

была обусловлена принципиальной новизной творческой задачи, поскольку Глазунов впервые обратился к квартету саксофонов и в ходе работы открывал для себя их акустическую и тембровую специфику.

Список литературы

1. **Ганина М.** Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1961. — 388 с.
2. **Ганина М.** Черты стиля симфонической музыки А. К. Глазунова // Очерки по теоретическому музыковедению / Под ред. Ю. Н. Тюлина и А. К. Буцко. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. — С. 120–149.
3. **Глазунов А. К.** Письма, статьи, воспоминания. Избранное / Сост. и вст. ст. М. А. Ганиной. — М.: Гос. муз. изд-во, 1958. — 550 с.
4. **Глебов И. (Асафьев Б.)** А. К. Глазунов. — Л.: Светозар, 1925. — 178 с.
5. **Левин С. Я.** Произведения для духовых инструментов // А. К. Глазунов. Музыкальное наследие: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2-х т. Т. 1 / Под ред. И. В. Голубовского. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 291–313.

6. **Тюлин Ю. и др.** Музыкальная форма. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Музыка, 1974. — 359 с.

7. **Фатыхова Э. А.** Нотные рукописи А. К. Глазунова (текстологические аспекты изучения) // Мифы и миры Александра Глазунова: Сб. науч. ст. / Под ред. З. М. Гусейновой и др. — СПб.: НИИ Химии СПбГУ, 2002. — С. 5–27.

8. **Rousseau E.** MARCEL MULE: His Life and the Saxophone // Saxophone Journal. Volume 10, Number 3, Fall 1985. — P. 8–17.

Список сокращений

ГИК — главная инвентарная книга
S.S. — саксофон-сопрано
S.A. — саксофон-альт
S.T. — саксофон-тенор
S.B. — саксофон-баритон

Katerina PODPORINOVA

Nicolas Medtner: the search of the Lost Harmony

Творчество Н. Метнера рассматривается в единстве его художественно-эстетических взглядов, изложенных в книге «Муза и мода», и музыкально-композиционных решений. В качестве ведущего формообразующего принципа выдвигается идея круга и ее производные — триадность, симметрия. Действие данных принципов раскрыто на примере сонатного наследия композитора и циклов фортепианных миниатюр, op. 1 и op. 38. Предложенный подход расширяет представления об авторском мышлении Метнера.

The creation of N. Medtner is examined in unity of his artistic-aesthetic views (which are contained in the work 'The Muse and the Fashion') and musical-composition decisions. Leading shape-generating principle is become by the idea of circle and its derivatives — triadity, symmetry. The action of these principles is exposed on the example of sonata legacy of the composer and cycles of miniatures for the piano, op. 1 and op. 38. This approach to the problem, which is offered in this article, extends the pictures of the author Medtner's thought.

Екатерина ПОДПОРИНОВА

Николай Метнер: поиск утраченной гармонии

Всякое открытое признание в непонимании чего-нибудь есть несомненный признак потребности понимать вообще
Н. К. Метнер [4, с. 105]

Каждому музыканту, будь-то исполнитель или музыковед, знакомо чувство нахождения «своего» композитора, чье творчество притягивает, захватывает и вовлекает в диалог. Таким художником для меня оказался Николай Метнер, композитор и пианист, воспитанник Московской консерватории, младший современник С. Рахманинова и А. Скрябина. Знакомство с его музыкой, завязавшееся в классе специального фортепиано, стимулировало дальнейшие исследовательские «раскопки»,

стремление осмыслить особенности авторской манеры высказывания. Интуитивно ощущалось присутствие в метнеровских произведениях определенной системы, своеобразного художественного «расчета», где выверенность целого достигается посредством строгой соподчиненности всех деталей. Но что обеспечивает самообытность стиля Метнера, его узнаваемость и неповторимость? В чем кроется «изюминка» композиторского почерка? Вот вопросы, на которые хотелось найти ответы¹...

Ядро художественной концепции Метнера составляет **идея круга**, которая не только «озвучивается» и аргументируется музыкантом в книге «Муза и мода» [4]², но и обуславливает особенности построения и развития его произведений на различных уровнях, задает определенный ритм композиторской и пианистической работы, объясняет закономерности развития музыкального искусства в целом. К сожалению, излишняя категоричность Метнера в высказываниях по отношению к творчеству

¹ «Музыкантское любопытство» автора этих строк до многом обусловлено влиянием моего научного руководителя — кандидата искусствоведения, доцента, профессора кафедры истории музыки Харьковского государственного университета искусств **Адили Абдулловны Мизитовой**, которой я с чувством неиссякаемого восхищения адресую слова искренней глубочайшей благодарности.

² Впервые книга «Муза и мода» Н. Метнера была издана на русском языке в Париже издательством С. Рахманинова «Таир» в 1935 году; репринт данного издания был осуществлен в 1978 году издательством «YMCA-PRESS». На английском языке «Муза и мода» вышла в свет в 1951 году: **Medtner N.** The Muse and the Fashion, Being a Defence of the Foundations of the Art of Music, Haverford, 1951 [10, с. 465].

