ На явление репризного включения указывает В. Н. Холопова в связи с анализом *ариозо* «Пророк» Н. А. Римского-Корсакова в книге «Формы музыкальных произведений» [25, 40].

²¹ Термин, введённый Г. Ф. Здоровой в статье, посвящённой вопросам сквозной формы в песнях Шуберта [12].

произведении играет единство интонационной сферы в вокальной партии. Такие тематические элементы, как затактовый (и часто – восходящий) ход в начале фраз и восходящие (значительно реже – нисходящие) интервальные скачки в конце фраз солиста, проникают из экспозиционного сегмента «А» практически во все остальные разделы формы. Кроме того, обращает на себя внимание длительная филировка вокалистом отдельных звуков, приходящихся на окончания фраз. Данный приём встречается в «Бессоннице» трижды: в «узловых» сегментах «С», «D» и «Е» (см. *тт.* 31-33, 48-49, 69-71).

Выбор основных видов метроритмической организации также способствует объединению. В фортепианной партии – это постоянная пульсация восьмыми длительностями, «не допускающая» другие типы движения (триольные «переливы» в разделе «D» отвечают той же идее непрерывности процесса развёртывания). В то же время вокальная партия опирается на паттерн с пунктирным ритмом (♩. ♩), поначалу перемежающимся с другими ритмическими рисунками. В вокализе, подводящем итог музыкальному развитию, эта фигура также приобретает статус единственной (см. *тт.* 66-69).

Не менее значимую «цементирующую» функцию в форме выполняет фортепиано. В первую очередь, на это направлены фактурные средства. Партия сопровождения проходит путь постепенного уплотнения фактуры от начального раскачивающегося движения (см. *тт.* 1-2) к фигуре «шествия» в разделе «С» (см. *тт.* 26-29). Дальнейшее фактурное развитие направлено в обратную сторону, приходя к прозрачности в «эпизоде отстранения» (сегмент «D») с колеблющейся триольной пульсацией (см. *тт.* 38-41). Особой стройности форме придаёт использование экспозиционной фигуры «маятника» в статусе фактурного quasi-рефрена. После постепенного удаления от своего изначального фактурного облика, она вновь возникает в зоне генеральной кульминации (см. *тт.* 30-33) и в репризном включении (см. *тт.* 54-57).

В качестве ещё одного из объединяющих факторов выступает «золотая секвенция». Пятикратно включаясь в разделы, обрамляющие две центральные

кульминации, она приобретает свойство «гармонического рефрена» и приходится таким образом на точки прорыва сдерживаемого эмоционального напряжения. Благодаря различному драматургическому контексту, каждое её появление окрашивается в различные семантические оттенки: от одиночества и покинутости (см. *тт.* 7-10) к возвышенной патетике (см. *тт.* 22-26), а затем – чувству сожаления и принятия (см. *тт.* 58-69).

В то время, как одними средствами (отмеченными выше) Метнер достигает музыкальной слитности целого, другими – он реализует логику драматургии произведения. Последнему способствуют:

— метод превышения, применяемый к распределению кульминационных зон. Это образует особую волновую структуру сочинения с местной вершиной в конце второго предложения экспозиционного сегмента «А» (высшая точка на звуке «des²» в вокальной партии) (см. *т.* 17), новой волной развития, превосходящей предыдущую, во втором разделе (звук «g²» в кульминационном моменте у вокалиста на фоне «золотой секвенции» в сопровождении) (см. *т.* 22) и апофеозом всего произведения, приходящимся на центральный раздел «С» («достижение» солистом крайней верхней границы вокального диапазона – звука «as²») (см. *т.* 35);

— наличие сквозной линии структурного расширения фортепианных ритурнелей: от вступления (2 такта) и интерлюдии между разделами (1 – 2 такта) с постепенным наращиванием их объёма – к шеститактовой связке с вводным построением, подготавливающей репризное включение «А₁» (см. *тт.* 48-53), и итоговой реализацией в кодовом построении (см. *тт.* 71-73);

— направленность приёмов артикулирования в партии фортепиано (от *non-legato* («не связно») к *tenuto et legato* («выдержанно и связно»)) и типов вокального произнесения у солиста (от декламационности к ариозности, песенности, усилению роли секундового движения) в процессе мелодического развёртывания к заключительному вокализу;

— развёртывание формы от типовых структур (экспозиционный период из двух предложений в сегменте «А»), использующих простые гармонии, к

отсутствию чёткой конструктивной оформленности срединных построений со сложными гармониями в эллиптических цепочках и разомкнутым характером каденций. Это приводит к тональной неустойчивости в центральных разделах формы, что вполне оправдывается преобладанием в них функции развития;

— параллелизм темповой логики (опирающейся на арочную композицию с медленной пульсацией в крайних сегментах и активным движением в центре) и громкостной динамики в соответствующих разделах²².

