

Кодовое слово: сказка

Н. К. Метнер — фортепианный сказочник. Шесть сказок ор. 51

Номинация: Музыкальное искусство XX–XXI вв.

Симоненко Таисия Дмитриевна

Теория музыки, 4 курс

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Музыкальное училище имени Гнесиных

Руководитель: Ефимова Лариса Николаевна

г. Москва

Фортепианная музыка является центральной сферой творчества Н. К. Метнера. Б. Асафьев называл композитора «симфонистом фортепиано» [4, 249], отмечая этим грандиозность размаха его мышления при создании фортепианных произведений. Особенное место в наследии композитора занимает созданный им жанр «сказки». В этих пьесах претворилось наиболее характерное для стиля Метнера лирико-эпическое начало, а также его стремление к синтезу жанров литературы и музыки (о чём свидетельствуют названия некоторых произведений, например, «Дифирамбы», «Отрывки из трагедий», «Новеллы»).

Композитор писал сказки на протяжении всей своей жизни — с 1904 по 1940-е годы он сочинил 38 миниатюр. Почти всегда пьесы объединялись в циклы, от двух до шести пьес в каждом. Всего было создано 10 опусов.

Предшественниками этого жанра можно считать фортепианные миниатюры и поэмные произведения западноевропейских романтиков: «Новелетты» и «Фантастические пьесы» Р. Шумана, Баллады Ф. Шопена, «Легенды» Ф. Листа. Программность являлась значительным фактором их драматургии, что было обусловлено общей тенденцией эпохи — синтезом искусств. По аллегоричности содержания и тематизму среди предшественников метнеровских сказок можно назвать некоторые фортепианные сочинения С. В. Рахманинова — прелюдии (E-dur, a-moll op.32) и этюды-картины (Es-dur, op.33 — «Ярмарка»; a-moll, op.33 — «Красная шапочка и волк»).

Однако, большинство сказок Метнера заявленной программы не содержат. Лишь изредка можно встретить в заголовке или эпиграфе конкретизацию образа, как, например, в цикле «Четыре сказки для фортепиано» op. 34 — сказка a-moll «Леший», или в сказках e-moll (с эпиграфом из стихотворения Ф. Тютчева «Когда, что звали мы своим») и b-moll (с эпиграфом из стихотворения А. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный»).

Часто композитор наделял свои сказки особенностями других жанров — «Танец-сказка» C-dur op. 48 №1, сказка «Скерцо» из «Романтических эскизов для юношества» op. 54, сказка «Русский хоровод». Есть даже «Соната-сказка» op. 25 для фортепиано c-moll, где Метнер объединил два своих излюбленных жанра. Более того, сонатное мышление было свойственно композитору, его принципами пронизаны и фортепианные миниатюры, насыщенные интенсивным развитием. Ещё в годы учебы в консерватории С. И. Танеев заметил: «Метнер родился уже с сонатной формой» [2, 37].

Иногда Метнер создавал циклы не только из сказок. Так, его «Романтические эскизы для юношества» для фортепиано представляют собой 8 пьес, 4 из которых — сказки, а каждой из них предшествует Прелюдия. У всех пьес есть названия, например, Прелюдия «Пастораль» и «Сказка птичек», Прелюдия «Нежный упрек» и сказка «Шарманщик».

В некоторых циклах встречаются подзаголовки, в которых содержится общее программное указание, как, например, посвящение в «Шести сказках» (op. 51) — «Золушке и Иванушке-Дурачку». Композитор объединил двух никак не связанных историями и характерами персонажей из сказок разных стран.

Тематика сказок Метнера широка. Есть и народные образы («Русская сказка» f-moll, op.42, №1), и европейская сказочная сфера (Сказки op. 51, «Сказка эльфов» g-moll, op.48, №2), и герои мировой литературы («Песня Офелии» f-moll, op. 14, №1; «Король Лир в поле», op.35, №4). Тематизм поздних сказок сближается с русским фольклором.

Структурно-тематические особенности сказок

По композиции фортепианная сказка близка своему литературному прообразу. Её драматургия состоит из нескольких этапов: зачин, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и концовка. Как правило, сказкам присуща круговая композиция: «герой в поисках приключений; сами приключения; возвращение героя» [1, 4].

Эти принципы отражены и в пьесах Метнера. Почти все они начинаются со вступления-зачина, основанного, как правило, на теме эпического характера. Говоря о завязках волшебных сказок, В. Пропп отмечал: «...так, как будто медлительно-эпически начинается волшебная сказка. Однако эта медлительность обманчива. Сказка полна величайшего напряжения. <...> ...она стремится к действию» [7, 199]. Стремление это заложено и в фортепианных сказках. Даже тематически однообразные миниатюры в результате развития приходят к яркой, значительной кульминации, порой кардинально меняющей первоначальный образный строй.

Большинство сказок строятся на контрастах и противопоставлениях разных сфер — добра и зла, реальности и фантастики. Это лежит в основе фабулы данного литературного жанра. В фортепианных сказках Метнера контрастные сопоставления играют немаловажную роль. В «Сказках» оп. 51, например, две противоположные образные сферы представлены разными ладами — диатоникой и хроматикой. Часто кульминации строятся на предельном обострении хроматики или уходе в сферу искусственных ладов (целотоновости), максимально далеких народной традиции.

Фольклорные истоки жанра сказки, связь с народным искусством отражается и в фортепианных пьесах Метнера. В литературе национальный колорит передаётся через стилистику, язык, характерные речевые обороты. В музыке же связь с фольклором затрагивает сразу несколько пластов.