композиторов-современников, общность которых уже давно не подлежит сомнению, равно как и его непоколебимая приверженность тональной системе музыкального языка, изначально воздвигают барьер неприятия точки зрения автора книги, затрудняя восприятие последующих рассуждений³. Вместе с тем, рассмотрение тональности в качестве единственно возможного фундамента музыкального творчества не мешает Метнеру выявить ряд закономерностей, управляющих созданием музыкального произведения как художественной целостности, отражающей «большое в малом».

Отправным тезисом в системе Метнера становится общий принцип «согласования в единство», который, по мнению музыканта, регулирует весь процесс творчества художника [4, с. 15]. Центром притяжения выступает «дух музыки, ее несказанная тема» как некая сверхидея, мысль в себе, окружением — «сказанные темы» [4, с. 15], представляющие разнообразные сколки исходной перво-песни. Композитор не властен изобрести или открыть какую-либо музыкальную тему, считает Метнер, ее необходимо обрести путем созерцания, индивидуально раскрыть в произведении и донести до слушателя.

Идея круга находит преломление в произведении Метнера не только в особенностях мотивного строения, тонального плана, архитектоники, но и в приверженности композитора исключительно циклическим формам (циклы фортепианных, вокальных и скрипичных миниатюр, сонаты, концерты). Ее влияние также проявляется в четком алгоритме работы музыканта, составленном «для себя», где строго соблюдается принцип чередования. Например, о занятиях композицией Метнер пишет: «Не заниматься подряд двумя пьесами в одной тональности, в одном тактовом делении, темпе и главное, в одной форме изложения. Переходить от фортепианного к вокальному, от вокального к скрипичному и т. д.» [5, с. 48]. Аналогичного рода рекомендации встречаем и касательно пианистических занятий:

«... нельзя утомлять свою руку однократными движениями, техническими трудностями или приемами, — подчеркивает музыкант. — Необходимо постоянно менять звук, туше, технику, приемы!!» [5, с. 19]. Близким идее круга, точнее производным от нее, оказывается принцип *триадности* (тезис — антитезис — синтез), к которому Метнер неоднократно обращается в своем творчестве. Обратимся к конкретным примерам.

К числу ярких образов воплощения идеи триадности в творчестве Метнера относится «Сонатная триада» (ор. 11)⁴, объединяющая в единую композицию три одночастные фортепианные сонаты. Индивидуально преломляя принципы сонатной формы в каждом произведении, на макроуровне композитор выстраивает сонатный цикл с традиционным чередованием частей «быстро — медленно — быстро». Роль событийно-насыщенной первой части выполняет масштабная первая соната (*Allegro non troppo*), место лирической медленной середины занимает Соната-Элегия, отличающаяся лаконизмом изложения (*Andante molto espressivo*), функция Финала возложена на третью сонату (*Moderato, con passione innocente*). В рамках целого прослеживается развитие бетховенского принципа «от мрака к свету», выраженного через постепенное продвижение от бемольных тональностей к диэзным. При этом в первой сонате используется прием тонального предугадывания, в Элегии светлый жизнеутверждающий *D-dur*, возникающий в коде, противопоставляется основному мрачному *d-moll*, представляя собой тональность-пере-

вертыш. Наконец, в третьей сонате композитор сводит к «белому» *C-dur* диэзную и бемольную тональные сферы: побочная партия в экспозиции *G-dur*, в репризе *F-dur* (что своеобразно преломляет выведенный в «Музе и моде» принцип тяготения множества в единство, действующий в условиях кварто-квинтового круга). Триадность как ведущий принцип развития проявляется и в соотношении главных и побочных партий. Если в первой сонате превалирует побочная партия, а во второй — главная, то в третьей — главная и побочная партии уравниваются друг друга в драматургическом и структурном планах. Идея равновесия, таким образом, выявляет свою производность от идеи круга, отсылая напрямую к принципу симметрии (об этом речь будет идти позже).

Иное преломление триадности обнаруживается при сравнении исходных *initio* сонат ор. 11: тема главной партии третьей сонаты суммирует ранее заявленные начальные интонации восходящей малой секунды из Сонаты-Элегии и нисходящей большой терции из первой сонаты, а ее ритмическая организация представляет собой «слепок» с подголоска к теме главной партии первой сонаты, что указывает на однородность избираемых звукообразов (примеры 1–3). Подтверждением этому становятся и скрытые интонационные связи, объединяющие темы побочной партии первой сонаты и главной партии третьей: начальный такт последней выступает одним из вариантов второго элемента темы побочной партии, «прочитанного» в ракоходном движении⁵ (пример 4).

Пример 1. Н. Метнер. Соната ор. 11, № 3. Главная партия (т. 1–3)

Moderato, con passione innocente

³ Этому в немалой степени способствует и стиль изложения «Музы и моды», который более приближается к эссе, чем к музыкально-теоретической работе, и отличается разбросанностью мыслей, многочисленными сопутствующими замечаниями «по поводу», витиеватой манерой подачи словесного материала, понимание которого усложняет устаревшая особенность записи. Возникающие трудности, возможно, объясняют отсутствие в научной литературе фундаментального анализа системности взглядов Метнера при довольно частном цитировании отдельных авторских высказываний, кочующих из одного исследования в другое.