Таким образом, единство средств музыкальной выразительности согласуется в «Бессоннице» Метнера с сюжетно-смысловым и образно-эмоциональным единством сочинения, обуславливая его художественную целостность. В этой связи нельзя не упомянуть слова композитора: «Форма без содержания есть ничто иное, как мёртвая схема. Содержание без формы – сырая материя. И только содержание + форма = художественному произведению» [19, 87].

В статье «Тютчев в музыке» С. Н. Дурылин называет «Бессонницу» «трагическим дифирамбом» [10, 284]. Такая характеристика отнюдь не случайна. Однако, в то время как «трагическое» – мысли об обречённости человеческой жизни и конечности бытия – выражено в тексте Тютчева и музыке Метнера напрямую²³, «дифирамбичность» (связанная с идеей «восхваления»), оказывается скрытой во внутренних смысловых пластах двух произведений. Следуя за содержанием поэтического первоисточника, представляющим собой высказывание одного человека за весь человеческий род, композитор подчиняет идее людской общности, заложенной между строк, драматургию сочинения. Её

²² Вышеизложенное наглядно демонстрируют две таблицы, помещённые в Приложениях 1 и 2.

²³ В последнем случае растущее чувство фатальности зарождается в первых тактах фортепианной партии с тонической педалью, носящей противоречивый характер: с одной стороны, придавая звучанию гармоническую стабильность, устойчивость, с другой – провоцируя накопление напряжения, требующего выхода. Особенности семантической окраски тональности *es-moll*, подробно освещённой в основной части работы, и сложность гармонического языка сочинения в свою очередь лишь усиливают роковое начало в «Бессоннице».

подчёркивает логика тонального плана, символизирующая восхождение «от мрака» *es-moll* «к свету» *Es-dur*. Так, с точки зрения философской концепции «Бессонница» становится не чем иным, как «трагическим дифирамбом» уходящему времени.

Вероятно, именно сложность тютчевского замысла стала причиной, по которой так мало композиторов обращалось к данному тексту. Вскоре за Метнером (в 1923 году) его положил на музыку Владимир Николаевич Крюков (*Стихотворение Ф. И. Тютчева «Бессонница» для голоса с оркестром Op. 12*), а практически столетие спустя (в 2018 году) – Владимир Валентинович Пономарёв (*Хоровой цикл на стихи Ф. И. Тютчева «Ангельская лира», № 4 «Бессонница»*). В связи с этим потенциал для развития темы настоящей работы заключается в том числе в исследовании связей между тремя воплощениями одного текста Тютчева различными авторами.

В завершение стоит отметить, что, несмотря на относительно частый выбор вокальных произведений Метнера в качестве объекта музыкального анализа, многие его опусы до сих пор остаются неосвещёнными в научной литературе (как например: циклы *Шесть стихотворения А. С. Пушкина Op. 32*, *Семь песен на стихотворения А. С. Пушкина Op. 52*, *Восемь песен для голоса и фортепиано Op. 61*, а также отдельные произведения из циклов *Семь стихотворений А. С. Пушкина Op. 29* (все, кроме № 6 «Роза»), *Шесть стихотворения А. С. Пушкина Op. 36* (№ 3 «Лишь розы увядают», № 5 «Ночь» и № 6 «Арион») и рассматриваемого – *Пять стихотворений Ф. И. Тютчева и А. А. Фета Op. 37* (все, кроме № 1 «Бессонница»). Благодаря этому перед исследователями творчества Н. К. Метнера открываются многообещающие перспективы, мотивирующие на дальнейшее изучение наследия композитора.

Список литературы


1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Редакция, вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Бердяев Н. А. Философия неравенства / Составитель и отв. ред. О. А. Платонов. — М. : Институт русской цивилизации, 2012. — 624 с.
3. Берков В. О. Формообразующие средства гармонии: Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Сов. композитор, 1971. — 343 с.
4. Благой Д. Д. Тютчев в музыке // Федор Иванович Тютчев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1989. — Кн. 2. — С. 548-594. — (Лит. наследство; Т. 97).
5. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм. Конспективный дополнительный материал к курсу теория музыки. — изд. испр., доп. — Тверь : ТМК им. М. П. Мусоргского, 2013. — 80 с.
6. Гаспаров М. Л. АССОНАНС // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016). URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/1835151> (дата обращения: 01.12.2025).
7. Гаспаров М. Л. Аллитерация // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2023). URL: <https://bigenc.ru/c/alliteratsiia-b52377/?v=7777446> (дата обращения: 01.12.2025).
8. Демченко А. И. Муза вне моды: к 140-летию со дня рождения Н. К. Метнера / А. И. Демченко // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции, Тамбов, 14 февраля 2020 года / «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова», 2020. — С. 231-254.