В первую очередь это касается мелодики и ладогармонических принципов — нередко темы строятся на традиционных попевах (трихордах, тетрахордах), в гармонии подчёркнуто обилие плагальности, диатоники, с опорой на народные лады. Характерной особенностью пьес является ладовая переменность — неотъемлемое свойство русской музыки.

Типичны и жанрово-ритмические основы, близкие народным — опора на песенные, плясовые (например, ритм камаринской). Тематизм сказок часто развивается в импровизационном духе. Иногда встречаются и

звукоподражания народным инструментам («переборы гуслей», стаккато «треньканья» балалаек).

Связь с фольклором затрагивает даже закономерности формы, в ней часто присутствуют рондальность и вариационность. Одна из них изначально выросла из поэтической традиции, а истоки второй восходят к песенным и инструментальным жанрам народной музыки.

Сонатность, присущая многим фортепианным сказкам, обуславливается, прежде всего, процессами интенсивного развития. Основанная на сопоставлении разнохарактерных тем, эта форма позволяет передать фабулу с участием различных образов, которые проходят значительный путь становления. Частое появление в разработочном разделе эпизода с контрастной темой также можно связать с появлением нового персонажа или образной сферы.

Сказки ор. 51

Шесть сказок ор. 51, написанные в 1928 году, являются последним полноценным опусом композитора в этом жанре. После него Метнер ещё писал фортепианные сказки, но объединял их в циклы с другими произведениями (как, например, в «Романтических эскизах для юношества» ор. 54, где «Сказки» перемежаются прелюдиями). Таким образом, опус 51 подытоживает целостные опусы сказок, демонстрируя зрелый стиль композитора.

Произведение содержит подзаголовок: «Посвящается Золушке и Иванушку-Дурачку». Это «посвящение» намечает обобщённую программность пьес. Каждая сказка опуса исключительно индивидуальна, ярка образно. Но всё же пьесы объединяют общие принципы развития, жанрово-тематическое содержание и формообразующие особенности, которые определяются уже в первой сказке.

Сказка 1, 2/4, *Allegro molto vivace al rigore di tempo e sempre leggierissimo, d-moll*

Цикл открывает самая протяженная Сказка, которая определяет жанрово-тематическое содержание и формообразующие особенности всех последующих

пьес. Скомороший, скерцозно-танцевальный характер, с однообразными мелодико-ритмическими оборотами, многократными повторами, но всякий раз изобретательно варьируемыми — станут основой Сказок. В этом можно увидеть персонажа, упомянутого композитором в программном подзаголовке — Иванушку-Дурачка. Сам Метнер очень любил первую Сказку и собирался сделать её оркестровое переложение, о чём говорил в письме к своему старшему брату Александру [2, 433].

Пьеса написана в форме, содержащей черты рондо-сонаты с вариационным развитием тем и эпизодом в разработке.

В этой композиции, как и во всём цикле, в закономерностях формы, и в целом, драматургии проявляется связь с литературным жанром сказки: в наличии вступления, напоминающем зачин сказителя, и заключения — смыслового резюмирования; в приёме варьированного повтора, приносящем сходство с круговой композицией, бесконечностью рассказа.

Фабула Сказки выражена соотношением и взаимодействием двух сфер — диатоники и хроматики как воплощения реального и фантастического. Ладовая диатоника определяет связь с фольклорными традициями. Народный колорит также создается характерными мелодическими оборотами, такими как трихорды, обилием плагальной гармонии, переменным ладом. Контрастно вторгающаяся хроматика, затем, по мере развития, трансформирует образ.

Сказка открывается вступлением, материал которого впоследствии будет подвергаться развитию наравне с основной темой. Это — подобие сказочного зачина. Вступление занимает 13 тактов, в нем преобладает бойкий характер. Сразу проявляются черты переменного лада d-moll – F-dur, с минорной опорой. Звучит секундово-терцовый трихорд в верхнем голосе, который станет ключевой интонацией Сказки. В контрапункте с ним — хроматизированный бас, образующий встречное движение на фоне фигураций средних голосов и завершающийся нисходящим тетрахордом в объеме ум.5. Теме присущи яркие динамические контрасты со стремительным нарастанием звучности от piano до fortissimo. Первые девять тактов — словно разбег и резкое торможение (росо

rit., с фермой) с «коленцами» (см. пример 1), а последние четыре — плясовой аккомпанемент к готовящейся теме, предыкт: вызывающе грубые (ff), «вразвалку», октавные ходы тоники и доминантсептаккорда с квартой. Основа d-moll здесь утверждается после тональной неопределенности вступления, с потоком сменяющих друг друга двойных доминант и аккордов побочных ступеней.

Пример 1. Сказа 1, тема вступления

Главная тема (14 такт) соткана из квартовых трихордов вступления, начинается затактовой тиратой, которая по мере развития будет импровизационно разрастаться. В характере лихого пляса тема пронизана скачками, репетициями, синкопами с форшлагами, сменяющимися акцентами. После вступления в плотной трёхслойной полифонизированной фактуре эта тема звучит облегчено, в прозрачном двухголосии.

Куплетно-вариационная форма темы ((8+17) + (12+8)) образуется из «запевной» (см. пример 2, такты 5–12) и «припевной» частей (в тонико-доминантовом соотношении), с варьированием при повторе. «Припевная» часть отличается восходящей направленностью и ярко выраженным ритмом камаринской («восьмая – две шестнадцатые» и наоборот). Завершает тему дополнение на многократно обыгрываемой гармонии D→bII (в тональности натуральной доминанты — a-moll) заключительного каданса.



Пример 2. Сказка 1, главная тема

Следующий этап формы представляет разработочный раздел, основанный на развитии материала вступления и главной темы. Нисходящий трихордовый мотив в C-dur в сопровождении диатонического баса (64 такт) вводит в разработку. Врывающаяся неожиданным вихрем затактовая тирата, преобразованная в гаммообразный пассаж, вовлекает тему вступления в безостановочное кружение танца: в диатоническом F-dur легко вращаются кварттовые трихорды (*leggerissimo, vivo*).

