

Н
ИКОЛАЙ

Е. ДОЛИНСКАЯ



С
М
ЕТНЕР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ имени М. И. ГЛИНКИ

Е. ДОЛИНСКАЯ

**Николай
МЕТНЕР**

Монографический очерк

Издательство МУЗЫКА
Москва 1966

ОТ АВТОРА

Творчество Николая Карловича Метнера — композитора и пианиста — одно из интереснейших явлений в музыкальном искусстве конца XIX и первой половины XX веков. Наряду с Рахманиновым и Скрябиным Метнер принадлежит к ведущим фигурам русской музыкальной культуры.

Судьба этих трех крупнейших современников сложилась, как известно, по-разному: если Рахманинов и Скрябин безоговорочно вошли в когорту русских музыкальных классиков, Метнер и его творчество еще, видимо, ждут приговора истории. Это вызвано различными причинами. Нельзя утверждать, что три названные творческие фигуры вполне равноценны: одаренность их все же разных масштабов, талант Метнера более скромн.

На поприще композиторской деятельности Метнер выступил в эпоху, когда Скрябин и Рахманинов приобрели уже мировую известность. Новаторская музыка Скрябина особенно покоряла слушателей страстным порывом и яркой патетикой, сочинения Рахманинова привлекали своей глубокой эмоциональностью и какой-то особой открытостью чувств. Музыка Рахманинова и, в особенности, Скрябина звала вперед, в неизвестное, и это оказывалось удивительно созвучным настроениям публики в ту предгрозовую эпоху.

Углубленно-сосредоточенное, гораздо более «закрытое» творчество Метнера с большим трудом пробивало себе дорогу к широким кругам русской публики. Но уже в начале 10-х годов нашего века имя Метнера начинает звучать как имя третьего крупнейшего композитора русской музыкальной культуры на рубеже двух столе-

<стр. 4>

тий. И в среде русской публики, наряду со «скрябинистами» и верными поклонниками музыки Рахманинова, постепенно формируется определенный, пусть и небольшой круг приверженцев Метнера.

В статье, написанной в связи с десятилетием со дня смерти Н. К. Метнера, Г. Нейгауз отмечал: «Быть может, кой-кому покажется неправомерным составление такого терцета: «Скрябин, Рахманинов, Метнер», но думаю, что если вспомнить эпоху, в которой они или и

творили, то здесь никакой ошибки нет. Рассуждая о символизме в русской поэзии, мы непременно назовем в первую очередь Блока, Брюсова и Белого, хотя бы Блок и высился над русским символизмом, как Эльбрус высится над всем Кавказским хребтом» [1].

Творческое наследие композитора значительно — оно содержит свыше шестидесяти опусов. Перу Метнера принадлежат три фортепианных концерта, фортепианный квинтет, три цикла характерных пьес «Забытые мотивы», четырнадцать фортепианных и три скрипичные сонаты, около сорока сказок, около ста романсов и песен, а также ряд мелких пьес для скрипки и фортепиано.

Деятельность Метнера не получила широкого освещения ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании, хотя еще при его жизни увлекала внимание русской музыкальной критики. О Метнере-пианисте писали видные деятели русской музыкальной культуры: Н. Мясковский, Б. Асафьев, Гр. Прокофьев, Н. Кашкин, Ю. Энгель, чьи статьи и очерки содержали немало ценных и тонких наблюдений [2]. Однако их высказывания о Метнере, основанные главным образом на ранних сочинениях композитора, естественно, не могут дать исчерпывающей характеристики его стиля.

На протяжении тридцати лет жизни за рубежом Метнер почти не удостоился внимания западной прессы — его музыка стояла слишком далеко от главных направлений современного ему европейского искусства. Вышедший в Лондоне сборник «Памяти Метнера» [3], в ко-

[1] Г. Нейгауз. Современник Скрябина и Рахманинова. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 72.

[2] Список литературы о Н. К. Метнере см. на стр. 187-190.

[3] «Nicolas Medtner». A memorial volume edited by Richard Holt (A Tribute to his art and personality). London, 1955.

<стр. 5>

торый вошли и воспоминания музыкантов разных стран, очень неравноценен: наряду с интересными и глубокими статьями американского музыковеда Йозефа Яссера, Альфреда Суана, в него включен ряд статей, написанных критиками белоэмигрантского толка — Л. Сабанеевым, И. Ильиным, К. Климовым.

Советские и зарубежные музыкальные словари и энциклопедии

[1], изданные за последние пять-десять лет, содержат лишь краткие статьи, касающиеся, как правило, самих общих фактов музыкальной деятельности Метнера.

В большинстве статей настойчиво проводится мысль о несвоевременности и определенной ретроспективности метнеровского искусства, уходящего своими корнями (по мнению большинства критиков) в классическую и позднеромантическую немецкую музыкальную культуру [2].

Таким образом, до сих пор не создана монография о жизни и творчестве художника, а его богатейший архив — письма, записные книжки, черновые рукописи сочинений — еще ждет своего опубликования.

Автор брошюры ставит перед собой скромную цель: попытаться показать, что почти неизученное творчество Метнера — большое и интересное явление музыкального искусства, что оценка его творчества не вполне справедлива, подчас прямолинейна и однопланова, и истинный, справедливый приговор композитору еще, видимо, не вынесен — он впереди.

Брошюра создавалась в основном по материалам архива Метнера, хранящегося в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (фонд 132). Архив композитора значительно дополнился после приезда в СССР его вдовы — Анны Михайловны Метнер, передавшей в дар музею неизвестные в своем

[1] The international cyclopedia of Musik and Musicians, edited by Oscar Thompson (1939); Grove's Dictionary of Music and Musicians, edited by Eric Blom (1954); Encyclopedie de la musique, tome II, Fasquelle (1961); Riemann. Musiklexikon (1961).

[2] В зарубежных работах о Метнере неизменно присутствует линия: Бах — Бетховен — Брамс — Метнер.

<стр. 6>

большинстве документов, относящиеся к зарубежному периоду жизни К. Метнера.

Сейчас архив располагает огромным эпистолярным наследием композитора: это его письма к родным, близким и к различным деятелям культуры (С. В. Рахманинову, А. Б. Гольденвейзеру, Ф.

Гедике, А. Суану, А. Лялиберте, Э. Прену и другим), записные книжки, конспекты книги «Муза и Мода», записи мыслей о работе пианиста, тезисы выступлений (в Русском музыкальном издательстве, в консерватории) и другие материалы. Но, пожалуй, самая значительная часть метнеровского наследия — это черновики и наброски многих его сочинений. Сохранившиеся автографы относятся в основном к произведениям русского периода жизни композитора; из поздних опусов сохранилось очень немногое.

В настоящем монографическом очерке по возможности привлекаются материалы эскизов, позволившие в ряде случаев проследить путь от замысла сочинения к его реальному воплощению. Сравнение черновых набросков и печатных экземпляров таких сочинений, как первый концерт, соната op. 22, сказки op. 14, дало возможность глубже заглянуть в творческую лабораторию художника.

Автор выражает искреннюю благодарность профессорам Московской консерватории Н. В. Туманиной, Ю. В. Келдышу, Б. М. Ярустовскому, сотруднику Научной библиотеки имени С. И. Танеева при Московской государственной консерватории И. А. Адамовой, ценные советы и указания которых помогли в работе над брошюрой.

<стр. 7>

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность

Николай Карлович Метнер родился в Москве 5 января 1880 года (24 декабря 1879 года по старому стилю). Его мать, Александра Карловна, происходила из семьи Гедике, насчитывавшей несколько поколений музыкантов, и в молодости выступала как певица. Она первая оказала влияние на судьбу своего сына, начав учить его фортепианной игре. Горячая поклонница А. Г. Рубинштейна, Александра Карловна стремилась побывать на всех его концертах и обязательно брала с собой детей. Отец композитора, Карл Петрович Метнер, уроженец города Пярну (Эстония), в молодости увлекался философией и поэзией. Человек начитанный, он был большим почитателем русской и немецкой литературы и особенно творчества Гёте, любовь к которому он стремился привить и своим детям.

Позднейшее увлечение Н. К. Метнера творчеством Гёте возникло, вероятно, не без влияния литературных склонностей своего отца.

Широкие культурно-эстетические интересы и вкусы семьи Метнеров были той благоприятной почвой, на которой выявлялись способности детей. У Александры Карловны и Карла Петровича Метнер было шестеро

<стр. 8>

детей: Эмилий, Карл, Александр, София, Николай и Владимир [1].

Уделяя много внимания развитию музыкального дарования Николая Карловича, младшего в семье [2], родители создавали вокруг него атмосферу особой, порой даже чрезмерной заботливости. Это сделало его в дальнейшем человеком, мало приспособленным к жизни.

Яркие музыкальные данные, большая самостоятельность, упорство в учении выявились у Николая Карловича очень рано. С шестилетнего возраста он начал занятия по фортепиано. Его брат Александр учился в это время игре на скрипке. С интересом и вниманием будущий композитор следил за упражнениями брата сам, без чьей-либо помощи, овладел игрой на этом инструменте. Вскоре оба юных скрипача вместе со своим двоюродным братом Александром Гедике [3] приняли

[1] Эмилий (1872—1936), Карл (1874—1919), Александр (1877—61), София (1877 (78?) —1943), Владимир (1882 (83?) —1891).

Эмилий — юрист по образованию, философ, литератор и музыкальный критик. В 1910 году организовал (при участии А. Белого) издательство «Мусагет». С 1912 года становится редактором журнала «Труды и дни», который выпускало издательство «Мусагет». Ряд работ о музыке Эмилий Карлович издавал под псевдонимом *Вольфинг*.

Александр — скрипач и дирижер, заслуженный артист РСФСР. С 1919 года работал дирижером московского Камерного театра, создавал музыку к спектаклям. Среди его работ — музыкальное оформление пьес «Человек, который был четвергом», «Линия огня», «Неизвестные солдаты» и другие. Одно время (с 1 октября 1932 года по 1 сентября 1935 года) работал в Московской консерватории — в его ведении находился производственный оркестр Рабфака.

[2] Родившийся после Николая Карловича Владимир умер в

детстве.

[3] Александр Федорович Гедике (1877—1957), впоследствии композитор, крупнейший советский органист, профессор Московской консерватории.

<стр. 9>

участие в известном в то время детском оркестре А. Эрарского [1].

А. Ф. Гедике вспоминал впоследствии: «...струнный оркестр включал в себя большое количество участников (10—12 первых скрипок, 8—10 вторых скрипок, 8 альтов, 8 виолончелей и 1 контрабаса) ... На всех этих инструментах играли гимназисты, реалисты и учащиеся других средних учебных заведений. Играли на этих инструментах братья Метнер, братья Борис и Юрий Померанцевы, гимназисты Зернов (на скрипке), Павильонов и его сестра. В общем оркестр состоял не менее, чем из 60 человек. Инструментовал все пьесы сам Эрарский и делал это превосходно (с большим вкусом и мастерством). Играли мы сочинения Шопена, Чайковского, Грига, Лядова, Аренского, Шумана и других авторов. Покойный П. И. Чайковский не раз приходил слушать »тот оркестр и каждый раз оставался весьма доволен» [2].

В раннем возрасте у мальчика выявилась склонность и к композиции. Еще не зная теории, он писал ноты на любом клочке бумаги, попадавшем ему под руку. Фортепиано и скрипка стали любимейшими инструментами Николая Карловича, и в дальнейшем он создавал произведения почти исключительно для них.

Музыкальный вкус юного Метнера рано стал не по-детски серьезным. Ребенком он не желал играть ника-

[1] Анатолий Александрович Эрарский (1850—1897) — пианист, ученик Ю. К. Арнольда, А. И. Дюбюка и Н. Г. Рубинштейна. Детский оркестр был создан Эрарским в 1888 году. Специально для этого коллектива С. И. Танеев написал симфонию; А. С. Аренский посвятил ему «Сказку», «Вальс», фугу «Журавель»; А. П. Корещенко сочинил для оркестра шесть пьес. Выступления оркестра слушали П. И. Чайковский, С. И. Танеев, Н. А. Римский-Корсаков.

[2] А. Ф. Гедике. Автобиография. Сборник статей и воспоминаний. Составитель К. Аджемов. «Советский композитор», М.,

<стр. 10>

кой специально детской литературы, благоговел перед зданиями Баха, Моцарта, Скарлатти, любовь к которым он пронес через всю свою жизнь. Занятия по фортепиано Николай Карлович продолжал со своим дядей — Федором Карловичем Гедике, который и подготовил его к поступлению в Московскую консерваторию. Развитие музыкального дарования и пианистических навыков Николая Карловича шло настолько быстро и успешно, что он смог в 1892 году поступить сразу на четвертый курс младшего отделения Московской консерватории [1] в класс фортепиано А. И. Галли.

Годы консерваторского учения были счастливым временем в жизни Метнера. С музыкально-теоретическими дисциплинами он справлялся очень легко и уделял много времени игре на рояле. Занятия по фортепиано на старшем отделении продолжались под руководством крупнейших мастеров П. А. Пабста и . И. Сафонова.

В классе талантливого пианиста П. А. Пабста, ученика Листа, Метнер учился три года — с 1894 по 1897 год [2]. Его склонность к исполнению классической музыки определяет репертуар тех лет, включающий произведения Баха, Скарлатти, Моцарта, Бетховена. Уже в первый год занятий с П. А. Пабстом Метнер выступает открытых концертах. 7 декабря 1894 года в ученическом концерте он успешно исполняет первую часть Третьего концерта Бетховена. В классе П. А. Пабста юный пианист знакомится и с сочинениями композиторов-романтиков; на консерваторских вечерах Николай

[1] Структурой консерватории тех лет предусматривалось обучение сначала на младшем (5 лет), а потом на старшем отделениях (4 года). Переходной ступенью с младшего отделения на старшее был так называемый технический экзамен, который устраивался по усмотрению профессора.

[2] Год смерти П. А. Пабста.

<стр. 11>

Карлович играет концертную парافразу Листа на темы оперы Верди «Риголетто», «Токкату» Шумана.

Два года — с 1898 года и до выпуска в 1900 году — Метнер

занимается в классе В. И. Сафонова, директора консерватории, талантливого дирижера и пианиста. Разносторонняя деятельность Сафонова, его огромная эрудиция оказали значительное влияние на формирование исполнительского облика Н. К. Метнера. В репертуаре пианиста, наряду с произведениями западноевропейской классики [1], все более существенное место начинают занимать произведения русских композиторов, особенно М. А. Балакирева и А. Г. Рубинштейна. 6 февраля 1900 года Метнер удостоился похвалы своего взыскательного учителя за блестящее исполнение в ученическом концерте балакиревского «Исламея». Это выступление произвело большое впечатление и на знаменитого пианиста И. Гофмана, который «восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста» [2].

Теоретические предметы Николай Карлович проходил у Н. Д. Кашкина (элементарная теория), А. С. Аренского (гармония, энциклопедия [3]) и С. И. Танеева (контрапункт).

Занятия с Танеевым в консерватории оказались очень непродолжительными — всего один 1897/98 учебный год. В тот период изучение контрапункта показалось Метнеру делом сухим, слишком рациональным, и к концу года он прекратил занятия. Курс контрапункта Метнер изучал в специальной композиторской группе,

[1] 28 октября 1898 года, например, Метнер успешно выступил с исполнением сонаты Шумана фа-диез минор.

[2] См. Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора, Музгиз, М., 1963, стр. 7.

[3] «Энциклопедией» назывался теоретический курс, сочетающий анализ музыкальных форм, полифонию и музыкальную литературу.

<стр. 12>

этот год был единственным, когда он занимался основами композиции. Остальным предметам, входившим в программу обучения композиторов — канон, фугу, формы, свободное сочинение, — Метнер в консерватории не обучался. Однако годы упорного, кропотливого труда позволили ему самостоятельно овладеть сложнейшим искусством контрапункта. Уйдя из класса Танеева, Метнер не прерывал общения с этим замечательным музыкантом; он часто показывал ему свои

сочинения и всегда высоко ставил мнение бывшего учителя.

Однажды, когда композитор познакомил Танеева со своей первой сонатой для фортепиано (f-moll, op. 5), от отзывался о ней с большой похвалой, сказав, что Метнер родился с сонатной формой...» [1]. После одного из выступлений юного музыканта в доме у Танеева маститый художник заметил: «До сих пор я думал, что настоящим композитором нельзя сделаться, не изучив основательно контрапункта, теперь на Вашем примере я вижу, что ошибался в этом» [2].

За годы учения Метнер написал большое количество сочинений, преимущественно для фортепиано, которые послужили ему учебным материалом и не были опубликованы. Среди ранних сочинений назовем *Adagio funebre* (cascofoniale) ми-минор (1894/95), Музыкальный момент до минор (март 1896 года), «Юмореску» фа-диез минор (апрель 1896 года), «Пастораль» до мажор, посвященную П. А. Пабсту (лето 1896 года), шесть прелюдий (1896/97 года) [3], «Молитву» (на текст Лермонтова) для голоса и фортепиано (лето 1896 года), сона-

[1] См. Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора, стр. 8.

[2] А. Н. Александров. Воспоминания о Танееве. «Советский музыкант» от 26 ноября 1956 года.

[3] Прелюдии № 5 и 6 включены в переработанном виде в op. 1, как № 2 и 3.

<стр. 13>

тину для фортепиано соль минор (1898) и Марш до мажор для двух фортепиано, посвященный «дорогим родителям». (25 февраля 1897 года) [1].

Эти первые сочинения — небольшие пьесы лирического («Пастораль», «Молитва», «Музыкальный момент») или скерцозного (Юмореска, Марш) характера. Гармонический язык их прост. Но в них уже явно ощущается тяга композитора к диатонике и стремление к необычным ритмическим сочетаниям (полиритмия, сложные размеры, свободное обращение с тактовой чертой и т. д.).

В начале 900-х годов выходят в свет первые печатные опусы Метнера: «Восемь картин настроений», «Три фантастические

импровизации», романс «Ангел» (на текст Лермонтова). И если для многих композиторов первые сочинения являлись еще своеобразной пробой пера, ступенькой на пути поисков собственного почерка, то ранние творческие опыты Метнера сразу же обнаружили его оригинальное и крупное дарование. Пресса откликнулась на их появление [2]. «Не многие композиторы могут похвастать таким первым опусом, как «Stimmungsbilder» г. Метнера, — писал на заре творчества композитора А. Б. Гольденвейзер. — Это не робкие попытки сочинять, а произведения зрелого самобытного таланта. Г. Метнер может гордиться своим первым опусом» [3].

[1] Ряд ранних работ Метнера написан для симфонического оркестра: Концертштюк фа минор, Концертштюк ре мажор (неоконченный), инструментовка Увертюры к опере Россини «Отелло».

Список сочинений Метнера, в том числе и неопубликованных, см. на стр. 182—187.

[2] См. «Музыкальный мир», 1905, № 4. «Русская музыкальная газета», 1905, № 23—24 и 27—28.

[3] А. Б о р и с о в. Библиография. «Музыкальный мир», 1905, № 4, стр. 44. А. Б. Гольденвейзер выступал в печати под псевдонимом *А. Борисов* (до 1905 года).

<стр. 14>

Хотя в образном плане первые произведения еще не были достаточно самостоятельными (Метнер находился ту пору в сфере шумановско-брамсовских традиций), в них уже наметились многие черты, которые станут характерными для манеры письма композитора: полифоничность изложения, лаконизм основных мыслей, смелое использование «острых» ритмических сочетаний, кропотливая, вдумчивая работа над музыкальным текстом, проявившаяся уже в первых сочинениях, стала навсегда характерной чертой творческого процесса Метнера.

Успехи пианиста и первые творческие достижения

В 1900 году Николай Карлович блестяще оканчивает Московскую консерваторию по классу фортепиано В. И. Сафонова и удостоивается малой золотой медали [1].

Сохранились устные предания, рассказывающие о блестящем исполнительском искусстве Метнера уже в те годы: «Сам Сафонов заявил однажды, что Метнеру за его игру следовало бы присудить Бриллиантовую медаль, если бы таковые существовали» [2].

29 мая 1900 года Н. Метнер в числе лучших исполнителей, окончивших консерваторию, принимает участие в торжественном концерте, посвященном годовичному акту. Он играет первую часть пятого концерта А. Г. Рубинштейна, с оркестром под управлением В. И. Сафонова. В этом же году Николай Карлович

[1] Большую золотую медаль получали липа, окончившие консерваторию по двум специальностям, например, фортепиано и сочинение.

[2] См Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора, стр. 7.

еще раз исполнил это сочинение полностью — 21 октября в симфоническом концерте Русского музыкального общества (дирижировал снова Сафонов).

Выступление критика Ив. Липаева на страницах «Русской музыкальной газеты» было первым откликом прессы. Рецензент называл Метнера пианистом с «громадными задатками», отмечал в его игре «силу, блеск, мягкость, порывистость, выносливость, музыкальность, цельность стремлений» [1].

В 1900 году вместе со своим двоюродным братом А. Ф. Гедике и А. Б. Гольденвейзером Метнер едет в Вену на Третий международный конкурс пианистов имени А. Г. Рубинштейна [2]. Программа конкурса предусматривала исполнение одного из концертов Рубинштейна, прелюдии и фуги Баха (из «Хорошо темперированного клавира»), одной из последних сонат Бетховена, ноктюрна и баллады Шопена, этюда Листа и нескольких номеров из «Крейслерианы» Шумана.

Николай Карлович выступил в Вене со следующей программой: Бах — прелюдия ре мажор из «Малень-

[1] Ив. Липаев. Из Москвы. «Русская музыкальная газета», 1900, № 44, стб. 1055.

[2] Международный конкурс имени А. Г. Рубинштейна,

учрежденный для выявления наиболее талантливых пианистов и композиторов, устраивался один раз в пять лет. Первый конкурс состоялся под председательством А. Г. Рубинштейна в Петербурге, в августе 1890 года. Премию по композиции получил Ф. Бузони, по фортепиано — Н. Дубасов. Второй конкурс происходил в августе 1895 года в Берлине. Премию по композиции получил Г. Мельцер, по фортепиано — И. Левин. Третий конкурс проходил в Вене, в августе 1900 года. Премию по композиции получил А. Гедике, по фортепианной игре — Э. Боске. Четвертый конкурс был проведен в Париже в 1905 году. Премию по фортепианной игре получил В. Бакгауз; премия по композиции осталась неприсужденной. Последний, пятый конкурс состоялся в Москве, в Большом зале консерватории, в августе 1910 года. Премию по композиции получил Э. Фрей, по фортепианной игре — А. Ген.

<стр. 16>

ких прелюдий» и фуга № 12 из «Kunst der Fuge», Бетховен — соната соч. 106, Шопен — четвертая баллада, мазурка фа минор соч. 63 и ноктюрн ми мажор соч. 62, Шуман — несколько частей из «Крейслерианы», Лист — этюд «Feux follets», Рубинштейн — пятый концерт [1]. За исполнение пятого концерта Рубинштейна Николай Карлович получает первый почетный отзыв [2].

Видя успехи своего бывшего ученика, Сафонов предлагает Метнеру совершить большое концертное турне по Западной Европе. Несмотря на всю заманчивость этого предложения, Метнер отказался. Он считал, что столь длительное путешествие надолго отвлечет его от творчества и самостоятельных занятий. Такое решение огорчило родителей Метнера, но друзья композитора и прежде всего С. И. Танеев, который имел на Николая Карловича большое влияние, целиком были на его стороне и считали, что регулярные занятия и большая творческая самоуглубленность были для Николая Карловича в то время важнее, чем успехи концертанта.

Вскоре начинается исполнительская деятельность Метнера, принесшая ему известность. Концерты Метнера в первые годы были явлением нечастым, но запоминающимся. В свои программы он включал преимущественно камерные произведения русских и западных авторов, а также и собственные сочинения. С 1900 по 1906 год были

исполнены первый концерт Чайковского [3],

[1] Приводится по статье: И. Зетель. Н. К. Метнер (Материалы и заметки о жизни и концертной деятельности), «Научно-методические записки Уральской консерватории», Свердловск, 1959, выпуск II, стр. 241.

[2] По свидетельству вдовы композитора А. М. Метнер, пятый концерт не входил в число любимых сочинений Николая Карловича. Сыграв его на конкурсе в последний раз, пианист склеил все страницы партитуры и больше к этому сочинению не возвращался.

[3] 13 декабря 1902 года Николай Карлович играл этот концерт в Большом зале консерватории под управлением А. Никиша.

<стр. 17>

соната Бетховена ор. 106 и его виолончельная соната ор. 102, «Музыкальный момент» № 3 Рахманинова, «Новеллетта» Римского-Корсакова, сонаты Скарлатти. Собственные сочинения Метнера были представлены циклом «Восемь картин настроений», «Фантастической импровизацией», прелюдией ор. 4 № 4 и другими.

Популярность Метнера-пианиста растет из года в год. Его концерты вызывают все больший интерес; вокруг молодого музыканта складывается постоянный круг почитателей его таланта. О Метнере-композиторе и интерпретаторе пишут авторитетные музыкальные критики: Н. Кашкин, Ю. Энгель, Гр. Прокофьев, С. Кругликов и другие [1].

«Н. К. Метнер — превосходный пианист... Мы имеем редкое поэтичное и чрезвычайно свежее фортепианное исполнение, с монументальной общей манерой и большой выпуклостью подробностей, с бодрой и разнообразной ритмикой. Все время чувствуешь, что перед тобой не виртуоз, выцветший в затхлом воздухе виртуозной литературы, а исполнитель-творец, увлеченный одной сутью исполняемых вещей» [2].

Еще на заре исполнительской деятельности Метнера критика выделяла творческое начало в его пианизме как важнейшее качество. Интерпретируя произведения различных стилей и эпох, Метнер настолько глубоко постигал сущность исполняемого, что нередко у слушателей создавалось впечатление, будто музыка рож-

[1] См., например, Ю. Энгель. Концерт из произведений Метнера в исполнении автора. «Русские ведомости» от 9 ноября 1906 года; Гр. Пр[окофьев]. Новые произведения Николая Метнера. «Русская музыкальная газета», 1907, № 13; Гр. П[рокофьев]. Московские концерты. Произведения Рахманинова и Метнера «Русская музыкальная газета», 1909, № 4.

[2] Л. Саминский. Вечер музыки Н. Метнера. «Русская молва» от 23 января 1913 года. Разрядка моя. — *Е. Д.*

<стр. 18>

да е т с я прямо на эстраде, под руками выдающегося пианиста.

Замечательные слова, сказанные Метнером по поводу Рахманинова-исполнителя, очень точно раскрывают его собственное кредо пианиста: «Его интерпретации других авторов дают подчас иллюзию, будто сам он сочинил исполняемое... Ценность и сила Рахманинова заключается именно в воображении, то есть в принятии душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы «авторское» и всегда как бы «в первый раз». Он всегда как истинный Баян, будто и м п р о в и з и р у е т, слагает неслыханную песню [1].

Н. К. Метнер принадлежал к числу тех композиторов-пианистов, чье исполнительство непосредственно связано с творчеством. Таковы Шопен, Лист, Скрябин, Рахманинов. Исполнительский облик каждого из них во многом зависел от творческой индивидуальности, а те или иные сочинения (особенно в выборе фактуры) опирались на характерные черты исполнительской манеры.

В первые годы XX века Метнер работает над целой серией сочинений, многие из которых создавались быстро, но некоторые ждали своего завершения целыми десятилетиями.

Из первых одиннадцати опусов большинство — пьесы малой формы: романсы ор. 3 и ор. 6 (девять песен Гёте), «Арабески» ор. 7, «Сказки» ор. 8 и ор. 9, «Дифирамбы» ор. 10, цикл из трех небольших сонат — «Триада» ор. 11.

В эти же годы композитор начинает работать над двумя крупными циклическими сочинениями: первой фортепианной сонатой ор. 5 (1902—1903) и фортепианным

[1] Н. Метнер. С. Рахманинов. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, Музгиз, М., 1961, стр. 319—320.

<стр. 19>

квинтетом (1904). Завершение сложного замысла квинтета было надолго отложено, а соната была закончена в августе 1903 года [1].

Сочинявшаяся в классических традициях, она вместе с тем обнаруживает ряд черт, которые станут типичными для сонатного творчества композитора. Написанная в фа миноре — характерной тональности, в которой создавали свой первый опус и Бетховен и современники Метнера — Скрябин и Прокофьев, соната ор. 5 еще не самостоятельна по стилю и отражает увлечение композитора романтической музыкой (особенно Шуманом, Мендельсоном).

Испытав благотворное влияние Шумана, Метнер отнюдь не становится его эпигоном, так как сам обладает яркой композиторской индивидуальностью: «Надо очень любить Шумана, чтобы, не подражая ему, а творя оригинально и вполне самостоятельно, быть ему так близким» [2], — писал А. Б. Гольденвейзер.

В сонате четыре части: первая — романтически взволнованное Allegro, вторая — «Интермеццо», причудливо стремительное скерцо мендельсоновского плана, третья — медленная часть с благородно-строгой темой напоминает балладу, проникнутую тонкой поэзией; монументальный финал (наименее удавшийся композитору) был задуман как обобщающая синтетическая часть. Однако Метнеру не удалось подчинить калейдоскопически быструю смену образов стройной логике развития. Отсюда и рапсодически-мозаичный характер финала, в котором молодой композитор еще грешит излишней многословностью.

В этом раннем опусе уже сказывается типичная в будущем для Метнера трактовка цикла: четыре части со-

[1] До сонаты пр. 5 Метнером были написаны четыре сонаты, оставшиеся неопубликованными.

[2] А. Борисов. (А. Б. Гольденвейзер). Библиография. «Музыкальный мир», 1905, № 4, стр. 45.

<стр. 20>

наты рассматриваются не как обособленные, а как звенья одной цепи;

вторая, третья и четвертая части следуют одна за другой без перерыва; вторая и третья завершаются общей по музыке кодой; кульминация финала строится на материале побочной партии первой части и т. д. Ведущие темы сонаты связаны интонационным единством.

Написанная на заре композиторской деятельности Метнера, соната оп. 5 свидетельствует о его поисках новых форм, обогащающих жанр сонаты чертами поэмности.

26 марта 1903 года Метнер выступает в Малом зале консерватории с программой, впервые включающей и его собственное сочинение — четыре «Картины настроения» оп. 1. Начиная с этого времени, каждое законченное сочинение Метнер обычно исполнял в программе очередного концерта. Постепенно в репертуаре пианиста все большее место начинают занимать собственные сочинения. Начиная с 1906 года, ежегодные авторские концерты Метнера становятся и своеобразными композиторскими «отчетами».

Пианистическое искусство Метнера получает известность и за рубежом. В 1904 году он дает несколько концертов в Германии, где с большим успехом исполняет произведения Баха, Бетховена, Шумана и свои собственные. Концертная деятельность Николая Карловича продолжается и в Москве. Знаменательным событием «исполнительской биографии» Метнера стал концерт, который состоялся 31 октября 1906 года. Он впервые исполнял недавно законченные две сказки оп. 8, три сказки оп. 9, три дифирамба оп. 10 и две сонаты из «Триады» оп. 11 (№ 1 и 2).

Цикл сказок оп. 8 включает две контрастные по характеру и движению пьесы. В первой медленной лирико-повествовательной сказке Метнер знакомит слушателя с героями рассказа. Неторопливо льется музыкальная речь,

<стр. 21>

постепенно вводятся новые образы. Повесть же о напряженных жизненных перипетиях, о глубоких переживаниях и смятенных чувствах раскрывается во второй, бурно-взволнованной сказке. При таком замысле цикла композитор одновременно стремится и к яркой внешней контрастности, и к большому внутреннему единству сказок. Различные по настроению и движению темы обеих пьес вырастают из единого мелодического ядра, интенсивное развитие которого ясно

ощущается в музыке сказок. Объединяет сказки и многократное появление темы-эпиграфа, которая становится как бы «словами от автора»:



Не меняя своего мужественно-величественного облика, тема-эпиграф начинает и завершает обе сказки и особенно активно включается в развитие второй. Цикл сказок op. 8 обнаруживает многие черты, которые станут типичными для этого жанра: контрастность образов, восходящих к единой тематической основе, широкое применение полифонических приемов, относительная простота фортепианной фактуры.

В 1906/07 году Метнер проводит около года в Германии, выступая в Берлине и Лейпциге с обширной программой из собственных сочинений. Путешествуя по Германии, стране многовековой культуры, Метнер знакомится с ее художественной и музыкальной жизнью. Но многие явления немецкого искусства и прежде всего

<стр. 22>

музыка производят на композитора тяжелое впечатление: «Конечно, нам в Москве и не снились те колоссальные художественные впечатления, которых здесь не оберешься. Но нам и не снились многие позорные явления, свидетелями которых я был здесь» [1], — пишет Метнер из Германии; он имел прежде всего в виду Макса Регера и отчасти Рихарда Штрауса. Отношение Метнера к этим художникам диктовалось чисто субъективным неприятием их творчества, и оценка его не была верной. Но по существу именно в те далекие годы начинает складываться специфически метнеровская позиция в искусстве, фактически изолирующая от магистрали большой музыкальной жизни: справедливо негодуя против чисто формальных поисков ряда модернистских «новаторов», Николай Карлович остается совершенно пассивным к биению пульса современности, которая все настойчивее заявляет о себе в творчестве наиболее талантливых художников XX века.

Однако Метнер интересовался новыми сочинениями композиторов XX века и выносил многим из них суровый приговор лишь после тщательного изучения и многократного прослушивания. Так, например, он пишет А. Ф. Гедике: «Я со Львом Эдуардовичем и Зязькой собираемся читать новых композиторов: Domestic'у Штрауса, Заратустру его же, сочинения Регера, Зиндинга и других авторов. Да, между прочим, еще 3 скрипичных сонаты Регера, о которых я тебе говорил... Я буду молчать... Приходи непременно» [2].

[1] Письмо Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 4/22 января 1907 года. Государственный центральный музеев музыкальной культуры имени М. И. Глинки, фонд 132, № 583. Далее ссылки на материалы Музея будут даваться сокращенно: ГЦММК.

[2] Письмо-открытка Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 22 сентября 1916 года. ГЦММК. Фонд 47, № 580, Лев Эдуардович — Л. Э. Конюс, Зязька — А. К. Метнер.

<стр. 23>

В первые годы XX века, наряду с интенсивной концертной деятельностью, Николай Карлович принимает участие и в работе ряда музыкальных кружков.

Известная русская певица М. А. Дейша-Сионицкая, организатор «Музыкальных выставок» [1], приглашает Метнера выступить в концерте 31 марта 1908 года. Композитор исполнил сказки ор. 8 и ор. 9 и с М. А. Дейшей-Сионицкой ряд романсов.

Следует отметить участие Метнера в работе камерного музыкального общества «Дом песни», созданного М. А. Олениной д'Альгейм в 1908 году [2]. Творчеству Николая Карловича было посвящено несколько вечеров «Дома песни», на которых исполнялись циклы романсов композитора; особым успехом пользовались его песни на стихи Гёте. В ноябре 1909 года Метнер становится членом жюри третьего конкурса «Дома песни».

В феврале 1911 года сочинения Метнера заняли центральное место в концерте «Современная камерная музыка», организованном С. А. Кусевицким.

В эти же годы оживляются связи Николая Карловича с керзненским «Кружком любителей русской музыки» [3].

[1] Концерты «Музыкальных выставок» начались в 1907 году

[2] Московский музыкальный кружок «Дом песни» пропагандировал романсы и песни классических и современных композиторов. «Домом песни» устраивались концерты, проводились конкурсы на художественные обработки песен, издавались газета и бюллетень.

[3] «Кружок любителей русской музыки» («Керзинский кружок») был организован в Москве в 1896 году супругами А. М. и М. С. Керзиными и просуществовал до 1912 года; его целью была пропаганда лучших произведений русской музыки. В концертах выступали певцы — Л. В. Собинов, Н. И. Забела-Врубель, М. А. Дейша-Сионицкая; пианисты — С. В. Рахманинов, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Е. Ф. Гнесина; дирижеры — С. В. Рахманинов, С. М. Ляпунов, Э. А. Купер, В. И. Сук. Деятельность кружка получила высокую оценку Балакирева, Стасова, Кюи, Римского-Корсакова, Танеева. Впервые Метнер выступил в Кружке в январе 1903 года, исполнив «Новелетту» Римского-Корсакова, Музыкальный момент № 3 Рахманинова и свои «Картины настроения» №№ 6, 7 и 8.