⁴ Тяготение композитора к сонатному жанру и экспериментирование в данной области объясняется тем, что соната рассматривается им как идеальная звуковая модель для реализации задекларированных в «Музе и моде» музыкально-философских идей и художественных принципов.

⁵ Уточним, что первый элемент темы побочной партии первой сонаты представляет собой восходящий тетракорд, а второй элемент характеризуется нисходящим движением и включает в себя интервалы терции и секунды.

Следствием установки Метнера на обязательную однородность элементов звуковой материи становится наличие в каждой из сонат интонационного зерна, из которого произрастают основные темы: в сонате № 1 — это кварта, в № 2 — секунда, в № 3 — терция. Как видно, соотношение исходных тематических единиц подчиняется обозначенной идее.

Иначе триадность используется Метнером в трех сонатах для скрипки и фортепиано: ор. 21, ор. 44 и ор. 57 («Эпическая»). Опережая вопрос о правомерности рассмотрения данных сочинений как некоей художественной целостности, заметим, что сформулированный Метнером закон согласования в единство управляет развитием музыкального материала не только в рамках отдельно взятого художественного произведения, но и «в пределах индивидуального творчества автора», шире — всего искусства [4, с. 19]. Учитывая это, рассмотрение метнеровских скрипичных сонат как условного макроцикла, позволяет обнаружить особую логику построения общего тонального плана (таблица 1).

Ведущую роль в организации целого исполняет принцип тонального предугадывания, «прорастания». Возникающий в качестве основной тональности второй части Первой сонаты, ор. 21, *G-dur*, закрепляется в крайних частях Второй, ор. 44, трансформируясь в свою минорную параллель *e-moll* в Третьей, ор. 57. Поскольку здесь родственно-тональная связь ослабевает, композитор вводит дополнительную сцепку, оформляя вторые части Второй и Третьей сонат в тональности *a-moll*. Уместно предположить, что избирательность авторского подхода к выбору основных тональностей сонатных циклов связана с кодированием имени того, кому посвящено произведение. С этой точки зрения, опорный тон «H» Первой сонаты расшифровывается как *Hanna* (Анне Михайловне Метнер); «G» Второй сонаты символизирует *Gedike* (А.Ф. Гедике; заметим, что в пред-

ставленном посвящении Метнер обозначает имя и отчество своего двоюродного брата лишь инициалами, поэтому кодируется фамилия); «E» Третьей сонаты, адресованной

«брату Эмилию», выступает звуковым эквивалентом начальной буквы имени *Emiliy*. Немаловажное значение в данном случае приобретает тот факт, что собственные сочине-

Пример 2. Н. Метнер. Соната ор.11, № 1. Главная партия (т. 1–2)

Пример 3. Н. Метнер. Соната-Элегия ор.11, № 2. Главная партия (т. 1–3)

Пример 4. Н. Метнер. Соната ор.11, № 1. Побочная партия (т. 37–40)

Таблица 1. Три сонаты для скрипки и фортепиано

Соната ор. 21 (№ 1)	Соната ор. 44 (№ 2)	Соната ор. 57 (№ 3)
h-H → G → H	G → a-A → G	e → a → f → e-E
<i>h-moll</i> — <i>H-dur</i> в начале — I часть	<i>a-moll</i> — <i>A-dur</i> в середине — II часть	<i>e-moll</i> — <i>E-dur</i> в конце — IV часть
тезис	антитезис	синтез
доминанта (D) импульс к движению	субдоминанта (S)	тоника (T) итог

ния композитор подписывал на немецком языке⁶.

Отдельного внимания заслуживает использование Метнером одноименных тональностей. Особенности их введения в сонатные композиции вновь подчиняется идее триадности. Если в Первой скрипичной сонате соотношение *h-moll* — *H-dur* соответствует первой части, то есть помещается композитором в начало, то во Второй — тональная пара *a-moll* — *A-dur* смещается во вторую, центральную, часть. Своеобразным итогом воспринимаются *e-moll* — *E-dur* в Финале Третьей сонаты. Выделенные пары тональностей, будучи поставленными в единый ряд, отражают взаимосвязь основных тональных функций — доминанты, субдоми-

нанты и тоники, подчиняясь на макроуровне принципу триады: тезис — антитезис — синтез. В данном контексте чрезвычайно важна сознательная опора Метнера на тональную организацию. Напомним, что в основе метнеровской концепции лежит функциональность, а доминанта занимает место «координатора тональности», отвечая за устремленность к тоническому центру (как на микро-, так и на макроуровнях). Кроме этого, соотношения доминанты, субдоминанты и тоники определяют замкнутость кварто-квинтового круга, обеспечивая взаимодействие и соединяемость всех диэзных и бемольных тональностей⁷.