Беззаботное веселье резко прерывает октавный бас — нисходящее поступенное движение уводит за собой в глубины низкого регистра (большой и контроктавы) плясовой мотив и искажает его хроматикой (*f, strepitoso*). Скерцозность обретает зловещий характер. На фоне скачущего октавами баса утяжелённо, в ритмическом увеличении в E-dur-moll с хроматической цепочкой терций, звучит главная тема — мажор сильной доли сменяет одноимённый минор на слабую. При повторении тема звучит политонально — a-moll в мелодии с сопровождением в e-moll. Десятитактовый предыкт на параллельно шагающих квинтах готовит появление новой темы.

Эпизод (a-moll, 112 такт) контрастен своей печальной лирикой, плавностью движений, напевностью (*cantando*). Триольное остинато малосекундового тремоло пронизывают тему беспокойством. Постепенно, с

появлением C-dur и пунктированного ритма, каденционный мотив никнувшей терции a-moll преобразуется — устремляется секвенцией вверх, и вдруг начинает звучать синкопированной лентой секстаккордов с форшлагами на фоне триолей терций (e-moll). Словно лицедейство балаганного шута. Его сменяет грациозный танцевальный вариант того же мотива (*leggierissimo*), который, в свою очередь, переходит в возвратный ход на варьированном материале вступления — хроматизированном, с плясовым ритмом главной темы. Тональное развитие продолжается — e-moll, D-dur, C-dur, a-moll, и снова G-dur — e-moll. В развитие активизируются контрасты — динамические (от *pp* до *f subito*), регистровые. Выстраивается волнообразный поток движения по хроматической гамме нисходящего поступенного мотива вступления и «кувыркающегося» в ритме камаринской оборота из припевной части главной темы.

Доминантовый предыкт создает эффект сломавшегося механизма (с 209 такта). Звучащий на протяжении 44 тактов, он основан на сопоставлении оstinато акцентированного баса на сильную долю, с затактовым скачком и распавшегося на трёхзвучные попежки плясового мотива — на вторую долю. В продолжение предыкта возвращается фигурация с диатоническим квартовым трихордом, которая, устремляясь в низкий регистр, завершается октавным унисоном шестнадцатых.

Реприза начинается театрально: гротескно массивные аккорды тоники и натуральной доминанты (*fff*), повторяясь 4 такта, готовят главную тему, которая излагается в ритмическом увеличении, как в разработке. Лишенную былой легкости, с «зависаниями» в конце предложений, тему сопровождают малосекундовые «вздохи» коротких фигураций. Во втором предложении мелодию расцвечивают арпеджированные украшения.

При повторе варьируется фактура аккомпанемента, по нижним звукам которого от первой октавы спускается хроматическая гамма и, доходя до ляб большой октавы, останавливается. Этот бас, выдержанный в течение шести тактов на одной педали, окрашивает всё звучание целотоновым колоритом и

придает ирреальный характер происходящему. Переключки квартового мотива в тритоновом соотношении (F-dur — h-moll) на этом фоне напоминают окончание стремительной Пляски Кощеева царства из балета «Жар-птица» И. Ф. Стравинского. В завершение, перед кодой формируется остигатная фигурация нисходящих тетраордов, устремляющихся в октавной дублировке вниз, к контроктаве.

Кода готовится четырёхтактовым доминантовым «затактом» — гаммообразным разгоном. Она начинается припевной темой, которая, сохраняя мелодико-ритмическую основу, утрачивает беззаботный характер, звучит отчаянно и все более напряженно в сопровождении органного пункта тоники d-moll с полигармонией в секвенционном развитии (t+D; t+минорная III; t+DD). Снова движение скатывается в нижний регистр с последовательностью хроматических секстаккордов DD^b —^bII^b. Нисходящие затактовые тираты и последние отголоски лицедейских трюков в цепочке искаженного эха (большой септима отвечает малая, большой сексте — также малая, чистой квинте — уменьшенная), неожиданно сменяются последним всплеском пассажей в диапазоне шести октав в концентрированной динамике контрастов $f < ff$ pp f (senza Pedale).

Сказка 2, 3/8, Cantabile, tranquillo, a-moll

Вторая Сказка лаконичнее первой и имеет лирический характер. В этом можно увидеть второго персонажа, обозначенного композитором в подзаголовке — Золушку, образ более мягкий и нежный, контрастный представлению об Иванушке-Дурачке.

Форма пьесы — трёхчастная с сокращенной репризой, с вариационно-строфическим развитием и чертами сонатности, связанными с тональным соотношением тем.

Миниатюра содержит ясно выраженное жанровое начало — песенно-танцевальное, традиционное для народной музыки. Фольклорные черты, свойственные сказкам этого опуса, проявляются во всех элементах тематизма

— интонационном и ладово-гармоническом. Основная тональность второй Сказки, a-moll, имеет дорийское наклонение, на которое композитор указывает с самого начала, ставя фа-диез при ключе.

Развитие пьесы направлено от спокойного повествования, напоминающего запев протяжной русской песни, ко всё более подвижным темам в плясовом характере.

Сказка начинается меланхоличным зачином, который готовит задумчивое, спокойное настроение основной темы (в значении главной партии). Гармония вступительной темы статична — тоника обыгрывается на протяжении восьми тактов и завершается четырёхтактом на натуральной доминанте. Подобно импровизационному наигрышу, фигурации шестнадцатых напоминают переборы струн — ремарка «*accelerando*» усиливает этот эффект. Фигурации волнообразно перекидываются из среднего регистра в верхний, растворяясь в тишайшей звучности, в которой зарождается основная тема.