<стр. 24>

В 1912 году в последнем концерте Кружка (11 марта) сочинениям Метнера было посвящено второе отделение. Исполнялись скрипичная соната (Ал. Могилевский и автор), шесть сказок, романсы и песни на тексты Пушкина, Тютчева, Фета и Гёте.

В первом десятилетии XX века Метнер создает цикл из трех небольших сонат — «Сонатную триаду» ор. 11. (Наброски первой сонаты относятся к 1901 году.) После драматически насыщенной сонаты ор. 5 композитор воплощает в этом цикле светлые, оптимистические настроения. Триаде сонат предпослан эпиграф из поэтической «Трилогии страсти» Гете:

И легче стало сердцу и открылось,
Что и живет оно и жаждет жить,
Да, в чистый дар за все свое богатство
Оно себя в созвучьях принесет.

Живи ж всегда — отныне и до века, —
Двойное счастье звуков и любви.

Общая структура цикла сонат полностью отвечает трехчастному строению гетевской «Трилогии». Каждое стихотворение имеет название: «К Вертеру», «Элегия» и «Примиренье». Сохранив название Гете лишь во второй сонате цикла («Элегия»), композитор и две другие сонаты полностью связывает с образным строем стихотворений.

Появление сонатной триады было тепло встречено критикой: «Из фортепианных композиций Метнера «Sonaten Triade» op. 11 по объему занимает самое крупное место. Но и по внутреннему содержанию произведение это привлекло бы внимание пианистов, если бы русские пианисты не игнорировали то, что сочиняют в области их искусства молодые композиторы. — После всего, что издано им до сих пор (фортепианные и вокальные композиции), не может уже быть сомнений относительно

<стр. 25>

подлинности музыкального таланта этого композитора. Музыка — его язык, и речь его — своеобразная» [1].

Три сонаты цикла — самостоятельные сочинения [2], не связанные друг с другом ни тематически, ни формально. Но внутренне они объединены общим лирическим настроением. При этом в цикле создается определенное движение от изысканной лирики первой сонаты — к мечтательно-светлой печали «Сонаты-Элегии». Своеобразным завершением служит последняя соната цикла, вся пронизанная солнечным светом. Общую динамику развития всех трех сонат Метнер подчиняет единой линии: тонкая, задумчивая лирика главных партий (а они все по-своему лиричны) и мягкое обаяние и изящество побочных приводит в итоге развития к бурным кодам, где жизнь ощущается как реальность, а не только как хрупкая иллюзорная мечта.

Среди сонат «Триады» наибольшую популярность снискала «Элегия», привлекающая тонкой поэтичностью, стройностью и лаконичностью формы. Судя по черновикам и наброскам, соната рождалась легко, и композитор почти не отступал от первоначально избранного плана. Сонате предпосылается небольшое

импровизационное вступление, которое готовит появление основной темы. Меланхолически-задумчивая, прерывистая, словно сотканная из отдельных вздохов, тема «Элегии» определяет общий лирический тонус сонаты:

[1] М. Сочинения Н. Метнера. «Русская музыкальная газета», 1910, № 14, стб. 339.

[2] Конкретные образные ассоциации возникали у критиков чаще всего в связи с первой сонатой: «Это произведение беспокойное, тревожное, как ветреная погода, когда лучи солнца поминутно затемняются бегущими разорванными тучами». (М., Сочинения Н. Метнера. «Русская музыкальная газета», 1910, № 14, стб. 399).

<стр. 26>



В экспозиции тема проводится дважды: первый раз на фоне пульсирующих триолей сопровождения, подчеркнутый ритм которых как бы вуалирует мелодические паузы. Но во всем своем лирико-элегическом обаянии тема предстает лишь во втором проведении, когда она контрапунктически соединяется с выразительным подголоском-речитативом.

Побочная партия не вносит существенного контраста в общую лирическую настроенность экспозиции. Однако в разработке поворот к светлому, радостному настроению начинается именно с метаморфоз побочной темы.

В черновике сонаты Метнер записывает: «Здесь (в разработке. — Е. Д.) дать именно некоторый намек на радостное настроение, которым разрешается вся пьеса (Coda, Allegro festivo)... Но, разумеется, только намек, легкое предсказание» [1].

Этот замысел композитор подчеркивает и характерной

«фортепианной инструментовкой»: раздел побочной партии в разработке исполняется *tranquillo*, *cantabile* и *Solo*, в противоположность коде, где резко меняется темп и

[1] ГЦММК, фонд 132, № 34.

<стр. 27>

характер музыки — *vivace*, *leggiere*. Плотная фортепианная фактура коды ассоциируется с звучностью оркестрового *tutti*.

В 1909 году Метнер становится членом Совета Русского музыкального издательства, организованного С. А. Кусевицким. В мае этого же года Николай Карлович был приглашен профессором по классу фортепиано в Московскую консерваторию [1]. Ярко выраженной склонности к педагогической работе Метнер не имел. Поэтому, проработав в консерватории всего один учебный год (1909/10), он полностью посвящает себя творчеству и интенсивной концертной деятельности.

В 1909—1910 году Метнер пишет скрипичную сонату си минор ор. 21. Первые две части сонаты впервые были исполнены в Москве в авторском концерте 31 марта 1910 года А. К. Метнером и автором. Соната полностью прозвучала в Москве во втором камерном утре С. А. Кусевицкого 20 февраля 1911 года. Исполняли А. Я. Могилевский и автор.

Жанр скрипичной сонаты (подобно фортепианной сонате) не был в центре внимания русских композиторов XIX века. Их больше привлекала работа в области скрипичного концерта, где были созданы мировые шедевры — концерты Чайковского, Глазунова. Метнер более, чем кто-либо из русских композиторов, проявил интерес к жанру скрипичной сонаты. Не считая фортепиано, скрипка была единственным инструментом, для которого Метнер сочинял и сольные, и ансамблевые произведения: сонаты, ноктюрны, канцоны.

Три скрипичные сонаты Метнера (ор. 21, 44, 57) — оригинальные явления в русской камерной литературе. Обобщенная программность своеобразно отражена в

[1] До 1909 года Метнер занимался педагогической работой в

частной школе музыки Л. Э. Конюса и в женском Елизаветинском институте.

<стр. 28>

каждой из сонат. В скрипичных сонатах Метнера фортепианная партия предельно развита: она требует от пианиста не только совершенного чувства ансамбля, но и блестящих виртуозных данных (особенно в двух последних, значительных по масштабу сонатах).

Наиболее органичного ансамблевого дуэта Метнер достигает именно в первой сонате. Скрипка то перекликается с фортепиано, то вторит ему, то выступает как красочно оттеняющий инструмент.

Первая скрипичная соната — трехчастный цикл сюитного характера — произведение масштабно сжатое, с ярким запоминающимся образным содержанием; три части ее названы: «Канцона», «Танец», «Дифирамб». Здесь Метнер уже нашел тот характерный тип цикла, который затем применял и в последующих сонатах; от раздумий, первой медленной, кантиленной части, с ее утонченным лирико-психологическим содержанием к действенной, темпераментной и часто танцевальной музыке второй части. Цикл заканчивается монументальным финалом, который в приподнято-оптимистических тонах завершает линию развития всей сонаты.

Основной образ первой части сонаты си минор — скорбный балладный напев. Неторопливо льется широкая мелодия скрипки на фоне волнообразных, «качающихся» фигурации фортепиано:



<стр. 29>

Вторая тема части — светлая, мажорная, олицетворяющая образ прекрасной мечты. Начинаясь в сдержанно-созерцательных тонах, она затем звучит страстно, напоминая многие метнеровские дифирамбы. Небольшую разработку Метнер строит на интенсивном развитии первой балладной темы. Лишенная своей мелодической напевности,

она звучит теперь изломанно, прихотливо, подобно какому-то причудливо-фантастическому видению. Яркая образная трансформация темы достигается благодаря очень напряженному гармоническому фону фортепианной партии. Незаметно подходит реприза, и мы вновь наслаждаемся вернувшимися образами первой части. В коде удивительно поэтично, как бы сквозь дымку воспоминаний, звучит последнее проведение балладной темы. Ее ведет скрипка с сурдиной, и это придает теме особый «шелестящий» эффект.

Вторая часть стремительным движением, богатством ритмического рисунка и своеобразием гармонического языка резко контрастирует с характером крайних частей сонаты. Основная грациозно-кокетливая тема «Танца» придает всей части шутливый, задорный характер:



В ярко контрастных частях первой сонаты Метнер всесторонне использует выразительные возможности скрипки. В первой медленной части демонстрируются богатей-

<стр. 30>

шие кантиленные свойства инструмента. Танцевальная вторая часть сонаты представляет собой наиболее сложный ансамбль скрипки и фортепиано; в ней технически-виртуозные возможности скрипки показаны Метнером с наибольшей полнотой. В финале сонаты («Дифирамб») Метнер стремится выявить и подчеркнуть колористические особенности обоих инструментов. По замыслу автора, звучание скрипки должно напоминать характерный «колокольный перезвон» [1].

С годами Метнер все чаще выступает с симфоническим оркестром. Кроме первого концерта Чайковского, он готовит и четвертый концерт Бетховена. С исполнением последнего сочинения связан нашумевший инцидент «Метнер — Менгельберг».

В декабре 1910 года Метнер и дирижер Менгельберг должны были исполнять в Петербургском симфоническом вечере Кусевицкого четвертый концерт Бетховена. Метнер специально сочинил к нему каденции. С самого начала репетиции Менгельберг вел себя вызывающе по отношению к солисту: нарочито брал разные с ним темпы, утрировал звучность оркестра, а о каденциях Николая Карловича заявил, что последний «ничего не смыслит в Бетховене» [2]. Метнер с трудом довел репетицию до конца, по от участия в концерте категорически отказался.

В печати по этому поводу появилось заявление Н. К. Метнеру; он писал: «...этот случай имеет значение, далеко выходящее из рамок чисто личного... в моем лице было нанесено оскорбление солисту со стороны за-

[1] Воспроизвести «перезвон» не до конца удастся композитору: звучание скрипки тонет в мощных, подлинно колокольных звучностях фортепиано.

[2] Подробности этого инцидента см. в статье: М. Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове в сборнике «Воспоминания о Рахманинове», Музгиз, М., 1957, т. II, стр. 171.

<стр. 31>

знавшегося дирижера и, что еще важнее, русскому артисту со стороны заезжего иностранца» [1].

Русская музыкальная общественность именно так и расценила поступок Метнера. В знак солидарности Николаю Карловичу, исполнявшему четвертый концерт Бетховена в Московском симфоническом собрании, был поднесен адрес. Среди подписавшихся первыми поставили свои имена Скрябин и Танеев.

Пора расцвета

Десятые годы XX века ознаменовались ярким расцветом творческой деятельности Метнера. В этот период композитор особенно интенсивно работает в жанре сонаты: первая скрипичная соната op. 21, фортепианные сонаты op. 22, op. 25 № 1, 2, op. 27, op. 30.

Высоко ценивший дарование Метнера Н. Я. Мясковский писал С. С. Прокофьеву: «Вы потеряли такое незаменимое удовольствие, как слушание Метнера. Я пришел к убеждению, что это колоссальный

талант и самой крепкой и дорогой марки. Его последняя соната e-moll — шедевр, одно из наиболее содержательных и выдающихся сочинений современности» [2].

Вторая соната из ор. 25 ми минор, о которой пишет Мясковский, — своеобразная «симфония для фортепиано» — стала одним из самых грандиозных созданий композитора. Сонате предпослан эпиграф — две строфы стихотворения Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной». Философски-углубленная поэзия Тютчева не раз вдохновляла Метнера — здесь и романсы, и сказки, и сонаты.

[1] Н. Метнер. Открытое письмо. «Музыка», 1910, № 3, стр. 70.

[2] Письмо Н. Я. Мясковского С. С. Прокофьеву от 26 января 1913 года. Сборник «Статьи, письма, воспоминания», т. II. М., 1960, I гр. 278.

<стр. 32>

Соната ор. 25 № 2 — сочинение непрограммное, но тонко передающее общий склад и дух тютчевского стихотворения. Музыкае сонаты свойственны и романтическая таинственность, и многозначительная символика, и скрытые душевные порывы. Форма сонаты необычна: интродукция и два огромных сонатных allegro, связанных тематическим единством.

Двухчастная форма сонаты соответствует структуре двух строф тютчевского стихотворения. Обе части сонаты исполняются без перерыва, и в черновых набросках композитор делает характерную запись об окончании первого allegro: «последняя нота пассажа упирается в такт молчания» [1]. Судя по наброскам, Метнер сразу задумал эту сонату как сочинение крупного плана — «Вся пьеса в эпическом духе», — отметил композитор в подзаголовке.

Возник вариант решения формы сонаты в целом: сонатное allegro и финал-рондо. Под первыми набросками основной темы второго Allegro композитор помечает: «Finale e-moll подумать о рондо» [2]. Но дальнейший процесс работы подсказал иное: Метнер создает второе Allegro как бы «по материалам первой части» [3], но в более свободной, текучей форме [4].

Соната открывается интродукцией с пятикратно подчеркнутым

мотивом трех нот. В черновике имеется авторская подтекстовка — «Слушайте, слушайте, слушайте!»:

[1] ГЦММК, фонд 132, № 53.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Аналогичным принцип уже встречался в цикле ор. 8, где первая сказка носила характер экспозиции, а во второй преобладал разработочный тип развития.

<стр. 33>



Клич «Слушайте!» становится одним из ведущих образов сонаты, «словами от автора», предвещающими появление всех ведущих тем и разделов: главной, побочной, разработки, репризы и коды.

Следующая за кличем основная тема интродукции — одно из прекраснейших лирических откровений Метнера. По-рахманиновски широкая, распевная, она как бы «нигде не кончается», разливаясь множеством мелодических ручейков вязкой метнеровской фактуры [1]. С кличем «Слушайте!» связана главная партия первого allegro — задушевная мелодия, внутренне теплая и динамичная:



В первом разделе сонаты Метнер стремится к ясной и стройной форме. Главная и связующая партии даны как единый раздел, представляющий показ (главная партия) и развитие (связующая партия) первой темы.

[1] Создавая второе allegro «по материалам первой части», Метнер в качестве главной партии возьмет тему интродукции в ритмически измененном виде.

<стр. 34>

Иную образную сферу составляет тема побочной партии: нарочито статичная, она звучит как просветленный лирический хорал:



Хоральный образ побочной партии проходит в сонате большой путь развития: через фантастически-призрачные метаморфозы в разработке к кульминационному звучанию в коде. Здесь композитор как бы «спускает ее на землю», чтобы закружить в страстном, безудержном танце.

Монументальность замысла, обилие ярких образных контрастов, оригинальность решения общей конструкции формы свидетельствуют о зрелом, отточенном мастерстве композитора.

Закончив работу над сонатой 21 декабря 1911 года, Метнер сам почувствовал, что этому сочинению тесно в рамках фортепианного изложения и предполагал сделать ее оркестровый вариант [1].

Первое исполнение сонаты состоялось в Москве, в авторском концерте Метнера 14 февраля 1912 года. Судя по откликам прессы, среди слушателей не было равнодушных. Одни, отдавая должное мастерству композитора, все же упрекали его в излишней конструктивной сложности, умозрительности, считали, что соната лишена непосредственности высказывания: «С точки зрения целью-

[1] Об этом рассказывала автору брошюры А. М. Метнер.

<стр. 35>

сти замысла, эта соната прямо шедевр, и по мастерству фактуры она является прямо исключительной, но что же делать слушателю или

чтецу сонаты, если от этой неумолимой логики на него веет холодом рефлексии? Соната сильно, мастерски сделана, она даже не пропитана схоластикой или академизмом, но взор автора устремлен в такие дали, куда не пойдет за ним почти никто» [1]. Другая группа критиков принимала сонату безоговорочно. Н. Я. Мясковский, в частности, писал: «ни одно произведение не удовлетворяло меня более, нежели замечательная, я думаю, даже гениальная e-moll'ная соната (op. 25 №2)» [2].

В эти же годы Метнер создает и самые известные циклы сказок — op. 14, 20, 26, 34 и 35. В 1912 году за три тетради песен Гёте (op. 6, 15, 18) Николаю Карловичу присуждается Глинкинская премия [3].

Существенной вехой в биографии композитора стал 1913 год, положивший начало его творческой дружбе с Рахманиновым. Тесный творческий контакт Рахманинов— Метнер при всей несхожести их творческих индивидуальностей до некоторой степени напоминает дружеский и композиторский союз Чайковского и Танеева. Здесь как бы взаимно «уравновешивались» патетика и открытый эмоционализм Чайковского и Рахманинова со строгой логикой мысли и тягой к классическим образцам

[1] Гр. Прокофьев. Сочинения Н. Метнера. «-Русская музыкальная газета», 1913, № 3, стр. 70.

[2] Н. Мясковский. Н. Метнер. Сборник «Статьи, письма, воспоминания», т. II, стр. 109.

[3] Ежегодные Глинкинские премии за лучшее произведение, написанное русским композитором, были учреждены М. П. Беляевым в 1884 году. Первую Глинкинскую премию получили Балакирев (Увертюра на русские темы), Бородин (первая симфония), Кюи (сюита для рояля со скрипкой), Лядов («Бирюльки»), Римский-Корсаков («Садко»), Чайковский (увертюра «Ромео и Джульетта»).

<стр. 36>

в музыке Танеева и Метнера. Личное общение Метнера и Рахманинова началось еще в конце 900-х годов, но их встречи в Берлине в 1913 году положили начало настоящей близости между ними. Однако совершенно разные по складу характера, Рахманинов и Метнер не сразу соединились в той большой, искренней творческой и

человеческой дружбе, которая так согревала Метнера особенно в зарубежный период его жизни. Привыкший вести глубоко философские беседы в семье, спорить о прочитанных книгах, об открытых для себя тех или иных художественных явлениях, Метнер искал подобного общения и при своих свиданиях с Рахманиновым. Последний же не любил отвлеченно-философских разговоров, предпочитал молчать и всегда подчеркивал, что очень любит и уважает самого Николая Карловича, но избегает его обязательных философских диспутов. Это чувствовал и сам Метнер, который с горечью писал: «Я знаю Рахманинова с юношеских лет. Вся моя жизнь проходила параллельно с его жизнью, но ни с кем я так мало не говорил о музыке, как с ним. Однажды я даже сказал ему, как я хочу поговорить с ним о некоторых проблемах гармонии. Его лицо сразу стало каким-то чужим, и он сказал: «Да, да в другой раз». Но он никогда больше к этой теме не возвращался» [1].

В Рахманинове Метнера привлекало самозабвенное служение настоящему искусству, углубленная работа над каждым сочинением, строго критическое отношение как к своему творчеству, так и к исполнительству. Рассказывая об одном из дирижерских триумфов Рахманинова (с исполнением симфонии Моцарта соль минор), Метнер вспоминал: «...то, что нам казалось высшим достижением, для него самого было лишь одной из ступеней к

1 См. М. Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. Сборник «Воспоминания о Рахманинове». Цит. изд., стр. 206—207.

<стр. 37>

нему... Да, Рахманинов, несомненно, кроме всего, — и величайший русский дирижер. Он, в противоположность большинству, им не сделался, а родился» [1].

Метнер очень высоко ценил творчество Рахманинова и за его необыкновенную способность раскрыть в музыке прекрасное: «Что меня всегда поражает в Рахманинове, при исполнении каждой нотой его вещи, так это красота, настоящее излияние красоты. Однако это достойно всякого сочувствия, — что он красоты в музыке не стыдится и не боится ее нагнетать В таком большом количестве» [2].

Рахманинову Метнер посвятил второй фортепианный концерт и сонату ор. 25 № 2. В программы своих концертов Метнер включал особенно любимые им «Этюды-картины» и «Музыкальные моменты» Рахманинова.

В свою очередь Рахманинов очень высоко ценил Метнера, называя его «самым гениальным из всех современных музыкантов», и неоднократно подчеркивал, что произведения этого действительно великого композитора. .. изумительно свежи и современны». Рахманинов утверждал, что творчество Метнера требует самого глубокого изучения и настойчивой исполнительской пропаганды. Он говорил, что Метнер — один из «тех редких людей, — как музыкант и человек, — которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих!» [3].

Рахманинов старался пропагандировать творчество Метнера, включая его произведения в программы своих концертов в России и за границей. Метнеру Рахманинов посвятил свой четвертый фортепианный концерт.

[1] Н. Метнер. С. В. Рахманинов. «Воспоминания о Рахманинове», т. II, М., 1961, стр. 321.

[2] См. М. Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. Цит. изд. стр. 167.

[3] С. Рахманинов. Письма, Музгиз, М., 1955, стр. 134.

<стр. 38>

Дружеское участие Рахманинова было для Николая Карловича большой поддержкой при организации концертов и изданий сочинений. М. Ф. Гнесин вспоминает, «что Рахманинов привел в недоумение всех музыкантов, настаивая и чуть ли не требуя, чтобы устроили концерт Метнеру» [1].

Н. Г. Райский в своих «Воспоминаниях о встречах с С. В. Рахманиновым» приводит такой эпизод: «Сергей Васильевич устроил бурную сцену за то, что московская критика замалчивает творчество Н. К. Метнера». Обращаясь к известному музыкальному критику Ю. Д. Энгелю, Рахманинов говорил: «Я знаю, что Вы честный, очень честный человек, но честных людей очень много, а таких музыкантов, как Метнер, мало, и, любя его, мне очень больно, что пресса к нему

равнодушна и его замалчивает» [2].

Концертная деятельность Метнера в 10-е годы протекала не только в Москве. В феврале 1914 года Николай Карлович успешно давал концерты в Харькове, о которых газеты писали: «Харьковское отделение ИРМО исполнило свой долг, дав возможность уже слышавшей Рахманинова и Скрябина публике ознакомиться и с третьим корифеем русского фортепианного творчества в настоящее время» [3].

Интенсивную исполнительскую деятельность Метнер сочетает с творчеством. В середине 10-х годов (1914—

[1] С. Рахманинов. Письма, стр. 134.

[2] Н. Г. Райский. Из моих воспоминаний о встречах с С. В. Рахманиновым. «Воспоминания о Рахманинове», т. II, 1957, стр. 205—206.

[3] «Утро» от 9 февраля 1914 года. Цит. по статье: И. Зетель. Н. К. Метнер. «Научно-методические записки Уральской консерватории» Свердловск, 1959, вып. II, стр. 244.

<стр. 39>

1915) он работает над завершением фортепианной сонаты ор. 30 и трех пьес ор. 31. Эти сочинения были впервые исполнены в Москве в авторском концерте 20 февраля 1915 года. В дальнейшем он неоднократно включал их в программы своих концертов.

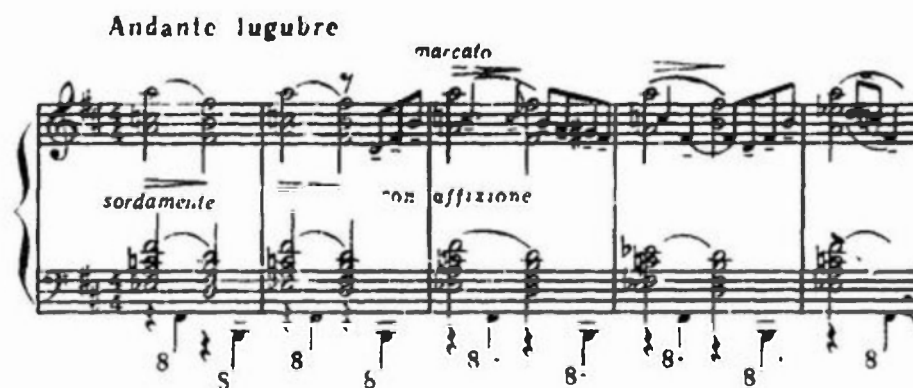
Ор. 31 включает три пьесы: «Импровизацию», «Траурный марш» и «Сказку». Одним из самых впечатляющих образов стал «Траурный марш», о котором Г. Нейгауз писал: «Всего две странички текста, а сколько сосредоточенного выражения, сколько глубочайшей скорби, неприятия смерти, охватывающего нас, когда внезапно умирает молодое, прекрасное существо (вот почему нет в этом марше момента просветления, как обычно в похоронных маршах, вспомним Бетховена, Шопена или Скрябина — в первой сонате)... Мощная кульминация fortissimo в середине марша напоминает мне предсмертный угрожающий жест Бетховена навстречу внезапно разразившейся грозе. . . По силе выражения и предельной лаконичности считаю этот марш шедевром» [1].

В этой небольшой пьесе Метнер «и вечно тот же и вечно новый».

Мощные оstinатные аккорды-удары с раскатистым эхо в басу (субконтроктава)—изобразительный и выразительный прием, ставший типичным для лирико-драматических образов, как, например, в сказке ор. 20 № 2 («Угрожающие колокола»), в медленной части «Сонаты-Баллады», в романсах «Похоронная песня» (Пушкин) и «Бессонница» (Тютчев). Сдержанная, величавая скорбь, выраженная в мерных аккордах, прорезается приглушенно-страстной темой-речитативом:

[1] Г. Нейгауз. Современник Скрябина и Рахманинова. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 74.

<стр. 40>



Динамическая линия пьесы строго продумана: *p—mf* (первый период), *mf—f* (второй период), *ff—fff* (реприза, кульминация), *p—p—pp—ppp* (второе предложение репризы и кода). Эта линия поддерживается и «инструментовкой» пьесы: тембр солирующего медного инструмента ощущается в первом, чуть приглушенном проведении темы, далее, перенесенная на сексту вниз и усиленная гармоническим заполнением, она звучит как бы у группы медных, и, наконец, мощная кульминация ассоциируется с *tutti* оркестра. Отдельная, суховато звучащая дробь басов напоминает удары литавр. Необычна и гармоническая основа пьесы. Марш написан в гамме тон-полутон, а в мелодической линии подчеркиваются тритоновые ходы. Это придает пьесе особую экспрессию и напряженность.

Военные события 1914 года всколыхнули всю страну. В сентябре Рахманинов и Метнер призываются в армию, но получают освобождение. Некоторыми музыкальными деятелями это освобождение было расценено как уклонение от гражданских

обязанностей. М. Шагнян вспоминает: «Николаю Метнеру припомнили, что он «немец» по происхождению, хотя родной брат его (К. К. Метнер) и родной племянник (Шура Метнер) оба сражались на передовых позициях и погибли на войне...» А. М. Метнер

<стр. 41>

с грустью писала: «...любовь к России и у нас... особенно обострилась за эти дни и выросла... С нами лично «фактического» ничего не было. Была обида, что мы чужие у своей родной матери» [1]. В сентябре 1915 года Николай Карлович возвращается к педагогической деятельности, которую ведет в консерватории до 1919 года [2]. К преподавательской работе Метнер относился с чувством огромной ответственности: его класс был ограничен небольшим количеством учеников [3].

Занимаясь каким-либо делом, Метнер всегда отдавался ему целиком, вкладывая в это весь свой талант, знания и опыт. Не удивительно поэтому, что занятия учеников с этим редким музыкантом были содержательными и для них очень ценными. Разгадав индивидуальные склонности учащегося, Николай Карлович стремился развивать в нем то, что заложено самой природой. Путем непринужденных бесед он подводил ученика к самостоятельному «прочтению» произведения.

Композитор-мыслитель, Метнер в исполнительстве не допускал «просто игры», лишенной творческой цели: «Всегда знать над чем работаешь, что именно делаешь, какую имеешь цель, то есть при работе всегда думать... Не играть механически даже упражнения, не говоря о пьесах. Всегда работать в фокусе» [4].

Много ценного, почерпнутого из собственного испол-

[1] М. Шагнян. Воспоминания о Рахманинове, т. II. стр. 177—178.

[2] Согласно протоколам художественного совета, Метнер, находясь в отпуске с 1919 года, оставался в числе преподавателей консерватории до конца учебного 1919/20 года. См. Центральный государственный архив литературы и искусства, фонд 2099, опись 1, № 325 (327).

[3] Среди учеников Метнера видные музыканты — профессора Московской консерватории А. В. Шацкес и Л. Г. Лукомский.

[4] Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора, стр. 20.

<стр. 42>

нительского опыта, содержали указания Николая Карловича, относящиеся к технической стороне произведения. Но все, что он говорил о технических приемах игры, всегда было органично связано с содержанием сочинения. Метнер рекомендовал своим ученикам: «Поменьше играть упражнений и побольше упражняться отдельными пассажами из пьес, мимо которых часто проходишь, не замечая самобытной особенности их, т. е. не видя в них особой технической задачи» [1].

В беседах Николай Карлович неоднократно обращал внимание своих учеников на то, что «фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк», то есть пианист, подобно цирковым артистам, в совершенстве владеющим своим телом, обязан так же управлять и распоряжаться движениями своих пальцев и рук. Они должны безотказно повиноваться исполнительской воле художника. Метнер говорил, что «не достаточно иметь фортепианную технику», что нужно приобретать «умение владеть ею при всевозможных обстоятельствах», что «в умении кроется весь смысл техники» [2].

Педагогическую деятельность в консерватории Метнер сочетает с исполнительством и творчеством и завоевывает популярность хотя и не у большой, но зато у постоянной аудитории ценителей его искусства.

Вот как описывает один из метнеровских концертов музыкальный критик Вяч. Пасхалов: «Концерт Метнера 21 февраля 1917 г. прошел, как обычно, при переполненном зале. Любопытно отметить несколько своеобразный характер метнеровской аудитории — отсутствие музыкальных «снобов» и того, что зовется большой публикой. Причины — в той исключительной атмосфере серьезно-

[1] Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора, стр. 20.

[2] Там же, стр. 9.

<стр. 43>

сти, которая произвольно создавалась вокруг этого настоящего

служителя искусства» [1].

В эти годы уже полностью вырисовывается определенный круг композиторов, произведения которых Николай Карлович постоянно включает в программы концертов. Это — Бетховен, Брамс, Шуман, Лист, Шопен, Рахманинов. Метнера привлекает живой пульс музыки Шумана, с ее страстностью, порывом и моментами интимно-лирических откровений. Начиная с консерваторских лет, Николай Карлович часто исполнял «Токкату» и «Крейслериану» Шумана. В бетховенский репертуар пианиста входили преимущественно крупные монументальные сочинения: четвертый концерт, 32 вариации, сонаты ор. 53, 57, 90, виолончельная соната ор. 102, а также «Турецкий марш» в переложении А. Рубинштейна и «Хор дервишей» в переложении К. Сен-Санса. Из сочинений Бетховена два были особенно любимы Метнером и исполнялись им на протяжении всей жизни: четвертый концерт и «Аппассионата». К концерту композитор написал две каденции: первая — в бетховенском стиле, вторая несравненно более индивидуальная, с характерно метнеровским фортепианным почерком. Из сочинений Шопена Николай Карлович вдохновенно интерпретировал его лирико-драматические и трагические опусы — фантазию фа минор, баллады фа мажор и фа минор, полонезы ми-бемоль минор и фа-диез минор, все этюды ор. 10 и 25.

Хотя с концертной эстрады в исполнении Метнера звучало сравнительно небольшое число произведений разных авторов, он считал для себя (и, конечно, для своих учеников) необходимым изучить целый ряд сочинений композитора, чтобы глубже передать особенности его стиля. Известно, что в метнеровский «репертуар для себя» входили

[1] В я ч . П а с х а л о в . Музыка в Москве. Концерты и собрания. «Хроника «Музыкального современника», 1917, № 19, стр. 12.

<стр. 44>

прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» и «Искусства фуги» Баха, значительное число сонат Скарлатти, все прелюдии и все этюды Шопена, «Карнавал» и «Новелетты» Шумана, многие этюды Листа и Рахманинова.

Конец 10-х годов ознаменовался созданием ряда крупных

сочинений Метнера. Период между 1915—1918 годами композитор посвятил работе над первым фортепианным концертом ор. 33 [1]. Выступления с симфоническим оркестром существенно повлияли на творчество, подготовив выход композитора за пределы камерного жанра в область крупных концертных форм. Первое исполнение концерта состоялось 29 апреля (12 мая) 1918 года в экстренном симфоническом концерте под управлением С. А. Кусевицкого в театре К. Н. Незлобина.

Между 1918—1919 годами создаются три цикла «Забытых мотивов» (ор. 38, 39, 40) и три тетради песен на тексты Пушкина — ор. 29, ор. 32, ор. 36 [2].

Николай Карлович Метнер принадлежал к тому типу художников, круг творческих связей которого был относительно невелик. Это определялось прежде всего складом характера композитора (он довольно трудно сходилась с людьми) и особенностями его творческой индивидуальности: эстетические взгляды наложили существенный отпечаток на жизненный уклад Николая Карловича, с его неизменным четким распорядком дня и довольно узким кругом близких и друзей. Сам Метнер, несмотря на свою замкнутость и нелюдимость, вызывал в тех, с кем общался и кто был ему близок, самые теплые чувства: «Как личность он был необыкновенно привлекателен, —

[1] Подробный разбор первого концерта см. на стр. 133—146 настоящей брошюры.

[2] Премьера «Забытых мотивов» была приурочена к авторскому концерту 28 января 1921 года в Малом зале консерватории.

<стр. 45>

вспоминает А. В. Оссовский, — беспредельно скромный, тихий, деликатный, застенчивый, как юная девушка, с чуткой, возвышенной душой, он был поистине «человек не от мира сего», никак не приспособленный к практической жизни. Самые простые вещи казались ему сложными и он пускался в философское обоснование их» [1].

Личные записи Метнера свидетельствуют о его необыкновенной самоуглубленности; цель жизни — творчество: «Не следует много и

часто отрываться от главных занятий. А если за что другое берешься для отдыха, то все же предварительно примерив к главному... Необходимо иметь список текущих занятий главных и побочных... Всего же более отвлекают от главного разговоры, свидания с людьми и житейская сутолока и потому искать тишины и одиночества» [2].

Необходимо, однако, отметить, что именно в «русский» период жизни Метнера круг его творческих связей, пожалуй, был еще относительно широким. Занимаясь педагогической деятельностью в Московской консерватории, участвуя в работе Русского музыкального издательства, композитор часто общался с такими превосходными музыкантами, как Танеев, Скрябин и Рахманинов, Сафонов и Глазунов, Гольденвейзер и Гедике. Но уже в то время Метнер не связывает своих творческих устремлений с тем или иным из современных направлений, кружков или группировок, которые претендовали на право лидерства в музыкальном искусстве. Ни деятельность кружка «Современников», ни эстетическое кредо группы художников «Мира искусства», ни собрания беляевцев, к которым одно время с симпатией относились Прокофьев и Мясковский, не привлекали Николая Карловича. Связь компози-

[1] А. Осовский. С. В. Рахманинов. Сборник «Воспоминания о Рахманинове», т. I, цит. изд., стр. 386.

[2] Н. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора, стр. 74.

<стр. 46>

тора с московским Домом песни и с его организатором — певицей М. Олениной-д'Альгейм оказалась очень краткой. В программах Дома песни лишь несколько вечеров были посвящены исполнению вокальных циклов композитора. И, пожалуй, только творческие устремления группы русских поэтов-символистов (В. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов) до некоторой степени и лишь на определенном этапе оказались близкими настроениям Метнера первых десятилетий XX века.

В эпоху сложных, а подчас и противоречивых поисков в искусстве, в период жестокой борьбы и ломки старых устоев поэты-символисты, такие, например, как В. Брюсов, Вяч. Иванов [1], стремились к поискам вечных ценностей искусства. Каждый из них

создавал свой особый поэтический мир, который был прочно защищен от вторжения современности. Специфически субъективистское мироощущение поэтов-символистов, видимо, оказалось в тот период времени в какой-то степени созвучным и творческим исканиям Метнера.

В сближении Николая Карловича с поэтами-символистами и прежде всего с А. Белым, который выступал также в области музыкальной и литературной критики, определенную роль сыграл брат композитора Э. К. Метнер. Он был музыкальным критиком реакционного толка. Наиболее известная его работа — книга «Модернизм и музыка», в которой нашли отражение его шовинистические взгляды на искусство [2].