9. Долинская Е. Б. Николай Метнер. — М. : Музыка; П. Юргенсон, 2013. — 328 с., нот., ил.
10. Дурьлин С. Н. Тютчев в музыке // Урания: Тютчевский альманах. 1803-1928. Под ред. Е. П. Казанович; Вступит. ст. Л. В. Пумпянского. — Л. : Прибой, 1928. С. 269 – 285.
11. Егорова В. Н. Филировка звука // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. Т.5 / Ред. Ю.В. Келдыш. М. : «Советская энциклопедия», 1981. — Ст. 813.
12. Житомирский Д. В. Н. К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский Д. В. Избранные статьи / Д. Житомирский; вступит. ст. Ю. В. Келдыша. — М. : Сов. композитор, 1981. — 390 с.
13. Здорова Г. Ф. Сквозная форма в песнях Шуберта // Вопросы музыкальной формы. Выпуск 2. — Москва : Музыка, 1972. — С. 139-141.
14. Зетель И. З. Н. К. Метнер–пианист: творчество, исполнительство, педагогика. Исследование. — М. : Музыка, 1981. — 231 с., ил., нот.
15. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. – 224 с.
16. Коловский О. П. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. — Л.: Музыка, 1988 — 352 с., нот.
17. Лицвенко И. Г. Вокализация // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. Т.1 / Ред. Ю.В. Келдыш. М. : «Советская энциклопедия», 1973. — Ст. 829.
18. Макушина Т. А. Воспоминания о совместных с Н. К. Метнером концертах // Николай Карлович. Воспоминания. Статьи. Материалы / Составитель–редактор, автор вступительной статьи, комментариев, указателей З. А. Апетян ; — М. : Сов. композитор, 1981. — С. 160-164.
19. Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства / Н. К. Метнер; отв. ред. А. Л. Рычков; вступ. статья и сопроводит. материалы А. Л. Рычкова, коммент. К. Фламма. — СПб.: Алетейя, 2019. — 236 с.

20. Метнер Николай Карлович. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинка. — М. : Сов. композитор, 1973. — 615 с.
21. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
22. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова – Ф. М. Истомин, напевы – Г. О. Дютш. — Спб., 1894. — 244 с.
23. Пигарёв К. В. Жизнь и творчество Тютчева — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. — 376 с.
24. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. / Т. II. О вокальной музыке / Отв. ред. В. В. Горячих. — СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2011. — С. 43-90.
25. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. — 4-е изд., испр. — СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 496 с.
26. Штром А. А. О звукописных элементах музыкального языка в вокальной лирике Николая Метнера // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 14-23.
27. Штром А. А. Камерно-вокальные опусы Метнера (к проблеме жанрового определения) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2009. № 1 (11). С. 17-20.
28. Яссер И. С. Метнер и русский мелос. // Николай Карлович. Воспоминания. Статьи. Материалы / Составитель-редактор, автор вступительной статьи, комментариев, указателей З. А. Апетян ; — М. : Сов. композитор, 1981. — С. 198-210.

Приложение 1

Средства музыкальной выразительности, отражающие логику драматургии

Разделы формы Парам-ры исследования	Вступление	«А»	«В»	«С»	«D» («Эпизод отстранения»)	«A ₁ » (Репризное включение)	«Е» (Вокализ)	Кода
Триада Асафьева	«i»		«m»			«t»		
Соотношение кульминаций	_____	Первая кульминация	Вторая кульминация	Генеральная кульминация	Зона «спада»		«Тихая» кульминаци я	_____
Темповые обозначения	Andantino con moto, ma sempre lugubre		Poco più mosso ed agitato	Con moto, agitato	Molto tranquillo (ma a tempo)	Poco maestoso		Lento
Громкостная динамика	mezzo forte	piano	piano → forte	fortissimo	piano			pianissimo
Тональный план	es-moll	es-moll → b-moll	Зона тональной неустойчивости			es-moll → Es-dur	Es-dur	Es-dur
Драматургия								

Приложение 2

Средства музыкальной выразительности, выполняющие quasi-рефренную функцию

Разделы формы Парам-ры исследования	Вступление	«А»	«В»	«С»	«D»	«A ₁ »	«E»	Кода
Фактура в сопровождении	Фигура «маятника»			Фигура «шестьвия» / фигура «маятника»	Фигурированная «разработка» аккорда	Фигура «маятника»		
Гармония («золотая секвенция»)	_____	+	+	_____		+	+ (2 раза)	_____
Мелодика (филировка звука у солиста)	_____			+	+	_____	+	_____