Ярким примером реализации идеи *тонального круга* предстает

уже первый опус Метнера — «Восемь картин настроений», где исходная тональность *E-dur* занимает по отношению к конечному *A-dur* место доминанты, рассредоточенное тяготение которой способствует цельности циклической композиции. В основе построения общего тонального плана, схематически представленного в виде чередования исходных тонических трезвучий, лежит принцип «терцового цепи» (схема 1)⁸. Характерно, что символическое значение приобретает и количество собранных в цикл миниатюр, поскольку числовая семантика цифры восемь (8) соответствует идее бесконечности (т. е. вечного круга, не имеющего ни начала, ни конца).

Одновременно, идея круга в начальном сочинении Метнера усиливается обращением композитора к возможностям *симметрии*⁹. Для наглядности обратимся к схеме 2.

Разнообразие прочерченных линий указывает на наличие тотальной «кристаллической симметрии» (термин О. Сафоновой). Серединная ось разбивает целое на две равноценные половины, разделенные симметрично расположенными эпиграфами. Подобное членение подчеркивается резкой сменой «на осевой» музыкального размера: на место «царивших» в № 1–4 $\frac{4}{4}$ приходят $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{2}$, при этом борьба-игра метра завершается в № 6 последующим возвратом к исходным $\frac{4}{4}$. Относительно заданной оси зеркально симметричной предстает общая тональная направленность: соотношение диэзных — бемольных и бемольных — диэзных тональностей. Каждая половина, соответственно A+B и C+D, обладает собственной внутренней симметричностью. На тональном уровне зеркальность присуща № 1–4: в середине — минорная сфера, по краям — мажорная, что подчеркивается введением дополнительной темповой арки *Andante* (№ 1 и № 4). Напротив, прямая симметрия свойственна другой половине, № 5–8: *moll-dur* —

Схема 1. «Восемь картин настроений», ор. 1. Общий тональный план

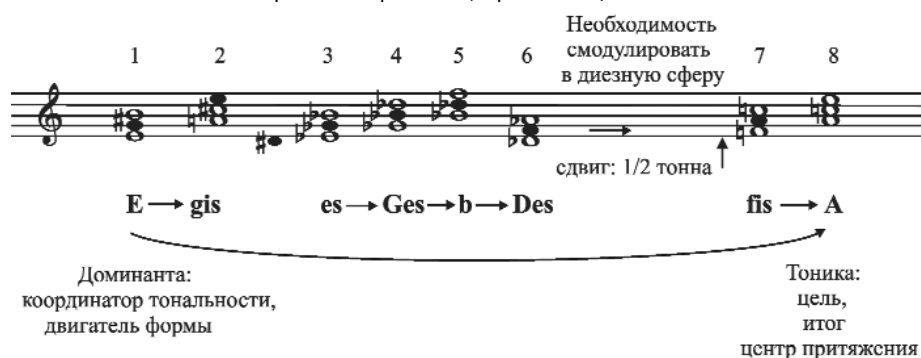
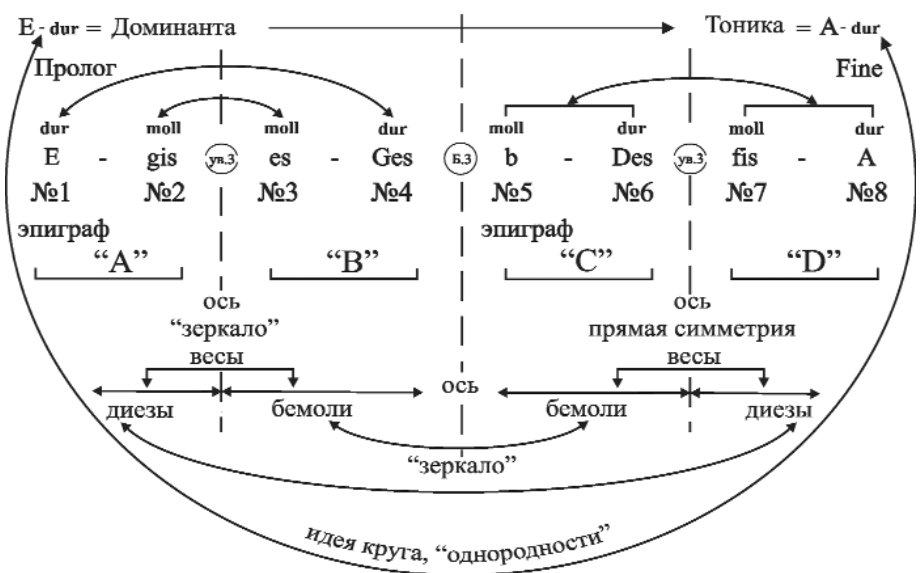


Схема 2. «Восемь картин настроений», ор. 1



⁶ Аллюзия игры в звуковые намеки отражает одно из возможных влияний на художественное мышление музыканта эстетики символизма, с которой были русскими ветви которого он был знаком и тесно общался.