[1] Их пути в дальнейшем совершенно разошлись.

[2] В своих воспоминаниях о С. В. Рахманинове М. Шагинян пишет об отношении Николая Карловича к этой книге. «Самые близкие Эмилию Карловичу люди — Николай Метнер и его жена — относились к «расистской» направленности этой книги резко отрицательно и никогда не разделяли философских взглядов Э. Метнера, а наоборот» — постоянно и горячо боролись с ними» («Воспоминания о Рахманинове». Цит. изд., стр. 152).

<стр. 47>

В одном из очерков о Н. Метнере А. Белый, в частности, утверждает: «Скрябин и Метнер сосредоточивают в себе все (!?), чем может гордиться молодая русская музыка. Метнер и Скрябин вполне противоположны. Если допускать сравнения, эта противоположность аналогична несоизмеримости безукоризненного мужественного стиха Брюсова с неверно женственной певучей строчкой Бальмонта. Метнер, пользуясь всей сложностью техники, в своих основных темах гениально прост. И это та здоровая цельная простота — простота через сложность — безраздельно связывает его творчество с общим руслом музыки, представленным гениями вроде Бетховена, Шумана, Вагнера» [1].

А. Белый и, в особенности, Э. Метнер стремились подчеркнуть связь Николая Карловича прежде всего с немецкой музыкальной

культурой. При этом оба они склонны были увидеть в нем и некоего музыкального Мессию, композитора-теурга, способного донести до людей «искру божью».

М. Шагинян, близко знавшая братьев Метнер, пишет: «Николай Карлович, как и Рахманинов, горячо любил русскую музыкальную классику. Но Эмилий Карлович и устно и письменно стремился подчеркнуть близость Николая Карловича не к Бородину, Глинке, Мусоргскому и Танееву, а к Бетховену и Брамсу. Николай Карлович, считавший себя русским композитором, страдал от таких утверждений и называл их неверными и несправедливыми» [2].

В ранний период творчества Николая Карловича Э. Метнер оказывал на композитора значительное влияние: подбирал тексты для романсов, в основном ориенти-

[1] А. Белый. Арабески, М., 1906, стр. 372.

[2] М. Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. Сборник «Воспоминания о Рахманинове», т. II, стр. 170.

<стр. 48>

руясь на немецких поэтов-романтиков, предлагал «сюжетные разработки» для инструментальных сочинений. Не без влияния запутанных философских доктрин Эм. К. Метнера Николай Карлович создает такие опусы, как «Три романса» на тексты Ницше, задумывает «Теургическую сонату». Характерно, что в период работы над этими произведениями Метнер пишет брату о своем внутреннем неприятии настроений поэта: «Спасибо за стихотворения Ницше. По-моему, это лучшее из его стихотворений [1]. Форма не уступает Гете, и при этом оно невероятно характерно для Ницше. Но неужели можно жить с таким настроением! Вот почему я особенно люблю Пушкина и Гете, что при всей их гениальности и духовности они всегда о п р а в д ы в а ю т жизнь...» [2].

Идейные расхождения братьев Метнер постепенно, все более и более отдаляли их друг от друга. Освободившись от философских доктрин брата, Николай Карлович создает ряд выдающихся сочинений, и одним из первых он пишет известную сонату ор. 22, задуманную ранее, как «Теургическая соната». В 1916 году за создание сонаты ор. 22 и «Сонаты-Баллады» ор. 27 композитор второй раз удостоивается

Глинкинской премии.

Живя в тесном кругу своих близких и родных, Метнер создал свой уклад, где все было четко распланировано и подчинено творческим задачам. Различные причины, выводившие его из рабочего состояния, переживались Метнером очень остро, как что-то мучительно мешавшее обычному ходу его творческих занятий. Ведя очень замкнутый образ жизни, Метнер оказался в стороне от передовых общественных устремлений века.

[1] Имеется в виду стихотворение Ницше «Тоска по отчизне».

[2] Письмо Н. Метнера Э. Метнеру. Цит. по статье: П. Васильев. Н. К. Метнер. Собрание сочинений, т. I. Музгиз, М., 1959, стр.10.

<стр. 49>

Глубокая аполитичность музыкальной среды, в которой вращался композитор, узость собственных политических горизонтов помешали ему определить свое отношение к Октябрьской революции. Тяжелое экономическое положение России после гражданской войны, разруха, голод гнетуще действовали на композитора, усугубляя его мрачные настроения. Впрочем, Метнер в этом отношении не был исключением. Таким пессимистическим настроениям была подвержена в те годы определенная часть русской художественной интеллигенции; ссылаясь именно на эти причины, некоторые из них в разное время и при разных обстоятельствах покинули родину. Метнер уехал за границу осенью 1921 года. Однако он никогда не думал, что покидает Россию навсегда, и предполагал скоро вернуться. В письме от 27 октября к Н. Г. Райскому композитор сообщает о «предстоящем возвращении домой» [1], Но планам Николая Карловича не суждено было осуществиться.

Годы скитаний

С 1921 по 1924 год Метнер жил в Германии. В глубине души композитор, вероятно, надеялся встретить в стране далеких предков особенно теплый и сочувственный прием. Но немецкая публика по-настоящему его не поддержала, и на поверку оказалось, что даже шумановско-брамсовские корни музыки Метнера уже не являются теперь достаточным «козырем». Композитор убедился, что ему не

найти второй родины и прежде всего духовного отечества.

1 Письмо Н. К. Метнера к Н. Г. Райскому. Цит. по статье: И. Зетель. Н. К. Метнер, цит. издание, стр. 247.

<стр. 50>

В Германии Метнер не мог долго оставаться, ибо «вся обстановка музыкальной жизни этой страны того времени была ему крайне чужда, — пишет П. И. Васильев, — со смертью же А. Никиша, который высоко ценил первый фортепианный концерт Метнера и собирался его исполнить вместе с автором, порвалась последняя связь с музыкальным миром Германии» [1]. В декабре 1921 года он пишет из Берлина: «Очень много здесь пошлости, обезьянства, всякой дребедени»; из Дрездена в 1922 году: «Уж очень много здесь дряни, которая хоть и блестит, но весьма мишурным блеском». В письме к сестре (март 1923 г.): «Мечтаю о возвращении домой» [2]. Живя в Германии, Николай Карлович часто выезжает с концертами в Польшу, где с большим успехом исполняет собственные сочинения и четвертый концерт Бетховена.

Весной 1924 года Метнер отправляется в Италию; он давно мечтал посмотреть любимую им итальянскую живопись. Там же Николай Карлович встречается с С. В. Рахманиновым, общение с которым было самым радостным событием в жизни композитора после разлуки с родиной.

Концертные выступления во Франции летом 1924 года стали своеобразной подготовкой к большому концертному турне по Соединенным Штатам Америки, которое предполагалось на октябрь 1924 года. Организацией этого турне Метнер был обязан Рахманинову, который настоятельно добивался контракта в течение длительного времени: «Почти два года я стараюсь устроить для него (Н. К. Метнера. — Е. Д.) ангажемент у какого-либо импрессарио, но старания мои остаются безуспешными, —

[1] П. Васильев. Н. К. Метнер (вступительная статья). Н. К. Метнер. Собрание сочинений, т. I, стр. 8.

[2] Цит. по статье: П. Васильев. Н. К. Метнер. Собрание сочинений, т. I, стр. 9.

<стр. 51>

писал Рахманинов Глиэру. — Кстати, Метнер писал мне, что и в

Германии очень трудно получить ангажементы» [1].

Перед поездкой в Соединенные Штаты Николай Карлович пишет сестре: «Сказать не могу, до какой степени тоскую по родине и не тянет меня в эту Америку, да надо» [2].

За пять недель, проведенных в Америке, Метнер дал одиннадцать концертов, в которых исполнял концерт Моцарта ля мажор, фантазию Шопена фа минор, «Забытый вальс» Листа, два «Музыкальных момента» Рахманинова, Сонаты Скарлатти, «Аппассионату» Бетховена. Характеризуя свою необычно интенсивную концертную деятельность, Метнер писал: «Теперь-то я уже окончательно свикся с этим модусом и даже мечтаю, чтобы после перерыва (до января) у меня было как можно больше дела. Мечтаю, разумеется, не о славе, которой никогда не увлекался, а теперь в особенности, но о материальной целесообразности своего турне и главное о целесообразном разряде своего пианистического заряда» [3].

Желание вернуться на родину было самой большой мечтой Метнера после его отъезда за границу. Но различные причины помешали композитору осуществить свое заветное желание.

В 1924 году он писал в Москву, брату из Нью-Йорка: «Живется здесь слава богу ничего себе, но еще более, чем в европейской загранице, чувствуешь себя лишь гостем, и еще более тянет домой, к вам» [4]. В апреле 1925

[1] Письмо С. В. Рахманинова Р. М. Глиэру от 3 апреля 1922 года из Нью-Йорка; С. Рахманинов. Письма, стр. 485.

[2] Цитируется по статье: П. Васильев. Н. К. Метнер, Собрание сочинений, т. I, стр. 9.

[3] Письмо Н. К. Метнера Э. К. Метнеру от 10 декабря 1924 года. ГЦММК, фонд 132, № 819.

[4] Письмо-открытка Н. К. Метнера А. К. Метнеру от 18 декабря 1924 года. ГЦММК, фонд 132, № 602

<стр. 52>

года Метнер возвращается из Америки и поселяется во Франции, в окрестностях Парижа.

В первые годы жизни за рубежом (до 1927 г.) Николай Карлович создает десять опусов. Заметно усиливается интерес композитора к

вокальным жанрам: «Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» составляют ор. 41. Не связанные с литературным текстом, эти сочинения своеобразно отражают основной тезис, характерный для вокального творчества композитора: голос трактуется им как совершенный музыкальный инструмент, способный стать проводником мыслей и чувств. Вокальная партия в сочинении ор. 41 тонко, виртуозно разработана и раскрывает новые возможности человеческого голоса.

Между 1923 и 1926 годами появляются два цикла романсов: ор. 45 — Четыре стихотворения Пушкина И Фета, ор. 46 — Семь песен Гёте, Эйхендорфа и Шамиссо [1].

Два предыдущих опуса Метнер посвящает скрипичной музыке: ор. 43 — две канцоны для скрипки, ор. 44 — вторая соната для скрипки и фортепиано.

Соната создавалась в 1925/26 году, три части, составляющие цикл, названы: «Интродукция», «Вариации» и «Рондо».

Вторая соната не имеет программы, но жизнелюбивая сила образов финала, их выпуклость, яркость позволяют предположить программный подтекст. Характерно и то, что под основной фанфарной темой финала композитор подписывает строчку из известного стихотворения Тютчева «Весенние воды» — «Весна идет!».

Работая над серией фортепианных сочинений, Николай Карлович не пишет ни одного из них в форме со-

[1] Первое исполнение большинства этих песен (ор. 46 № 2—7, ор. 45 № 1—4) состоялось в авторском концерте Н. К. Метнера 8 марта 1927 года в Малом зале Московской консерватории, солист Н. Г. Райский.

<стр. 53>

наты. В конце 20-х годов он создает сказки ор. 42 и 48, вторую фортепианную «Импровизацию» ор. 47, «Три гимна труду» ор. 49.

В 1927 году Метнер предпринимает длительную концертную поездку по Советскому Союзу, выступает в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове, Одессе. Тяжело переживая атмосферу расчета, делячества, царившие в буржуазном искусстве, Метнер возлагал много надежд на свою поездку по СССР. «Очень бы хотелось знать, что хоть М о с к в а - то родная готова меня принять таким, каков я есть, со всей моей непригодностью к рынкам, спросам и предложениям, ко всякого рода

задачам и заказам, ко всевозможным маркам и штампам, к рекламам, срокам, валютам и прочим нечистым духам... Беда, что сам я не имею средств вернуться домой как простой обыватель...» [1], — писал Метнер брату Александру. Первое исполнение ряда недавно созданных произведений композитор приурочил к приезду в Советский Союз.

13 марта 1927 года в Большом зале консерватории москвичи услышали два новых сочинения: «Классическую сюиту» Ан. Александрова и второй фортепианный концерт, недавно законченный Метнером, в исполнении автора.

Новое произведение Николая Карловича встретило очень горячий прием. Сверх программы пианист исполнил две сказки — фа минор и ми-бемоль мажор из ор. 26 и «Праздничный танец» из ор. 40. Оркестром дирижировал А. К. Метнер. После исполнения было устроено чествование; поднесенный Метнеру адрес прочитал К. Н. Игумнов.

В концерте, состоявшемся 18 февраля в Большом зале

[1] Письмо Н. К. Метнера А. К. Метнеру от 19 сентября 1923 года. ГЦММК, фонд 132, № 579.

<стр. 54>

консерватории, Николай Карлович в первый раз играл Вторую Импровизацию ор. 47, «Сказку-танец» из ор. 48.

В авторском концерте 25 февраля впервые прозвучало еще одно недавно созданное сочинение — вторая скрипичная соната. Исполняли Д. М. Цыганов и автор.

Приезд Метнера широко освещался и в прессе [1]: «Возвращение Н. Метнера после пятилетнего отсутствия в СССР было отмечено московской публикой горячим приемом. Действительно, немного сейчас найдется композиторов, которые бы в такой мере отвечали потребности и вкусам определенной части московского квалифицированного слушателя», [2] — писал Евг. Браудо.

Особое внимание в рецензиях уделялось второму концерту: «Второй концерт Метнера—большое, сложное сочинение чисто симфонического масштаба. Интересно сопоставить его с первым концертом (оба в до миноре). Для обоих характерны их широкие масштабы, выпуклая лепка, скульптурность их элементов, предельная

техническая насыщенность их фортепианного изложения и тесная спайка последнего с их оркестровой партией, построенной компактно, порою массивно. В то же время во втором концерте мы замечаем явный шаг в сторону бодрых, радостных настроений (в первом концерте преобладал мрачный колорит). В формально-техническом отношении концерт изобилует массой интересных построений. В чисто техническом отношении концерт является

[1] О концертных выступлениях Метнера см.: Ля р е в . Концерт Н. К. Метнера 25 февраля 1927 г. «Музыкальное образование», 1927, № 1—2; А . У г л о в . Николай Метнер. «Жизнь искусства», 1927, № 9. Е . Б р а у д о . Концерты Метнера в БЗК 18 и 25/II 1927 г., «Музыка и революция», 1927, № 3, А . Д р о з д о в . Н. К. Метнер. (К его приезду в СССР), «Музыка и революция», 1927, № 4.

[2] Е . Б р а у д о . Концерты Н. Метнера, «Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 33.

<стр. 55>

почти пределом технического и тембрового (разрядка моя. — Е. Д.) использования фортепиано. Как произведение, так и автор встретили у аудитории горячий прием» [1].

Однако постоянная зависимость от долгосрочных контрактов и ангажементов не позволила Метнеру окончательно связать свою судьбу с родиной. Интенсивная концертная деятельность — Метнер выступает в Париже, Берлине, Лейпциге, Варшаве, Риге, Таллине — заставляет композитора на некоторое время отойти от творчества, уделяя много времени пианизму.

В 1928 году он впервые едет в Англию, где его искусство встречает теплый прием. Здесь композитор с большим успехом выступает в разных городах и дает несколько концертов для студентов университетов. В Англии Метнер проводит — с перерывами — два года, и, вероятно, прочный успех, сопутствующий концертным выступлениям композитора, побудил его позднее, уже на склоне лет избрать именно Лондон своим постоянным местом пребывания.

В сезоне 1929—30 года Николай Карлович дает ряд авторских концертов в США и Канаде и работает над завершением последнего цикла сказок — ор. 51 («Золушка и Иванушка-дурачок» и пишет семь

романсов на стихотворения Пушкина (ор. 52).

В поздних метнеровских сказках ор. 42, 48 и 51 ощущается преобладающая тяга композитора к русской тематике. Как дань воспоминания о Родине появляются «Русская сказка» ор. 42 № 1 и «Сказка-танец» ор. 48 № 1 с характерным подчеркиванием народно-танцевальных элементов, «Русский хоровод» ор. 58 для двух фортепиано (еще одна своеобразная сказка о веселом

[1] Ан. Дроздов. Симфонический концерт Росфила. «Музыка и революция», 1927, № 4, стр. 29. Разрядка моя. — Е. Д.

<стр. 56>

народном празднике) и сказки ор. 51, посвященные любимым героям народных сказок.

Среди других сказок цикл ор. 51 —самый крупный; в него включены шесть пьес. Для всех сказок характерны яркость, конкретность, а в ряде случаев и лапидарная броскость основного образа, большая жанровая определенность и относительная простота фортепианной фактуры.

В сказках ор. 51 две образные сферы. Первая, основная, связана со стихией танца, то темпераментного и стремительного, то нарочито тяжеловесного и неуклюжего. Эту группу составляют наиболее развернутые сказки-картинки, сказки-сценки: первая, четвертая и шестая пьесы цикла. Как правило, им предпосылаются небольшие вступления-зовы, роль которых Метнер определил еще в период работы над сонатой ор. 25 № 2: «Слушайте, слушайте, слушайте!».

Три танцевальные сказки из ор. 51 выдержаны в характерном двухдольном ритме, с относительно небольшой по диапазону мелодической линией, как бы скрывающей свою энергию и напористость под многократным повторением одного звука (особенно в четвертой и шестой сказках). Широкое проникновение в сказки ор. 51 подобного «токкатного тематизма» возникло, вероятно, как отголосок работы композитора над «Токкатой» из второго фортепианного концерта.

Кантиленные сказки ля минор (№ 2) и ля мажор (№ 3) становятся в цикле яркими, запоминающимися эпизодами.

С 1930 по 1935 год Метнер живет под Парижем, много сочиняет, но сравнительно редко выступает с исполнением собственных

сочинений. Это был один из самых трудных периодов в жизни композитора. Один-два концерта в год, организованных с большим трудом, — вот все, на что мог рассчитывать здесь Метнер. С горечью

<стр. 57>

он писал брату: «Все мои концертные дела протекают в настоящее время больше в переписке, чем на эстраде»[1]. В период между 1927 и 1932 годами Метнеру вообще не удалось ни разу выступить с концертами в Париже. И это во многом подрывало его творческие силы. «Я страшно боялся последнего парижского концерта, — писал он брату в 1932 году. — Долголетнее пребывание здесь без какого бы то ни было контакта со здешним миром; единственное выступление здесь 5 лет назад, имевшее единственным результатом предложение нескольких журналистов парижской прессы купить у них за определенные таксой суммы франков благоприятные отзывы о себе; и, наконец, 5-летнее мое молчание здесь под шум триумфальных успехов ненавистных мне какофонистов, это так напрягло мои нервы, что к 3-му числу (день концерта) я дрожал всеми нервами, как застоявшаяся лошадь» [2].

Опасения композитора оказались напрасными. Об этом концерте Анна Михайловна Метнер вспоминала: «... прошел так, как только можно мечтать. Я говорю о художественной стороне. Что касается материальной, то пока даже еще неизвестно, придется ли что-нибудь Коле, или нет» [3].

Кредо художника

В пятилетие 1930-1935 годов творчески наиболее плодотворными оказываются два года — 1931 и 1932-й, когда композитор пишет две сонаты ор. 53 — «Романтическую» и «Грозовую», а также ор. 54 — «Романтические эскизы

[1] Письмо Н. К. Метнера А. К. Метнеру от 24 сентября 1932 года. ГЦММК, фонд 132, № 592.

[2] Там же.

[3] Письмо А. М. Метнер А. К. Метнеру от 9 марта 1932 года. ГЦММК, фонд 132, № 617.

<стр. 58>

для юношества». «Грозовая соната» впервые исполнена автором в Лондоне 19 января 1935 года.

Создавая последние сочинения вдали от Родины, Метнер с тоской ощущал ненужность своего творчества для музыкальной культуры Запада: «Обе мои новые сонаты («Романтическая» и «Грозовая». — Е. Д.), стоившие мне многих лет жизни, оказались ненужным товаром, т. е. благодаря кризисам не печатаются, что, признаться, действует на мою душу самым угнетающим образом» [1], — пишет композитор.

Поздние сонаты — сочинения, различные по кругу образов, настроений, по форме. В масштабно развернутой «Романтической сонате» Метнер остается в свойственной ему сфере образов, связанных с романтическим искусством. Вторая соната ор. 53—«Грозовая» — выделяется напряженным драматически взволнованным складом музыки. Надвигалась вторая мировая война. Атмосферу этих лет Метнер и отразил в «Грозовой» сонате.

В «Романтической сонате» композитор использует четырехчастный цикл, к которому не обращался со времени создания сонаты ор. 5. Части сонаты названы «Романс», «Скерцо», «Размышление» и «Финал» [2]. Общий лирико-романтический колорит сонаты определил и особенности ее драматургии: композитор не стремится к подчеркнутому контрасту тем внутри каждой части, а противопоставляет между собой разные по характеру части цикла. Один из центральных образов сонаты— главная партия первой части. Романтически-возвышенный напев перекликается в своей печали и задумчивости с основной темой сказки ор. 20 № 1, написанной в той же тональности си-бемоль минор:

[1] Письмо Н. К. Метнера Э. К. Метнеру от 16 ноября 1931 года. ГЦММК, фонд № 132, № 836.

[2] Каждая часть «Романтической сонаты» написана в сонатной форме.

Andantino con moto, ma sempre espressivo



Скерцо — наиболее действенная часть цикла. В калейдоскопически быстром темпе проносятся кадры-эпизоды. Создается впечатление вихря, быстрой скачки, где причудливо мелькают персонажи известных метнеровских сказок. Раскрывая образный замысел скерцо, П. Васильев пишет: «Вся музыка скерцо пронизана жутью... Слышится как бы завывание вьюги над родными просторами. Невольно приходит на память строчка из пушкинского стихотворения: «Закружились бесы разны словно листья в ноябре...» [1].

Масштабно сжатая третья часть — «Размышление» — разновидность метнеровских сосредоточенно-углубленных интермеццо, где уже во многом определяется круг тем-образов финала [2].

В построении завершающей части Метнер обращается к синтетическим принципам, нашедшим воплощение в финале ор. 5. В музыкальную ткань финала органично вплетаются отзвуки тем предыдущих частей: в полонезном ритме появляется тема «Размышления», на грани репризы в грозном аккордовом оформлении звучит тема первой части.

В 1935 году Николай Карлович прочно «бросает якорь» в Англии, в Лондоне, усиленно занимается здесь творчеством и играет по радио.

[1] П. Васильев. Фортепианные сонаты Метнера, стр. 35.

[2] Аналогичный случай — Интермеццо и финал «Сонаты-Баллады».

Ищущий художник, много размышляющий об искусстве композитора и исполнителя, И. К. Метнер в течение долгих лет вел

дневниковые записи, касающиеся специфики фортепианной игры [1], отдельных вопросов творчества и т. д. К началу 30-х годов композитор ощутил внутреннюю потребность систематизировать многие положения своей творческой эстетики в виде специальной книги. Над осуществлением этого замысла Николай Карлович работал в течение 1933/34 года. Свою книгу он назвал «Муза и Мода» [2].

В ней Метнер не только раскрывает свои творческие принципы, но и развенчивает уродливые стороны модернистского искусства. «В защиту основ музыкального искусства» — таков подзаголовок книги.

30—40-е годы нашего столетия ознаменовались появлением эстетических кредо крупнейших художников современности. Музыкальное искусство первой трети XX века к этому времени прошло большой и сложный путь развития и представляло довольно пеструю картину. Нужно было разобраться в важнейших вопросах современного музыкального творчества, дать оценку наиболее значительным направлениям в искусстве.

Многие композиторы и исполнители, вступившие в этот период в полосу полной творческой зрелости, публикуют свои творческие декларации. Н. Метнер создает «Музу и Моду», И. Стравинский — «Хронику моей

[1] Страницы дневниковых записей композитора, связанные с эстетикой фортепианного исполнительства и творчества, опубликованы совсем недавно. См. М. Гурвич и Л. Лукомский. Н. Метнер, «Повседневная работа пианиста и композитора». Музгиз, М., 1963.

[2] В Советском Союзе имеется небольшое число экземпляров этой книги (2—3). Фрагменты «Музы и Моды» были опубликованы П. Васильевым: Н. Метнер. «Муза и Мода», «Советская музыка», 1963, № 8, стр. 44—50.

<стр. 61>

жизни», А. Онеггер пишет книгу «Я — композитор», Ш. Мюнш—«Я—дирижер» ...

И если Стравинский, Онеггер, Мюнш, касаясь важнейших вопросов современности, ведут читателя по канве собственной жизни, то Н. К. Метнер посвящает свой труд исключительно вопросам музыкальной эстетики и творчества.

О цели своей книги, адресованной в первую очередь музыкальной молодежи, позднее композитор сообщал Э. Прену в одном из писем: «...писал я ее на родном языке и, конечно, для Родины, воспитавшей меня и мое художественное мировоззрение» [1]. Заботой о будущем музыкального искусства проникнуто предисловие к книге: «Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке [...]. Я верю не в свои слова о музыке, а в самую музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей верой в нее. Обращаюсь я, главным образом, к молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, не верит ни в ее единство, ни в ее автономное бытие. Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь» [2].

В книге «Муза и Мода» две части: в первой нашли отражение эстетические размышления композитора, касающиеся важнейших элементов музыкального языка — мелодии, гармонии, ритма, лада, формы. Завершается первая часть разделом, посвященным критике современного искусства.

Вторая часть книги возникла как дополнение к первой. Здесь Метнер в афористически-лаконичной форме ставит и разрешает многие вопросы, связанные с твор-

[1] Цит. по статье: П. Васильев. Н. К. Метнер. Собрание сочинений, т. I стр. 9.

[2] Н. Метнер. «Муза и Мода», стр. 5.

<стр. 62>

чеством и исполнением: «влияние и подражание», «привычка и навык», «любопытство и внимание», «опыт и эксперимент», «талант и способности», «вкус», «творчество» и другие.

В «Музе и Моде» композитор раскрывает важнейшие положения своей творческой эстетики. Рассматривая вопрос о специфике искусства, он высказывает мысль, что каждый вид искусства имеет свой, только ему присущий язык. Языком музыкального искусства, его сущностью являются, по Метнеру, «музыкальные смыслы», к которым относятся гармония, мелодия, ритм и другие элементы музыкальной речи, а также форма. Составляя один общий для всех композиторов

язык музыки, «основные смыслы» должны находиться между собой в состоянии полной гармонии: «Все основные смыслы нашего музыкального языка, подобно струнам наших инструментов, находятся в неразрывном взаимоотношении. Изъятие хотя бы одной струны из нашей общей лиры делает невозможной всю музыкальную игру» [1].

Важнейшим из «музыкальных смыслов» Метнер считал гармонию. Она возникает как естественное продолжение полифонического стиля. Но и став самостоятельными областями, гармония и полифония продолжают оставаться тесно связанными: «Горизонтальное многоголосие контрапункта оправдывается для нас гармоническим, т. е. вертикальным совпадением голосов. Вертикальное многозвучие гармонии оправдывается горизонтальным согласованием аккордов» [2].

И далее Метнер доказывает, что в творчестве ряда современных композиторов структура аккордов настолько усложняется, что фактически разрушается естественное тяготение между ними. Это приводит к тому, что

[1] «Муза и Мода», стр. 41

[2] Там же, стр. 78.

<стр. 63>

композиторы ищут новых связей, но не находя, отказываются от них совсем. Таким образом разрушается основа гармонии — закон функционального тяготения, обедняются возможности модулирования, построения развернутых тональных планов.

В центре внимания композитора и следующие из важнейших «музыкальных смыслов» — тема и мелодия. Метнер считает, что теме принадлежит ведущая роль в любом сочинении. Причем тема сама заключает в себе все важнейшие смыслы музыки. Она имеет свой пульс — ритм, свою светотень — гармонию, свое дыхание — каденции, свою перспективу — форму» [1]. Сравнивая понятия темы и мелодии, Метнер приходит к выводу, что они не идентичны. Понятие темы включает понятие мелодии, но мелодия не всегда является темой. Понятие темы, по Метнеру, шире, чем понятие «мелодия», так как первое имеет огромную тенденцию к развитию. Кроме того, тема несет печать индивидуальности автора, сразу раскрывая характерные черты

его стиля. В качестве примеров, подтверждающих эти положения, Метнер ссылается на роль и значение темы в фугах Баха и сонатах Бетховена.

Разбирая следующий из важнейших «музыкальных смыслов» — форму, — композитор высказывает положение о неразрывности формы и содержания: «Форма без содержания есть ничто иное как мертвая схема, содержание без формы — сырая материя. И только содержание + форма = художественному произведению» [2].

Глубоко волновал Метнера вопрос соотношения объективного и субъективного в искусстве, причем он четко разграничивал понятия индивидуального и субъективистского. Художник, стремящийся во что бы то ни стало утвердить свою индивидуальность и любующийся ею, был

[1] «Муза и Мода», стр. 47.

[2] Там же, стр. 52.

<стр. 64>

Николаю Карловичу глубоко противен. «Подлинная индивидуальность, как печать души, проявляется тогда, когда художник меньше всего думает о себе. Мысль о художнической индивидуальности (или, по-старинному, «оригинальности»), становящаяся руководящей как в творчестве композитора, так и в восприятии его слушателем, бесконечно вредна для искусства. Становясь руководящей, мысль эта насилует тему, содержание творчества» [1].

Ясность гармонического языка (то есть соблюдение норм функциональности), яркость музыкального образа (темы), таящего в себе все элементы развития, сочетания стройности формы с глубиной содержания, Метнер считал обязательными и для своего творчества.

Метнер затронул проблему взаимодействия эмоционального и рационального в искусстве. Он утверждал, что у подлинного художника эти моменты неразрывно связаны. Метнер не согласен с теми, кто считает музыку лишь «языком чувств», так как воспринимает ее и «языком мыслей в той же степени, что и «языком чувств» [2]. Музыка заговаривает там, где слово бессильно, и поэтому Метнер приходит к выводу, что музыка есть язык «несказанных чувств и несказанных мыслей» [3].

Композитор признает, что роль эмоционального начала в музыке крайне велика, особенно в тот момент, когда художник создает основной образ будущего сочинения— его тему. «Тема есть прежде всего наитие — она обретается, но не изобретается» [4].

[1] «Муза и Мода», стр 145.

[2] Это высказывание полностью совпадает с известным положением Чайковского о равнозначности эмоционального и рационального в творчестве. См. письмо к Н. фон Мекк от 9.1 1878 г., Переписка, т. I. стр. 205 и 219.

[3] «Муза и Мода», стр. 9.

[4] Там же, стр. 46.

<стр. 65>

Развивая эту мысль далее, Метнер доказывает, что от того, насколько непосредственно художник сумел вслушаться в свое «наитие», зависит успех и подлинная ценность будущего произведения: «Каждый художник учится главным образом у тех тем, которые являются ему в молчании. Если молчание ничего ему не являет, то он ничему и не научится. Если же он подделывает тематическое наитие, то у поддельной темы он научится лишь подделывать произведение» [1].

Заключительный раздел первой части книги Метнер посвящает критике модернистского искусства, который определяется им так: «Модернизм» — это мода на моду. «Модернизм» есть молчаливое соглашение целого поколения — изгнать музу, прежнюю вдохновительницу и учительницу поэтов, и вместо нее признать моду, как неограниченную владельницу и верховного судью» [2].

Критические замечания автора книги в адрес композиторов-модернистов отличаются большой прямоотой и гневом; Метнер отмечает, что исчезает мелодия как один из важнейших компонентов развития, нарушается всякая ритмическая определенность. «У них нет того главного, что подчиняет себе все остальное — темы в широком смысле слова, т. е. того, что должно руководить и в большом, и в малом, и в деталях, и в целом. [...]. У них нет настоящих экспозиций, а все одни разработки... У них нет лица (как же, как у большинства современных женщин), а только одни краски» [3]. Метнер считает закономерным, что композиторы-модернисты

прикрывали свое полное бессилие в искусстве словами «Я так слышу!» подобно тому, как современные художники-абстракционисты, создавая свои картины, утверж-

[1] «Муза и Мода», стр. 47.

[2] Там же, стр. 108.

[3] Письмо Н. К. Метнера Л. Э. Конюсу от 4 апреля 1941 года. ГЦММК, фонд 132, № 805.

<стр. 66>

дают, что они «именно так видят». Основной стимул музыкального развития — закон функционального тяготения, движение от диссонанса к консонансу, был также, по мнению Метнера, изъят композиторами-модернистами, так как понятие диссонанс уже не подходит для определения их гармонического мышления. Он предлагает новый термин — «дискорданс». «Дискорданс» — есть просто случайное созвучие. Не «случайное гармоническое образование», а просто несчастный случай без гармонического образа. Это как бы случайное порождение бывшей гармонии и «шумного успеха», унаследовавшее от гармонии только нотные знаки, а от шумного успеха и волю к успеху и пристрастие к шуму» [1].

И далее Метнер объясняет возможность существования подобных гармоний в сочинениях модернистов: «Мы привыкаем к какому-либо страшному аккорду потому, что он кажется менее страшным при сравнении с другим, более страшным. А тот последний в свою очередь «звучит» лучше, чем лязг рессор автобуса» [2].

Подводя итог своей критике, Метнер указывал на полную обреченность, бесперспективность модернизма. Это направление по своей природе сужает возможности творчества, ограничивая композитора некими «модными рамками», выход за пределы которых грозит их искусству полным провалом. И получается, что не композитор создает индивидуальный стиль, который какими-то определенными нитями связан с предшествующим искусством и проложит путь в искусство будущего, а «мода творит композитора», который навсегда обречен плестись у нее в хвосте.

Однако в «Музе и Моде» Метнер отказался не только объяснить, но даже коснуться каких-либо конкретных

[1] «Муза и Мода», стр. 100.

[2] Там же, стр. 98.

<стр. 67>

исторических причин возникновения модернизма, дать ему определение как художественному течению, появившемуся в определенный исторический период и на определенной социальной и идеологической основе. В своей книге Метнер все время ведет речь о собирательном образе композитора-модерниста, не приводя ни одной фамилии. Этим снижена действенность критики.

В метнеровской критике не убеждает и то, что он рассматривает модернизм как единое, однородное течение, в то время как этим понятием объединялся ряд самостоятельных творческих группировок.

Взятый в таком аспекте целый ряд интересных, а во многом и справедливых положений метнеровской критики, оказывается раскрытым лишь позитивно, «повисает и воздухе», лишенный связи с определенной исторической эпохой.

Однако там, где Метнер непосредственно касается специфики творчества композиторов-модернистов, конкретно останавливаясь на особенностях их музыкального языка, его критика становится целенаправленной, действенной и безусловно убедительной.

Анализируя важнейшие «музыкальные смыслы», Метнер высказывает и аргументирует ряд очень тонких и верных наблюдений, касающихся, например, вопросов гармонии, полифонии, формы. И хотя в ряде случаев композитор исходит из идеалистических предпосылок, которые мы никак не можем принять (например, в вопросе об источнике творческого вдохновения), силой логических размышлений и интуицией большого музыканта, он приходит к иным, более объективным позициям.

Ценность и сила «Музы и Моды» Метнера заключается в том, что вопреки ряду идеалистических предпосылок композитор выдвигает и убедительно аргументирует творческие положения, стоящие на прочной основе эстетики реалистического искусства.

<стр. 68>

Книга Метнера получила горячую поддержку С. В. Рахманинова, который, отметив ее своевременность, писал автору из Чикаго: «Прочел

ее в один присест и хочу Вам высказать свои поздравления по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременно!

Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего, признаюсь я по правде, не вижу, останется навсегда описание ее, и какое удачное название Вы дали Вашей книжке! Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу. С нетерпением жду второй части!» [1].

«Муза и Мода» Метнера была опубликована в 1935 году в Париже издательством Рахманинова «Таир».

Последние работы

Конец 30-х годов — по существу последний творчески активный период в композиторской биографии Метнера. В 1937—1938 годах композитор завершает работу над «Сонатой-Идиллией» op. 56—светлым восторженным гимном любви и жизни. Соната впервые исполнена в Лондоне 10 февраля 1939 года.

В образном плане «Соната-Идиллия» является полной противоположностью вдохновенно-напряженному тону «Грозовой» сонаты. В двухчастной «Сонате-Идиллии» первая часть названа «Пасторалью», однако в ней нет и тени стилизации. В сонате отражены мысли и чувства современного человека, а не тонкая подделка под старину.