Главная тема — *Allegretto cantabile ed espressivo* (см. пример 3) — разворачивается неспешно и задушевно, как печальный рассказ. Мелодия вырастает из мотива вступления, основанного на звуках восходящего тонического квартсекстаккорда, «распетого» в протяжную кантилену. Виолончельно-баритональное соло обрамляет легкая фигурация сопровождения, тема покачивается в ритме старинного лура, словно неспешный рассказ на фоне перебора струн гуслей. Строфа складывается из двух предложений неквадратного строения (7+8), и со второго проведения начинает варьироваться — мелодия переносится в верхний голос, а фигурации оказываются в нижнем, динамика нарастает. Образ наполняется регистровой объемностью, становится выразительней и монументальней. Это подчёркивается ремаркой «*rosso più risoluto*». Строфа разрастается дополнением в два такта и завершается модуляцией в C-dur — тональность следующего раздела, тем самым выполняя функцию связующей темы и готовя побочную.



Пример 3. Сказка 2, главная тема

Вторая тема — побочная (C-dur, 47 такт) — производна от главной, является ещё одним её вариантом, иной гранью лирико-повествовательного характера. Тема словно постепенно «оживает», появляется больше движения, устремлённости. Короткие фигуры шестьдесят четвёртыми в сопровождении сменяются непрерывным волнообразным потоком шестнадцатых. Становится оживленнее гармония и тональное движение: происходит ряд отклонений, сначала — в h-moll, затем — в A-dur, где восемь тактов длится доминантовый органнй пункт до окончательного разрешения в тонику.

В A-dur начинается средний раздел трёхчастной формы. Звучит тема танцевального склада. На первый взгляд — новая, она всё же является интонационно производной от главной. Моторность усиливают фигурации шестнадцатых в верхнем голосе. Основным мелодическим звеном этого раздела является исходная попевка e-a-gis-e-fis-fis. Она многократно повторяется, словно кружась без усталости в народной пляске. В этом бесконечном вращении постепенно будто бы «ломается механизм» — застывает гармоническое развитие, зависают без разрешения секунды, нарастает диссонантность.

Тема продолжает фактурно-регистрово варьироваться (73 такт), но постепенно в нижнем голосе начинает вырисовываться ритмическая фигура главной темы, происходит возвращение в a-moll, готовится реприза (89 такт).

Возвращается задумчиво-меланхоличное настроение. В сокращенной репризе (без побочной), как напоминание о былой радости, контрапунктом в верхнем голосе звучат фигурации с мотивом темы средней части.

Завершается пьеса материалом вступления и краткой кодой-реминисценцией на мотиве главной темы (108 такт) — подобно послесловию сказителя, в истаивающем звучании на ppp.

Сказка 3, 2/4, *Allergetto tranquillo e grazioso*, A-dur

Эта первая мажорная сказка, а также единственная в цикле, которая начинается без характерного для этого жанра вступления. Её бодрое начало в A-dur словно готовилось драматургическим развитием предыдущей пьесы, в полной мере раскрывается намеченная в среднем разделе Второй сказки танцевальность.

Ей присущи фольклорные черты — мелодические обороты и принципы развития: диатоника, узкий диапазон, прием репетиций, народные лады, постоянное варьирование основных мотивов. Пьеса основана на вариационно-разработочном развитии двух тем, с чертами сонатности.

Главная тема открывает миниатюру (см. пример 4). Это задорная, с украшениями и синкопами мелодия в плясовом характере. По форме она представляет собой период из двух предложений, где второе — варьированное, с расширением.



Пример 4. Сказка 3, главная тема

Вторая тема (в значении побочной) излагается в тональности доминанты (E-dur), и также является периодом из двух предложений квадратного строения (4+4). Эта тема менее самостоятельна и не столь ярка мелодически, она образно и интонационно вырастает из главной. В ней содержится характерный для главной темы нисходящий ход по звукам тонического квартсектаккорда, подчёркнутый акцентами и ремаркой *rinforzando*. Побочная тема более подвижна благодаря фактуре сопровождения, в котором звучит непрерывное движение шестнадцатыми. Учащенная гармоническая пульсация, основанная всего на двух функциях, также способствует динамике развития. Тема завершается отклонением в *fis-moll*.

Разработка (такт 38) состоит из трёх контрастных разделов, строится на мотивном и фактурном развитии обеих тем. Начинается с главной темы в нижнем голосе — оба предложения сокращены вдвое и звучат более стремительно из-за шестнадцатых в сопровождении. Минорный лад и изменения в фактуре преобразуют её характер, он становится беспокойным. В следующем проведении тема переносится в верхний голос и звучит в *cis-moll* в более плотной фактуре (такт 42). Постепенно «наползают» хроматизмы и

неустойчивые гармонии, всё более отдаляющие тему от её экспозиционного звучания.

Второй раздел разработки начинается в *h-moll*, когда в среднем голосе появляется побочная тема (такт 48), и почти сразу начинается секвентное развитие её второго элемента. Затем тема звучит в верхнем голосе, где подвергается образной трансформации — её нежный, лиричный (54 такт) характер контрастирует с предыдущим этапом разработки. Она начинается в *H-dur*, затем модулирует в *A-dur*. В сопровождении движение шестнадцатых, перебиваемое паузами, превращается в плавные фигурации. Композитор подчёркивает новый образ ремарками «*cantando*» и «*dolce grazioso*». Форшлагги добавляют изящности. Трёхтактовое расширение темы отмечено модуляцией в *C-dur*. Начинается третий раздел разработки (65 такт).