⁷ Идея триадности реализуется в скрипичных сонатах и на структурном уровне, где наблюдается постепенный (ступенчатый) рост формы целого: Первая соната представляет собой вполне классический сонатный цикл, выступая образцом камерного жанра; Вторая — обогащается элементами поэмы, выраженными, в частности, в стремлении частей к слитности, при этом возникающие между частями каденции, первая и вторая, одновременно раздвигают грани композиции; Третья, «Эпическая» — обладает разросшейся сонатной формой и по масштабам тяготеет к концертно-симфонической структуре.

⁸ Апробированный в ор. 1 принцип тональной организации используется Метнером и в фортепианной сонате, ор. 22, особенности строения которой были рассмотрены Е. Долинской [1, с. 98].

⁹ В. Каратыгин сравнивал произведения композитора со «звуковыми октаэдрами и ромбоэдрами», «музыкально-сталактитовыми гротами», в которых «затейливо раскинулись и переплелись друг с другом ребра, углы и грани минеральных образований метнеровского искусства» [2, с. 191]. Подобная аналогия, носящая в контексте цитируемого критического отзыва негативный оттенок, тем не менее отражает свойственные музыке Метнера закономерности, обусловленные, в свою очередь, осознанной авторской художественно-эстетической позицией.

moll-dur. Усиливает общую симметричность идея *барочного равновесия* полярностей, реализуемая на различных уровнях формы, в частности, пары диезных тональностей уравновешиваются парой бемольных. Возникает закономерный вопрос — почему идея именно барочного равновесия, ведь обращение к принципу антитезы было свойственно и эпохе романтизма? Рассмотрение музыкальных произведений Метнера и осмысление его художественно-эстетических рассуждений позволяет сделать вывод о том, что композитору ближе не конфликтное восприятие мира, в котором акцентируется принцип полярности антитез (вспомним, идею «двоемирия», преобладание резких сопоставлений противоположных эстетических категорий, двуплановость драматургических контрастов, устремленность к некоему идеальному Абсолюту как ведущие творческие установки романтизма), а идея равновесия, определяющая отличительные особенности барочного искусства, где «единство обретается в осмыслении несовместимых начал» [3, с. 18]. В связи с этим идея равновесия выступает, исходя из концепции Метнера, одной из граней воплощения в музыке макроидеи круга. Показательно, что тональные пары в ор. 1 также олицетворяют единство противоположностей, образуя преимущественно «союз» параллельных тональностей. Опосредованная симметрия (или симметрия второго порядка) обнаруживается при сопоставлении выделенных блоков: *A* и *C*, *B* и *D*, и выражается в зеркальности и симметричности тональных планов, усиленной во второй паре энгармонизмом:

E-gis ← б.2 → **b-Des**;

es-Ges ← ч.1 → **fis-A**.

Широко задействует Метнер принцип симметрии в произведениях сонатного жанра, которые суммируют авторские наработки в сфере малых форм. Приведем некоторые примеры. В Первой сонате для фортепиано, ор. 5, помимо тональной арки, образующейся между одноименными *f-moll* и *f-moll / F-dur* крайних частей (первой и четвертой) композитор использует параллельное соотношение тональностей в серединных частях (*c-moll* — *Es-dur*), что воспринимается воплощением идеи зеркальности, поскольку их симметричность подчеркивается ве-

дением идентичных заключительных *quasi*-кодовых построений, связывающих данным разделам черты разомкнутости внутрь цикла. Серединная ось также разбивает композицию на условно минорную (I–II части) и мажорную (II–IV части) половины (схема 3).

Многоуровневая «кристаллическая симметрия» составляет основу организации первой части Сонаты-баллады, ор. 27, где на материале темы главной партии композитор выстраивает арочные своды экспозиции, разработки и репризы. Кроме этого, все закрепленные жанровой атрибутикой сонатные партии присутствуют в узнаваемом облике и устоявшейся последовательности в трех основных фазах развития формы, однако на каждом этапе их появление подчиняется идее зеркальности (схема 4). Признаки двойной симметрии выходят на первый план, если условной осью разделить целое на две половины: в первой окажутся экспозиция и разработка, во второй — реприза и синтетическая кода, исполняющая роль второй разработки. С позиций предпринятого деления симметричными становятся экспозиция и реприза, разработка и кода, что усиливается, в частности, особенностями возложенной на них функ-

циональной нагрузки. На макроуровне вновь возникает идея равновесия: первая половина уравновешивается второй не только тематическим, но и тактовым наполнением (78 т.+71 т.=149 т. и, соответственно, 81 т.+66 т.=147 т.) — схема 4.

Новое воплощение идея круга обретает в Сонате-Воспоминании, ор. 38, № 1. Стремясь к обновлению содержательной стороны художественного произведения в условиях сохранения средств музыкальной выразительности, Метнер обращается к достижениям из смежных областей знаний, в частности психологии. Композитор был знаком с идеями З. Фрейда и К. Г. Юнга, что подтверждается рядом сведений [6, с. 159, 212, 235; 9, с. 141]. Это дает повод сфокусироваться на поиске тех приемов, которые позволяют композитору отразить в музыке особенности воспоминания как психического процесса. Возможно ли это? Для ответа на этот вопрос необходимо совершить небольшой экскурс в область психоанализа.