[1] Письмо С. В. Рахманинова И. К. Метнеру от 8 декабря 1934 года. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 85.

<стр. 69>

Последнее сонатное сочинение композитора было создано для скрипки в 1938—1939 годах — «Эпическая соната» op. 57.

Третья соната для скрипки и фортепиано — произведение масштабно развернутое. Название «Эпическая» возникло благодаря особому складу ведущих образов. Все они, по свидетельству самого композитора, связаны с Россией, с думами композитора о далекой родине. Характер образов определил и особенности драматургии сонаты: не стремясь к яркому образному контрасту внутри каждой части, композитор выносит контраст за грани частей. Глубина

содержания, сложность и разнообразие технических задач приближают эту сонату к жанру скрипичного концерта.

Характеризуя свою творческую жизнь тех лет, композитор писал близким: «О нашей жизни [...], пока вполне спокойной, но однообразной могу сказать только, что она представляется мне какой-то огромной ферматой .. Сочиняю непрерывно, каждый день, но не знаю, для кого и для чего» [1].

С конца 30-х годов, в связи с военными действиями Германии против Англии, Метнер вынужден искать какое-нибудь тихое пристанище, так как бомбардировки и поенные тревоги делали жизнь в Лондоне затруднительной. В 1941 году Николай Карлович живет, поселившись у своей бывшей ученицы, английской пианистки Эдны Айлс, в небольшой деревушке под Стратфордом.

Находясь вдали от родины, Метнер не переставал гледить за всеми событиями, происходящими в Советском Союзе. Особенно тяжело переживал он варварское нападение гитлеровской Германии на СССР в 1941 году. Все письма этого периода полны тревогой за родную

[1] Письмо Н. К. Метнера Л. Э. Конюсу от 4 апреля 1941 года. ГЦММК, ф. 132, № 805.

<стр. 70>

страну: «Меня донельзя мучит положение нашей многострадальной Родины. Надеюсь, что наш великий народ сумеет постоять за себя, за родину и за свою великую историческую и духовную культуру, — пишет Метнер в 1941 году. — Мне очень трудно описать, какую пытку я переживаю из-за этого похода. Конечно, эта пытка началась уже с 22 июня (начало войны с Россией), но Москва переживается мною, как будто я нахожусь там, а не здесь» [1]. В кабинете Метнера над столом всегда висела карта Москвы. Тоска по Родине, сознание полного одиночества заполняют письма тех лет Николая Карловича и Анны Михайловны Метнер. Лишенный возможности концерттировать, композитор особенно интенсивно отдается творчеству. В 1941—1942 годах он работает над третьим фортепианным концертом. Концерт был впервые исполнен автором в Лондоне 19 февраля 1944 года в симфоническом концерте в Альберт-холле под управлением Адриана Боулт.

Третий концерт назван Метнером «Балладой» и имеет прямую программную связь с балладой Лермонтова «Русалка». Вот авторская программа третьего концерта:

«1-я часть связана (connected) с балладой Лермонтова «Русалка». Плывая по реке голубой, озаряема полной луной, Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь «чужой стороны», который остается «хладен и нем» к ее ласкам. На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1-часть концерта. Но в Интерлюдии и Финале концерта лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением духа человеческого убаюканно-

1 Письмо Н. К. Метнера к Э. Д. Прену (после 22 июня 1941 года). Цит. по статье: П. Васильев. Н. К. Метнер. Собрание сочинений, т. I, стр. 9.

<стр. 71>

го, усыпленного чарами земной жизни («реки») — витязь — дух постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песнь, в конце (кода концерта) превращающуюся в гимн» [1].

Следуя этой программе, Метнер рисует яркую музыкальную картину. Ведущие темы-образы концерта не просто привлекают внимание слушателя красотой и совершенством, но и заставляют неотступно следить за всеми этапами развития действия.

Вот из спокойного движения струнных, изображающих спящую водную гладь, постепенно, как бы с большим трудом, рождается первая тема концерта. Эта неторопливая, балладная тема — основной образ концерта, о котором Метнер писал: «Концерт назван балладой главным образом из-за повествовательного характера первого предложения, написанного в совершенно свободной форме с мелодией поэтического и романтического характера» [2]:



[1] Н. Метнер. Программные пояснения к третьему фортепианному концерту. ГЦММК, фонд 132, № 774.

[2] ГЦММК, фонд 132, № 773 (автограф на немецком языке).

<стр. 72>

Неоднократно возвращаясь, тема подвергается различным образным трансформациям — звучит то сурово-настороженно, то мягко-задумчиво, то шутливо. Однако самое яркое перевоплощение темы дано в коде концерта. Здесь она (тема Русалки) звучит как гимн, воспевающий радостное, светлое чувство любви.

Один из самых впечатляющих образов Концерта — широкая, «звущая» тема Русалки:



Она возникает лишь в финале концерта как еще одно важнейшее «действующее лицо» повествования [1]. Тема Русалки звучит в ре-бемоль мажоре — тональности, которая часто используется для выражения светлых, любовных настроений [2].

Стремясь показать образную взаимосвязь тем, Метнер не обособливает каждую часть концерта, а наоборот, подчиняет их единой линии развития. Так, вторую часть — Интродукцию — Метнер

рассматривает только как введение к финалу, которое должно «производить впечатление постепенно растущего героического духа» [3].

[1] Аналогичный случаи — введение новой темы в репризу «Сонаты-Воспоминания».

[2] В качестве примеров можно указать на тему любви из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского, на лирическую тему фантазии Балакирева «Исламей», музыку сцены поцелуя в опере Римского-Корсакова «Снегурочка» и другие.

[3] ГЦММК, фонд 132, № 773.

<стр. 73>

В коде сочинения тема Русалки и основная тема концерта звучат одновременно как гимнический апофеоз любви.

К 1943 году начинают обнаруживаться первые признаки сердечного заболевания, которое стало большим препятствием в осуществлении многих творческих и исполнительских планов композитора.

В первый год после окончания войны Метнер получает приглашение дать цикл концертов на Севере США в сезон 1947/48 года. Но по состоянию своего здоровья он вынужден отложить эту поездку—сначала до сезона 1948/49 года, а в дальнейшем и вообще отказаться от нее. Материальное положение Метнера в этот период по-прежнему оставалось очень шатким, целиком зависящим от концертных поездок. И свою давнишнюю мечту — записать на пластинки собственные произведения — Метнер смог осуществить лишь благодаря большой денежной помощи индийского магараджи Майсорского, почитателя его творчества. Этот щедрый подарок очень поддержал Метнера в последние годы его жизни, вдохнув в него новую энергию.

Несколько лет Метнер потратил на запись своих произведений: трех фортепианных концертов, «Сонаты-баллады», первой скрипичной сонаты, пьес из «Забытых мотивов», сказок и фортепианного квинтета.

Квинтет (ор. posth.) занимает в творческой биографии Метнера совершенно особое место. Композитор рассматривал это сочинение как своеобразный итог и фактически работал над ним всю жизнь. Первые

наброски квинтета относятся к началу 900-х годов (1903—1904 годы), завершен — лишь в 1949 году.

Первое исполнение квинтета состоялось в Лондоне 6 ноября 1950 года. Исполнители: пианист К. Хорсли и Эолиан-квартет (А. Кейв, У. Форбз, Л. Дайт, Дж. Мур).

В Москве квинтет был впервые исполнен 26 марта

<стр. 74>

1957 года пианистом А. В. Шацкесом — учеником автора — и Государственным квартетом имени Комитаса в составе А. К. Габриеляна, Р. Р. Давидяна, Г. С. Талаляна, С. З. Асламазяна.

Квинтет как «лебединая песнь» Метнера сочетает, с одной стороны, юношескую непосредственность мысли, выразившуюся прежде всего в его ясных и простых темах первой и второй части, а с другой — мастерское владение формой, отточенное полувековой композиторской работой. К партитуре квинтета Метнер обращался в разные периоды творчества, но каждый раз откладывал ее, чувствуя, что еще не настало время для окончательного воплощения замысла произведения.

Образно-эмоциональный строй музыки квинтета сложен. В нем соединена хоральная лирика и философская экспрессия, моменты острого драматизма и яркая стихия танца. При всей многоплановости произведения, в котором немалую роль играют образы, близкие старинным церковным песнопениям, общая концепция квинтета светла, жизнелюбива, оптимистична. Это сказ о человеке, прожившем большую, сложную, достойную жизнь. Познав борьбу и радость, страдание и одиночество, герой произведения Метнера не разочаровывается в жизни; он идет вперед, прославляя ее хвалебным гимном. В общей концепции квинтета ярко выступают черты автобиографичности: герой сочинения Метнера идет тем же путем, каким шел в жизни и сам композитор. От мечтаний и надежд юности через горечь одиночества он приходит к мудрой зрелости, чуждой пессимистическим настроениям. Мрачно драматические и трагедийные образы не становятся типичными ни для музыки квинтета, ни для творческой палитры композитора в целом.

В финале Метнер показывает своего героя, живущего в мире, созданном его композиторской фантазией.

Оптимистический, жизнеутверждающий финал воплощает его мечту о том прекрасном жизненном идеале, который ему так и не удалось обрести, но в который он не утратил веры. По своему идейно-эмоциональному тону квинтет во многом сходен с третьим концертом-балладой, имеющим авторскую программу.

«Ключом» программности в квинтете становится подтекстовка, сделанная композитором к церковным напевам, введенным в сочинение. Обобщая их смысл, можно представить первую часть квинтета как своеобразную «образную экспозицию», вводящую и утверждающую основную тему произведения — тему надежды, веры, жизнелюбия. Вторая часть — средоточие скорбных раздумий, появление темы одиночества, разочарования. И как воспоминания о прошлом в нее вплетены мотивы-образы первой части. Третья часть — масштабно-развернутый, динамичный финал. Задуманный как центр всего сочинения с обилием контрастных тем, финал, однако, оставляет наименьшее впечатление; рыхлость формы, недостаточная яркость ведущих тем, чрезмерный объем финала и обилие сложных полифонических сочетаний затрудняют его восприятие.

Отдельные тончайшие находки в финале квинтета — поэтичная лирическая связующая партия или мастерски сделанные реминисценции тем первых частей — захлестываются и подавляются, калейдоскопически быстрой сменой образов.

Форма частей и их расположение в квинтете необычны. Традиционное сонатное *allegro* использовано лишь в финале квинтета; первые две части становятся как бы развернутым прологом.

Первая часть квинтета, *Molto placido*, открывается большим вступительным построением, в котором широко проводится спокойно-величавая лирическая те-

ма, изложенная как дуэт первой скрипки и виолончели:

Molto placido

Pizz

mp marc

poco cresc

mf

pizz

cresc

pizz

cresc

Molto placido

mf

poco cresc

Piano

Violoncello

arco

p cantabile senza vibrazioni (ma sempre espressivo)

Центральный раздел части [1] (*poco più risoluto*) выделяется своей взволнованностью, неустойчивостью, яркой устремленностью к кульминации. Новый музыкальный образ напоминает своим мужественным аскетизмом средневековый церковный напев «Dies irae»:

[1] Первая часть квинтета написана в трехчастной форме.

<стр. 77>



В центральном разделе части впервые появляются отдельные мотивы, связанные с лейттемой сочинения «Блаженны алчущие ныне». Следующий раздел (*Tranquillo ma a tempo*) формально представляет репризу первой части и объединяет оба образных начала. Лирическая тема первого раздела звучит одновременно с темой центрального эпизода, унаследовав от последнего его драматизм и бурную энергию.

Последний этап (*Maestoso*) — кода, смысловой центр части, — вводит тему «Блаженны». Небольшой предъикт — драматические возгласы, *tutti* — как бы призывает к вниманию и подчеркивает значительность последующего эпизода.

В рукописном наброске 1904 года Метнер начинал свое произведение именно с этого возгласа. В дальнейшем он отказался от первоначального плана, но сохранил весь фрагмент.

Тема «Блаженны» звучит как апофеоз лирического начала. Зыбкие, пряные гармонии придают ей характер особой сердечности, мягкости, доброты:

<стр. 78>



В кульминационном проведении лейттема звучит одновременно с темой центрального раздела 1-й части, как бы подчинив ее себе. Изложенная в мажоре мощным унисоном хоральных басов фортепиано, тема «Dies irae» напоминает торжественный перезвон колоколов.

Основной образ второй части (Andantino con moto) — скорбно-созерцательная тема. Лишенная всякой внешней аффектации, внутренне насыщенная и экспрессивная, она излагается композитором весьма лаконично. Тема варьируется струнным квартетом и как эхо повторяется фортепианной партией. Вариационный принцип, так широко использованный в этой части, позволяет постепенно, как бы исподволь, раскрывать новые стороны основного образа, родившегося из аскетически строгого знаменного распева:



Медленная часть написана в форме двух свободных вариаций, где уже вторая (*a tempo*) вносит значительное оживление. Сама тема становится более взволнованной, динамичной. В ее канву органично вплетены отголоски тем первой части, которые здесь резко меняют свой характер. Постепенно из всей музыкальной ткани все ярче выделяется и подчеркивается интонация основного лейтмотива квинтета — темы «Блаженны». Резко гармонизованная, зловещая, она теперь напоминает страшный призрак, появление которого неожиданно обрывается началом финала, следующего за второй частью без перерыва.

Финал — калейдоскопическая быстрая смена образов, настроений. Сонатная форма, лежащая в его основе, чрезвычайно многотемна и усложнена. Образный контраст финала заключен не в противопоставлении главной партии (*allegro vivace*), с ее танцевально-вихревым размахом, и побочной партии (*sempre a tempo quasi Hymn*), названной самим автором гимном. Основной конфликт кроется в сопоставлении экспозиции и разработки, широко использующей темы предыдущих частей. Здесь их подлинная разработка, развитие, и, может быть, имен-

<стр. 80>

но этот факт излишне «отяжелил» форму финала, сделав ее несколько затянутой.

Элемент разработочности проникает и в репризу, которая, так же как и разработка, буквально становится ареной всевозможных полифонических комбинаций. Наряду с одновременным проведением тем (например, главной партии финала и мажорного варианта центрального раздела первой части) Метнер связывает в репризе темы

разных частей в одну линию. Так, главная партия финала органично завершается мажорным вариантом темы второй части, или лирически распевающая связующая партия финала плавно переходит в тему центрального раздела первой части.

Кода финала — вихревая, стремительная — смысловой итог сочинения. Основанная на теме гимна — побочной партии финала, она утверждает торжество основного лейтмотива произведения — темы «Блаженны».

В фортепианном квинтете Метнер широко применил принцип монотематизма: темы сочинения пронизаны одной интонацией, выросшей из темы лейтмотива:



<стр. 81>

В квинтете наряду с введением строгих хоральных тем, связанных с знаменным распевом, Метнер широко пользуется характерными ладами, придающими музыке особую выразительность и глубину. Так, например, основная лирическая тема первой части написана в лидийском до мажоре. Тема-лейтмотив «Блаженны» — в системе гармонического мажора. Тема второй части ярко выделяется своей ладовой переменностью (до мажор — ля минор).

Несмотря на отдельные недостатки, которые прежде всего можно отнести за счет определенной растянутости формы финала, квинтет стал одним из самых ярких и своеобразных сочинений Метнера, достойно завершившим его полувековой композиторский путь.

Последние два года жизни Метнера (1950—1951) были временем

жестокой борьбы с тяжелым сердечным недугом.

Измученный болезнью композитор все же нашел в себе силы записать на пластинки еще несколько своих фортепианных сочинений и ряд романсов, напетых Одой Слободской, Татьяной Макушиной и Элизабет Шварцкопф. По воспоминаниям жены, это была для него «тяжелая работа по пяти минут с перерывами в зависимости от самочувствия. Правда, он еще подготовил сам артистов для концерта из его же произведений, но уже пойти в концерт — об этом и думать нечего» [1].

Болезнь истощала силы композитора. Иногда наступало временное улучшение, и Метнер по-прежнему самозабвенно работал, завершая отделку цикла романсов op. 61.

В одном из последних писем композитор подводит грустный итог зарубежного периода жизни: «Я был чрез-

[1] А. М. Метнер. Отрывки из дневника ГЦММК, фонд 132, № 1825.

<стр. 82>

вычайно тронут, что в Вашу деятельность входит отчасти и некоторая «пропаганда» (ненавижу это слово, оно звучит как бы происходящим от корня поганый) моей музыки. Это меня тем более тронуло, что я за все время моего эмигрантства не был избалован вниманием как раз своих земляков» [1].

К лету 1951 года болезнь Н. К. Метнера начинает усиленно прогрессировать. Минуты облегчения наступают все реже.

Умер Н. К. Метнер в Лондоне 13 ноября 1951 года.

В 1958 году вдова композитора, Анна Михайловна Метнер, вернулась в Советский Союз на постоянное жительство. Богатейший архив композитора она передала в дар Государственному центральному музею музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

[1] Исключением был только Рахманинов. — *Прим. Н. К. Метнера.* Письмо Н. К. Метнера К. Е. Климову от 29 января 1951 года. ГЦММК, фонд 132, № 803.

<стр. 83>

НАСЛЕДИЕ

Сонаты

В жанр сонаты Метнер вложил большую часть своих творческих сил. Треть сочинений композитора написана в крупной, преимущественно сонатной форме: четырнадцать фортепианных сонат, три скрипичные, соната для голоса и фортепиано. Сонатная форма положена им в основу трех фортепианных концертов, она применена композитором и в ряде пьес малой формы (например, р. «Сказках»). Фортепианные сонаты, большинство из которых относится к числу лучших сочинений Метнера, не только составляют значительную часть творческого наследия композитора, но и являются важнейшей вехой на пути развития сонаты.

В русской фортепианной музыке соната сравнительно поздно приобрела самостоятельное значение [1].

[1] Из наиболее ранних образцов русской сонаты укажем: И. Прач, соната ре минор (1794) и «Соната из русских песен для фортепиано» (1806). Сонаты Л. Гурилева и неоконченная соната ля-бемоль мажор М. Алябьева появляются в 30—40-е годы XIX века. Девять клавирных сонат принадлежат перу Д. Бортнянского, две — оп. 9 (1838) и оп. 12 (1847) — Геништы.

Новую страницу в историю русской сонаты вписал А. Рубинштейн, создавший четыре фортепианные сонаты. В 1878 году появляется одно из значительнейших произведений русской фортепианной музыки — «Большая соната» Чайковского.

<стр. 84>

В основном развитие шло по другой линии; создавались программные фантазии, часто связанные с фольклорным материалом («Исламей» Балакирева), программные циклы фортепианных миниатюр «Времена года» Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, характеристические пьесы. В крупных жанрах фортепианной музыки такие выдающиеся сочинения, как «Большая соната» или первый концерт Чайковского, были лишь одинокими вершинами.

В последней трети XIX века в русской музыке не возникает ни

одной сколько-нибудь значительной сонаты. Это был период расцвета русского фортепианного концерта, когда были созданы три концерта Чайковского, концерт Римского-Корсакова, концерты Скрябина, Аренского, Ляпунова.

Зрелый этап в развитии русской сонаты начинается уже на рубеже XX века с появлением сонат Глазунова, Балакирева, Ляпунова, Рахманинова и особенно Скрябина и Метнера.

В период расцвета русской сонаты обозначились две тенденции, два самостоятельных русла, по которым шло развитие этого жанра. Обе тенденции восходят к фортепианному творчеству Чайковского и, в частности, к его «Большой сонате».

Одну область составили сонаты широко-концертного плана, использующие принципы монументального пианизма листовского плана. Таковы сонаты Балакирева, Ляпунова, первая соната Глазунова и отчасти сонаты Рахманинова. Всем им свойственна не только помпезность фортепианного убранства, но и своеобразно-импровизационная манера изложения (что, в частности, наметилось уже в последней сонате Рубинштейна). Вместе с тем в них утвердился новый тип лирической сонаты, где подчеркнутая контрастность основных образов заменена их сопоставлением, взаимным дополнением, а элемент

<стр. 85>

конфликтности уступает место мягкому контрасту. Лирический характер сонаты выдвигает примат побочной партии над главной. Побочная тема, являясь центром лирических высказываний, часто определяет общий тонус произведения.

Обращение к жанру сонаты Балакирева, Ляпунова, Глазунова, Рахманинова носило эпизодический характер. И только в творчестве двух композиторов этого периода — Скрябина и Метнера — соната стала одним из ведущих основополагающих жанров [1].

Творчество Скрябина, Метнера, отчасти раннего Мясковского утверждает в русской музыке другой тип сонаты. И если лирическая соната завершила определенный этап в развитии камерно-инструментальной музыки XIX века, то сонаты Скрябина и Метнера представляют качественно новое явление русского искусства. В этих сонатах композиторы стремятся к психологическому

углублению музыки, затрагивают важнейшие вопросы внутренней жизни человека, часто в философском плане. Герой таких сонат ищет, борется, сомневается и находит в себе мужество противостоять силам рока. Подобная тематика в предшествующие периоды русской музыки была обычно уделом крупных симфонических сочинений. И лишь на грани веков композиторы поднимают камерный жанр до уровня столь значительных философских обобщений.

Иная тематика сонат вызывает к жизни и совершенно иные выразительные средства. Собственно тематизм становится менее «многословным», более сжатым и насыщенным. Усиливается роль разработочных моментов, которые теперь не только составляют суть разработки, но активно внедряются в экспозиционную часть сонаты.

[1] В последующие годы столь же важное значение соната приобретает в творчестве Прокофьева.

<стр. 86>

Сильно возрастает роль принципа монотематизма — стремление раскрыть множество в единстве. В большинстве сонат Скрябина и Метнера процесс симфонизации жанра достигает предельно высокого уровня.

Первые опыты Скрябина и Метнера в области сонаты указывают на определенную связь с романтической музыкальной культурой XIX века. При этом каждый из них продолжает свою линию. В сочинениях Скрябина явственно выделяются черты, роднящие его со стилем прежде всего Шопена, Листа, Вагнера. Творчество же Метнера скорее обнаруживает близость к линии — поздний Бетховен, Шуман, Брамс.

Общая тенденция сонат Скрябина и Метнера — характерное изменение сонатно-симфонического цикла. Начиная с пятой сонаты и «Поэмы экстаза», Скрябин, как известно, утверждает форму одночастной сонаты типа поэмы — жанр, созданный Листом. Новая, синтетическая форма сонаты-поэмы как бы вбирает в себя важнейшие черты классического цикла: многоплановость от четырехчастного, стройность от трехчастного и контрастность от двухчастного.

Метнер пишет девять сонат из четырнадцати также в форме одночастных сочинений. При этом нужно отметить, что Метнер в одночастных сонатах в большей мере, чем Скрябин, сохраняет

признаки классической структуры.

Сонатное творчество Метнера сосредоточено вокруг двух излюбленных им сфер — драматической и лирической. К первой из них наряду с сонатами, в которых преобладают чисто лирические образы («Сонатная триада» ор. 11), можно отнести и лирико-эпические сонаты («Соната-Сказка» ор. 25 № 1, «Соната-Баллада» ор. 27). Одной из разновидностей лирических сонат Метнера является «Соната-Идиллия» ор. 56 и «Соната-Вокализ» ор. 41, поэтичные, непосредственно связанные с образа-

<стр. 87>

ми природы. В сонатах этого плана много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. Разнообразна и группа драматических сонат, к которой относится, например, большая соната ор. 25 № 2. Сюда же примыкает одно из самых значительных достижений Метнера — патетическая соната ор. 22 и «Трагическая соната» ор. 39.

В творчестве композитора сонаты драматические и лирические чередуются: начав строительство «сонатного здания» с драматически-взволнованного ор. 5, Метнер в «Триаде» ор. 11 утверждает светлые, жизнелюбивые настроения. Напряженная по мысли соната ор. 22 предшествует созданию лирико-эпической «Сонаты-Баллады». Такое чередование не нарушается и в поздний период творчества: после трагических образов «Грозовой сонаты» композитор утверждает возвышенные, просветленные настроения в последнем опусе этого жанра — «Сонате-Идиллии» ор. 56.

Большинство сонат Метнера имеет определенные образно-жанровые заголовки: «Сказка», «Идиллия», «Баллада», «Романтическая», «Грозовая» и т. п. Некоторым из своих сонатных произведений Метнер предпосылает стихотворные эпиграфы, конкретизирующие их программу: стихотворение Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной», к сонате ор. 25 № 2, отрывок из стихотворения Гёте «Трилогия страсти» к «Сонате триаде» ор. 11.

Жанрово-программные заголовки Метнер давал и отдельным частям сонатного цикла. Так, части в «Романтической сонате» ор. 53 № 1 названы: «Романс», «Скерцо», «Размышление» и «Финал», в «Сонате-Идиллии» первая часть озаглавлена — «Пастораль» и т. д. Это связано

со стремлением к яркости и конкретности музыкальных образов.

Одним из типичных образцов сонатного творчества Метнера является одночастная соль-минорная соната ор.

<стр. 88>

22. Она увлекает «содержательностью и красотой образов, искренностью чувств, богатой и интересной фортепианной фактурой. В своей сонате Метнер предстает как талантливый продолжатель классических традиций Бетховена, Шумана и особенно Чайковского. Вместе с тем это художник яркой и самобытной творческой индивидуальности» [1] — пишет о сонате Э. Гилельс, включивший ее в программы своих концертов.

Законченный образец зрелого стиля Метнера, соната соль минор, связана с миром драматически взволнованных, патетических мыслей и чувств. После лирического интермеццо «Триады» эта соната развивает и углубляет драматическую линию первой сонаты. Но если драматизм ранней сонаты носил несколько внешний характер, то в ор. 22 он приобретает психологически углубленную, подчеркнуто-философскую направленность.

Архитектоника сонаты удивительно логична и законченна. В этом сочинении Метнер предельно гибко использует форму одночастной сонаты. Он строит ее в виде многотемного развернутого Allegro, включая в разработку самостоятельный эпизод, и дает нетональную зеркальную репризу. Несмотря на кажущееся «обилие подробностей» в форме сонаты ор. 22, ее драматургии в целом свойственны строгая продуманность и единство развития.

Своеобразный замысел сонаты возник у композитора постепенно. Первоначально Метнер задумал написать ее как трехчастную скрипичную сонату ми минор со следующей темой в первой части [2]:

[1] Э. Гилельс. О Метнере. «Советская музыка», 1953, № 12, стр. 55.

[2] Приведенные далее примеры заимствованы из автографа сонаты: см. ГЦММК, фонд 132, № 47.

<стр. 89>



В черновиках Метнер помечает, что взял эту тему из записной книжки за 1901 год. Уже в этом раннем варианте присутствуют все три тематических элемента будущей главной партии. В черновиках имеется также набросок темы финала (рефрен), который Метнер задумал в форме рондо:

<стр. 90>



Постепенно композитор отказывается от намерения написать скрипичную сонату, а тематический материал частично использует в

фортепианной сонате ор. 22, для которой сразу устанавливает тональность соль минор.

Однако мысль написать сонату в трех частях не покидала Метнера и в таком варианте. Он делает набросок финала сонаты, который, судя по теме, мыслился в очень быстром движении:



Под этой темой Метнер подписал: «Для g-moll сонаты, финал Prestissimo» [1].

Уже в самом начале практической работы над сонатой Метнер все больше утверждает в мысли сделать ее первую часть особенно значительной и емкой. Набрасывая в черновике общий план первой части, композитор сразу выделяет многотемную экспозицию, а разработку мыслит состоящей из нескольких разделов, где важное место отводится тематически новому материалу: «В середине разработки средний материал главной партии,

[1] ГЦММК, фонд 132, № 47, лист. 2.

<стр. 91>

из которого выход — самостоятельное Andante Es-dur [1].



Закончив предварительный вариант экспозиции сонаты, которая теперь называлась «Концерт-Соната» [2], Метнер, видимо, почувствовал, что общей лирико-философской настроенности музыки не вполне соответствует несколько наивная тема Andante.

На одной из страниц рукописи композитор делает характерную запись: «Взять в разработку как отдельную часть (как интерлюдия) f-moll'ную прелюдию. Связать ее несходные места с сонатой путем внесения их элементов в побочную партию» [3].

Этот план и был полностью осуществлен Метнером. Тематически объединив раннюю прелюдию f-moll с материалом экспозиции,

композитор включил ее в сонату как самостоятельный раздел.

В решении применить в сонате форму зеркальной репризы Метнер утвердился не сразу. Первоначально возник вариант сохранить весь экспозиционный материал, несколько изменив порядок его появления: «реприза начинается промежуточной партией, затем побочная, главная и дополнительная» [4], — записывает Метнер в черновике. Далее план несколько меняется: «промежуточная тема контрапунктирует с мотивом главной партии и на основании этого можно репризу начать одновременным

[1] ГЦММК, фонд 132, № 47, лист 2.

[2] См. там же, лист 4.

[3] Там же, лист 8.

[4] Под «дополнительной темой» следует понимать заключительную партию (см. там же, лист 9).

<стр. 92>

звучанием главной и промежуточной, а побочная реприза должна слиться со второй половиной главной» [1].

Однако в окончательном варианте репризы Метнер лишь частично использовал этот план, начав ее с промежуточной темы, где в качестве контрапункха фигурирует ведущий мотив главной партии. Затем полностью повторен раздел побочной партии и без заключительной дается реприза главной партии и кода.

По-разному варьируя расположение материала в репризе, Метнер, однако, ни разу не отступил от его важнейшей детали — вынесения главной партии в конец репризы. Этот факт неумолимо диктовался самой логикой развития сонаты, где после эмоционально-насыщенного Интерлюдя требовалась некоторая тематическая разрядка, чтобы рельефней и ярче подчеркнуть значительность репризы главной партии.

Примечательна еще одна деталь в истории создания сонаты соль минор. Многозначительное вступление было написано Метнером фактически после окончательного оформления и планировки музыкального материала сонаты: все наиболее отделанные черновики экспозиции (например, озаглавленный «Соната-Концерт»), прямо начинаются с изложения главной партии; затем совершенно ясно вырисовывается план разработки со вставным эпизодом и

кристаллизуется форма репризы. И, вероятно, в процессе работы Метнер ощутил необходимость дать еще один музыкальный образ — ярко индивидуализированный, значительный, но тематически связанный с важнейшими разделами сонаты.

Так рождается многозначительное вступление—афористически сжатый тезис. В нем как бы первое рождение мысли — тревожной, настойчивой, вопросительной. Интонации глухих зовов, поднимающихся из темных глубин, становятся все явственнее, напряженней, ближе, напо-

[1] ГЦММК, фонд 132, № 47, лист 18. 92

<стр. 93>

миная мотивы-заклинания, столь типичные, например, для некоторых сонат Скрябина:



Во вступлении слышится одновременно вопрос и угадывается настойчивая воля к его разрешению. Ответ на этот вопрос Метнер ищет то в суровой сдержанности главной партии, то в нежной лирике побочной, то в философском раздумье Интерлюдя. Так вступление к сонате становится источником ее тематизма, скрепляющим все части в единое целое.

Вступление выполняет в сонате двоякую роль: во-первых, появляясь в неизменном виде на гранях формы, оно своим резким вторжением неоднократно показывает, что исход борьбы еще не решен; во-вторых, пронизывая собой все ведущие темы сонаты, вступление само активно включается в развитие действия.

Главная партия декламационна. Сжатая, исключительная по своей собранности и целеустремленности, она построена как единая линия непрерывного динамического нарастания. В ней сочетаются эмоциональная при-

<стр. 94>

поднятость и философская значительность — два аспекта одного настроения, типичного для сонаты в целом:



Связующая партия — значительный по масштабу материал. Несмотря на ее протяженность, она вся удивительно цельная благодаря скрепляющей роли ритма ее основной «этюдной» темы [1]. Постепенно из этого кружевного, узорного рисунка выплывает по-русски широкая, кантиленная тема, как бы предвосхищающая элегическую лирику побочной партии:

[1] Трудно согласиться с трактовкой этого раздела как второй главной партии, данной П. Васильевым в его брошюре «Фортепианные сонаты Метнера». Прежде всего сам композитор во всех черновиках называет этот раздел, включая и следующую лирическую тему В-dur — промежуточным. Кроме того, главным партиям крупных сочинений Метнера свойственна большая образная определенность, выпуклость мелодического рисунка и структурная завершенность. Все перечисленные качества отсутствуют в указанном разделе, который, бесспорно, выполняет здесь роль связующего эпизода.

<стр. 95>



Побочная партия вводит тему задумчиво-повествовательного характера.



Грустные, речитативно-песенные интонации основаны на развитии мотива-вопроса, уже звучавшего во вступлении к главной партии.

<стр. 96>

Значительной трансформации подвергаются основные образы сонаты в разработке. Здесь усложняется гармонический язык и фактура. Ведущим становится принцип полифонического соединения тем.

Как уже говорилось выше, в разработке сонаты два раздела.

Согласно авторскому замыслу, центральное место занимает самостоятельный вставной эпизод — Интерлюд, а собственно разработка трактуется композитором как «ход к Интерлюд», и ей придается особая текучесть.

Метнером проделана огромная работа по подготовке и отбору тем сонаты. В результате они легко соединяются одна с другой в горизонтальном и вертикальном направлениях. Например, в разработке звучит таинственный, угрюмый мотив связующей партии, который органически переходит в резко звучащую тему главной партии. Тот же мотив связующей партии становится фоном для широкого проведения темы средней части побочной партии.

В кульминационный момент разработка завершается прорывом темы вступления. Оно звучит здесь ярче, динамичнее, чем в начале сонаты, и приковывает внимание к центру произведения — Интерлюд.

Интерлюд — совершенно обособленный и завершенный по форме эпизод. Интерлюд был внесен в сонату автором после продолжительной работы над произведением. Для его сближения с материалом сонаты Метнеру пришлось сделать некоторые изменения в побочной партии — образу, наиболее близкому философской лирике Интерлюда.

С другой стороны, благодаря смене темпа, тональности, фактуры Интерлюд контрастирует основным образам сонаты и, будучи структурно самостоятельным, как бы играет роль медленной части сонатного цикла:

<стр. 97>



Метнер связывает Интерлюд с сонатой не только тематически, но и структурно: общие контуры формы эпизода соответствуют плану сонатной формы целого [1].

Реприза — последний этап в развитии событий. Метнер начинает

репризу тоном выше основной тональности со связующей и побочной партий, которые сильно динамизированы. Подобная зеркальность формы позволяет ввести главную партию лишь в конце репризы, сделав ее подлинной кульминацией сонаты.

В обращении композитора к форме зеркальной нетональной репризы раскрывается еще один его художественный прием. От тематически насыщенного Интерлюд композитор переходит к разделу, где все как бы вытянуто в единую линию, подчинено одному неумолимому нарастанию.

Кода (Languido) завершает все произведение, объединяя предыдущий материал. В ее маршевой поступи слышны отголоски прошедших событий. Как последний завершающий призыв звучит в конце сонаты тема вступления — эпилог развернутого драматического повествования.

Соната op. 22 — настолько значительное и совершенное сочинение Метнера, что позволяет сделать ряд выводов, наглядно показывающих те средства, которыми

[1] Аналогичная форма впервые применена Листом в сонате си минор.

<стр. 98>

композитор добивается единой линии развития в сонате и симфонизирует ее форму.

Один из традиционных, но важных приемов — троекратное проведение темы вступления: оно начинает, завершает сонату и предваряет появление наиболее контрастного эпизода — Интерлюда.

При огромном тематическом богатстве сонаты выдержан удивительно строгий порядок в распределении основного материала, достигнутый на основе симметрии важнейших разделов: сочинение начинается и заканчивается темой вступления (как бы первая арка). Зеркальная реприза дает возможность «сомкнуть» еще две арки — побочной и главной партии, а в центре пьесы оказывается Интерлюд.