Первое предложение побочной темы звучит в первоначальном облике, со второго — продолжается активное развитие: меняется фактура, происходит интенсивное тональное развитие по ступеням восходящей хроматической гаммы (*C-dur* — *Des-dur* — *D-dur* — *Es-dur* и так далее), вследствие чего возрастает напряжение. Следом такому же развитию подвергается и второй элемент темы, переходя из одного голоса в другой. Появляются ладовые очертания лидийского *A-dur* (78 такт), миксолидийского *F-dur* (80 такт).

Мелодия спускается в низкий регистр (*tenebroso*) и растворяется в фигурациях, начинается доминантовый предыкт (такт 86). В нём сконцентрировано напряжение, которое постепенно накапливалось в конце разработки. Теперь оно бурно прорывается потоками хроматических фигураций — волнообразной лавиной в верхний регистр и, дойдя до «ми» третьей октавы, нисходящей гаммой, с признаками фригийского и гармонического Ля мажоро-минора. После небольшого четырёхтактового затишья начинается реприза.

В главной теме (такт 98) варьирована фактура — вместо лёгких аккордов в сопровождении, подобно перебору струн, звучат арпеджио — из плясовой и задорной она становится плавной, лиричной (*tranquillo grazioso*). Второе предложение расширено, добавлено третье звено элемента с восходящей

секвенцией (109–111 такты). Связующая тема сокращена до восьми тактов тихо колышущегося мотива на фоне восходящего хроматического баса с гармоническими фигурациями.

Побочная тема, как и в разработке, звучит мягко и нежно, с изящными форшлагами, пунктированным ритмом и фигурациями шестнадцатыми. Из этих фигураций вырастает кода (такт 128).

Расходящееся гаммообразное движение в обрамлении тремолирующей фактуры (*sempre accelerando crescendo*), достигая пятиоктавного объема, замирает на долгой педали (*lunga senza Pedale*). Прощальным отголоском звучит мотив главной темы, завершаясь тоникой с изящным «коленцем». Таким образом, в этой пьесе тоже присутствуют черты зеркальной композиции. Здесь, в отличие от Второй сказки, развитие идёт от плясового характера к песенному и лирическому. Меланхолическое настроение подхватится и будет развиваться в следующей пьесе.

Сказка 4, 2/4, *Allegretto con moto flessibile, fis-moll*

Сказка написана в сонатной форме, с вариационным развитием тем. Пьесу открывает вступление (1–6 такты), которое будет пронизывать всю композицию в значении ритурнеля. Оно основано на обыгрывании двух функций — тоники и доминанты. Мелодическая фигурация ровными шестнадцатыми зарождается в малой октаве, плавно «переливается» октавами выше, и, достигая скачком с форшлагом третьей октавы, многозначительно умолкает. Словно перебор струн готовит дальнейшее повествование.

Главная тема излагается в форме двухчастного периода, части которого соотносятся по типу запева и припева куплетной формы. Первая — из двух пятитактовых предложений — продолжает спокойный характер вступления, звучит отстранённо и сдержанно (*sostenuto, magico*). Первое предложение (см. пример 5) начинается выразительным затактовым арпеджио и содержит трёхтактовый мотив с репетициями терцового тона, с подчёркиванием первой

доли. Те же, что во вступлении, бесхитростные T-D гармонии стаккатных аккордов в сопровождении придают танцевально-скерцозный характер.



Пример 5. Сказка 5, главная тема

В развитии тема варьируется регистрово, фактурно, гармонически. Во втором предложении она переходит в средний голос (малая октава) и обрамляется аккордами сопровождения. Регистровые переключки приносят эффект диалога, форшлаги усиливают скерцозность. Выразительная линия баса усложняется нисходящим хроматическим движением в противовес натуральному минору первого предложения. Вторая часть периода также содержит два предложения по пять тактов и является тематическим развитием первого. Он начинается тональным сопоставлением в A-dur: теперь варьируется сама мелодия, которая становится разнообразнее — её диапазон расширяется, из трёх тактов репетиций остаётся только первый, появляется мотив опевания с секвенционным развитием. Изменяется и гармония — тоника длится не так долго, уже во втором такте появляется доминанта.

Связующая партия строится на интонациях вступления, повествование словно прерывается проигрышем и происходит модуляция в cis-moll. Побочная тема ритмически родственна главной, но она более плавная, песенная. Звучит лирично, как личное высказывание героя, и устремлённо, за счёт синкопированного ритма и шестнадцатых в сопровождении. Первое предложение диатонично и, так же, как и главная тема, строится на простых гармониях, с плагальными оборотами.

Во втором предложении в мелодию вторгаются хроматизмы — их нисходящее движение прерывает песенную тему, словно чуждый тревожный

элемент. Период повторяется немного варьировано, в мелодии появляются шестнадцатые, придавая теме ещё больше движения, оживления.

Заключительная тема является продолжением развития побочной, с нарастающей экспрессией, подчёркнутой восходящим направлением мелодии, и — резким хроматическим спадом. В конце хроматизмы пронизывают тему.

Небольшая разработка занимает 16 тактов (80 такт), начинается с проведения главной темы в *cis-moll*. Этот раздел строится на мотивном развитии главной и вступительной тем, в которые проникают хроматизмы из побочной, всё больше искажая мелодическую линию. При первом проведении главной темы с ней в контрапункте в басу — восходящая хроматическая гамма четвертями, постепенно нагнетающая напряжение. При втором, когда тема звучит в *fis-moll*, уплотняется фактура, но бас продолжает движение по той же восходящей хроматической гамме, только теперь восьмыми. К третьему проведению в сопровождении появляются форшлагги, мелодия становится более отрывистой (штрих *non legato* сменяет *стаккато*), за счёт этого звучание становится резче, скерцознее. Под конец проведения мелодия устремляется по нисходящей хроматической гамме, а в контрапункте с ней — всё та же восходящая гамма, только теперь на две октавы выше. Разработка обрывается на кульминации, на мощном *forte*, после чего очень быстро, всего за три такта, динамически уйдя на *pianissimo*, начинается доминантовый преддыкт к репризе на интонациях вступления, только теперь фигурации шестнадцатыми превращаются в общую форму движения, совершенно стираются мелодические очертания.