Напомним, что Фрейдом при лечении больных, страдающих расстройствами психики, была установлена последовательность реконструкции забытых событий в человеческой памяти, из которой

Схема 3. Соната для фортепиано. Ор. 5.

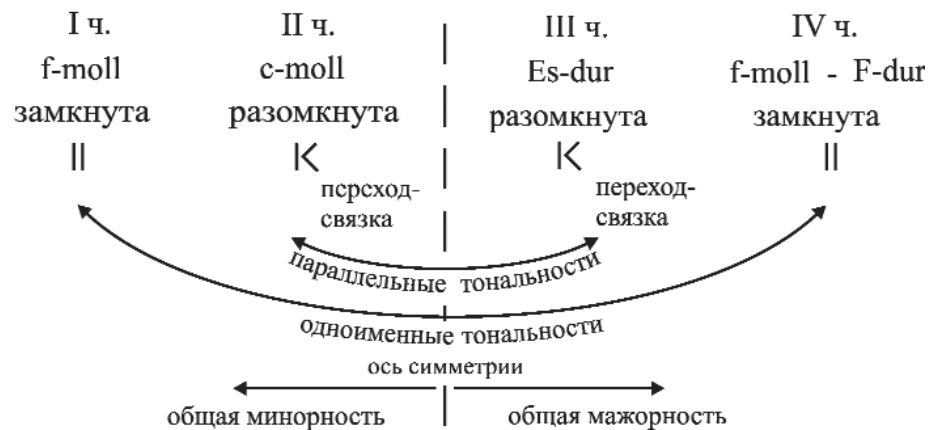
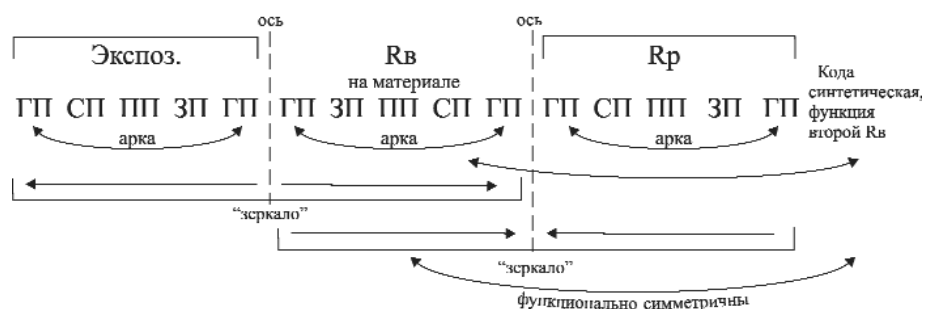


Схема 4. Соната-баллада ор. 27. Ч. 1.



следует, что «цепь патогенных воспоминаний должна была быть восстановлена в памяти в хронологической последовательности и притом в обратном порядке: последняя травма сначала и первая в конце» [8, с. 350]. Однако для того, чтобы вызвать в памяти необходимые воспоминания, по убеждению основоположника теории психоанализа, необходимо ввести человека в определенное гипнотическое состояние [8, с. 354]. С этой точки зрения, функция мерно покачивающегося маятника, завораживающего непрерывностью своего движения, в Сонате-Воспоминании Метнера выполняет тема вступления. Она характеризуется остинатностью «круговых» интонаций, гармонической простотой, преобладанием квадратных построений, монотонностью ритмического рисунка, динамической выдержанностью *una corda* в «нейтральной» минорной тональности *a-moll*. На этом фоне возникает декламационно-повествовательная тема главной партии, олицетворяющая первое «воспоминание». Ее начальные покачивающиеся интонации оказываются производными от темы вступления. Постепенно разворачиваясь данная тема влечет за собой ряд последующих тем побочной партии: задумчиво-спокойную первую, *e-moll*, порывисто-взволнованную вторую, *e-moll*, и светлую, грациозную третью в репризе, *G-dur*, — возникая между ними в роли своеобразного рефрена. Обрамляя новый звукообраз, тема главной партии создает эффект обрывочности «воспоминаний», которые, «вспыхивая в памяти» от полученного ранее импульса, словно врываются из подсознания в сознание. Если схематически представить очередность тематизма в Сонате-Воспоминании, то образуется следующий ряд:

вступление → ГП → ПП № 1 → ГП — ПП № 2 — ГП → вступление → разработка → ГП — ПП № 3 — ГП → ПП № 1 — ум. ПП № 2 — ПП № 1 → ГП → вступление.

Закономерным с точки зрения психологии оказывается также появление новой темы побочной партии в репризе — это аналог самого далекого, глубинного воспоминания, что подчеркивается особенностями тонального плана сочинения (введением нетипичной для данного раздела формы тональности седьмой натуральной ступени, *G-dur*, при основном *a-moll*). Дальнейшее развертывание репризы сонатной формы символизирует возврат сознания к реальности, выход из гипнотического состояния, когда все возникшие образы вновь возвращаются в кладовую памяти. Таким образом, идея круга выступает в Сонате-Воспоминании носителем образа бесконечных коридоров времени. На макроуровне она реализуется в зеркальном повторе в репризе темы главной партии и вступления, на микроуровне выступает организующим принципом темы вступления.