Прочным цементирующим началом становится детально продуманный тональный план сонаты, который никогда не носит случайного характера в сочинениях Метнера, что особенно ярко

проявилось в сонате op. 22 1. Ее тональный план (в крупных чертах) — терцовая цепь с чередованием больших и малых терций:

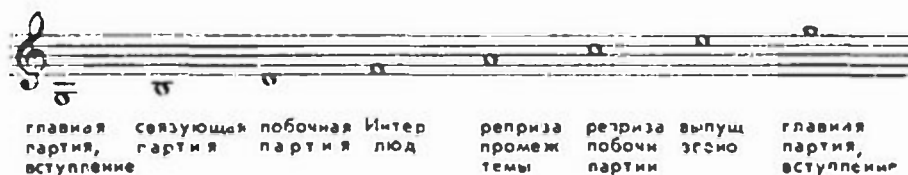


Схема позволяет понять замечание композитора, относящееся к началу репризы: «Соединение промежуточной темы и главной лучше не в g-moll, а в a-moll».

Многие принципы, найденные в сонате соль минор, композитор развивает в «Сонате-Балладе» op. 27. В рамках трехчастного сонатного цикла он также стремится к

[1] Набросав основные темы сонаты, композитор сразу же приступил к решению их тонального соотношения.

<стр. 99>

единой линии развития: смысловая реприза балладной темы устанавливается в финале, вторая и третья части идут без перерыва, все части цикла написаны в ладу *fis—Fis*.

Оригинальный замысел сонаты сложился не сразу.

Первые наброски op. 27 Метнер готовил, видимо, для фортепианного концерта, потом возникла идея цикла небольших пьес, но окончательным вариантом стала фортепианная соната. На одной из первых страниц рукописи композитор помечает: «... привлечь все мотивы предполагавшегося цикла и тогда вся соната назовется *Sonate-Variationen*» [1]. Но в процессе работы характерный повествовательный тон сочинения, его неторопливо-размеренный ритм подсказали и общую конструкцию формы и иное название — «Соната-Баллада».

Соната — сочинение непрограммное. Однако из воспоминаний людей, близких композитору, известно, что Метнер в основу замысла сонаты положил «идею борьбы светлого и темного начал в человеческой душе» [2].

В черновых записях сонаты композитор прямо указывает на литературный источник сочинения и раскрывает образный подтекст

каждой части.

О сонате в целом он записывает: «непреренно по Фету — «Когда божественный бежал людских речей». И далее — более подробно: «I часть схема всей притчи. II часть как бы вариации, относящиеся к словам: И сатана исчез. III часть — вариация, относящаяся к словам: И ангелы пришли» [3].

Три части сонаты исполняются без перерыва, будучи звеньями одного рассказа, одной баллады.

Основной драматургический узел «завязывается» в

[1] ГЦММК, фонд 132, № 56, лист. 6.

[2] П. Васильев. Фортепианные сонаты Метнера, стр 27.

[3] ГЦММК, фонд 132, № 56, лист. 15.

<стр. 100>

первой части, которая начинается в идиллически-светлых тонах, а завершается драматически-напряженным настроением.

Ведущий образ сонаты — мягкая, неторопливо льющаяся балладная тема [1]:



Умиротворенно-величаво эта тема звучит лишь в экспозиции, но далее становится более взволнованной, устремленной. В разработке композитор отказывается от целостного показа темы, устойчивой тональной основы; дробит тему на ряд выразительных мелодических «осколков». И в репризе первой части композитор как бы не стремится акцентировать внимание на теме баллады. Она звучит просветленно, но лишь как краткий миг, прекрасное видение, исчезающее в общем потоке движения.

Репризное проведение темы-баллады дается в дале-

[1] Типичный прием композитора — давать программное название пьесы, исходя из характера основной темы. Эту мысль Метнер обосновал в период работы над Концертом-Балладой

<стр. 101>

кой тональности A-dur. В черновиках Метнер записывает: «Держа бас на *cis*, взять главную партию в A-dur, левая рука — мелодия, правая рука — пассажи, но постоянно возвращаться в *fis-moll*» [1].

Говоря о постоянном возвращении в *fis-moll*, композитор прежде всего имеет в виду раздел коды. Именно здесь теме баллады суждено исчезнуть, раствориться в бурном аккордовом движении. Но она отступает лишь на время, чтобы возродиться в первоизданном, величавом облике. Тема баллады снова прозвучит в финале сонаты, завершая все сочинение. И здесь ее смысловая реприза. В ореоле колокольного перезвона она звучит гордо, победно, утверждая идею радости и света.

Вторая и третья части «Сонаты-Баллады» спаяны тесным внутренним единством: медленная часть становится прологом к финалу и источником его тематизма². Основной характер Интермеццо определяет маршевая поступь темы шествия, развивающейся в ряде вариаций, линия которых завершается уже в финале. Вариационный цикл венчает грандиозная fuga финала, построенная на теме интермеццо:



[1] ГЦММК, фонд 132, № 56, лист 6.

[2] Смысловое соотношение Интермеццо и финала в «Сонате-Балладе» аналогично соотношению Интродукции и сонатного allegro в сонате op. 25 № 2 и в меньшем масштабе в сказках op. 8 № 1 и 2.

<стр. 102>



В черновике под темой фуги композитор подписывает; «Возможности бесконечные, стреттные проведения и канонические формы. Взять эту тему как дифирамб» [1].

Эта образно-динамическая линия полностью осуществлена в сонате; от мрачной поступи начала интермеццо развитие идет к победному торжеству в кульминации фуги. В высшей точке напряжения композитор соединяет тему фуги с фрагментами других тем финала, которые постепенно вытесняют тему фуги. В набросках есть следующая запись: «Сюда могут так же войти обрывки других тем, мотивов и вместе образовать фугу без главной темы (вождя) и без устойчивой тональности» [2].

Этот план воплощен в разделе, представляющем переход от разработки (фуга) полифонического склада к предъикту перед репризой в гомофонном изложении. Таким образом, в «Сонате-Балладе» можно усмотреть в общих чертах схему трехчастного цикла с вынесением образного контраста за пределы частей. В этой циклической сонате преобладает та же единая линия развития, что и в одночастной сонате ор. 22.

Метнер считал «Сонату-Балладу» удачным сочинением, часто включал в программы концертов и одной из первых записал на пластинки (вместе с «Трагической сонатой» из ор. 39).

[1] ГЦММК, фонд 132, № 56, лист. 15.

[2] Там же, лист. 16.

<стр. 103>

Если в сонате ор. 22 Метнер утвердил стройную одночастную форму, в ор. 27 применил тот же принцип сквозного развития в рамках трехчастного цикла, то в «Сонате-Воспоминании» ор. 38 синтезируются важнейшие достижения предыдущих сонатных опусов. Мастерски вылепленная форма «Сонаты-Воспоминания» сочетает емкость и лаконизм одночастного сочинения с многотемностью и

контрастностью циклического произведения.

Три цикла пьес «Забытые мотивы» ор. 38, 39, 40 построены на излюбленных Метнером жанрах — танцах и канцонах. Два из них — ор. 38 и ор. 39 — включают и сонаты — «Сонату-Воспоминание» и «Трагическую».

Название циклов не случайно. В процессе композиторской работы Метнер создавал огромное число тем, которые не мог сразу же применить в данном сочинении. Темы записывались и откладывались в специальный чемодан для того, чтобы в будущем можно было к ним вернуться. Эту свою черту Метнер в шутку называл «перманентной беременностью темами» и неоднократно сетовал, что все его изданныеopusы составляют лишь малую часть того «богатства», которое скопилось в «музыкальном чемодане».

К «сокровищам музыкального чемодана» Метнер обратился, работая над циклами «Забытых мотивов», каждый из которых получился ярким и своеобразным. Первый цикл строится по принципу образного контраста: душевная «Песнь на реке» сменяется темпераментным «Сельским танцем», с его характерным волыночным басом; прихотливый «Грациозный танец» ярко контрастирует с полным огня и блеска «Праздничным танцем».

Средством объединения пьес в цикл служит прием обрамления: цикл начинается и завершается темой-лейтмотивом «Сонаты-Воспоминания», дающей ключ к его общесмысловой трактовке. Танцы и канцоны цикла оказываются звеньями одного большого рассказа, а может

<стр. 104>

быть фрагментами чьих-то воспоминаний, начало которым было положено первой сонатой.

Два последующих цикла «Забытых мотивов» не столь объединены, как первый, и представляют собой сборники характерных пьес: «Лирические мотивы» (ор. 39) и «Танцевальные мотивы» (ор. 40).

Первый цикл «Забытых мотивов» открывается «Сонатой-Воспоминанием». Об этой сонате А. Б. Гольденвейзер писал в 1923 году: «Дух истинной поэзии и глубокой внутренней значительности делает ее одним из самых замечательных достижений творчества Метнера» ;. Есть сведения, что сам композитор очень любил это

сочинение, считая сонату своей настоящей творческой удачей. Самый замысел «Сонаты-Воспоминания» определил круг тем в этом произведении и его общий лирико-повествовательный тон.

В сонате Метнер отказывается от принципа резких образных контрастов и вводит большое количество лирических тем, как бы повествующих сквозь дымку воспоминания. Это обычно темы грустные, лирически-задумчивые, никнущие. Таков и основной образ сонаты — ее нежно-поэтическое вступление:



[1] А. Гольденвейзер. Н. Метнер. «Забытые мотивы» оп. 38. «К новым берегам», 1923, № 1, стр. 59—60.

<стр. 105>

Это вступление звучит в сонате трижды, начиная и заканчивая все произведение и появляясь перед разработкой — единственным драматически насыщенным разделом сонаты. С этой же темой Метнер не расстается и в других пьесах «Забытых мотивов»: она обрамляет «Канцону-серенаду» и завершает собой весь цикл оп. 38.

Основная тема сонаты — тема печально-задумчивая, с яркой декламационной основой:



Она неоднократно возвращается в сонате. Повествовательный тон

сонаты наложил отпечаток и на характер ее развития. Форма рассказа-воспоминания позволяла композитору часто повторять ту или иную музыкальную мысль или отдельные разделы. Так, экспозицию сонаты Метнер повторяет дважды и каждый раз вводит новые темы, которые не контрастируют с основным образом, а скорее дорисовывают его.

Замечательный образец песенных мелодий Метнера — обе побочные партии:

<стр. 106>



Широко развитые элегические темы составляют значительный раздел сонаты и еще более углубляют ее ли-рико-поэтический характер.

Естественным завершением экспозиции служит широкое развитие появившейся в ее конце темы вступления. Этот идиллически-спокойный, возвышенный образ отделяет неторопливое повествование тем первого раздела сонаты от драматически насыщенной, сумрачной разработки. Введение разработки такого характера очень оправдано в произведении-воспоминании, связанном с событиями давно ушедших дней. В рассказе оживают страницы прожитой жизни, которая иногда оборачива-

<стр. 107>

лась к герою повествования и самой тяжелой своей стороной.

В разработке два раздела. В первом (Svegliando) присутствуют обе

побочные партии: утратив свой песенный характер, они подчинены здесь общему, драматически-взволнованному тону разработки.

Второй этап развития связан с чрезвычайно напряженным перевоплощением главной партии, которая растворяется здесь в целом потоке энергичных фигурации. В ходе развернувшейся борьбы основная тема побеждает и торжественно звучит в своем прежнем благородном облике.

Момент становления основной темы открывает последний раздел сонаты —репризу. Как бы стремясь пополнить свой рассказ еще одной деталью, Метнер вводит в репризу новый образ — светлую песенную тему в соль мажоре:



<стр. 108>

Соната заканчивается трогательно звучащей темой вступления, которая окутывает дымкой воспоминания весь этот проникновенный рассказ.

После создания следующей по времени «Трагической сонаты» ор. 39 три последние сонаты были написаны Метнером в зарубежный период. Это — «Романтическая» и «Грозовая» (1931—1932) сонаты ор. 53 и «Соната-Идиллия» ор. 56 (1937). Большой декламационной выразительности Метнер достигает во многих темах «Трагической» и «Грозовой» сонат, и это резко отличает их по характеру от идиллически-возвышенных «Романтической сонаты» и «Сонаты-Идиллии».

Последние сонаты, различные в образном плане, обнаруживают ряд сходных черт, типичных для позднего периода творчества Метнера.

Трем сонатам 50-х опусов свойственна импровизационность. Она становится ведущим принципом не только в развивающих частях

формы (разработки, коды), но зачастую вторгается и в экспозицию («Соната-Идиллия») и особенно в репризу. В репризе «Грозовой сонаты», например, Метнер дает большую импровизационную вставку-каденцию и предлагает трактовать всю репризу как свободную импровизацию.

Тематизм поздних сонат характеризуется широким проникновением песенных интонаций, связанных с русским фольклором. Этот процесс вполне закономерен для композитора, творящего вдали от Родины, мысли о которой до конца дней питали его творчество.

В музыкальном языке сонат 30-х годов Метнер применяет многие достижения гармонии XX века. В них закрепляются принципы свободного тонального соотношения важнейших разделов сонатной формы. Таково, например, соотношение главных и побочных партий во второй, третьей, четвертой частях «Романтической сонаты». Грандиозная fuga «Грозовой сонаты», записанная ком-

<стр. 109>

позитором без ключевых знаков, начинается в *fis-moll*, а заканчивается в *f-moll*. Экспозиционное изложение тем в фуге дано в соотношении *fis-moll* (тема) и *g-moll* (ответ).

Поздние сонаты Метнера не стали широко репертуарными произведениями. Причина кроется отчасти в их чрезмерно разросшейся масштабности и в не всегда внутренне оправданной логике развития.

Наиболее значительные достижения метнеровского сонатного творчества относятся к центральному периоду. Сонатная форма стала неотъемлемой частью творческого процесса Метнера. Обращаясь к ней, композитор не повторяет давно известных формул и схем, а каждый раз по-новому осмысливает сонатную форму, доказывая ее жизнеспособность и неисчерпаемость.

Сказки

Созданный Метнером жанр «сказки» стал одним из любимейших видов фортепианного творчества композитора. Музыкальные критики обычно сходились во мнении, что все лучшие специфические черты композиторского облика Метнера до конца раскрываются именно в его поэтических сказках. Так, Б. В. Асафьев писал, что в миниатюрной

форме сказки Метнер касается тех же глубоких сторон человеческой жизни, которым посвящены и сто крупные сочинения. «Моменты острого напряжения встречаются чаще всего в эмоционально-окрашенном содержании ело сказок. Это не сказки изобразительные, и не сказки, иллюстрирующие чьи-то приключения. Это сказки о своих переживаниях — о конфликтах внутренней жизни человека» [1].

[1] Б. А с а ф ь е в. Русская музыка от начала XIX века, стр. 280.

<стр. 110>

Написанные в различные этапы творчества, сказки иногда отражают страницы жизни самого композитора. Но не только о себе говорит Метнер в сказках. В них и девичья печаль, и суровые поэтичные легенды прошлого, и радостное дыхание весны, и безудержная стихия танца. И обо всем этом рассказано просто и мудро, иногда с улыбкой, иногда с затаенной грустью.

В сказках еще одно опровержение довольно распространенного представления о Метнере — ученом и сухом композиторе. Ведь сказки так же ярко и непосредственно выявляют строй мыслей и чувства Метнера, как мазурки и прелюдии Шопена, интермеццо и новеллеты Брамса, поэмы Скрябина, прелюдии и этюды-картины Рахманинова. Именно в сказках Метнер раскрывается особенно широко и сердечно.

По жанру сказки примыкают к группе пьес малой формы, таких, как прелюдии, музыкальные моменты, новеллеты, экспромты. Ряд черт указывает и на определенную связь сказок с жанром баллады, в ее вокальном и инструментальных вариантах.

В сказках Метнера, подобно балладам (народным и профессиональным), на первый план выступает образная антитеза — реального и фантастического, которая раскрывается подчас в плане неторопливого эпического повествования. С другой стороны, между сказками и балладами как жанром существует и определенное различие. В балладах часто преобладает конкретная сюжетность. В вокальных балладах она связана с огромной ролью текстовой стороны и принципом последовательного раскрытия основного содержания.

Сказки, в отличие от баллад, не всегда сюжетны, для них более типична обобщенная программность. Однако само название «сказка», которое так широко используется только Метнером, подчеркивает и индивидуальность метнеровской трактовки жанра миниатюр, и обоб-

щенный подход к нему. Ведь в сказках своеобразно претворена одна из характернейших сторон романтизма — тесная связь литературы и народной поэзии с музыкальным искусством. Программные произведения, бравшие начало от рассказа или повествования, составили в эпоху расцвета романтизма значительное направление.

Из наиболее крупных сочинений этого жанра укажем на «Новеллеты» Шумана, «Баллады» Шопена, Брамса и Грига, «Легенды» Листа, «Поэмы» Шоссона. Ряд сочинений русских композиторов, как, например, «Про старину» Лядова, «Сказка» Римского-Корсакова, «Сказка» из скрипичной сюиты Танеева, также примыкают к этой группе. Среди советских композиторов к жанру сказки проявлен интерес Прокофьевым, Гольденвейзером, Благим.

Эти произведения, написанные под разными названиями, основываются на сочетании трех важнейших сторон: эпической, лирической и драматической. Эпически-повествовательное начало стало одним из ведущих в образно-эмоциональном строе музыки Метнера. Естественно, что сказка, как его средоточие, оказалась излюбленным жанром композитора. В ней — отражение тяги Метнера к таинственным образам старины, запечатленных в народном эпосе, в легендах, сказаниях и былинах. Жанр сказки был не единственным почерпнутым Метнером из литературы. Им создан ряд пьес: «Дифирамбы», «Отрывки из трагедий», «Новеллы»; сами их названия указывают на связь с литературным источником.

В русской музыке XIX века пьесы малой формы получили довольно широкое распространение, например, в творчестве А. Рубинштейна, Балакирева, Ляпунова и др. Однако в ряде произведений этого жанра ярко выделяются шедевры (в них пьесы малой формы объединены обычно в циклы), созданные выдающимися русскими

композиторами. Таковы уже упоминавшиеся «Времена года» Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Маленькая сюита» Бородина.

Важным этапом развития фортепианной миниатюры стало творчество Аренского и особенно Лядова. Фортепианная музыка была для них одной из ведущих областей творчества, а у Лядова она в

основном представлена именно жанром миниатюры. Пьесы Аренского и Лядова по-разному развивали оба важнейших направления этого жанра: линию программную и непрограммную. Все же миниатюры Лядова и Аренского не оказались столь крупным явлением, как фортепианные пьесы Скрябина, Рахманинова и Метнера.

Скрябин, Рахманинов и Метнер ввели в круг пьес малой формы ряд новых разновидностей: поэмы — у Скрябина, этюды-картины — у Рахманинова, «Сказки» и «Дифирамбы» — у Метнера. Для всех трех композиторов жанр фортепианной миниатюры стал в той или иной степени «лабораторией творчества». Так, например, большинство прелюдий Скрябина — очень ярких и самобытных опусов композитора — часто рождались как своеобразные эскизы к фортепианным сонатам. Для Рахманинова, автора крупных фортепианных и симфонических опусов, работа над малым жанром не была чем-то второстепенным, имеющим значение «интермедии» в процессе создания крупных форм. Но так же, как и в творчестве Скрябина, здесь можно отметить определенные образные параллели между отдельными прелюдиями и, например, фортепианными концертами композитора. Таковы, например, прелюдии-пейзажи из ор. 23 и медленная часть второго концерта; ля-минорная прелюдия из ор. 32 и финал третьего концерта. Кроме того, для творчества Рахманинова характерна и определенная связь между фортепианными пьесами малой формы и вокальными сочинениями композитора. Таковы, напри-

<стр. 113>

мер, очень сходные в образно-эмоциональном плане прелюдии ор. 23 № 6 и романс «Островок», «Музыкальный момент» ор. 32 № 6 и романс «Вешние воды».

Пьесы малой формы и прежде всего сказки существенно повлияли на строение крупных сочинений Метнера. В таких произведениях, как, например, первая и вторая фортепианные импровизации, как первый концерт (разработка), использующих форму вариаций, преобладает тот же мир метнеровских сказок, теперь объединенных рамками крупного сочинения.

Сказки Метнера могут быть отнесены к произведениям программным, в широком смысле слова, несмотря на отсутствие опубликованных программ. Большинству из них Метнер давал

программные названия (например, «Бедный рыцарь» к ор. 34 № 4, «Лир в степи» к ор. 35 № 4), которые затем не публиковал, но всегда заносил в свой авторский экземпляр. В немногочисленных опубликованных названиях Метнер оставлял, как правило, лишь те заголовки, которые носили образно-жанровый, но не конкретно-программный характер («Tanzmärchen» и «Elfenmärchen» ор. 48, «Русская сказка» — ор. 42, «Русская хороводная» для двух фортепиано ор. 58).

Тематика сказок очень разнообразна: в них раскрываются народные образы («Золушка и Иванушка-дурачок» ор. 51), народные легенды («Русская сказка» ор. 42), героические мотивы («Рыцарское шествие» ор. 14 № 2, «Бедный рыцарь» ор. 34 № 4). Обращается Метнер и к образам мировой литературы («Песнь Офелии» ор. 14 № 1, «Лир в степи» ор. 35 № 4).

Некоторые свои сказки Метнер комментировал более развернуто, давая под названием авторские разъяснения. Например, сказку ор. 20 № 2 Метнер назвал «Угрожающие колокола», а позднее добавил: «песнь или сказка колокола (но не о колоколе)». Многоплановая и образно-жанровая основа сказок. Песенное начало с ши-

<стр. 114>

рокой кантиленной мелодией претворено Метнером в лирико-элегических сказках, родственных его превосходным канцонам и романсам. Таковы, например, си-минорная сказка ор. 20 № 1 и фа-минорная ор. 26 № 3, они принадлежат к той же образной сфере, что и «Романс» из второго фортепианного концерта или серия канцон из циклов «Забытые мотивы». Лирические сказки-канцоны стали интимными высказываниями композитора.

К другой образной группе следует отнести сказки-скерцо. В них отражается богатейший мир сказочной фантастики. Остроритмованные, со своеобразной «полетной» фактурой «общих форм движения», эти сказки сразу увлекают слушателя в захватывающий мир фантастически причудливых персонажей. Это, например, сказки ор. 34 № 2 и ор. 35 № 3.

Существенную группу составляют сказки картинно-драматические, иногда связанные с образом определенного героя, например, программная «Лир в степи» ор. 35 № 4, или непрограммная

ор. 26 № 4.

Разделение сказок на группы — условно и относительно: размеренность сказа зачастую уступает место танцевальному началу, повествовательно-речитативный характер сменяется песенностью, часто связанной с фольклорной основой.

Сказки Метнер всегда объединял в циклы [1]. Всего им создано десять циклов сказок. Циклы обычно небольшие — от двух до шести сказок.

Большую и самую известную часть своих сказок Метнер создал до отъезда из России (семь циклов); за рубежом им были написаны лишь поздние несколько циклов.

Чрезвычайно характерен для Метнера цикл ор. 14,

[1] Исключением может служить сказка ор. 31 № 3, однако и она является составной частью всего 31-го опуса.

<стр. 115>

состоящий из двух программных сказок — «Песнь Офелии» и «Рыцарское шествие». В выборе «сюжетной» основы сказок сказалась дань увлечения композитора романтическими образами далекого прошлого.

Приступив к работе над циклом, Метнер хотел написать ряд пьес под названием «Офелия». Но впоследствии он отказался от этого замысла, осуществив свою другую мысль — написать сказку-портрет «Офелия», основанную на нескольких малоконтрастных темах. Сначала Метнер ее задумал как скрипичную пьесу; в черновиках ор. 14 есть запись: «Если для скрипки, то изложение приблизительно такое» [1]:



Опустив драматическую сторону образа, Метнер подчеркнул и развил в нем лирические черты. Образ Офелии в сказке Метнера — это не шекспировская Офелия с ее трагической судьбой, а обобщенный

образ простой девушки, который так часто встречается в старинных легендах. Отсюда и ограничения в выборе музыкальных средств для характеристики основного образа: строгое четырехголосие, простые гармонические последования, единая ритмическая организация (восьмые), частые мелодические повторы.

[1] ГЦММК, фонд 132, № 39

<стр. 116>

Однако при всей скупости музыкальных средств сказка «Песнь Офелии» привлекает единством настроения, непосредственностью искренне-лирического высказывания. В простой песенной теме толко передана тихая элегическая печаль. В самом складе мелодии, в ее характерных оборотах ощущается родство с русской народной песенностью:



Воинственных рыцарей, собирающихся в поход, рисует Метнер во второй сказке цикла — «Рыцарское шествие». Сказка — яркий пример драматизации повествовательного жанра. Очень показательна в этом отношении основная тема сказки. Она характерна своеобразным сочетанием суровой архаики с яркой выразительной напряженностью, свойственным ряду метнеровских музыкальных образов. Строгая размеренность мелодического движения с подчеркнутым многократным повторением одного звука (как бы воспроизводящего барабанную дробь) напоминает тему фуги:

<стр. 117>



В средней части сказки Метнер вводит новый образ, напоминающий мрачное похоронное шествие. Эта тема подвергается особенно интенсивному развитию и в кульминационный момент контрапунктически соединяется с первой темой сказки:



Крайне напряженный, драматически насыщенный раздел сказки по праву считается энциклопедией метнеровского полифонического искусства!

Сказка «Рыцарское шествие» может служить примером сочетания полифонических и гомофонных принципов в гомофонном в своей основе произведении. Одно из самых больших достоинств сказки — в целостности и ясности формы, в структурной отточенности и выпуклости

<стр. 118>

ее музыкальных образов, непрерывно развивающихся от первой части, через полифонически напряженную середину, к динамической репризе — кульминации всего сочинения.

Сказки op. 20 — один из наиболее известных циклов Метнера. Обе сказки были написаны в 1909 году [1] — в период, когда в творчестве Метнера яснее всего ощущалось влияние лучших традиций русской музыки. Первая сказка стала популярной еще при жизни композитора: С. В. Рахманинов включал ее в программы своих концертов наряду со

сказками op. 26 № 3 и op. 34 № 3. Сказка си-бемоль минор привлекает искренностью чувств, большой теплотой типично русской мелодии, в которой как бы сливаются песенность и декламационность.

Сказки оказались тем благодатным жанром, в котором мелодическое дарование Метнера раскрылось очень ярко. В лирических сказках, непосредственно связанных с русской образностью, с русской тематикой, Метнер вводит мелодии широкого дыхания, берущие свой исток в русском народном песнетворчестве.

Такова и основная тема первой сказки:



[1] На автографе первой из них имеется авторская дата: «Малаховка, 14 марта 1909 г.» ГЦММК, фонд 132, № 43.

<стр. 119>

Сказка монотематична — вся она посвящена развитию одного лирически-взволнованного образа.

Чисто народный склад мелодии побудил Метнера использовать характерный принцип развития в сказке. Подобно неторопливому течению протяжной песни, мелодия все время разворачивается, варьируется, как бы постепенно раскрывает свои возможности. В насыщенной полнозвучной фактуре сказки ощущается влияние творчества С. В. Рахманинова.

Среди сказок Метнера «Угрожающие колокола» занимают особое место благодаря своему необычному содержанию. В ней как бы личное субъективное отступает на второй план, оставляя место для темы гражданского характера. Нетрудно понять основную мысль автора; художник, зовущий людей на великие дела, — своего рода «колокол» человечества.

Образ колокола в сказке Метнера невольно ассоциируется с известными строчками из стихотворения Лермонтова «Пророк»:

Твой стих...носился над толпой,
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни невзгод и бед народных...

Не являясь уже просто рассказом, сказка была превращена Метнером в своеобразное воззвание.

Известно, как много произведений симфонического и оперного жанров использовали образ колокольного звона для передачи различных жизненных коллизий [1]. Образ колокольного перезвона широко проник и в фортепи-

[1] Например, кантата Рахманинова «Колокола», оркестровая прелюдия Римского-Корсакова «На могиле» (памяти М. П. Беляева) или для выражения наиболее полярных человеческих дум и стремлений, как это имеет место, например, в операх Глинки, Мусоргского, Чайковского.

<стр. 120>

анную литературу: концерты Рахманинова и Метнера, сонаты Скрябина и Мясковского.

Сказка «Угрожающие колокола» — не есть описательная картинка многоголосного колокольного перезвона. Весь образно-интонационный строй сказки говорит о том, что это сочинение большой социальной значимости, выходящее за рамки узко субъективного восприятия явлений. Основной образ сказки — тема грозного колокольного перезвона. Ярко изобразительная, она несет и большой выразительный смысл:



В сказке си минор ярко проявилась монообразность— черта, ставшая характерной для всего эпического творчества Метнера. Этот прием оказался здесь особенно удобным, так как давал композитору возможность не только сосредоточить внимание на одном образе, но и показать огромный путь его развития. Начало этому было положено уже в самой теме, в которой наряду с внешней статичностью ощущается большая внутренняя

<стр. 121>

воля к развитию. Опираясь на неизменный колокольный бас, Метнер как бы подчиняет развитие сказки единой динамически-восходящей линии. У слушателей создается впечатление неумолимого нарастающего crescendo, приема, в мастерстве воплощения которого Метнер-пианист не знал себе равных. Сказка си минор — образец большого мастерства Метнера, умевшего из довольно скупого мелодического ядра воссоздать столь значительную по содержанию и крупную по масштабу картину.

Лирический цикл ор. 26 состоит из четырех сказок. Будучи очень разными по своему характеру, каждая из сказок отражает различные стороны творческого метода Метнера и многообразные сферы его художественно-образного мышления. Простые по форме и музыкальному языку, ясные и привлекательные по мелодическому материалу, все четыре сказки ор. 26 очень популярны в концертном репертуаре пианистов.

После исполнения этого цикла сказок «Русская музыкальная газета» писала о Метнере: «Нелюдим, упорно отходивший от земной

сутолоки, казалось, переродился и спешил к людям, желая говорить с ними об им понятном, дорогом, близком, волнующем. Суровый классик перерождался в лирика, — не такого лирика, что склонен потонуть в волнах собственного прекраснодушия и славянской мягкотелости, но в лирика, сильно чувствующего и умеющего в своих переживаниях сохранить бодрость и жизнеспособность» [1].

Своеобразие метнеровской лирики — не эмоционально открытой и патетичной, а скорее внутренне сдержанной, интимной, как бы недосказанной — тонко раскрывается именно в сказках, которые и стали подлинной «исповедью души» композитора.

[1] Гр. Прокофьев. Концерты Н. Метнера. «Русская музыкальная газета», 1913, № 3, стр. 68.

<стр. 122>

Первая сказка *Allegretto* привлекает мелодичностью. Выдержанная в духе неторопливого повествования об одном, действительно прекрасном образе, сказка выделяется большой внутренней теплотой и удивительно светлым колоритом. В ней просто все, начиная от типично песенной мелодии с незатейливой гармонической основой и кончая формой построения.

В сказке Метнер мастерски сочетает несколько мелодических линий — это особенно ярко сказалось на рисунке аккомпанемента. Его линия не просто гармонический фон, а вполне самостоятельный мелодический подголосок:



Убаюкивающе-спокойный характер сказки продолжает ту же

линию идиллических миниатюр, которую Метнер наметил «Прологом» ор. 1, «Идиллией» ор. 7, «Сказкой» ор. 9 № 3, первой сонатой из «Триады» ор. 11.

«Сказка» № 2, как бы являясь вариацией на первую сказку, в общих чертах воспроизводит ее основные контуры. Однако ярко выраженная моторность в первой ча-

<стр. 123>

сти сказки и остроритмованное начало во второй придают ей более активный, действенный характер [1]. Общее светлое, здесь даже ликующее настроение остается таким же, как и в первой сказке, но выявлено оно здесь иначе, более открыто и непосредственно:



Одно из самых задушевно-поэтических творений Метнера — сказка фа минор ор. 26 № 3. В свободно льющейся кантиленной теме сказки, близкой народной лирической песне, ощущаются затаенная грусть и раздумье, которые так свойственны русским протяжным напевам:

[1] Английский исследователь Р. Холт дает такую образную характеристику этой сказке: «Воображение рисует какого-то фантастического всадника, который неудержимо мчится через все препятствия к далекой цели, которую он в конце концов и достигает...» к далекой цели, которую он в конце концов и достигает...» («Nicolas Medtner». A memorial volume edited by Richard Holt (A tribute to his art and personality). London 1955, стр. 135.

<стр. 124>



Благодаря своему простому лирически-песенному содержанию сказка быстро заслужила популярность и стала часто исполняться на концертах уже при жизни композитора.

Наиболее драматичной, ярко конфликтной по образам оказалась последняя сказка цикла. В ней находит продолжение эпико-героическая линия творчества Метнера. Воплощая напряженный, внутренне противоречивый образ, композитор использует прием контраста в пределах основной темы:



<стр. 125>



В непосредственной близости с циклами сказок op. 34 и 35 Метнер создает несколько тетрадей песен и романсов на тексты Пушкина (op. 29 и op. 32), Фета, Тютчева и Брюсова (op. 28). Сравнивая эти вокальные и фортепианные циклы, можно наметить ряд характерных параллелей. Так, например, романс «Не могу я слышать

этой птички» (ор. 29 № 2) по-своему предвосхищает образный строй, форму (вступление — центральная часть — постлюдия) и унисонную фактуру медленной сказки ор. 35 № 3. Романс «Бабочка» (ор. 28 № 3) с его полетно-фантастическим сопровождением и хрупкой причудливо-извилистой мелодической линией перекликается с фортепианной сказкой «Леший» из ор. 34.

С другой стороны, и романсное творчество композитора испытывает воздействие инструментальных пьес малой формы. Своеобразие известного романса «Могу ль забыть то сладкое мгновенье» (ор. 32 № 5), например, во многом определяется широким проникновением инструментальных черт: юбиляций, свободных каденций без текста и т. д.

В «Сказках» ор. 34 и 35 Метнер по-новому решает вопрос объединения пьес в циклы. В ранних сказках обнаруживалось два пути: объединение внутреннее — через общность тематическую и тональную (ор. 8 № 1, 2, ор. 26 № 1 и 2) и внешнее: через образный контраст сказок (ор. 14 № 1 и 2, ор. 20 № 1 и 2).

Для большей внутренней объединенности сказок

<стр. 126>

ор. 34 и ор. 35 композитор своеобразно применяет схему сонатно-симфонического цикла. Так, первая сказка играет здесь роль пролога, знакомящего с ведущими образами всего цикла; благодаря большой образно-смысловой роли она может быть поставлена на место первой, наиболее действенной части; медленная лирическая вторая сказка и полетно-фантастическое скерцо — типичные образные сферы для второй и третьей частей; последние сказки — как бы финалы, большие программные картины. Цикл ор. 34 завершается сказкой, написанной по стихотворению Пушкина «Бедный рыцарь». Финалом ор. 35 Метнер сделал сказку-картину «Лир в степи» по трагедии Шекспира.

Однако идейная концепция сказок ор. 35 во многом отличается от общего замысла цикла ор. 34. Если мажорная кода первого цикла (в сказке «Жил на свете рыцарь бедный») оптимистически разрешает его проблемы, то огромный драматизм, большой внутренний накал, присущий сказке-финалу 35-го опуса («Лир в степи»), оставляет чувство смятения, неудовлетворенности, протеста.

Не только идейный замысел, но и образный строй двух циклов

представляется различным. Более открытая, эмоционально окрашенная лирика характерна для четырех программных сказок ор. 34: элегически-задумчивая в «Волшебной скрипке», мягкая и широкая, как раздольная русская песня во второй тютчевской сказке, хрупкая и жалобная в «Лешем» и, наконец, просветленно-величественная в «Бедном рыцаре».

В сказках ор. 34 большая роль принадлежит изобразительному элементу: подражание наигрышу скрипки в первой сказке, перезвону колоколов в «Бедном рыцаре» и т. д.

Сказки из цикла ор. 35 по характеру гораздо более сдержанные, сосредоточенные, строгие. Им свойственно

<стр. 127>

почти полное отсутствие внешней изобразительности [1] или применения определенной жанровой основы. Заметную роль в цикле играют полифонические принципы, особенно в первой и четвертой сказках.

И если цикл ор. 34, образно говоря, был написан широкими мазками, временами приближающимися к рахманиновской броско-живописной манере письма (см., например, медленную сказку), то второй цикл — это скорее серия гравюр, отточенных в деталях и в целом, но не претендующих на яркую красочность. По принципам раскрытия образов, по манере фортепианного письма сказки ор. 35 перекликаются с лирикой позднего Брамса (интермеццо, медленные части скрипичных сонат и симфоний).