Реприза (99 такт) сокращена, начинается с варьированной темы вступления в основной тональности *fis-moll*. Она звучит в низком регистре и завершается нисходящим хроматическим движением к тонике.

Главная тема звучит без изменений (108 такт). Связующий раздел расширен: тема вступления прерывается задумчивой интонацией нисходящей кварты (130 такт). Побочная тема лишена хроматических элементов, из-за чего остаётся только её мягкий лиричный характер. В таком виде звучание её слегка

печально, незаполненные скачки на чистые квинты создают ощущение пустоты и безнадежности. Второе предложение начинается так же, как и первое, только на октаву выше, из-за чего звучит ещё более хрупко и трепетно, но быстро спадает в нижний регистр, где, без заключительной темы, сразу начинается небольшая кода (152 такт) — фигурации шестнадцатыми в нижнем регистре на фоне дрящейся в верхнем голосе тоники. Быстро происходит разгон на *accelerando*, стремительно подводящий к завершению.

Это своеобразное послесловие сворачивает всё повествование, резкий акцентированный аккорд стаккато обрывает звучание.

В четвёртой Сказке, как и в предыдущих, присутствует контраст хроматики и диатоники, где, по мере развития, одна постепенно проникает в другую, искажая первоначальный спокойный меланхоличный характер тем.

Сказка 5, $\frac{3}{4}$, Presto, *fis-moll*

Пятая Сказка, с одной стороны, оттеняет превалирующую в цикле скерцозность смятенным лирическим характером, а с другой — продолжает линию развития Третьей и Четвёртой сказок.

Пьеса написана в сложной трёхчастной форме с разработочной серединой и сокращённой репризой, а также содержит черты сонатности. Тонально, фактурно, и, главное — образно она близка Прелюдии op. 23 №1 С. В. Рахманинова, с её элегическим осенним колоритом.

В основе две темы, которые соотносятся как запев и припев, или как главная и побочная — в тональном отношении. Пьеса от начала и до конца пронизана остигатной триольной фигурацией. Обе темы имеют песенную мелодию, основанную на секундово-терцовых интонациях с квартовым затактом, движением по звукам трезвучий, с повторами, в гомофонной фактуре. В процессе развития они подвергаются значительным образным изменениям.

Открывается Сказка развёрнутым вступлением с безостановочным полиритмическим движением — триольном в верхнем голосе и дуольном — в нижнем. Теме свойственна ладовая переменность «по горизонтали» и

полиладовость «по вертикали»: верхний голос обыгрывает диатонический A-dur, а нижний — диатонический fis-moll. Развитие от диатоники к хроматике намечает во вступлении два раздела и предопределяет музыкальную фабулу всей пьесы. Здесь зарождается и интонационное ядро тем — секундо-терцовое.

В первом разделе вступления (1–10 такты) в среднем голосе проходят два нисходящих тетра хорда половинными в обрамлении мелодических фигураций. Во втором разделе диатоника «ломается» — тетра хорд хроматизируется и звучит в ритмическом уменьшении, стаккато в диапазоне дважды уменьшённой квинты (14 такт). В фигурациях сопровождения появляется эхообразная имитация — отзвуки тетра хорда на слабую долю, пародийно искажая первоначальный образ. Завершает «пролог» двенадцатитактовый доминантовый предыкт с потоком шелестящих фигураций.

Главная тема (запевная) безыскусная и задумчивая, похожая на протяжную песню (см. пример 6, такт 4), начинается квартовым затактом. Она представляет собой период из трёх предложений с суммированием. Второе предложение — повторение первого в D-dur. Третье представляет собой секвенционное расширение на основе первого мотива и завершается автентической каденцией, где снова возникает полиладовость — гармонический минор в мелодии, натуральный — в сопровождении.

Пример 6. Сказка 5, главная тема

Вторая тема (припевная, или побочная) звучит в тональности субдоминанты (h-moll). Являясь продолжением главной, она звучит на фоне непрерывающейся фигуры триолей, содержит постепенное движение из-за такта и акцентированные репетиции тоники, а завершается оборотом главной темы. По форме это период из трёх предложений. Тональный план темы: h-moll — альтерированная двойная доминанта вводная — d-moll. Особую роль играют регистровые переключки — словно в диалог вступают разные инструменты.

Средняя (разработочная) часть состоит из двух разделов, каждый из которых завершается кульминацией, отмеченной хроматическим «обвалом». Конец разработки станет высшей точкой развития всей пьесы.

Первый раздел (59 такт, A-dur) начинается синтезом тематических элементов обеих тем в ритмическом варианте (*dolce, cantabile*) — соединяются мотив восходящей кварты главной темы и основной мотив побочной, без затакта. В фигуративном сопровождении появляются хроматизмы из вступления, привнося обостренное напряжение. В конце второго предложения

возникает краткая кульминация (69 такт) — тема впервые охватывает в своём диапазоне две октавы, в фактурном уплотнении, с октавной дублировкой. Появление завуалированного нисходящего хроматического движения первых долей сопровождающих триолей от ля первой октавы до си малой предопределяет кульминационную трансформацию лирического образа. Нона в соотношении крайних голосов подчеркивает полигармоническую сущность двухголосного склада фактуры — в соединении D7 A-dur с t fis-moll.