Заявленный в Сонате-Воспоминании прием организации и развития звуковой материи диктует особенности построения всего первого цикла «Забытых мотивов», ор. 38, что особо заметно при рас-

смотрении общего тонального плана (таблица 2).

Композитор постепенно уводит музыкальную мысль в более далекие тональности, модулируя из диэзной сферы в бемольную (№ 6), а затем возвращается к одноименной мажорной тональности. С точки зрения теории З. Фрейда, финальное закрепление мажора может быть истолковано как символ преодоления той душевной травмы, которая находит отражение в исходном миноре.

Процесс воспоминания как возврата к прошлому, якобы забытому, оказывается с позиции художественно-эстетических взглядов Метнера органично связанным со стержневой идеей круга. В этом ракурсе закономерным представляется выделение в творчестве композитора музыкальной лейттемы, прообразом которой выступает тема главной партии первой части третьей фортепианной сонаты, ор. 14, Р. Шумана, в основе которой лежит пятизвучный мотив, принадлежащий перу Клары Вик [7, с. 36] (пример 5).

Впервые обозначенная лейттема, названная нами «темой Клары Вик», возникает в Первой фортепи-

Пример 5. Р. Шуман. Большая соната («Концерт без оркестра»). I часть. Главная партия (т. 7–12)



Таблица 2. Первый цикл «Забытых мотивов», ор. 38

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
<i>a-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>f-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>A-dur</i>
Вступление 1-й эпизод	2-й эпизод	3-й эпизод	4-й эпизод	5-й эпизод	6-й эпизод	7-й эпизод	Заключение
«белая» тональность	три диеза	два диеза	один диез	«белая» тональность	четыре бемоля	три диеза	три диеза
одноименные тональности	«убывание» диезов				глубинное «воспоминание»	возврат	закрепление мажора

анной сонате Метнера, ор. 5: в побочной партии первой части (пример 6), затем в дифирамбическом, колокольном оформлении в побочной партии Финала. Ее визитной карточкой становится нисходящий поступенный ход с характерным синкопированным рисунком.

Пронизывая все метнеровское творчество, «тема Клары Вик» приобретает статус некоего звуко-символа, носителя философского начала, уподобляясь образу Софии в концепции В. Соловьева, идеальной Музы-вдохновительницы, хранительницы ценностей искусства из «Музы и моды». Она вплетается в развитие темы главной партии первой части Сонаты ор. 25, № 2, где, изложенная в триольном ритме, выступает репрезентантом взволнованного, тревожного характера (см. т. 43–45); угадывается в таинственно торжественной теме третьей части Сонаты-баллады, ор. 27, возникшая в виде характерного синкопированного мотива при переходе к Финалу (см. т. 65–68 второй части), в котором исполняет роль основного элемента темы фуги в разработке (см. т. 130–186 третьей части); появляется в лирической окраске в зоне связующей партии «Трагической» сонаты, ор. 39, № 5, словно «разряжая» своим «выходом» драматизм ситуации и передавая эстафету нежной певичей теме побочной партии (см. т. 44–53); насыщает драматургическое развитие в «Романтической» сонате, ор. 53, № 1, составляя основу темы побочной партии в третьей части, «Размышлении», «просвечивая» в лирической второй теме побочной партии Финала (см. т. 37–45 Финала) и коде; встречается в новом облике в заключительной партии «Грозовой» сонаты, ор. 53, № 2 и «рассыпается» отголосками в теме главной партии второй части Сонаты-идиллии, ор. 56 (см. т. 13–16 второй части). Наиболее узнаваемой «тема Клары Вик» оказывается в Сонате-Воспоминании, ор. 38, № 1 (что в определенной мере обусловлено названием), где звучит в качестве задумчивой первой темы побочной партии (пример 7).

В свете художественной концепции Метнера обозначенная лейттема осознается как авторский «сколок» вечной «песни искусства», подтверждая идею тематического «обретения, а не изо-

бретения» [4, с. 46]. Появление тем-«двойников» обусловлено, согласно метнеровским взглядам, «повторимостью» «основных музыкальных смыслов» [4, с. 23]. Исходный тематический прообраз в совокупности с родственными темами образуют центр и тяготеющее к нему окружение, согласуясь как с идеей круга, так и со сформулированным Метнером законом «согласования в единство» [4, с. 15–16] («единства разнообразия» [4, с. 17; 119]).