Цикл сказок ор. 35 был последним, созданным Метнером в России. В зарубежный период были сочинены циклы ор. 42, ор. 48 и ор. 51. В последних сказках, как дань воспоминаниям о Родине, ощущается преобладающая тяга к русской образно-жанровой тематике. Так, появляется «Русская сказка» ор. 42 № 1, «Сказка-танец» с характерным подчеркиванием народно-танцевальных элементов, и шесть сказок ор. 51, посвященных «Золушке и Иванушке-дурачку» [2].

Из перечисленных сказок особенно привлекает «Сказка-танец» — яркая картинка народного сельского праздника.

Безудержное веселье, бурная радость присущи всей первой части пьесы, где Метнер дает калейдоскопически быструю смену настроений. Основной образ сказки — своеобразное подражание

переборам гармоники:

[1] Единственным исключением в цикле является финальная сказка «Лир в степи», но и в ней изобразительный момент подчинен раскрытию основного идейного замысла.

[2] К этой же группе примыкает и «Русская хороводная» для двух фортепиано оп. 58.

<стр. 128>



Средняя часть — ярко контрастный эпизод, неожиданно напоминающий траурное шествие. Однако это настроение быстро преодолевается — ничто не может омрачить народный праздник, — и радостное веселье все сметает на своем пути.

В ряде сочинений Метнера малых форм (канцоны, ноктюрны, гимны) сказке по праву принадлежит ведущая роль.

Для Метнера — мечтательного романтика и композитора-философа — жанр сказки, с ее многоплановыми образными контрастами стал особенно привлекательным.

Среди других сочинений Метнера сказка оказалась наиболее «стойким» жанром, эволюция которого протекала менее заметно, чем в сонатах и концертах. Но и в развитии сказок — от первого опуса к последнему — можно выделить определенные черты, свойственные пьесам разных лет.

Сказки раннего периода (лирические, эпические, лирико-драматические) в основном субъективны и интимны по настроению. Это, как правило, монообразные (в

редких случаях — дуобразные) сказки. Жанровость этих пьес менее конкретна.

Значительно расширяется тематика в сказках 20-х и 30-х опусов. Наряду с лирическими сказками, которые по-прежнему остаются в центре внимания композитора, все чаще появляются сказки-картины: фантастические (ор. 34 № 1), трагедийные (ор. 20 № 2, ор. 35 № 4), изобразительные (ор. 35 № 4). При этом происходит и закономерный рост «малой формы»: сказки все более приближаются к развернутым концертным пьесам (ор. 20 № 2, ор. 35 № 4). Происходит и заметная «балладизация» жанра: кристаллизуется типичный круг образов, противопоставляющих действительность и мечту, мир реального и идеального.

Поздние сказки (40—50 опуса) характеризуются сближением тематизма с фольклорным источником, более определенной опорой на песенные и танцевальные жанры. В этой группе сказок можно отметить и концертные пьесы (40-е опусы) и лирические миниатюры (ор. 51 и «Романтические эскизы для юношества»). Таким образом, круг метнеровских сказок как бы замыкается на последнем лирическом опусе, до некоторой степени возродившем принципы ранних пьес.

Концерты

Рубеж XIX—XX веков — период блестящего и бурного расцвета фортепианного концерта в русской классической музыке. Вслед за Чайковским, оставившим замечательные образцы в этом жанре, усиливается интерес русских композиторов к фортепианному концерту. Причины многообразны. Именно с последней третью XIX века связаны гигантские достижения русского симфонизма, появление выдающихся произведений крупного симфони-

ческого жанра. Эти же годы были периодом наивысшего расцвета русской исполнительской школы. Если уже в 1878 году В. В. Стасов утверждал, что «все лучшие пианисты теперь русские», имея в виду прежде всего братьев Рубинштейн, Балакирева, Танеева, Есипову, то на рубеже веков выдвигается новая блестящая плеяда пианистов во главе с Рахманиновым, Скрябиным и Метнером. Интерес к жанру

фортепианного концерта у этих композиторов, а позднее у Прокофьева и отчасти у Шостаковича, был в первую очередь связан со спецификой и творческой индивидуальностью, совместившей блестящее композиторское и исполнительское дарование.

Однако «удельный вес» концерта в творчестве каждого из названных композиторов весьма различен. Для Рахманинова фортепианный концерт стал одной из типичных форм высказывания. Композитор создает четыре концерта и «Рапсодию на тему Паганини», своеобразно преломляющую принцип концертности.

В противоположность Рахманинову Скрябин лишь однажды обратился к жанру концерта, сосредоточив свое внимание на фортепианных сонатах, программных миниатюрах и многочисленных «поэмах». Перу Метнера принадлежат три фортепианных концерта, однако этот жанр все же не стал для него ведущим.

К созданию фортепианного концерта Метнер обратился сравнительно поздно — первый концерт стал 33-м опусом композитора, уже создавшего сонаты op. 22, 25, 27, 30, скрипичную сонату op. 21 и многое другое.

Появление первого концерта в центральный период творчества был закономерным результатом развития метнеровской сонатной формы; прослеживая ее путь от ранних миниатюрных сонат op. 11 к сложным по форме и содержанию сонатам op. 25, 27 и 30, легко убедиться в стремлении композитора раздвинуть рамки своих сонатных сочинений. Об этом свидетельствует также и то,

<стр. 131>

что наиболее крупные и значительные сонаты центрального периода Метнер задумывает вначале как концерты, но в ходе работы меняет замысел [1].

Три фортепианных концерта Метнера — это три различные образные сферы, три совершенно по-разному вылепленные музыкальные формы.

Круг настроений первого концерта можно обобщенно определить как ярко патетический, достигающий временами подлинной трагедийности.

В сочинениях Метнера образы мужественного скорбно-сурового плана встречаются не так часто. Наряду с первым концертом здесь

можно указать на «Трагическую сонату» op. 39, отчасти на сонату op. 25 № 2, на сказки op. 20 № 2 и op. 34 № 4, на первую часть фортепианного квинтета.

Во втором концерте преобладают иные образные сферы: ритмически-активная стихия танца, с одной стороны, широкая кантиленная лирика — с другой. В этом плане второй концерт оказывается очень близким трем циклам «Забытых мотивов» с их антитезой песни и танца, первой скрипичной сонате op. 21.

В третьем концерте господствует эпико-драматическая линия. Романтически-взволнованный, эмоциональный строй концерта, тесная связь с литературным источником побудили композитора назвать его «Концертом-Балладой» [2]. И здесь, естественно, протягивается нить ко многим «музыкальным рассказам» Метнера, таким, как «Соната-Баллада», «Соната-Воспоминание», вторая импровизация «Песнь Русалки» и многочисленные сказки. Степень конкретизации образов во всех трех концертах различна. Мятежный, полный огромного внутреннего дра-

[1] Так было с сонатой op. 25 № 2, которая задумывалась как концерт, и композитор даже набрасывал ее оркестровый вариант.

[2] О третьем концерте см. стр. 70—73.

<стр. 132>

матизма первый концерт не связывался композитором с определенной программой. В двух последующих концертах принцип программности используется Метнером по-разному: обобщенной — во втором концерте, более конкретной — в третьем. Так, во втором концерте всем трем частям композитор дает образно-жанровые заголовки: «Токката», «Романс», «Дивертисмент». Третьему концерту предпослана развернутая авторская программа, навеянная балладой Лермонтова «Русалка».

В столь несхожих друг с другом концертах есть черты, общие для всех трех сочинений. Одна из важнейших — главная, всеподчиняющая роль фортепиано в них. Оркестровая партия чаще мыслится Метнером не как равноправная участница соревнования (вспомним, что название «концерт» означает соревнование солирующего инструмента с оркестром), а как необходимый элемент, на фоне которого развивается партия пианиста. В комментариях к третьему концерту Метнер прямо

пишет о соотношении оркестровой и фортепианной партии: «оркестр, как хор в трагедии, рояль, как рассказчик» [1].

В фортепианных концертах Метнера рояль и оркестр как бы поменялись своими звучаниями: он так умел писать для фортепиано, что, открывая в нем новые звуковые возможности, выявлял все лучшие благодарнейшие свойства инструмента.

По собственному признанию композитора, инструментовка концертов была для него мучительным процессом. Никакие справочники, каталоги, таблицы не могли заменить композитору возможность живой, непосредственной проверки своих мыслей за инструментом. В одном из писем к брату Александру Метнер прямо пишет о том, какую большую роль в его творческом процессе играет

[1] Н. Метнер. Программные пояснения к третьему концерту. ГЦММК, фонд 132, № 773.

<стр. 133>

практическое осязание инструмента: «Осязание это так же необходимо мне, как внутренний слух, дающий мне возможность представить себе самые гармонии и контрапункты, или чувство формы, направляющее мысли». И далее композитор раскрывает свое субъективное отношение к оркестру, явно недооценивая его огромнейших возможностей: «... я рассматриваю оркестровую палитру, главным образом, как фактор динамических оттенков, фразировки, т. е. исполнительского рельефа» [1].

Лучшим и наиболее популярным концертом Метнера является первый, до-минорный, ор. 33. Концерт сочинялся в Москве в годы первой мировой войны [2]. Впечатления от ее грозных потрясений вдохновили Метнера на создание подлинно драматического произведения, по-новому раскрывающего его композиторский облик. Ни в одном из концертов композитор не обращается к столь значитель-

[1] Письмо Н. К. Метнера А. К. Метнеру от 16 июня 1932 года. ГЦММК, фонд 132, № 589.

[2] Так как в датировке концерта есть разногласия (Б. Асафьев в «Русской музыке от начала 19 века» называет год создания — 1921), следует внести несколько уточнений. Первые эскизы концерта относятся к началу 1915 года и, по свидетельству А. Б. Гольденвейзера,

уже в конце 1915 года Метнер играл с ним совершенно законченный концерт по клавиру. Далее, как установил свердловский музыковед И. Зетель, два с лишним года композитор занимался исключительно инструментовкой своего концерта, что подтверждается пояснением к концерту, опубликованным в программе первого исполнения (29 апреля) 12 мая 1918 года сказано: «...концерт этот, только что законченный, — результат свыше 3-летней напряженной работы» (ГЦММК, фонд 132, № 508). В день премьеры концерта Метнера в программе были также «Вступление», «Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова и «Поэма экстаза» Скрябина. Дирижировал Сергей Кусевицкий. Издание концерта в трудные годы гражданской войны растянулось на несколько лет. В 1921 году вышла из печати партитура концерта; в 1922 году появилось первое издание клавира (см. статью: И. Зетель. Н. К. Метнер. «Научно-методические записки Уральской консерватории», Свердловск, 1953, вып. II).

<стр. 134>

ной теме, не достигает такого драматизма. Именно в эти годы Метнер теснее всего соприкасался с русской музыкальной культурой, и круг его жизненных связей был наиболее широким.

В этом плане интересно сопоставить историю создания первого концерта Метнера, написанного в России, и его же третьего концерта, созданного на склоне лет за рубежом.

Известно, что третий концерт писался Метнером во время второй мировой войны, когда композитор оказался фактически оторванным от всего мира, укрывшись в деревушке под Лондоном.

В эти грозные годы он тревожился за судьбу своей Родины; об этом свидетельствуют его письма. Но, находясь вдали от своей родной страны, уже не чувствуя в себе достаточно сил для воплощения жизненно-актуальной темы, Метнер уходит в мир призрачных, фантастически-сказочных образов. И хотя третий концерт имеет развернутую программу и множество авторских комментариев к ней, он не стал столь доходчивым и популярным как непрограммный первый концерт, ибо первый концерт — произведение, рожденное страшной эпохой войны, — был непосредственным откликом композитора, который жил и творил у себя на Родине.

Первый концерт выделяется своей концепцией. В музыке концерта Метнер показывает путь от мужественно-скорбных образов первого раздела к утверждению светлых оптимистических идеалов в коде. Радость и свет завоевываются в напряженной борьбе с драматически насыщенными, мятежными образами, мощный напор которых окончательно преодолевается лишь в конце произведения. Такой единой линии развития Метнер не достигает ни в одном из своих концертов.

В первом концерте Метнер отказывается от более обычного для этого жанра трехчастного цикла. Он соз-

<стр. 135>

дает масштабное сочинение в форме развернутого сонатного аллегро, где каждый раздел предельно развит. Сонатное аллегро становится как бы сжатым до одной части сонатно-симфоническим циклом, в котором медленные разделы и скерцозные эпизоды разработки становятся своеобразно преломленными средними частями концерта, а кода, насыщенная тематически и динамически, выполняет роль финала. Подобная форма, развивающая листовские принципы, уже применялась Метнером в сонате op. 22.

Своеобразие формы концерта во многом усиливается широким проникновением в нее принципа вариационности [1]. Он особенно сильно ощущается в экспозиционном разделе с широким проведением и развитием основных тем и в разработке, где вводится тема и цикл вариаций.

Таким образом, в рамках первого концерта можно говорить о синтезе двух форм — сонатной и вариационной, занимающих столь значительное место в сочинениях Метнера разных жанров. Причем от первой из них наследуются общие контуры формы, от второй — многоплановость, контрастность и некоторая фрагментарность изложения.

Четырьмя вступительными резко звучащими возгласами солирующего фортепиано открывается первый концерт Метнера. Роль вступительного такта нельзя считать малозначительной: готовя появление главной партии, оно затем активно включается в процесс развития.

На первой странице автографа концерта композитор делает

запись, ставшую своеобразным авторским кредо в жанре фортепианного концерта: «...минимум тяжести в оркестре... отсутствие параллельности движения всего

[1] Вариационность как принцип развития экспозиционных частей (особенно главной партии) — черта, в целом типичная для творчества ряда русских композиторов: Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова.

<стр. 136>

ансамбля, отсутствие ритмической и фигурационной однообразности... транскрипция мыслей» [1].

Всем этим требованиям уже полностью отвечает основной образ концерта — превосходная, ярко очерченная тема. Трагический порыв, несокрушимая воля и большая внутренняя определенность приближают эту тему к патетическим рахманиновским образам:



[1] ГЦММК, фонд 132, № 192, лист. 3.

Все важнейшие разделы концерта — экспозиция, вариации, реприза и кода — в целом исходят из главной партии, которая становится здесь ведущей мыслью, раскрывающей основное содержание. Монотематизм концерта подчеркивается и тональным единством: в до миноре написаны главная партия, тема вариаций, первая вариация и реприза. Кода звучит в до мажоре [1].

Позднее Метнер сформулировал роль ведущих тем в инструментальном концерте, сравнив ее с ролью главных действующих лиц в пьесе. Композитор делает такой вывод: от того, насколько выпукло, индивидуализированно обрисованы данные героини-темы и сколько их в музыкальном сочинении, зависит и драматургия целого, и общие грани формы.

Исходя из этого тезиса, первый концерт можно было бы назвать «концертом об одном герое», и в этом, на наш взгляд, его большое достоинство.

Известный американский музыковед Й. Яссер в своей работе «Метнер и русский мелос» [2] называет первый концерт и, в частности, его основную тему одним из самых подчеркнуто русских творений композитора, имеющего множество точек касания с рядом выдающихся образцов русской классической музыки. Й. Яссер приводит убедительные примеры сходства некоторых тем первого концерта с известными образцами из музыки Рахманинова, Калинникова и Римского-Корсакова:

[1] Увлечение Метнера тональностью «до» не покидало его и в период работы над вторым концертом. В ладах «до» написаны: сказки ор. 8 № 1, 2, ор. 9 № 2, ор. 35 № 1, ор. 42 № 2, сонаты ор. 11 № 3, ор. 25 № 1, «Трагическая» и «Грозная» сонаты, фортепианный квинтет. Любовь к ладу «до» стала характерной и для младшего современника Метнера. — С. Прокофьева.

[2] Й. Яссер. Метнер и русский мелос. Сборник «Памяти Метнера», Лондон, 1955, стр. 64.



Приведенные примеры [1] (число их можно значительно увеличить) Й. Яссер привлекает для доказательства своей мысли о «существовании какого-то общего в России «музыкального климата», сходным образом питавшего творческое воображение всех ее художников звука» [2]. Ибо в то же время приведенные темы, звучащие в общем контексте сочинения, являются типичнейшими образцами мелодизма Метнера, ярко окрашенные его творческой индивидуальностью.

Согласно замыслу композитора, оркестр в концерте «подает новые мысли»; первое проведение мотива связующего раздела изложено в партии виолончелей:

[1] Темы из произведений Римского-Корсакова, Калинникова, Рахманинова для удобства сравнения транспонированы в до минор.

[2] Цитата дается по переводу статьи в газете «Новое русское слово» от 13 ноября 1952 г.

<стр. 139>



Фортепианный вариант этой темы представляет большой лирический раздел экспозиции. Один из ярких, впечатляющих образов — первая тема побочной партии — первоначально звучит в оркестровом изложении. Новая тема появляется в контрапункте с главной партией, рождаясь как еще одна грань основного образа:



Первая тема побочной партии получает широкое развитие в большом сольном эпизоде пианиста (*Abbandonamente*, [7]). Написанный в подчеркнуто импровизационной, несколько рапсодической манере, эпизод становится первой развернутой каденцией солиста и одной из значительных лирических кульминаций концерта.

Первая тема побочной партии изложена в виде само-

<стр. 140>

стоятельного маленького цикла вариаций, в котором композитор прежде всего использует тембровое разнообразие красок. Тема побочной партии первоначально «подается» квартетом духовых, интенсивно развивается и оформляется в протяженную кантилену у солиста и затем последовательно проводится у скрипок, солирующего гобоя, гобоя с кларнетом.

Вторая побочная партия (*molto espressivo tranquillo*) — образец типично метнеровских канцон, мягких, возвышенных, но внешне сдержанных. В фактуре темы (и фортепианной, и оркестровой) все линии рождены самой мелодией и легко сливаются в стройный ансамбль:



Вторая тема побочной партии обнаруживает прямую интонационную связь с основным лейтмотивом концерта (главной партией) и в какой-то степени является его метаморфозой. В дальнейшем развитии эта тема займет одно из центральных мест.

Разработка первого концерта чрезвычайно своеобразна. Занимая почти половину всего сочинения, она представляет собой два самостоятельных раздела—десять характерных вариаций и собственно разработку.

Введение темы с вариациями в виде среднего раздела (чаще средней части) — явление не единичное в жанре русского и советского фортепианного концерта. Достаточно указать на концерт Скрябина, третий концерт Рахманинова, первый концерт Кабалевского, третий —

<стр. 141>

Прокофьева. Но в отличие от перечисленных в первом концерте Метнер использует эту форму своеобразно, учитывая специфику крупного одночастного сочинения.

В концерте Метнера собственно разработка (как бы средняя часть циклического концерта) не сразу вводит тему вариаций, а сначала показывает процесс ее формирования, роста и становления. Замысел первого (собственно разработочного) этапа развития в быстром мелькании уже знакомых тем, каждая из которых стремится выйти на первый план и подчинить себе остальные. Наиболее значительным образом здесь становится резко звучащая интонация вступительных скачков (инструментованных в виде переклички деревянных духовых с колючими, сухими ударами фортепиано), которая постепенно сближается с мелодическим контуром главной партии. Так еще раз, как бы заново рождается основная тема концерта. Данная в лирическом аспекте, она становится и основной темой для большого вариационного раздела. Таким образом, прежде чем ввести тему вариаций, Метнер показывает длительный процесс ее становления, и сделано это не случайно. В заключительных вариациях (седьмой и восьмой, начиная с

цифры 44 клавира) композитор как бы «восстанавливает в правах» чисто разработочный метод и снова показывает процесс рассредоточивания основной темы. При таком плане разработка в целом обнаруживает очень стройную и строгую логику развития: от становления темы к ее утверждению и развитию в ряде вариаций и затем как бы «свертывание» темы с постепенным вхождением в репризу.

Приступая к работе над этим разделом, Метнер записывает: «Разработка — чередование фортепиано и оркестра. Таинственно танцующие мотивы, часто тонально законченные. Распыление тем» [1].

[1] ГЦММК, фонд 132. № 193, лист 6.

<стр. 142>

В образном плане вариации являются все теми же маленькими сказками, объединенными рамками крупного сочинения. В черновике композитор записывает: «Собственно не вариации, а импровизации, *Intermezzi Caprices*» [1].

В фортепианной импровизации ор. 47, очень близкой по характеру первому концерту и также написанной в форме вариаций, Метнер раскрывает программу маленьких сказок-вариаций, публикуя их названия. Здесь выделяются несколько характерных групп.

Медленные вариации, напоминающие типично метнеровские ноктюрны-размышления, нежные канцоны, озаглавлены очень поэтично: «Песнь русалки», «Раздумье», «В лесу». В первом концерте сходный образный строй ощущается в первых двух медленных вариациях. Ряд вариаций связан с тонкой зарисовкой картин настроения. Это — «Каприс», «Причуды», «Чары» в импровизации, третья (*sostenuto*— 36) и пятая (*espressivo*— 44) вариации в концерте. Но особенно большую группу составляют подвижные вариации, запечатлевшие картины природы — «В струях» (импровизация), четвертая (*fantastico* 40), шестая и восьмая в концерте — или фантастических существ, ее населяющих — «Леший», «Эльфы», «Гномы», «Русалки». Здесь по ассоциации образной и чисто музыкальной в памяти возникают превосходные «большие» сказки композитора: «Сказка эльфов», «Леший» и весь фантастический цикл, посвященный «Золушке и Иванушке-дурачку».

На одной из страниц рукописи Метнер пишет о замысле

разработки с вариациями: «Сначала свободные (в отношении общей линии, общего движения разработки) фрагменты-вариации, м. б. даже с заключительными каденцеобразными пассажами, но непременно более или

[1] ГЦММК, фонд 132, № 192, лист. 37.

<стр. 143>

менее устойчивые, определенные тонально, а потом собственно разработка, состоящая из фрагментов этих фрагментов, тонально неустойчивая, устремляющаяся прямо в репризу...; [1]». «Собственно говоря, VII и VIII вариации не суть вариации, т. к. здесь грани общей разработки-каденции начинают сливаться. Вообще лучше нумерацию вариаций уничтожить» [2].

В процессе работы над вариационным циклом композитор записывает отдельные фразы и возгласы, вычлененные им из основных тем. Эти мелодические попевки (их девять) он располагает в строгой последовательности, нумерует их и формулирует для себя два руководящих принципа работы: «1) разработка—перекличка возгласов, 2) один мотив заходит за другой» [3.] Вот эти мотивы в авторской записи:



[1] ГЦММК, фонд 132, № 193, лист 13. Разрядка моя.— Е. Д.

[2] ГЦММК, фонд 132, № 192, лист 61. Каденциями Метнер называет в черновиках каждую вариацию, видимо, подчеркивая этим свободный характер развития.

[3] Там же, фонд 132, № 193, лист 12.

<стр. 144>

В целом вышеприведенные мотивы охватывают весь важнейший тематический материал концерта: вступительный возглас (№ 1), основная тема-лейтмотивов (№ 2, № 4), две темы побочной партии (№№ 3, 5, 6), связующая (№ 9) и наиболее часто повторяющиеся оркестровые «реплики» (№ 7 и 8).

Однако при всем своем многообразии эти мелодические фрагменты (как и выросшие на их основе темы) восходят к е д и н о м у тематическому зерну. Таким лейтмотивом, тематическим стержнем, пронизавшим собой весь материал концерта, является нисходящий тетрахорд от третьей ступени гаммы до.



Первый вариант тетрахорда используется преимущественно в темах минорных (вступительный возглас и главная партия), носящих действенный, устремленный характер. Второй, мажорный вариант положен в основу светлых, лирических побочных тем.

Если проанализировать вычлененные композитором мотивы, то во всех присутствуют указанные тетрахорды, правда, в различных звуковых комбинациях. Так, в первом фрагменте последовательность будет II—I—IV— III, в третьем — II—I—III—IV, в девятом — IV—I—II—III, в восьмом — I—III—II—IV: в большинстве же отрывков тетрахорд предстает в своей прямой последовательности: I—II—III—IV (см. наброски 2-й, 4-й, 5-й, 6-й и 7-й в нотном примере на стр. 143).

В этой своеобразной мотивной разработке Метнер безусловно продолжает путь, намеченный еще Шуманом в

<стр. 145>

«Симфонических вариациях» и особенно в «Карнавале». Выписанные композитором «образчики» (выражение самого Метнера), по-разному преобразующие единое мелодическое зерно, можно сравнить с «Сфинксами» из «Карнавала» Шумана, дающими тематическую «разгадку» вариационному принципу, положенному в основу этого сочинения.

Метод детальной тематической разработки, так полно примененный в первом концерте, очень показателен для творческой

лаборатории Метнера.

Последний этап развития концерта — репризу и коду— Метнер обдумывает очень долго. Об этом свидетельствуют разные записи в черновике, сделанные композитором в период работы над этими разделами сочинения. Наметки плана репризы и коды в основном касались только формы и «тематической объемности» этих разделов, так как реприза, выполняя огромную смысловую роль, являлась все же промежуточным звеном между огромной разработкой и масштабно-развернутой кодой: «Р е п р и з а» — главная тема, полный ансамбль; затем остановка и все остальное как каденция в фортепиано и тонально неустойчивое ритмически свободное движение. Свободное рассуждение; пассажи» [1]. Вступление репризы связано с одной из самых значительных кульминаций концерта: tutti оркестра и мощное аккордовое «tutti солиста». Сократив репризу до минимума, Метнер дает только одно проведение главной темы, то, которое в экспозиции являлось местной кульминацией: в репризе звучит лишь ее сольный вариант. Это сделано не случайно. Реприза концерта продолжает линию развития главной темы именно на том динамическом уровне, который был достигнут в экспозиции. И несмотря на сжатый масштаб (одно проведение), тема дана здесь шире, полнее, ибо

[1] ГЦММК, фонд 132, № 193, лист 6.

<стр. 146>

из нее исключен лирический элемент — связующая партия. Следуя намеченному плану, композитор излагает тему канонически: плотное аккордовое полнозвучие фортепианной партии еще усиливается стреттным вступлением первых скрипок и флейт, так же ведущих основную тему.

Такая «концентрация сил» в репризе позволяет протянуть линию развития ведущего образа вплоть до коды, являющейся основной кульминацией и смысловым итогом первого концерта Метнера.

Становление радости и света в коде достигается не сразу. Оттягивая развязку, Метнер еще и еще сталкивает основные образы концерта, и в этой последней схватке окончательно побеждает оптимистическое начало. Мажорное проведение основных тем в коде концерта звучит как торжественный гимн.

Колокольным, мощным ударом фортепиано заканчивается первый

концерт Метнера — одно из самых значительных его сочинений, связанных с современностью.

В совершенно ином характере выдержан второй концерт Метнера. В архиве композитора не сохранилось черновой рукописи второго концерта. Однако в его многочисленных письмах, относящихся к началу 20-х годов, можно встретить замечания, до некоторой степени освещающие период работы над концертом. Уже после завершения клавира произведения такой бесконечно придирчивый к себе музыкант, как Метнер, стремится к многочисленным доработкам, неоднократно возвращается то к одному, то к другому разделу сочинения, совершенствуя их.

В период окончания работы над концертом (сентябрь— октябрь 1926 года) у Метнера завязывается чрезвычайно живая переписка с Рахманиновым,, который завершал свой четвертый фортепианный концерт. Высоко ценя талант Рахманинова-симфониста, Метнер об-

<стр. 147>

ращается к нему с просьбой сделать замечания по инструментовке второго концерта. В одном из писем он пишет: «Пришлите соломинку в виде одного слова в ответ на вопрос, смею ли я быть более легкомысленным? Могу ли уже теперь прислать Вам маленькие образчики по несколько тактов своего утопического искусства, с тем, чтобы Вы прислали их мне с Вашей отметкой по пятибалльной системе?» И далее Метнер раскрывает, какие именно вопросы инструментовки второго концерта его особенно смущают: «Меня искренне не интересует (или весьма мало интересует) красочность, колорит звучностей, ибо я искренне верю, что он лежит главным образом в самой музыке. А так как я в своем деле могу быть только искренним, то я не гонюсь за самодовлеющей красотой оркестровых комбинаций, а лишь за их практичностью в смысле динамического рельефа. Выбирая тот или другой инструмент для своей мысли, я не хочу, чтобы он добавлял к ней нечто от себя, но лишь только, чтобы он ничего от нее не убавлял. .. Взгляните боком, своим опытным взглядом и скажите только, не убита ли сама мысль всеми этими бойцами (инструментами. — *Е. Д.*), и если она не убита, то я уже почту себя счастливым отцом» [1].

Задумываясь над инструментовкой концерта, композитор вместе с

тем все чаще приходит к мысли, что его фортепианные сочинения в ряде случаев могут быть переложены для оркестра. В письме к брату он замечает: Откровенно говоря, я нахожу, что весьма многие из них (сочинений. — Е. Д.) при желании могли бы быть инструментованы с успехом. Не говоря уже об известной «Шопениане» Глазунова, которая представляет собой пример преодоления самого специфического пианизма (которого в большинстве моих сочинений,

[1] Из переписки Рахманинова и Метнера. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 81—83.

<стр. 148>

несмотря на их законную фортепианность, вовсе нет) — не говоря уже об этом преодолении непреодолимого — ведь инструментуют же ныне такие вещи, как «Вокализ» и «Табло» С. Васильевича» [1].

Дружеская помощь Рахманинова и его в целом положительный отзыв об инструментовке концерта были важным стимулом для наиболее быстрого и успешного его завершения. В одном из последующих писем Метнер пишет: «Все Ваши замечания принял к сведению... Я, ободренный, принялся за работу, и она пошла у меня в десять раз быстрее, чем раньше» [2]. Интересно, что и Рахманинов, работавший над завершением четвертого концерта, был «болен той же болезнью» (из письма к Н. К.), что и Метнер: он длительно шлифует произведение уже после написания клавира и особенно беспокоится о его чрезвычайно значительных, как казалось Рахманинову, масштабах. Четвертый, пожалуй, самый «метнеровский» из концертов Рахманинова, получил блестящую оценку Николая Карловича, который писал ему в этот период: «Ради бога не замучивайте себя и своего чудного концерта переделками» [3].

После завершения работы над этими сочинениями, Рахманинов посвящает четвертый фортепианный концерт Метнеру, который в свою очередь посвящает Рахманинову свой второй фортепианный концерт.

Написанный рукой зрелого мастера, второй концерт является значительным шагом в творческой биографии композитора. По сравнению с первым концертом он выделяется простотой, светлым жизнелюбивым тоном музыки, классической стройностью и

отточенностью формы.

[1] С. В. Рахманинова. Письмо Н. К. Метнера А. К. Метнеру от 13 июля 1923 года. ГЦММК, фонд 132, № 578.

[2] Подробнее об этом см.: «Из переписки Рахманинова и Метнера», «Советская музыка», 1961, № 11.

[3] Там же.

<стр. 149>

В концерте господствуют две образные сферы: мир динамически ярких, ритмически упругих тем и контрастные им светло-идиллические образы. Энергия, напористость и большая внутренняя организованность отличают основную (токатную) тему концерта:



Неоднократно возвращаясь с многочисленными нарастаниями и взлетами, она создает в первой части ощущение острой борьбы, которая и исчерпывается в пределах этой части концерта.

Другой круг образов концерта — лирически светлые, идиллические темы-канцоны, темы-песни. К ним принадлежат одна из вдохновеннейших тем Метнера — побочная партия первой части и поэтический «Романс» — лирический центр всего произведения:



<стр. 150>



Во втором концерте лирические образы не только не уступают роли динамически активных (первая часть, финал), но и выходят на первый план (медленная часть), подчинив себе развитие. По сравнению с первым, во втором концерте значительно возрастает роль оркестра. Если в первом концерте оркестр лишь «подавал мысли» и в основном сопровождал партию пианиста, то во втором концерте оркестровая ткань разработана гораздо более детально. Так же как и солист, оркестр принимает активнейшее участие не только в изложении, но и в разработке тем концерта. Оркестровые tutti — перед каденцией солиста в первой части или перед кодой в финале, — это развернутые эпизоды, выполняющие важную драматургическую роль. Например, репризное проведение темы главной партии первой части дается полностью в оркестровом звучании, а солист вступает с широким изложением побочной уже в каденционном разделе формы.

Пожалуй, только в одной части — лирическом «Романсе» — роль оркестра несколько отступает на второй план. Но именно в медленной части концерта Метнер как бы до дна исчерпывает колористические возможности фортепиано, которые здесь приобретают то глубину и мягкость звучания струнных (первая тема «Романса»), то несколько холодноватый оттенок деревянных духовых

<стр. 151>

(вторая тема), или массивную тяжеловесность медной группы (в репризном проведении основной темы).

В более камерной, интимной по складу медленной части композитор всячески избегает виртуозного начала, которое в крайних частях концерта сказалось и в фактуре сольной партии, и в ряде развернутых каденций пианиста (перед кодами в первой части и в

финале). Фактура медленной части концерта — это поющее метнеровское многоголосие, где любая попевка, мелодический подголосок, фраза отдельного солирующего инструмента — все рождено основной темой и служит средством ее развития.

Во втором концерте, написанном в традиционной форме трехчастного цикла, Метнер сближает между собой части. Так, вторая и третья части исполняются без перерыва. В конце второй части, подобно пятому концерту Бетховена, начинают выкристаллизовываться основные интонации финального Дивертисмента, делающие грань между двумя частями почти незаметной. Применяя широко распространенные в русской инструментальной музыке связи частей цикла через тематические реминисценции (вспомним произведения Танеева, Глазунова, Скрябина), Метнер включает в финал ведущие темы предшествующих частей.

В наследии Метнера фортепианные концерты занимают значительное место. Созданные в разные периоды творчества, отличающиеся по настроению и форме, концерты обобщают достижения других жанров: сонат, вариаций, пьес малой формы.

И если концерты Рахманинова, с его тягой к монументальным образам, фресковой манере письма, развивают линию русского симфонического концерта (концерт Чайковского, второй концерт Глазунова), то построение и принципы развития в метнеровских концертах обнаруживают их камерную природу.

<стр. 152>

Романсы

Романсы Метнера вносят очень существенные черты в характеристику творческого облика композитора. Метнером написано в общей сложности около ста романсов, разносторонне отражающих особенности его творческого склада.

Для Метнера, автора многочисленных фортепианных произведений, романс не был чем-то второстепенным, к чему бы он обращался лишь в моменты отдыха между крупными сочинениями. На протяжении всей жизни, начиная с первых творческих шагов и кончая последними годами, Метнер писал романсы. Далеко не все из них равноценны и представляют одинаковый художественный интерес.

Присущая композитору некоторая рационалистичность творчества, конечно, наложила отпечаток на отдельные образцы его вокальной лирики, подчинив контролю разума непосредственное выражение чувств. Но наиболее совершенные романсы пленяют тонкостью и большой глубиной. В них преобладают субъективные лирические настроения. Это иногда стремительный и страстный романтический порыв, но чаще — сосредоточенная и сдержанная лирика углубленно-философского характера.

Романсы многообразны: здесь есть и тончайшие музыкальные акварели, обычно связанные с зарисовками природы («Розы», «На озере», «Лишь розы увядают»), и масштабно развернутые драматические баллады («Перед судом»), элегии, выражающие наиболее глубокие философские темы («Бессонница»), стремительные вальсы («Могу ль забыть то сладкое мгновенье»), и патетические дифирамбы («Ночь»). Но основную массу составляют романсы — лирические, монологи, многогранно раскрывающие душевный мир человека.

Очень важным для Метнера был выбор поэтического

<стр. 153>

текста. С первых опытов создания романса он предъявляет высокие художественные требования к слову, к поэтическому тексту романсов. За двумя-тремя исключениями мы встречаем у Метнера имена только таких поэтов, как Пушкин, Лермонтов, Фет, Тютчев, Гёте, Гейне. Любимыми были Пушкин и Гёте, на текст которых он написал около половины романсов.

И это в период расцвета модернистского искусства, когда творческим воображением ряда композиторов завладели поэты-символисты — А. Белый, Ф. Соллогуб, З. Гиппиус, Вяч. Иванов. Композиторы, в тот период едва начинавшие свой путь, а впоследствии занявшие видное место в советской музыкальной культуре, Мясковский, Василенко, Крейн, Гнесин не избежали воздействия модернистской поэзии.