Второй раздел разработки начинается звучанием припевной темы в большой октаве (h-moll). Она подвергается секвенционному развитию в восходящем направлении, и в октавной дублировке на crescendo обретает суровый эпический характер. Фигурационное сопровождение в среднем голосе безысходно кружится в диапазоне уменьшённой терции.

Главная тема перемещается в верхний голос (83 такт), в нисходящей секвенции в fis-moll развивается её первый мотив, с интонационно-ритмическими изменениями. В сопровождении монотонного хроматического «жужжания» она становится почти автоматической. Движение застывает на секунде ре-ми: в течение двух тактов образуется напряжённый кластер (в динамике ff) с вращающейся внутри фигурацией, в диапазоне уменьшенной квинты — в результате складывается полигармонический комплекс II7 (fis-moll) + VIIум.35 с квартой (h-moll). Эта кульминация создает эффект сломавшегося механизма и в контексте лирического содержания звучит обреченно.

Движение оживает с возвращением песенного оборота, и в сумрачном колорите гармонии bII завершается разработочный раздел.

Реприза (94 такт) начинается настороженно (poco riten.), первоначальный темп восстанавливается постепенно. В основной тональности fis-moll звучит припевная тема на фоне параллельной цепочки терцовых «шагов», завершающих эту пьесу и переходящих в следующую. Эти интонации являются связующими между Пятой и Шестой сказками. После драматичной середины тема уж не столь безмятежна. Во втором предложении она удаляется

регистровым эхом все выше и тише (*sempre diminuendo*), окончательно растворяясь в триольных фигурациях коды (111 такт).

Сказку завершает тема вступления в сопровождении коротких аккордов, в гармоническом миноре с чертами фригийского лада. Фигурации растворяются в высоком регистре на ppp. В призрачной гармонии каденции сосредоточен ладовый концентрат всей пьесы, представляющей синтез целотонового пентахорда с фригийской секундой, с разрешением в D9 с пониженной квинтой и тонику, с отзвуком в четырёхоктавном диапазоне.

Сказка 6, 2/4, *Allegro vivace sempre a rigore di Tempo*, G-dur

Шестая сказка, по образному строю резко контрастная предыдущей, имеет озорной танцевальный характер, близкий первой пьесе цикла. Сонатная форма с эпизодом в разработке пронизана вариационными приёмами развития.

Четырёхтактовое вступление основано на звонких репетициях квинты в верхнем голосе с изобретательно варьирующейся на каждую долю ритмикой. На фоне хроматического восходящего движения параллельных терций (которые готовились ещё в репризе предыдущей сказки) и в конце — сектаккордов, в обрамлении органного пункта доминанты (D — VI7 — #VI7 — D6 — \flat VI56), это бойкое начало задает тон всей пьесе.

Главная тема интонационно-ритмически продолжает материал вступления и в импровизационной манере развивает его, с опорой на тонику G-dur (см. пример 7). Она пронизана скоморошьям духом, дурашливыми, «неуклюжими» акцентами, постоянно смещающимися то на сильные, то на слабые доли такта. Стремительные перепады динамики, неожиданные спады и подъемы от акцентированного forte до *leggiero pianissimo* усиливают скерцозный колорит.

Allegro vivace sempre a. rigore di Tempo $\text{♩} = 183$

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro vivace sempre a. rigore di Tempo" with a tempo marking of quarter note = 183. The score is in 2/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second system features a *f* (forte) dynamic and a *p leggiero* (piano, light) marking. The third system includes a *dimin.* (diminuendo) marking and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and fingerings, along with a *Pedale* instruction in the first system.

Пример 7. Сказка 6, главная тема

Тема выстраивается регистровыми диалогами — переключками мотивов внутри предложений, которые соотносятся как запев и припев (5+4). Второе проведение темы звучит на октаву выше — варьированно, с секвенционным развитием и расширением второго предложения (припева), в сопровождении оживленных фигураций. Восьмитактовый ход связующей на репетитивном мотиве (такт 25) модулирует в *h-moll*, тональность побочной.

Побочная тема невелика, занимает 13 тактов. Она интонационно родственна главной, пронизана репетициями, с тем же «кувыркающимся» ритмом камаринской (восьмая — две шестнадцатых и наоборот). Постоянно смещающиеся акценты на разные доли такта напоминают плясовые движения. Плагальная гармония, диатоника с элементами дорийского лада, квинтовая опора в мелодии и трихордовые обороты наделяют тему русским колоритом. Её более изящный характер поначалу (*leggiero, giocoso*), в развитии обретает

угловатые черты — как и в главной теме возникают неожиданные динамические «вспышки» *f*, словно прорывается лицевая сущность образа. При переходе к разработке намечается ладогармонический слом — двухоктавный хроматический пассаж (*strepitoso*) завершается шеститактовым остигато тритонового хода в басу, который образует сопоставление трезвучия второй пониженной ступени и доминанты с секстой *h-moll*. На этой гармонической основе звучит побочная тема, происходит модуляция в *e-moll* — начинается разработка.

Гаммообразные фигурации в сопровождении и пунктирный мотив в мелодии формируют четырёхтактный доминантовый предыкт и готовят появление новой темы в *D-dur*.

Эпизод (такт 67) открывает грациозный, с форшлагом, квартовый мотив с секвенционным развитием, в пунктированном ритме — оборот, содержащийся во всех предыдущих темах, но ставший здесь ключевым. Четырёхтактовое предложение построено на обыгрывании автентической гармонии. Но начавшись скерцозно, тема неожиданно обретает лирический характер, словно страстный порыв, сметающий тональную устойчивость потоком эллиптических гармоний. Образно это напоминает эпизод в Первой сказке, тоже представляющий собой лирический центр пьесы.