Произведения Метнера, располагающие к диалогу на традиционном музыкальном языке, тем не менее оказываются сложными для восприятия. Они требуют особой подготовленности исполнителя и

слушателя, погружения в звуковой и смысловой мир композитора, нахождения индивидуального «ключа» к его сочинениям и, безусловно, размышлений в большей степени, чем чувствований. Но преодолевшему вышеперечисленные преграды открывается богатейшее внутреннее содержание метнеровского искусства, которое с лихвой окупает все затраченные усилия. Не в этом ли кроется феномен возврата к творчеству композитора на рубеже XX–XXI веков в их поиске утраченной гармонии? Обладая особым магнетизмом, мощной эмоциональной энергетикой, информационной насыщенностью и неповторимой органикой звукового материала, музыка Метнера

Пример 6. Н. Метнер. Соната для фортепиано ор. 5. I часть. Побочная партия (т. 35–42)

Пример 7. Н. Метнер. Соната-Воспоминание, ор. 38, № 1. Побочная партия (т. 61 и далее)

притягивает и завораживает, с ней хочется говорить «по душам», ведь за излишней, на первый взгляд, сложностью кроется простота, за кажущейся надуманностью — вечный поиск истины...

Список литературы

1. **Долинская Е.** Николай Метнер. Монографический очерк. — М.: Музыка, 1966. — 192 с.
2. **Каратыгин В.** Метнер // **Каратыгин В.** Жизнь и деятельность. Статьи и материалы. — Л.: Академия, 1927. — Т. 1. — 262 с.
3. **Лобанова М.** Музыкальный стиль и жанр. История и современность. — М.: Сов. композитор, 1990. — 223 с.
4. **Метнер Н.** Муза и мода. — YMCA-PRESS, 1978. — 156 с.
5. **Метнер Н. К.** Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский; вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 71 с.
6. Н. К. Метнер. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. — М.: Сов. композитор, 1973. — 615 с.
7. **Попова Н.** Фортепьянные сонаты Шумана. — М.: Музгиз, 1959. — 71 с. с нот. илл.
8. **Фрейд З.** О психоанализе // **Фрейд З.** Психология бессознательного: Сб. произведений. — М.: Просвещение, 1990. — С. 346–381.
9. **Юнгрэн М.** Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. — СПб: Академический проект, 2001. — 288 с.
10. A history of western music. — Part V: Music in the modern age / Edited by F.W. Sternfeld. — London: Weidenfeld & Nicolson, 1973. — 515 P.

Tatiana MELIKOVA

Alfred Brendel about the four prejudices that prevailed against Schubert's music

Австрийский пианист Альфред Брендель известен во всем мире не только своим исполнительским мастерством, но и оригинальными взглядами в области музыкального искусства. Центральной фигурой в его литературных опусах является Шуберт. Опровергая ряд предрассудков, мешавших восприятию его музыки, Брендель открывает для себя истинного Шуберта.

The Austrian pianist Alfred Brendel is very famous in the world not only for his performing art, but also for his original thoughts about music. His favourite composer is Schubert. In his essays Brendel tries to find the true Schubert through the several prejudices that prevailed against Schubert's music.

Татьяна МЕЛИКОВА

Альфред Брендель о четырех предрассудках, мешавших восприятию музыки Шуберта

А что сказать про Шуберта? — он есть, и это большое счастье для нас.
С. Рихтер [3, с. 235]

В декабре 2008 года завершилась исполнительская деятельность Альфреда Бренделя, состоялся последний сольный концерт выдающегося пианиста современности, знаменитого интерпретатора музыки венских классиков и композиторов-романтиков. В своем творчестве он предстает как многогранная личность исполнителя, музыкального писателя, поэта и даже художника.

Репертуар пианиста обширен, простирается от сочинений Баха, Бузони до Шёнберга, Стравинского, Берга, Мусоргского и Прокофьева. Однако преобладают в нем произведения Моцарта, Бетховена и Шуберта.

К 1952 году относится первая запись Бренделя — Пятый фортепианный концерт Прокофьева. Впоследствии были записаны фортепианные концерты и сольные пьесы

Листа, Моцарта, Шуберта, Шёнберга, а также все фортепианные произведения Бетховена, обеспечившие пианисту устойчивую репутацию в музыкальном мире. За один только сезон 1982/1983 годов он выступил с программой, включавшей все 32 фортепианные сонаты Бетховена. Состоялось 77 концертов в 11 городах Европы и Америки. Брендель был первым пианистом после легендарного Артура Schnabel, исполнившим цикл сонат Бетховена в Карнеги-холл. В последние годы Альфред Брендель занимается с молодыми пианистами, выступает в ансамбле с сыном, виолончелистом Адрианом Бренделем.

Талантливый, тонкий музыкант, Брендель является человеком широкого кругозора. Им написаны статьи, книги.

Автор каденции для Фортепианного концерта ре минор Моцарта,

Альфред Брендель — обладатель множества премий и наград: гран при Общества Листа (Grand Prix of the Liszt Society), студии «Граммофон» (the Gramophone Award), Британской музыкальной ассоциации (the British Music Association) и многих других. В 2004 году Бренделю была присуждена премия Эрнста Сименса — одна из наиболее престижных мировых музыкальных наград.

Сочетание в одном лице музыканта-исполнителя и музыкального писателя встречается не так уж редко. Статьи о музыке оставили Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Бузони, А. Корто, среди современников Бренделя — И. Гофман, Н. Перельман, Г. Нейгауз, Н. Голубовская, С. Фейнберг, В. Маргулис и другие.

Литературная ипостась исполнителей позволяет нам более углубленно изучить особенности миро-