В большинстве романсов Метнер тяготел к литературным текстам преимущественно созерцательно-философским по своему строю. Стремясь к обобщенной передаче содержания, Метнер тем не менее чрезвычайно внимательно и чутко относился к соответствию между

текстом и музыкой не только в пределах общего настроения, но и в отдельных подробностях. В то же время он никогда не сбивался на детальное иллюстрирование поэтического текста. Так рождались его действительно прекрасные сочинения, такие, как «Мечтателю», «Заклинание», «Бессонница».

Вокальная мелодика Метнера чрезвычайно своеобразна. Не обладая широтой линии и большим размахом, она часто приближается к инструментальному звучанию. И это не случайно: Метнер рассматривал человеческий голос как «совершеннейший из инструментов». Отсюда и ряд специфических особенностей как в мелодике романсов, так и в применении нетрадиционных вокальных форм и жанров. Метнеру принадлежат, например, два крупных вокальных сочинения, не связанных с литера-

<стр. 154>

турным текстом — «Соната-Вокализ», ор. 41 № 1 и «Сюита-Вокализ», ор. 41 № 2. Новые возможности голоса-инструмента раскрываются в развернутой виртуозной партии.

Вокальные произведения без текста — довольно редкое явление в русской музыке; здесь можно лишь указать на «Вокализ» Рахманинова и концерт для голоса с оркестром Глиэра. Но если в вокальной линии сочинений Рахманинова и Глиэра преобладает песенная мелодика, то произведения Метнера более тяготеют к инструментальному началу.

Интересное преломление получает прием вокального «инструментализма» в романсах Метнера. Большое место в них композитор отводит бестекстовым вокализам; они чаще всего завершают романс, придавая основному образу еще какой-то совершенно новый колористический оттенок.

В романсах Метнера особенно велика роль фортепианной партии. Она так сложно и тонко разработана, что песни следовало бы назвать «песни для голоса и фортепиано». Метнер создает в романсах большие фортепианные эпизоды: прелюдии, интерлюдии, постлюдии, которые обычно тесно связаны с ведущим образом романса и воссоздают целые поэтические картины.

На тексты Пушкина Метнер создал около двадцати романсов (ор. 13, ор. 29, ор. 32, ор. 36 и ор. 45). Первым из них был «Зимний вечер» (ор. 13 № 1), написанный в 1903 году, — сочинение, получившее

большую известность. «Зимний вечер» относится к лучшим образцам лирики Метнера.

На первом плане в романсе выступает яркое мелодическое начало. Широко, раздольно льется тема, своим образно-интонационным строем напоминая русские народные протяжные песни. Сколько раздумий, затаенной грусти скрыто в ее жалобно звучащем напеве:

<стр. 155>



Огромная роль в создании общего настроения романса принадлежит фортепианной партии. Тип фортепианной фактуры, характер движения всегда связан у Метнера с тем образом, который он создает в романсе и очень часто с картинами природы. Быстро несущиеся волнообразные пассажи фортепиано не только выражают смятение чувства героя, но и изображают разбушевавшуюся стихию, завывание сурового зимнего ветра. Средний раздел романса — обращение к другу детских лет — старушке-няне. На момент оживают образы слышанных от нее сказок, но все это, лишь промелькнув, снова исчезает в игре туманных бликов холодного зимнего вечера.

Очень поэтичны метнеровские романсы-миниатюры, созданные также на текст Пушкина: «Муза» и «Роза» (ор. 29), «Цветок» и «Лишь розы» (ор. 36). В акварельных красках этих романсов Метнер

проникновенно раскрывает образное содержание пушкинских стихотворе-

<стр. 156>

ний. Хрупкая музыкальная звукопись, тончайшая отделка как деталей, так и всей формы романса в целом сделали их очень привлекательными.

«Цветок» Пушкина—Метнера — это романс-воспоминание, романс-раздумье о счастье давно ушедших дней. Призрачные тени гармоний красиво оттеняют основную, нежно-хрупкую мелодию романса:



Интересен романс из последней серии пушкинских стихотворений Метнера — «Арион». Указывая на свободолюбивую идею «Ариона», Б. В. Асафьев подчеркивал его особую роль в наследии Пушкина: «В творчестве

<стр. 157>

Пушкина это стихотворение соприкасается по своему глубочайшему смыслу с такими созданиями мощной, осознавшей свою власть, творческой воли поэта, как «Пророк», «Поэту», «Поэт и чернь», «Я памятник себе воздвиг» и подобный им» [1].

Романс Метнера «Арион» — развернутое вокальное

произведение, очень типичное для творчества композитора. В мелодии распевные интонации развиваются все шире, и в конце романса голос, освободившись от текста, привольно ведет свою песнь. Фортепианная партия целиком связана с основным музыкальным образом романса и составляет интересный орнаментально-фигурационный фон: детально разработанная, она не только создает общее взволнованно-приподнятое настроение, но и ярко выделяется в больших фортепианных фрагментах (особенно в постлюдии). Призывные интонации голоса, напряженная ритмическая пульсация фортепианной партии способствуют созданию впечатляющего поэтического образа, воспевающего мужество и смелость.

Три тетради песен на тексты Гете (ор. 6, 15, 18) были сочинены в ранний период творчества. Песни очень разнообразны и по характеру, и по музыкальному воплощению, и по их художественным достоинствам. Особенно выделяются две песни первой тетради: «Тишь на море» и «Счастливого плавания». Это два небольших музыкальных пейзажа, резко контрастных по настроению. В первом дается образ застылой в своем оцепенении водной стихии. Здесь Метнер сознательно ограничивает себя и средствах выразительности: скупой мелодический рисунок неторопливо развивается на фоне оstinatных, мерных аккордов сопровождения. Подчеркнутая статика становится средством художественного воплощения образа:

[1] Б. В. Асафьев. Стихотворения в современной русской музыке, «Орфей», 1922, № 1, стр. 97.

<стр. 158>

Andante lugubre

sempre *p*

Тишь глыбока я на море

sempre *p*

на колышется волна

pp

<стр. 159>

Другая песня — «Счастливого плавания» — переносит в совершенно иную образную сферу. Героический пафос, решимость, отличающие стихотворение, воплощаются в широкой, броской мелодии и очень взволнованной, бурной партии фортепиано.

В 1920 году Метнер написал «Пять стихотворений Тютчева и Фета», которые открываются одним из самых популярных романсов композитора — «Бессонницей» на текст Тютчева. Вот что сообщил Метнер по этому поводу брату Эмилию Карловичу: «Из многих новых

песен мечтаю показать тебе «Бессонницу» Тютчева и «Арион» Пушкина. Первая о том, что часто переживалось за последнее время, а вторая о том, к чему стремится душа. В музыке, кажется, удались обе» [1].

«Бессонница» — один из лучших образцов сдержанной и углубленной лирики Метнера. Раздумье о смысле жизни, о судьбе грядущих и уходящих поколений, выраженное в стихотворении Тютчева, вдохновило Метнера на создание очень глубокого, философского музыкального произведения. В самой мелодии романса Метнер сочетает строгость, самоуглубленность изложения с большой непосредственностью и привлекательной искренностью музыкального образа. Тема «Бессонницы» — одна из самых ярких подлинно русских мелодий Метнера. Романс лишен каких бы то ни было внешних эффектов: ритмически выдержанная оstinatная фигура фортепианной партии, и на ее фоне свободное развитие мелодии голоса. Так переданы одновременно и внешний образ (мерный бой часов), и состояние глубокой, безнадежной душевной скорби:

[1] Письмо Н. К. Метнера Э. К. Метнеру от 20 июня 1920 года ГЦММК, фонд 132, № 807.

<стр. 160>



Характерно и завершение романса — развернутая постлюдия, представляющая собой проникновеннейший дуэт фортепиано и голоса

без слов.

Романсы и песни Метнера составили одну из значительнейших страниц творческой биографии композитора. Обращаясь к «вечным» темам искусства — природе и человеку, — композитор вдохновлялся бессмертными образцами русской и западной поэзии. Лучшим песням и романсам Метнера свойственны яркая индивидуализация музыкально-поэтического образа, речевая, декламационная выразительность вокальной мелодии и тонко выписанная фортепианная партия, которая становится важнейшим участником ансамбля.

<стр. 161>

Черты стиля

Метнер жил и творил в тревожное, поисковое время, когда мировое музыкальное искусство переживало один из самых сложных и интересных периодов своего развития.

Первую половину XX века, как ни одну эпоху в прошлом, отличает обилие и, если можно так выразиться, сложнейшая «полифония» музыкальных стилей. Существование нескольких, подчас взаимоисключающих друг друга стилей, — закономерное явление искусства на различных этапах его развития. И в жизни, и в науке, и в искусстве процессы протекают не однолинейно. И если одни направления в искусстве смело стремятся к новым дерзаниям, открытиям и, что вполне естественно, в ходе их формирования многие из устоявшихся принципов модифицируются или отмирают, то художники более умеренного склада как бы «уравновешивают» своим творчеством этот процесс.

Наличие различных стилей и художественных школ, одни из которых подобно центростремительным силам неудержимо рвутся вперед, а другие, как бы центробежные, более тяготеют к устоявшимся формам и схемам, делает возможным и закономерным существование и развитие столь противоположных творческих фигур, как Прокофьев и Стравинский, Шенберг и Гершвин, Берг и Метнер.

Художник самобытной индивидуальности, создавший определенный музыкальный стиль, Метнер шел в искусстве путем, который лежал несколько в стороне от основных магистралей

современной жизни. И если многие события волновали его как человека и гражданина, то все же он не стремился поставить их в центре внимания своего музыкального творчества. Определенную несвоевременность собственного искусства очень остро ощущал

<стр. 162>

и сам композитор. В одном из писем к А. Ф. Гедике он прямо задает ему этот вопрос: «Не приходило тебе в голову, что я опоздал родиться, что то, что я пишу, не по времени? .. Ты, может быть, осуждаешь меня, что я так ношусь с собою, со своими сочинениями... Но... как ни мало может быть мое содержание, но это единственное мое содержание, т. к., кроме музыки, кроме того, что я делаю с ней, я совершенное ничто. Странно тоже то, что все, о чем я тебе сейчас пишу, на что жалуюсь, я одновременно сознаю и как колоссальный недостаток и как достоинство...» [1].

Бурному водовороту современной жизни Метнер противопоставил свой собственный мир — мир художника-индивидуалиста, чьи творческие принципы откристаллизовались достаточно рано и оставались фактически почти неизменными на протяжении всей жизни композитора.

Но создать собственный мир (пусть не во всем созвучный породившей его эпохе, как это было, например, у Танеева и Мясковского), может, как известно, лишь истинно большой художник, имеющий ярко выраженное свое видение мира, и идущий в искусстве своим путем.

Метнер — поэт-романтик, со светлым жизнелюбивымприятием мира. Для него почти не свойственны остродраматические конфликты или глубоко трагические, пессимистические концепции. Композитор никогда не рисует в своих сочинениях образы зла, насилия, смерти. Это связано в первую очередь с тем, что он нарочито проходит мимо уродливых и отталкивающих явлений окружающей действительности, — они существуют где-то за границами созданного им мира и просто сбрасываются им со счетов. Довольно далек Метнеру и обличительный смех, и подчеркнутая ироничность, свойственная многим

[1] Письмо Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 1 сентября 1907 года. ГЦММК, фонд 47, № 591.

сочинениям XX века. Его скорее привлекает мягкий, незлобивый юмор, и добрая улыбка придает особое обаяние многим страницам его произведений. Романтическая направленность творчества Метнера в целом тяготеет к классицизму.

Подлинной стихией композитора оказалась лирика. В лучших его работах пленяют образы человека с мечтательной и возвышенной душой, образы вдохновенной юношеской любви, упоение радостями жизни и красотой природы. И какую-то особую свежесть, неповторимость многим метнеровским лирическим образам придает легкая сказочная дымка, окрашивающая их в призрачные фантастические тона. Таковы, например, циклы сказок ор. 9 и первые две сказки из ор. 26, «Романс» из второго фортепианного концерта, «Лирические эскизы для юношества», «Соната-Идиллия». В произведениях этого плана преобладает обычно один образ, раскрываемый в широкой кантиленной теме. Отсутствие контрастного начала и ясная гармоническая основа способствуют созданию мягкого лирического настроения.

Среди лирических пьес Метнера особенно выделяются те из них, где лирика приобретает элегический оттенок: «Соната-Элегия» и «Соната-Воспоминание», романс «Цветок засохший» и тема первой импровизации «Воспоминание о бале», побочная партия сонаты соль минор и сказка «Нищий». В этих сочинениях преобладает особый, сугубо метнеровский «воспоминательный» тон музыки. Искренне и поэтично художник пишет как бы свои музыкальные мемуары, раскрывая в них образы мечты и действительности и давая полный простор творческой фантазии. Подобные образы составляют центр метнеровского мира. Именно в них ярче всего вступает он сам, подобно тому как Скрябин утверждал себя («Я есмь») в остро импульсивных темах «Божественной поэмы», четвертой и пятой сонат.

Большое место в музыке Метнера занимают лирико-повествовательные и лирико-драматические образы. Чаще всего они воплощаются в пьесах-монологх, сказках, отрывках из трагедий, сочетающих внешнюю неторопливость, размеренность развития с

большой внутренней взволнованностью и устремленностью. Таковы сказки ор. 14 № 2, ор. 20, ор. 26 № 3, № 4, сонаты ор. 22 и ор. 25 № 2, первый фортепианный концерт и первая часть фортепианного квинтета. В подобных сочинениях композитор ставит вопросы большой значимости (вспомним сказку «Колокол искусства», фортепианный квинтет), а подчас и философского порядка (Соната ор. 25 № 2 и др.).

Сама тематика произведений подсказывала иные, чем в лирических пьесах, средства выражения: огромную роль полифонического начала (сказки ор. 8 и 14), сложность формы (первый фортепианный концерт), контрастное сопоставление образов, часто данное в одновременности (ор. 26 № 4, ср. 34 № 4). Обычная для ряда лирических пьес монообразность уступает место иному принципу частой смене разнохарактерных настроений.

Как и многим романтикам, Метнеру свойственна антитеза — драма и дифирамб жизни. Но метнеровский дифирамбизм диаметрально противоположен листовскому, скрябинскому или рахманиновскому чувственному восторгу. «Облекая свои чувства в латы», композитор становится более сдержанным и «объективным» даже в выражении наиболее противоположных человеческих чувств. Таковы его небольшие фортепианные пьесы с названием «Дифирамбы» ор. 10, финал первой скрипичной сонаты («Дифирамб») и многие коды крупных сочинений, например, первого фортепианного концерта, «Трагической сонаты» и постлюдии некоторых романсов — «Арион», «Могу ль забыть».

Еще одна сфера метнеровских образов — фантастика, обильно представленная в произведениях разных жанров

<стр. 165>

и форм на протяжении всего творческого пути. Русалки, леший, эльфы, гномы — типичные для раннего романтического искусства персонажи — заполняют такие сочинения, как «Инфернальное скерцо» ор. 3 и «Сказку эльфов» ор. 48, и «Импровизацию в форме вариации» ор. 47, и разработку первого фортепианного концерта, сказки ор. 34 № 3 и ор. 35 № 2. Сказочно-фантастические образы чаще всего воплощаются в характерных «метнеровских» скерцо: легких, стремительных, воздушно-полетных, слегка иронических.

Метнеру не пришлось запечатлеть героiku и пафос народной

жизни — романтические образы искусства, хоть и вполне современно трактованные, оказались целью и смыслом его творчества. Однако было бы не совсем верно утверждать, что все творчество Метнера осталось в стороне от общественных бурь своего времени и не отражало некоторых его идей. Если бы это было так, едва ли можно было бы говорить о настоящем искусстве композитора; речь могла бы идти о голом мастерстве.

Но ведь тревожная музыкальная атмосфера первого фортепианного концерта и сказки «Колокол искусства», поэтичная вдохновенность глубоко русских романсов «Зимний вечер» и «Бессонница», или философские раздумья в сонатах ор. 22 и 25 были, несомненно, близки своему времени. И хотя Метнер сознательно отдалается от реальных событий, от напряженной борьбы старого и нового, веяния современности (пусть помимо его воли) порой властно врываются, и созданный композитором мир.

Национальная характерность метнеровских образов полностью определилась уже в сочинениях центрального периода творчества. В фортепианных пьесах и концертах, появившихся в первом и во втором десятилетии XX века (сказки с ор. 14 по 35, сонаты двадцатых опусов и первый концерт), русская струя музыки Метнера начинает утверждаться все определенной, а в ряде случаев — в

<стр. 166>

сказках ор. 14 № 1, ор. 20 № 1, ор. 26 № 3, в сонатах ор. 22 и 25 № 2 и в тематизме первого концерта — уже полностью определяет собой национально-русское «лицо» сочинения.

Национальная основа творчества Метнера проявлялась, в частности, и в широком обращении композитора к образам русской классической литературы. Многие его романсы, сказки, сонаты навеяны поэзией Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета. И даже в тех случаях, когда творческое внимание композитора привлекает немецкая, французская или английская литература — шекспировские сказки, романсы и песни на тексты Гёте, и Гейне, он раскрывает их содержание сквозь призму мироощущения русского художника. В этом отношении очень показательна метнеровская сказка «Офелия».

В зарубежный период творчества Метнера русская струя в его музыке ощущается с неменьшей силой. Он создает романсы и песни на

тексты Пушкина, Тютчева, Фета, третий «Концерт-Балладу» по стихотворению Лермонтова «Русалка», «Русскую хороводную» для двух фортепиано, сказки ор. 51, посвященные «Золушке и Иванушке-дурачку», «Эпическую сонату».

В поздних фортепианных и вокальных циклах композитора особенно сильна связь с русским народным песнетворчеством. Яркие примеры тому — введение народных песен в цикл сказок ор. 51 и опора на старинные церковные напевы в фортепианном квинтете и «Эпической сонате» [1].

В воспоминаниях современников, в собственных высказываниях композитора неоднократно сквозит мысль о том, что русские народные песни высоко ценились и

[1] Подобно Чайковскому, Танееву, Римскому-Корсакову, Рахманинову Метнер рассматривал церковные напевы как неотъемлемую часть русского фольклора и охотно вводил их в свои сочинения.

<стр. 167>

глубоко изучались Метнером. С особым интересом он слушал старинные народные былины и, как чуткий художник, ощущал необходимость реальной связи с народной музыкой. Народные напевы Метнер почти никогда не вводил как цитаты, но пропитанные элементами родных напевов его сочинения оказываются одновременно и вполне индивидуальными и вполне национальными [1]. Конкретная образность, присущая искусству Метнера, тесно связана со значительной ролью программности и жанрового начала в его сочинениях [2]. Важнейшими, определяющими жанрами творчества композитора стали песня и танец.

Канцоны, романсы, серенады и песни легли в основу таких сочинений, как второй лирический цикл «Забытых мотивов» (ор. 39), включающий «Раздумье», «Романс» и «Утреннюю песню», как «Вечерняя песня» и «Песнь па реке» из ор. 38 и медленная часть второго фортепианного концерта («Романс»), как сказки ор. 9 № 3 («Серенада») к ор. 14 № 1 («Песнь Офелии»).

Часто обращается композитор к жанру танца и к некоторым характерным танцевальным ритмам. Танец темпераментный и изысканный, стремительный и плавный воплощен Метнером в третьем

танцевальном цикле Забытых мотивов» (ор. 40). «Грациозный танец», Праздничный танец», «Лесной танец» (из ор. 38), «Танец», ставший средней частью первой скрипичной сонаты (ор. 21), «Танец-сказка» (ор. 48 № 1), прелюдия «В темпе сарабанды» (ор. 54, № 3), «Русская хороводная» для двух фортепиано ор. 57 и танцевальные вариации из первого фортепианного концерта и импровизации ор. 47 — вот далеко не исчерпывающий перечень танцев и танце-

[1] О непосредственной близости лирического тематизма Метнера и народных песенных образцов см. подробнее на стр. 170.

[2] О тяготении Метнера к конкретным образам программной музыки уже говорилось в связи с разбором сонат, сказок и концертов.

<стр. 168>

вальных эпизодов, встречающихся в сочинениях Метнера. Особенно композитор тяготеет к вальсу. В этом жанре написаны, например, романсы «Давно ль под волшебные звуки» (Фет), «Могу ль забыть» (Пушкин), фортепианный романс ор. 39, фортепианная импровизация «Воспоминание о бале», сказка ор. 34 № 1 «Волшебная скрипка»... Значительное место отводит он и величавому маршу-шествию. Таковы, например, «Траурный марш» из ор. 31, сказка «Рыцарское шествие» (ор. 14 № 2), непрограммные сказки ор. 8 № 1 и ор. 26 № 4, кода первого фортепианного концерта, «Трагической сонаты».

Ключ к своеобразию музыки Метнера следует искать также в характере ее тематизма. Одна из наиболее характерных его черт — тесное переплетение вокальных и инструментальных принципов: с одной стороны, вокальные мелодии композитора носят подчас подчеркнуто инструментальный характер [1]. С другой стороны, инструментальное творчество композитора характеризуется широкой опорой на песенный тематизм. Метнер прямо называет многие пьесы канцонами, романсами, песнями. Таковы, например, тема «Романса» из второго фортепианного концерта, мелодии известных русских сказок ор. 26 № 3, ор. 34 № 3, ор. 53 № 3 и другие.

Создавая свои темы, Метнер часто строил их с учетом законов поэтической речи. Отсюда декламационность, речитативность многих мелодий, подчеркнутое членение их на мотивы, фразы, как бы «произнесенные вслух». «Помнить об оттенках в мыслях, т. е. о паузах,

ritardando, piano и проч.» [2], — писал, например, Метнер о побочной партии сонаты op. 22.

[1] Тенденция «вокального инструментализма» наиболее ярко раскрывается в таких сочинениях, как «Соната-Вокализ» и «Сюита-Вокализ», применяющих чисто инструментальные формы в бестекстовом вокальном сочинении.

[2] ГЦММК, фонд 132, № 47, лист 18.

<стр. 169>

Композитор обильно комментирует темы инструментальных сочинений, запятыми, указывающими исполнителю, где надо «брать дыхание» [1].

О теснейшем переплетении вокально-инструментальных принципов свидетельствует и авторская подтекстовка многих инструментальных тем, имеющих вокальную основу [2].

Специфическим качеством тематизма Метнера является лаконизм и завершенность каждой мысли. Композитор часто использует сжатые темы-кличи, темы-попевки, темы-эпиграфы, которые становятся исходным мелодическим импульсом сочинения [3].

Опираясь на сложную «технику мотивов» (Б. Асафьев), Метнер мастерски использует внутренние возможности, скрытые в самой теме. В связи с этим возрастает роль монотематических принципов развития, что роднит искусство Метнера с творчеством ряда композиторов-романтиков, прежде всего с Шуманом, Листом, Брамсом.

Тематизм Метнера характеризуется не только афористически сжатой «тезисной подачей» тем-лейтмотивов (что чаще имеет место в лирико-драматических сочинениях), но и широким проникновением элементов развития в экспозицию многих, преимущественно лирических тем. Положенные в основу песенных форм (канцоны, медленные сказки), лирические темы опираются на попевочно-вариационный тип развития, характерный для русских народных протяжных песен и инструментальных наигрышей:

[1] См. второй нотный пример на стр. 95.

[2] Таковы, например, сказка op. 34 № 4 с подтекстовкой основной темы пушкинской строфой «Жил на свете рыцарь бедный», «тютчевская» соната op. 25 № 2 с кличем «Слушайте, слушайте!»,

тема-лейтмотив из фортепианного квинтета с подтекстовкой строфы евангелия и многие другие.

[3] См. примеры на стр. 21, 33 (первый пример), 136 (вступления к сказкам оп. 8 сонате оп. 25, основная тема первого концерта).

<стр. 170>



Одним из важнейших приемов развития, тесно связанных с практикой народного исполнительства, становится перемещение опорного звука мелодии на синкопу [1]. Мягкая синкопа, сглаживающая ритмический рисунок темы, пронизывает большинство лирических мелодий композитора, придает им особую гибкость. Еще одна «точка касания» лирических тем и протяжных народных песен— широкое использование мягких опевающих форшлагов, как бы усиливающих воздействие опорных звуков мелодии [2]. Интервал форшлага-опевания бывает

[1] Соответствующие места в примере заключены в пунктирную рамку.

[2] В нотном примере они отмечены пунктирным кружком.

<стр. 171>

различным: от малой секунды до большой сексты. В применении этих форшлагов наблюдается определенная закономерность: в лирических темах чаще встречаются терцовые, квинтовые и особенно «плагальные» квартовые форшлагги. Секундовые опевания и характерные восходящие тираты чаще встречаются в подвижных темах танцевального характера [1].

Широко проникает в тематизм метнеровских мелодий опевание основного тона или терции лада (распетая квинтоль), часто возникающая в каденциях русских протяжных песен [2].

Ладо-гармоническое строение тем также обнаруживает их теснейшую связь с фольклорным источником. Как и многие народные песни, лирические темы композитора строятся на заполнении тоники лада нисходящими речевыми интонациями. Подобными трезвучными темами, например, являются мелодии сказок ор. 14 № 1, ор. 20 № 1 [3], «Сонаты-Идиллии» ор. 56.

Типичная черта лирического тематизма — определенная звуковысотная замкнутость темы-зерна: композитор часто ограничивает мелодию либо квинтовым, либо октавным диапазоном. Как и в ряде народных песенных образцов, доминантовый тон становится важнейшей «осью обращения темы» [4].

В тематизме Метнера своеобразное преломление получает и ладовая переменность, характерная для русского народного песнетворчества. И мажорные, и минорные темы звучат особенно мягко благодаря опоре на то-

[1] См., например, сказку ор. 31 № 3, «Новеллу» ор. 17 № 2, «Сказку-танец» ор. 48, сказку ор. 51 № 1.

[2] В нотном примере на стр. 170 выделена пунктирными скобками.

[3] См. нотные примеры на стр. 116 и 118.

[4] См. темы сказок ор. 26 № 3, ор. 26 № 1 (на стр. 124 и 122. ор. 34 № 1 и другие.

нические трезвучия — двух параллельных тональностей: ре минора и фа мажора в побочной партии сонаты ор. 22 [1], ля минора и до мажора в теме медленной части квинтета, си-бемоль минора и ре-бемоль

мажора в главной партии «Романтической сонаты» [2].

Общность лирических тем Метнера и народных песенных образцов сразу «не бросается в глаза», «не лежит на поверхности». Но анализ отдельных компонентов, организующих тему, — интонационного строя, ритмической структуры и ладо-гармонических особенностей — позволяет сделать вывод о существовании глубинной, внутренней органической связи между лирическим тематизмом Метнера и песенным творчеством русского народа.

Воплощая образы романтической мечты и философского раздумья, давая тонкие зарисовки картин настроения и мира фантастики, Метнер обращался, как правило, к классическим формам и схемам: сонатной и вариационной в сочинениях крупного масштаба; к трехчастной — в пьесах малой формы.

Форма в сочинениях Метнера всегда тесным образом связана с содержанием и, являясь его «перспективой», каждый раз заново «лепится» композитором.

Сонатная форма стала одной из самых привычных сфер высказывания композитора. Особенности формы сонат Метнера во многом объясняются трактовкой сонатного Allegro, в котором важнейшую роль приобретает процесс экспонирования тем. Их количество в экспозиции обычно велико (4—6), как, например, в «Сонате-Воспоминании» или в сонате op. 25 № 2.

Главные темы сонат обычно невелики по масштабу, напоминая афористически сжатые тезисы. Процесс ин-

[1] См. пример второй на стр. 95.

[2] См. пример на стр. 59.

<стр. 173>

тенсивной тематической работы композитор начинает прямо в экспозиции [1], и собственно разработка становится лишь этапом развития, возникающего в первом разделе сонатного Allegro.

Критика справедливо упрекала разработки некоторых сонат Метнера в инертности, в отсутствии единого целенаправленного движения [2]. В лучших своих сонатах Метнер преодолевает этот недостаток, делая разработки резко контрастными к общему типу развития экспозиции и репризы (например, в «Сонате-Воспоминании», сонате op. 22, первой скрипичной сонате и других).

В сонатах Метнера ясно ощущается тенденция к непрерывному развитию, и это существенно повлияло на трактовку репризы. Реприза в его сонатах часто только тематическая, но не тональная. В результате этого она воспринимается как непосредственное продолжение общей линии развития сонаты.

Весь ход сонатного творчества композитора направлен к утверждению крупного одночастного сочинения. В сложных (синтетических) формах чрезвычайно возрастает роль самостоятельных вставных эпизодов: Интерлюд в сонате op. 22, новая тема репризы в «Сонате-Воспоминании», тема русалки в третьем фортепианном концерте или «Блаженны алчущие ныне» в квинтете.

Как правило, новые «действующие лица» появляются и в разработке (op. 22), или, что чаще, в репризных разделах Allegro (op. 38, op. 60).

Чрезвычайно индивидуально трактует Метнер вариационную форму, хотя и не всегда указывает на нее в под-

[1] Для Метнера типичны «разработанные экспозиции» (термин С. И. Танеева), с широким развитием тем уже в первом разделе знатного allegro.

[2] См., например, Гр. Прокофьев: Новые произведения Н. Метнера. «Русская музыкальная газета» 1907, № 31, Библиография; Каратыгин. О Метнере. «Аполлон». 1913, № 4, стр. 51.

<стр. 174>

заголовке своих сочинений. Лишь две фортепианные пьесы — op. 47, op. 55 и средняя часть второй скрипичной сонаты прямо названы автором вариациями. Но первая импровизация для фортепиано, разработка первого фортепианного концерта, сказка op. 20 № 2 также написаны в форме вариаций.

Вариационный принцип присущ и мелодике Метнера. Многие его темы, обычно масштабно сжатые, подвергаются интенсивной разработке именно на основе вариационного принципа (см., например, сказки op. 20 № 1, op. 14 № 1). В мастерской трансформации основной темы в вариациях ярко выступает огромное мастерство Метнера-полифониста, тонкий изысканный вкус Метнера-гармонизатора и огромное ритмическое богатство, вообще присущие его музыке.

Гармоническому мышлению композитора свойственны

намеренная простота и строгая функциональная логика. Метнер не боится самых привычных и обыденных созвучий, которые каждый раз представляет в новом освещении. Из наиболее характерных черт можно выделить две: частое использование ясной, «возвышенной» диатоники, связанной с воплощением лирических или лирико-эпических образов (см., например, сказки ор. 26 № 3, ор. 35 № 1, сонату ор. 11 № 1, «Сонату-Идиллию»).

Важнейший прием гармонического развития — широкое введение диатонических секвенций с их характерной функциональной и ладовой переменностью, тяготением к плагальности.

Важную роль в гармоническом стиле Метнера играют и остродиссонантные, альтерированные созвучия, к которым прибегает композитор для воплощения драматических, патетических и трагедийных образов (см., например, первый концерт, сонату ор. 22, вторую скрипичную сонату). Мажорные и минорные звукоряды композитор расширяет путем предельной хроматизации, а сложные,

<стр. 175>

альтерированные задержания и острые созвучия свидетельствуют о том, что «гармонический модернизм», которым славились наиболее смелые сочинения XX века, не остался для Метнера незамеченным [1]. Тональные планы многих произведений характеризуются смелыми модуляционными сопоставлениями, например, секундовое соотношение главных и побочных партий в сонатах, тем и ответов в фугах («Грозовой сонаты» и «Сонаты-Баллады»), экспозиций и реприз и малых инструментальных формах (сказка ор. 26 № 3).

«Культ» каданса — одна из своеобразнейших черт метнеровского гармонического мышления. Как уже указывалось, композитор называл каденции «дыханием» произведения и считал их важнейшим элементом музыкальной речи, отделяющим одну мысль от другой. Кадансовость глубоко проникла в музыку Метнера, подчинив ее и внутренне — путем опоры многих тем на гармоническую основу кадансового оборота (см., например, сказки ор. 8 № 2, ор. 9 № 1, ор. 35 № 1), — и внешне — через введение большого количества каденций, легко членящих музыкальную ткань (см., например, сказки ор. 26 № 1 и № 2). Кадансовость — в широком смысле слова — положена Метнером в основу знаменитого вступления к «Сонате-Воспоминание» [2].

В метнеровской транскрипции старый прием прелюдирования приобретает новые краски, так как и в данном

[1] В ряде сочинении Метнер выходит за пределы мажорно-минорной системы: «Похоронный марш» ор. 31 написан в гамме тон-полутон, «Сельский танец» ор. 38 — в увеличенном ладу.

[2] Свободное прелюдирование на кадансовой гармонической основе с выделением самостоятельной мелодической линии — довольно распространенный прием: достаточно вспомнить органную прелюдию Баха до минор или его же до-мажориую прелюдию из первого тома «Хорошо темперированного клавира», романсы Шумана «Слышу ли песен звуки» и Даргомыжского «Мне грустно».

<стр. 176>

случае композитор мастерски расцвечивает традиционные гармонические формулы тонкими модуляционными переходами.

Используя самые сложные гармонии, Метнер прежде всего заботится о большой четкости, плавности голосоведения, стремится образовать естественную линию для каждого самостоятельного голоса. Строгое отношение к важнейшему элементу гармонии — голосоведению — возникло, вероятно, как следствие тщательной работы композитора над полифонией.

В творчестве Метнера находят место как полифонические формы в чистом виде (фуга, фугато), так и многообразно примененные приемы полифонической техники (стретта, каноны, обращения тем и т.д.). Использование полифонических приемов никогда не приводило Метнера к созданию полностью полифонического произведения. Даже две грандиозные фуги (в ор. 27 и в ор. 53 № 2) являются частью огромных композиций. Напитав внутренне его творчество, полифония стала одной из привычных форм композиторского мышления Метнера.

Для творческого метода композитора характерно органическое сочетание полифонического и гомофонного принципов. Удивительно гибкий тематизм метнеровских сочинений легко допускал и полифоническое, и гомофонное «решение задачи», как это было, например, и в поздних сочинениях Бетховена.

В известной сказке «Рыцарское шествие» (ор. 14 № 2) чисто полифоническая по складу тема легко переходит в гомофонный тип изложения; тот же процесс можно проследить и в развитии фуг и

фугато крупных сонатных сочинений.

Музыке Метнера свойственна чрезвычайно кипучая ритмическая энергия. Композитор считал ритм «пульсом музыки». Каждое сочинение имеет четкий ритмический стержень, опираясь на который композитор мог

<стр. 177>

широко пользоваться ритмической свободой. Избрав определенный ритмический рисунок, он свободно обращается с тактовой чертой, вводит трехдольность в четырехдольный размер и т. д. Отсюда же берет начало то особое своеобразие исполнения, которое так выделяло Метнера-пианиста.

Для Метнера исполнительство было необходимым завершающим моментом творческого процесса. Искусство пианиста позволяло «озвучить» созданные им композиции. В последние годы жизни он записал им грампластинки ряд особенно дорогих ему сочинений [1]. Этим исполнением композитор как бы завершил процесс их создания.

Метнера-пианиста выделяло своеобразное «жесткое» туше. Критика по-разному оценивала эту специфическую манеру звукоизвлечения; нередко можно было услышать в адрес Метнера и прямые упреки в недостатке кантилены и неумения полнокровно воплощать лирические моменты. Жесткость туше Метнера не следует рассматривать как один из недостатков или особое достоинство пианиста. В нем еще одно качество игры, теснейшим образом связанное с композиторской практикой исполнителя. Философско-обобщенный строй музыки Метнера требовал особых средств выражения и в исполнительстве. Ведь в его искусстве мысль часто преобладает над чувством, а «подтекст» иногда значит больше, чем само «слово». Отсюда и моменты лирических откровений звучат необыкновенно ярко, поэтично, приковывают к себе особое внимание.

Своеобразие метнеровского туше тонко охарактеризовала М. Шагинян: «У Метнера было своеобразное туше», он отрицал мягкое, ласкающее, смазывающее прикосновение пальцев к клавишам — у него имелся свой

[1] Список грампластинок Метнера см. на стр. 190—191.

<стр. 178>

взгляд на искусство фортепианной игры, своя школа пианизма и свой особый стиль, многим казавшийся жестким, суровым. Но как это жесткое и честное, без всякой сентиментальности катания пальцами клавиш, как этот суровый аскетический удар умел «выматывать» удивительную глубину звука, шедшую, казалось, из самой сокровенной души инструмента, и как при таком «жестком» туше выигрывали внезапно нежно-лирические фразы его удивительных мелодий» [1].