Во втором предложении появляются страстные волны фигураций, образующих гаммообразные спады из двух тетраордов — диатонического и хроматического, с последующим секвенцированием двутактовых фраз, сильные доли которых подчеркнуты тритоновым соотношением крайних голосов. Поток останавливает доминанта *D-dur* с непрекращающимся движением хроматики в нисходящей цепочке секвенций верхних голосов.

Тема полностью повторяется в *B-dur*, эпизод завершается мотивом репетиций в альтерированной гармонии двойной доминанты (такты 99–102). Следующий затем доминантовый предыкт представляет собой восьмитакт: поднимаясь из низкого регистра, на фоне цыганской гаммы в диапазоне трёх

октав — от контроктавы до первой, в одноименном миноре (g-moll) звучит главная тема.

В репризе возвращается диатонический G-dur (такт 111). Главная тема предстает бойкой и решительной, в сопровождении ленты параллельных трезвучий без квинт. При повторе регистрово варьируется первое предложение — излагается октавой выше, второе, благодаря секвенционному развитию, расширяется и поводит к кульминации. Ход-связка на звонком стаккато октавных репетиций начинается праздничной тиратой (f, poco pesante e sostenuto) и стремительно проносится эхом вниз (dim. ed a tempo).

Побочная тема на органном пункте тоники миксолидийского G-dur звучит как реминисценция, открывая коду. Будто в потоке воспоминаний в обратном порядке пролетают хроматические фигурации и основная тема эпизода — в ладовом потемнении фригийского g-moll, погружаясь во мрак низкого регистра. Фигурации сопровождения намечают восходящее противодвижение тетра хорда ре – ми \flat – фа – фа \sharp – соль. Но, дойдя до тоники второй октавы, обрушиваются каскадом кварт по звукам целотоновой гаммы.

В завершении коды размываются ладотональные границы, контрастно сопоставляются регистры. После «низвержения» барочного катобасиса тоника G-dur воспринимается как утверждение радости жизни в эпилоге оперы В. Моцарта «Дон Жуан» (в той же тональности). Тирата усиливает театральный эффект.

Заключение

Шесть сказок ор. 51 Метнера представляют собой цикл, с ясной драматургией. Первая и последняя сказки, наиболее родственные друг другу и по форме, и по образному строю, становятся крупным обрамлением всего цикла. Композиция пьес также содержит разделы, выполняющие функцию вступления и заключения.

В сказках нет последовательно выписанной программы, однако конкретные персонажи вынесены в подзаголовок не случайно. В скерцозных и

лирических темах, на сопоставлении которых выстроена драматургия цикла, можно увидеть два образа — задорного и беспечного Иванушку-Дурачка и нежную хрупкую Золушку. Несмотря на то, что эти герои относятся к разным фольклорным традициям и на первый взгляд не имеют никаких общих черт, можно увидеть связь между ними — она заключается в их кардинальном преображении в процессе развития.

Так, Иван-Дурак, который традиционно считался неудачником, бездельником, но в итоге оказывался победителем, часто становился главным героем русского фольклора.

Золушка — героиня западноевропейских сказок, наиболее известная по произведениям Шарля Перро и братьев Гримм, — из несчастной угнетаемой падчерицы превращается в прекрасную принцессу.

В. Пропп в собрании трудов «Русская сказка» в главе «Волшебная сказка» подробно рассматривает идею преобразования героев путём преодоления различных испытаний. Он приводит в пример образы Золушки и Иванушки-Дурачка: «Он [третий, младший сын] дурак, всеми презираемый, сидит на печи, в золе, в грязи. Он именуется Иван Запечник, Иван Попелов. Героиня иногда (преимущественно в сказках Западной Европы) именуется Золушка (от «зола»), Замарашка. Но неприглядный внешний облик — контрастирующая оболочка необычайной внутренней красоты — душевной силы, благородства. Это обнаруживается при испытании героя, это обнаруживается и в дальнейших его поступках» [7, 256]. Пропп утверждает смысл этих преобразений в сказочной философии о несовпадении внешней неприглядности и внутренней красоты.

Оба героя вынуждены пройти через ряд испытаний, прежде чем обрести своё счастье. Жанрово-скерцозная и лирическая линии в цикле подвергаются ладогармоническому развитию: коллизия добра и зла, реальности и злой фантастики даны в противопоставлении и взаимодействии диатоники и хроматики. В отличие от литературной сказки, в этом музыкальном опусе фабула бессюжетна, а финал эфемерен. Зыбок и бесконечно изменчив его мир.

Фортепианные сказки Метнера — жанр совершенно уникальный. В симфонической музыке русских композиторов он появился ещё в первой половине XIX века, но в творчестве Николая Карловича раскрылся в камерном звучании по-новому, полно и многогранно. Впоследствии этот жанр миниатюры не получил особого развития. Н. К. Метнера по праву можно назвать крупнейшим фортепианным сказочником в мировой музыкальной культуре.

Список литературы

1. *Алексеева И. В.* Поэтика жанра в «сказках» Н. Метнера // Вопросы поэтики и семантики музыкальных произведений. Вып.144. М.: РАМ, 1998. С. 141–159.
2. *Апелян З. А.* Метнер Н. К. Письма. М.: Советский композитор, 1973.
3. *Апелян З. А.* Метнер Н. К. Воспоминания. Статьи. Материалы М.: С. К., 1981. С. 37.
4. *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1968.
5. *Афанасьев А. Н.* «Народные русские сказки» в 3 т. — Лит. памятники. М.: Наука, 1984–1985.
6. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013.
7. *Пропп В. Я.* Русская сказка (собрание трудов). М.: Лабиринт, 2000.