Игра Метнера представляла гармоничное и уравновешенное развитие всех элементов пианизма. Скульптурная выпуклость музыкальных образов пианиста вызывалась к жизни и смелым использованием крайних степеней звучности, и властным ритмом, и колоссальной убежденностью исполнителя в том, что избранный им путь — единственно правильный.

Звуковая палитра Метнера-исполнителя отличалась гармоничностью: его *forte* никогда не было чересчур резким или кричащим, а предельное *pianissimo* не теряло материальности звучания. Отсюда и те же специфические особенности метнеровской фактуры. Она чрезвычайно богата и разнообразна. Здесь можно найти образцы тончайшего кружевного плетения и полнозвучной аккордики рахманиновского типа, характерную токкатность и густую, вязкую фактуру, вырастающую из сочетания нескольких самостоятельных голосов. Именно фактура произведения Метнера часто делает его творческий почерк особенно своеобразным и оригинальным.

Между различными внешне контрастными типами метнеровской фактуры существует интересная внутренняя связь. Даже самые легкие, прозрачные или полетно-скерцозные темы имеют прочную опору на определенные

[1] М. Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. Сборник «Воспоминания о Рахманинове», цит. изд., стр. 163.

аккордовые функции. Темы же с плотной, полнозвучной фактурой никогда не становятся излишне тяжеловесными, перенасыщенными. Два основных начала метнеровской фактуры — легкость, прозрачность, связанная с чисто мелодическим принципом изложения, и полнозвучие,

чаще аккордового типа — тяготеют друг к другу и дополняются один другим. Их взаимосвязь можно было бы выразить следующей формулой: все легкое звучит полно, все полнозвучное стремится к легкости!

При внешней сложности изложения фактура Метнера предельно пианистична и легко «укладывается в пальцы». И это естественно — работу над сочинением композитор завершал за фортепиано. Блестящий пианист, он досконально знал особенности инструмента и добивался максимального раскрытия его возможностей.

Творчество Метнера, композитора большого дарования и высокой культуры, создателя выдающихся сочинений в области фортепианной и камерной музыки, оказало влияние на развитие и формирование ряда русских композиторов, особенно в первое десятилетие XX века. Воздействие метнеровских творческих принципов можно проследить в сочинениях таких авторов, как Ан. Александров, В. Шебалин, Ю. Шапорин, Е. Голубев, С. Файнберг. В пору расцвета модернизма путь Метнера был для молодых композиторов одной из тех точек опоры, которые помогли им противостоять многим антихудожественным веяниям в искусстве и прийти к достижениям современного творческого этапа.

Известная обособленность позиций Метнера в искусстве XX века не позволила ему стать во главе определенного творческого направления, создать школу последователей. Однако воздействие метнеровских творческих и исполнительских принципов на развитие современного музыкального искусства — несомненно. В лучших сочинениях композитора—сказках и сонатах, концертах и

<стр. 180>

песнях — выявились и откристаллизовались своеобразные, характерно метнеровские черты: былинно-эпическая настроенность тона, декламационная выразительность тематизма, часто афористически лаконичного, интенсивное, тематически насыщенное развитие, восходящее в основном к полифоническим принципам, строгий, без «модных излишеств» музыкальный язык.

Именно эти собственно метнеровские черты оказались в ходе дальнейшей эволюции современного искусства наиболее ценными и перспективными. И если композитору не суждено было создать своей

школы последователей, то «метнерпзм», как определенный комплекс музыкально-выразительных средств и приемов, нашел свое продолжение в творчестве ряда русских и советских композиторов, например, в четвертом фортепианном концерте Рахманинова, в ранних сонатах Прокофьева и Мясковского, в сочинениях Ан. Александрова, Голубева, Шебалина, Гольденвейзера и у представителей более молодого композиторского поколения (например, у Дмитрия Благого).

Еще не освещенная композиторская и исполнительская деятельность Метнера — большое и важное явление музыкального искусства XX века. Можно любить музыку Метнера, можно ее не принимать, но пройти мимо такого явления, пусть и не лишённого определенных эстетических противоречий (иногда связанных и с конкретно-историческими причинами), невозможно.

Продолжая лучшие традиции классического искусства, Метнер не следовал слепо его образцам. Он искал и нашел свой путь в искусстве XX века, развивающий классические традиции в современной ему действительности. Творчество композитора как бы подтверждает идею В. В. Стасова, который в одной из своих работ писал: «Музыка, как и все прочие искусства, ревностно черпает из потока прошлого, и старые формы все в

<стр. 181>

более и более богатом применении служат выражением нового содержания» [1].

Горько расплачиваясь за разрыв с Родиной, за то вынужденное одиночество, на которое он сам себя обрек, Метнер и вдали от родной страны не изменил коренным основам воспитавшей его русской музыкальной культуры. Композитор не создал ни одного произведения в угоду вкусам буржуазной публики и по-прежнему оставался русским музыкантом, прочно связанным с традициями своего национального художественного прошлого.

Говоря о судьбе искусства Метнера, П. Мясковский писал: «...Как графика с медлительной постепенностью завоевала свое положение, так и столь близкому к графичности искусству Метнера еще долго предстоит ожидать справедливой оценки и признания, но что таковое настанет, я не сомневаюсь: слишком в музыке Метнера много жизненных соков, слишком много в нее вложено духовных сил,

положим ощущаемых пока немногими — любимыми; ... слишком много в ней священного огня, чтобы в конце концов не растопить лед неприязни» [2].

И хотя творчество Метнера в целом еще не пользуется широкой популярностью, его лучшие произведения — сказки, сонаты, песни — давно заняли прочное место в репертуаре исполнителей. Ибо в них заложено то основное, значительное, правдивое, что составило смысл и цель жизни большого русского художника звука — Николая Карловича Метнера.

[1] В. В. Стасов. О некоторых формах нынешней музыки. Собрание сочинений, т. III, СПб., 1894.

[2] Н. Мясковский. Н. К. Метнер, «Письма, статьи, воспоминания», С. К., М., 1960, стр. 112.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список сочинений [1]

Для фортепиано:

- ор. 1 Восемь картин настроений. Изд. П. Юргенсона [2], 1903.
- ор. 2 Три фантастические импровизации. Изд. П. Юргенсона, 1904.
- ор. 4 Этюд, Каприччио, Музыкальный момент, Прелюдия. Изд. П. Юргенсона, 1904.
- ор. 5 Соната f-moll. Изд. фирмы М. П. Беляева, 1904. Переиздана этой же фирмой в 1955 году в новой, пересмотренной автором редакции.
- ор. 7 Три арабески. Изд. П. Юргенсона, 1905.
- ор. 8 Две сказки. Изд. П. Юргенсона, 1906.
- ор. 9 Три сказки. Изд. П. Юргенсона, 1906.
- ор. 10 Три дифирамба. Изд. П. Юргенсона, 1906.
- ор. 11 Сонатная триада. Изд. П. Юргенсона; первая соната — 1906, вторая — 1907, третья — 1908.
- ор. 14 Две сказки. Изд. П. Юргенсона, 1908.
- ор. 17 Три новеллы. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин—СПб., 1910.
- ор. 20 Две сказки. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин—СПб., 1910.
- ор. 22 Соната g-moll. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин—СПб., 1910.

[1] Произведения, отмеченные звездочкой, не включены в Полное собрание сочинений, выпущенное Музгизом в 1959—1963 годах в двенадцати томах.

[2] Издательство П. Юргенсона находилось в Москве.

- ор. 23 Четыре лирических фрагмента; первый напечатан в Сборнике № 1 Российского музыкального издательства, Москва—Берлин—СПб., 1911, остальные — тем же издательством, 1913.
- ор. 25 № 1 Соната-сказка. Российское музыкальное издательство, Москва — Берлин — СПб., 1911.
- ор. 25 № 2 Соната e-moll. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин — СПб., 1913.
- ор. 26 Четыре сказки. Российское музыкальное издательство, Москва — Берлин — СПб., 1913.
- ор. 27 Соната-Баллада Fis-dur; первая часть выпущена отдельно Российским музыкальным издательством, Москва — Берлин — СПб., 1913, вторая и третья части напечатаны тем же издательством отдельно, 1914.
- ор. 30 Соната a-moll. Российское музыкальное издательство, Москва—Петроград, 1917.
- ор. 31 Три пьесы для фп: Импровизация, Траурный марш. Сказка, изд. Российское музыкальное издательство, М. — Пгр., 1916.
- ор. 34 Четыре сказки. Государственное музыкальное издательство, Москва — Петроград, 1919.
- ор. 35 Четыре сказки. Государственное музыкальное издательство, Москва — Петроград, 1919.
- ор. 38 «Забытые мотивы», первый цикл. Изд. Ю. Г. Циммермана, Лейпциг — Берлин, 1922.
- ор. 39 «Забытые мотивы», второй цикл. Изд. Ю. Г. Циммермана. Лейпциг — Берлин, 1923.
- ор. 40 «Забытые мотивы», третий цикл. Изд. Ю. Г. Циммермана, Лейпциг — Берлин, 1922.
- ор. 42 Три сказки. Изд. Ю. Г. Циммермана; Лейпциг—Рига —Берлин; Русская сказка—1924, другие две—1925.
- ор. 47 Вторая импровизация. Изд. В. Циммермана, Лейпциг, 1926.
- ор. 48 Две сказки. Изд. Ю. Г. Циммермана. Берлин — Лейпциг— Рига (б. д.).

- ор. 49 Три гимна труду. Изд. В. Циммермана, Лейпциг (б. д.).
- ор. 51 Шесть сказок. Изд. В. Циммермана, Лейпциг (до 1930 г.).
- ор. 53 Две сонаты. Изд. В. Циммермана, Лейпциг, 1933.
- ор. 54 Романтические эскизы для юношества. Изд. В. Циммермана, Лейпциг (б. д.), Музгиз, М., 1961.
- ор. 55 Тема с вариациями. Изд. В. Циммермана, Лейпциг, (б. д.). Музгиз, М., 1961

<стр. 184>

- ор. 56 Соната-Идиллия. Новелло, Лондон, 1938.
- ор. 59 Две элегии. Изд. В. Циммермана, Франкфурт-на-Майне, 1953.

Без опуса:

Две каденции к четвертому фортепианному концерту Бетховена. Российское музыкальное издательство, Берлин — Москва, 1911.

Этюд e-moll. Напечатан в сборнике «В помощь жертвам войны». Изд. общества «Музыкально-теоретическая библиотека в Москве», 1916. Переиздан Российским музыкальным издательством в 1918 году.

Сказка d-moll, Государственное издательство Музыкальный сектор, М., 1925.

Для двух фортепиано:

- ор. 58 Две пьесы для двух фортепиано: «Русский хоровод (сказка)» и «Странствующий рыцарь». Изд. фирмой Аугенер, Лондон, 1946.

Для фортепиано с оркестром:

- ор. 33 Концерт № 1 c-moll. Впервые издан Государственным музыкальным издательством, Москва; партитура — 1921, переложение для двух фортепиано — 1922.
- ор. 50 Концерт № 2 c-moll. Переложение для двух фортепиано. Изд. В. Циммермана, Франкфурт-на-

- Майне, 1951. То же. Государственным муз. изд., Москва, 1956. Партитура. Музгиз, Москва, 1963.
- ор. 60 Концерт № 3 e-moll. Переложение для двух фортепиано. Изд. В. Циммермана, Франкфурт-на-Майне, 1951. То же. Партитура, Музгиз, Москва, 1963.

Сочинения для голоса и фортепиано:

- ор. 1a «Ангел» (Лермонтов). Изд. П. Юргенсона, Москва — Лейпциг, 1909.
- ор. 3 Три романса (на тексты Лермонтова, Пушкина, Фета). Изд. П. Юргенсона, Москва — Лейпциг, 1904.
- ор. 6 Девять песен Гёте. Изд. П. Юргенсона. Москва — Лейпциг, 1906.
- ор. 12 Три стихотворения Гейне. Изд. П. Юргенсона, Москва— Лейпциг, 1909.

<стр. 185>

- ор. 13 Два стихотворения (Пушкин, Л. Белый). Изд. П. Юргенсона, Москва—Лейпциг, № 1 — 1908, № 2— 1909.
- ор. 15 Двенадцать песен Гёте. Изд. П. Юргенсона, Москва—Лейпциг, 1909.
- ор. 18 Шесть стихотворений Гёте. Российское музыкальное издательство, Берлин—Москва, 1910.
- * ор. 19 Три стихотворения Ницше. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин, 1910.
- * ор. 19a Два стихотворения Ницше. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин, 1910.
- ор. 24 Восемь стихотворений Тютчева и Фета. Российское музыкальное издательство, Берлин—Москва—СПб., 1912.
- ор. 28 Семь стихотворений Фета, Брюсова, Тютчева. Российское музыкальное издательство, Берлин—Москва, 1915.
- ор. 29 Семь стихотворений Пушкина. Российское

- музыкальное издательство, Берлин—Москва—СПб., 1914.
- ор. 32 Шесть стихотворений Пушкина. Российское музыкальное издательство, Москва-Петроград, 1916.
- ор. 36 Шесть стихотворений Пушкина. Государственное музыкальное издательство, Москва—Петроград, 1920.
- ор. 37 Пять стихотворений Тютчева и Фета. Государственное музыкальное издательство, Москва—Петроград, 1920.
- ор. 41 № 1. Соната-Вокализ. Изд. Ю. Г. Циммермана, Лейпциг—Берлин—Рига, 1924.
№ 2. Сюита-Вокализ. Изд. В. Циммермана, Лейпциг, 1940.
- ор. 45 Четыре стихотворения Пушкина и Фета. Изд. Ю. Г. Циммермана, Лейпциг—Берлин—Рига, 1926.
- ор. 46 Семь песен Гёте, Эйхендорфа и Шамиссо. Изд. Ю. Г. Циммермана, Лейпциг—Берлин—Рига, 1927.
- ор. 52 Семь песен Пушкина, Изд. В. Циммермана в Лейпциге.
- ор. 61 Восемь песен (Эйхендорф, Пушкин, Лермонтов, Тютчев). Изд. фирмы М. П. Беляева, 1952(?).

Для скрипки и фортепиано:

- ор. 16 Три ноктюрна. Российское музыкальное издательство, Берлин—Москва—Лейпциг—Нью-Йорк, 1909.
- ор. 21 Соната № 1 h-moll. Российское музыкальное издательство, Москва—Берлин — СПб., 1910.
- ор. 43 Две канцоны с танцами. Изд. фирмы Ю. Г. Циммермана, Лейпциг—Рига—Берлин, 1925.
- <стр. 186>**
- ор. 44 Соната № 2 G-dur. Изд. фирмы Ю. Г. Циммермана, Лейпциг—Рига—Берлин, 1928.
- ор. 57 Соната (Эпическая) № 3 e-moll. Изд. фирмы Новелло, Лондон, 1939

Для камерного ансамбля:

Квинтет C-dur для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели.
Изд. В. Циммермана, Франкфурт-на-Майне, 1955. Без обозначения опуса.

* Сказка ор. 9 № 2, C-dur, переложение для трио: скрипка, виолончель, фортепиано. Государственное издательство Музыкальный сектор, Москва—Петроград, 1923.

Неопубликованные сочинения

Для фортепиано с оркестром и симфонические:

Концертштюк f-moll для фортепиано с оркестром.

Концертштюк d-moll для фортепиано с оркестром (не окончен).

Пьесы для струнного оркестра. Ученические работы.

Danza sinfonica (ор. 40 № 2), переложение для симфонического оркестра автора.

Для фортепиано:

Adagio funebre (cacofoniale), 1894—1895 г.

Музыкальный момент, март, 1896 г.

Пастораль C-dur, лето 1896 г.

Юмореска, лето 1896 г.

Шесть прелюдий для фортепиано, 1896—1897 г.

Impromptu alla mazurca, 28 декабря 1897 г.

Марш C-dur для двух фортепиано, 25 февраля 1897 г.

Пьеса, лето 1897 г.

Соната fis-moll (неоконченная), 1897 г.

Сонатина, 1898 г.

Экспромт, 1898 г.

Листок из альбома, 11 января 1900 г.

Соната h-moll.

Марш.

Постлюдия c-moll

Постлюдия h-moll

<стр. 187>

Façon de parler

Moderato. Con molto tenerezza, a-moll.

Для голоса и фортепиано:

«Молитва» (Лермонтов). Лето 1896 г.

Литературные сочинения:

«Муза и Мода», изд. «Таир», Париж, 1935.

«Повседневная работа пианиста и композитора». Страницы из записных книжек». Составителя М. Гурвич, Л. Лукомский, Музгиз, Москва, 1963.

Краткая библиография

На русском языке:

Александров Ан. Отрывки из воспоминаний о С. И. Танееве. «Советский музыкант» от 26 ноября 1956 г.

Асафьев Б. (Игорь Глебов). Стихотворения в современной русской музыке. «Орфей», 1922, № 1, стр. 80—101.

Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX века. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 232 и 279—284.

Беляев В. («Ре»). Николай Метнер. «Русская воля» от 27 января 1917 г.

Белый А. Н. Метнер. 9 песен Гете для голоса и фортепиано. «Зрелища», 1906, № 4, стр. 105—107.

Берков В. Концерт из произведений Н. Метнера. «Советская музыка», 1955, № 4, стр. 116.

Богуславский С. Вечер Н. К. Метнера. «Зрелища», 1923, № 21, стр. 17.

Борисов А. (А. Б. Гольденвейзер). Московские концерты. «Музыкальный мир», 1904, № 1, стр. 22—23.

Борисов А. (А. Б. Гольденвейзер). Библиография. «Музыкальный мир», 1905, № 4, стр. 44—45.

Браудо Евг. Концерты Н. Метнера. «Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 33.

Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. Музгиз, М., 1962

Васильев П. Н. К. Метнер (вступительная статья). Собрание сочинений Н. К. Метнера, т. 1, Музгиз, М., 1959.

<стр. 188>

Владимиров И. Слушая соловья. «Советская музыка», 1963, № 6, стр. 92.

«Воспоминания о Рахманинове». Сборник. Составление, редакция, примечания и предисловие З. Апетян, М, Музгиз, 1957 (2-е изд. 1961).

Геника Р. Корреспонденция из Харькова. «Русская музыкальная газета», 1914, № 9, стр. 248—249.

Гилельс Э. О Метнере. «Советская музыка», 1953, № 12, стр. 55—56.

Гольденвейзер А. Н. Метнер, сказки ор. 34, 35. «Забытые мотивы» ор. 38. «К новым берегам», 1923, № 1, стр. 59—60.

Гозенпуд М. Второй концерт Метнера (книжное и нотное обозрение). «Советская музыка», 1957, № 3, стр. 152.

Гринберг М. «Муза и Мода». «Музыка» от 16 марта 1937 г.

Дельсон В. Музыка Метнера. «Советская музыка», 1962, № 5, стр. 103—104.

Дроздов Ан. Н. К. Метнер. «Музыка и революция», 1927, № 4, стр. 18—21.

Дроздов Ан. Симфонический концерт Росфила. «Музыка и революция», 1927, № 4, стр. 29.

Зетель И. Н. К. Метнер (Материалы и заметки о жизни и концертной деятельности). «Научно-методические записки Уральской консерватории», вып. II. Свердловск, 1959, стр. 240—263.

«Из переписки Н. Метнера и С. Рахманинова». «Советская музыка», 1961, №11, стр. 76-88.

Каратыгин В. «Музыка в Петербурге. «Ежегодник императорских театров», 1910, № 4, стр. 170.

Каратыгин В. Петербургские концерты и «Электра». «Аполлон», 1913, №4, стр. 51—55.

Каратыгин В. О Метнере. «Аполлон», 1913, № 4, стр. 51.

Каратыгин В. Вечер современной музыки «Жизнь искусства», 1925, № 7, стр. 6.

Каратыгин В. Павловская—Боровик. «Жизнь искусства», 1925, № 6, стр. 16.

Л. М. Концерты и собрания (музыка в Москве). «Хроника музыкального современника», 1917, № 19, стр. 12.

Ляре в. Концерт Метнера 25 февраля 1927 г. «Музыкальное образование», 1927, № 1—2, стр. 184.

Мясковский Н. Н. Метнер. Сборник «Письма, статьи, воспоминания» под редакцией С. Шлифштейна. «Советский композитор», М., 1960, т. II, стр. 104—113.

Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 72—75.

<стр. 189>

Прокофьев Г. Новые произведения Николая Метнера. «Русская музыкальная газета», 1907, № 13, стр. 392—394.

Прокофьев Г. Московские концерты. Произведения Рахманинова и Метнера. «Русская музыкальная газета». 1909, № 4, стб. 112—115.

Прокофьев Г. О Метнере. «Русская музыкальная газета», 1913, № 3, стб. 65—70.

Прокофьев Г. Концерты в Москве. «Русская музыкальная газета», 1914, № 11, стб. 300—301.

Прокофьев Г. Заметки о Рахманинове. «Советская музыка», 1959, № 10, стр. 128—136.

Р. К. Музыкальная выставка. «Золотое руно», 1909, № 3—4, стр. 127.

Светланов Е. Произведения Рахманинова, Метнера и Шостаковича. «Советская музыка», 1956, № 4, стр. 168—169.

Энгель Ю. Музыка Н. Метнера «Русские ведомости» от 12 марта 1910 г.

Углов А. Н. Метнер. «Жизнь искусства», 1927, № 9, стр. 9.

Шнеерсон Г. Новое о Метнере. «Советская музыка», 1956, № 7, стр. 139—143.

Яковлев В. а. с. Н. К. Метнер, ОГИЗ. М., 1927.

A. H. New Music: Novello: Medtner, The Musical times 1939, № 1155, Sonalo-Idylle (for Piano), стр. 359.

B. J. Gramophone Records «The Music Review», 1948, № 4, стр. 322.

D. B. Nich. Medlmi Plano concerto № 3, «Musical opinion», 1944 № 799, стр. 224.

Dulton-Green L. New Music Reviewed-Violin Music,

«Chesterian», 1927, № 61, стр. 168.

Dulton-Green L. London Letter, «Chesterian», 1928, № 69, стр. 161.

Hall Albert. Russian Concert. «Musical opinion», 1944, № 802, стр. 321.

Holt Richard. Nicolas Medtner A Tribute to his art and personality. London, 1955.

F. B. S. Nicolas Medtner Records «Musical opinion», 1948, № 850, стр. 414.

Mc. Naught W. Gramophone Notes. «The Musical times», 1943, № 1210. стр. 367.

Swan Alfred J. The Present State of Russian Music. «The Musical quarterly» 1227, № 1, стр. 29—33.

Swan Alfred J. Nicolas Medtner. «Chesterian», 1928, № 75 (XII), стр. 77—81.

<стр. 190>

S. R. Gramophone Records, «The Music Review», 1948, № 2, стр. 145—146.

Q-F. C. Edna Iles and the L'S. O. (London Concerts) «Musical opinion», 1946, № 822, стр. 179.

Дискография [1]

Концерт № 1 для ф-п. с оркестром до минор, ор. 33.

Солист А. Шацкес, Большой симфонический оркестр
Всесоюзного радио, дирижер Б. Хайкин.

Д 3572—3

Концерт № 2 для ф-п. с оркестром до минор, ор. 50.

Солист А. Шацкес, Государственный симфонический
оркестр, дирижер Е. Светланов

Д 05080-1

Концерт № 3 (Баллада) для ф-п. с оркестром ми минор, ор. 60.

Солист Н. Метнер, оркестр

Д 06501—2

Т. Николаева, оперно-симфонический оркестр
Всесоюзного радио, дирижер Е. Светланов

Д 09321—2

С 0229—30

Соната-Элегия для ф-п. ре минор, ор. 11 №2

Соната для ф-п. до мажор, ор. 11 № 3.

М. Юдина

Д 05662—32

Соната соль минор соч. 22

Э. Гилельс

НД 02305 [3] —6

Сказки: ре минор, ор. 51 № 1; ля минор, ор. 51 № 2; ля мажор, ор.

51 № 3; си-бемоль минор, ор. 20 № 1; ми минор, ор. 34 № 2

Импровизация си-бемоль минор, ор. 31 № 1

[1] Принятые сокращения: Д — долгоиграющая пластинка; С — стереофоническая запись.

[2] На обороте вторая соната Ю. А. Шапорина в исполнении М. Юдиной.

[3] На обороте — Соната Бетховена № 3 до мажор, ор. 2 № 3 в исполнении Э. Гилельса.

<стр. 191>

Праздничный танец (Danza festiva), ор. 38 № 3 Торжественный танец (Danza jubilosa), ор. 40 № 1

Н. Метнер

Д 7845

Избранные сказки: до минор, ор. 8 № 1; фа минор, ор. 42 № 1

(«Русская сказка»): соль минор, ор. 48 № 2; фа минор, ор. 14 № 1; ля минор, ор. 34 № 3; ре минор, ор. 34 № 4.

А. Шацкес

Д 10063—4

Три сказки: ми-бемоль мажор, ор. 26 № 2; фа минор, ор. 26 № 3;

ми минор, ор. 14 № 2 Н. Метнер

Д 010661—4

Из цикла «Забытые мотивы», ор. 38. Канцона-серенада, Лесной танец, Как воспоминание.

Д. Паперно

Д 5000—1

Эпическая соната для скрипки и ф-п. ми минор, op. 57

Д. Ойстрах, А. Гольденвейзер

Д 05596—7

Соната-Вокализ, op. 41-а

Н. Казанцева (сопрано)

Д 3488-9 [1]

Романсы: «Бессонница», «Зимний вечер», «Испанский романс»,
«Лишь розы увядают», «Могу ль забыть»

З. Долуханова (меццо сопрано)

Д 3238—9 [2]

Романсы: «Арион», «Лишь розы увядают», «Могу ль забыть»,
«Цветок засохший»

И. Козловский (тенор)

Д 5976—7 [3]

Романсы: «Арион», «Цветок засохший»

И. Козловский (тенор)

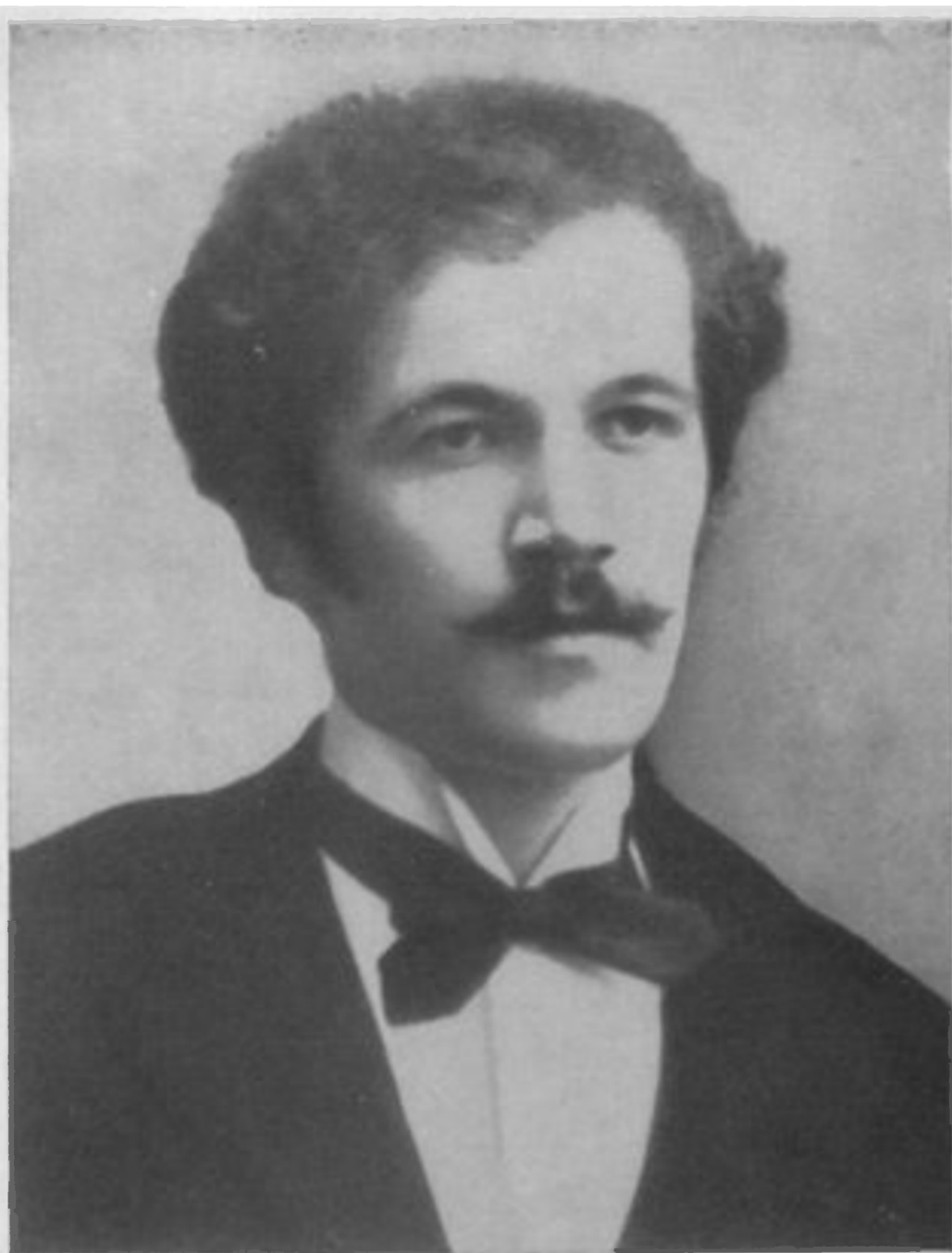
Д 8617—18

[1] На обороте романсы Н. А. Римского-Корсакова в исполнении Н. Казанцевой.

[2] На обороте романсы Ю. А. Шапорина в исполнении З. Долухановой

[3] На обороте романсы С. В. Рахманинова в исполнении И. Козловского





Н. К. Метнер в первые годы XX века

ПРОГРАММА.

Отделение 1-е.

1. Соната f-mol, op. 5.

Allegro
Intermezzo
Largo
Finale. Allegro

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

2. Пьесы: а) День и ночь.

б) Дума на дубов

в) Письма Господь, сонно страгу.

г) Нежданный дождь.

д) Не могу и слышать твой стечень.

е) Шепот, робкое дыхание.

ж) Бабочка.

Тютчева.

Фета.

АНТРАКТЪ.

Отделение 2-е.

1. Соната a-mol, op. 30 (из 1-2 разъ).

2. Пьесы: а) Муза.

б) Стихи, сочиненные ночью, во
время безсонницы.

в) Роды.

г) Письма.

д) Вальс.

Пушкина.

3. Три пьесы op. 31 (из 1-2 разъ).

а) Матта furebre.

б) Ниронинация.

в) Салка.

4. Сказки: а) Еа-ди.

б) Еа-ди.

в) В-ди.

г) Н-ди.

из op. 36.

из op. 36.

из op. 36.

Роман из мифов Эберга.

Программа концерта Н. К. Мейнера в Малом зале
Благородного собрания 20 февраля 1915 года



Соната соль минор, ор. 22 Первая страница автографа



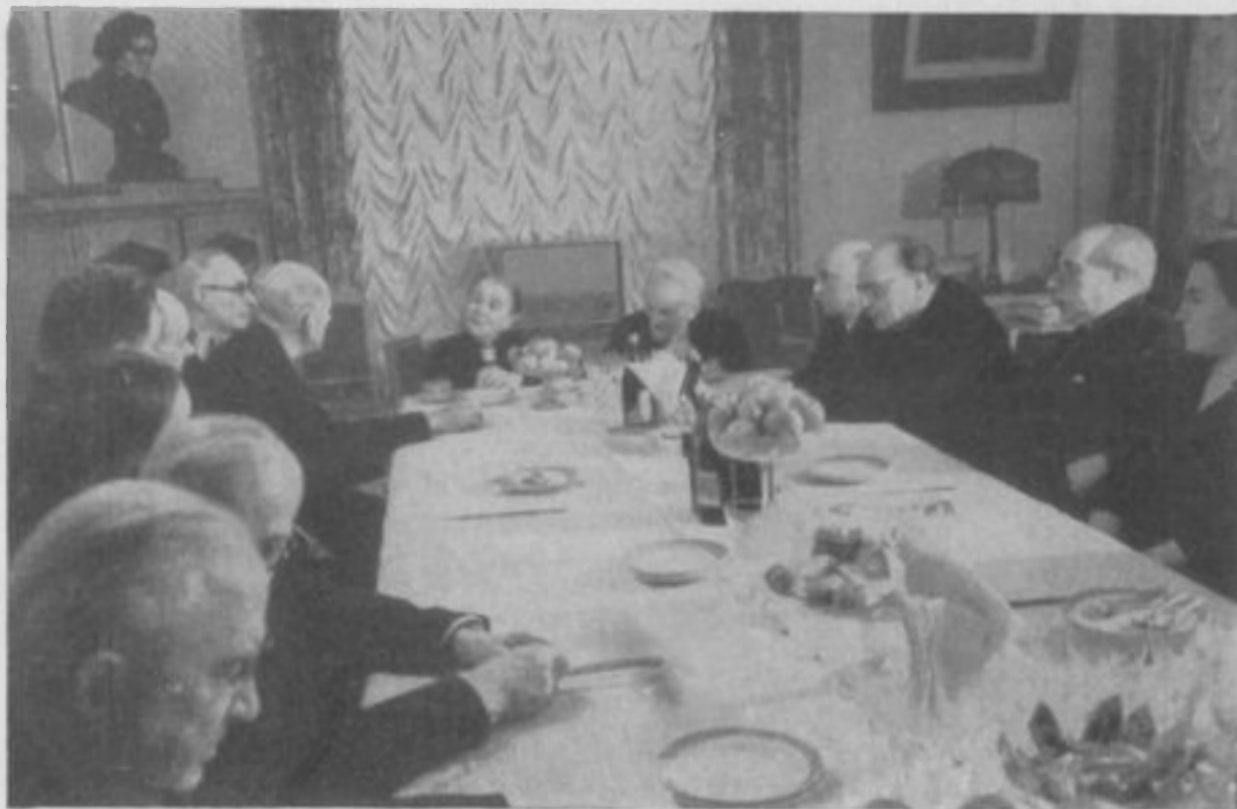
Н. К. Метнер на эстраде Малого зала консерватории (1927)



Н. К. и А. М. Метнер среди московских музыкантов
 Сидят: А. Ф. Гедике, Н. Г. Райский, Н. К. и А. М. Метнер, А. Н. Александров, А. Б. Гольденвейзер. Стоят: Л. Г. Лукомский, А. В. Шацкес, П. И. Васильев



С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер. Лондон, 1938 год



Встреча в кабинете ректора Московской консерватории А. В. Свешникова по
поводу возвращения в СССР Анны Михайловны Метнер.
Присутствуют: С. С. Богатырев, А. Б. Гольденвейзер, А. В. Шапкес,
А. Н. Александров, С. Е. Фейнберг, Н. П. Емельянова и другие



Н. К. Метнер. Лондон, 1936 год

Содержание

От автора	3	
Жизненный и творческий путь		
Детство и юность	7	
Успехи пианиста и первые творческие достижения	14	
Пора расцвета	31	
Годы скитаний	49	
Кредо художника	57	
Последние работы	68	
Наследие		
Сонаты	83	
Сказки	109	
Концерты	129	
Романсы	152	
Черты стиля	161	
Приложения		
Список сочинений	182	
Краткая библиография		187
Дискография	190	

ДОЛИНСКАЯ ЕЛЕНА БОРИСОВНА.
НИКОЛАЙ МЕТНЕР.

Редактор Е. Гордесва Редактор И. Каледин
Технический редактор А. Мамонова Корректор К- Швецова
Подп. к печ. 19/XI 1965 г. А-13473 Форм. бум. 70х108 1/32
Печ. л. 6,31 (Условные 8,83) Уч.-изд. л. 8,56 (включая вкл) 7200 экз.
Изд. № 2651 Т. п. 65 г.—№ 1186 Зак. 680 Цена 41 к
Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома Гос. комитета
Совета Министров СССР по печати Москва, Ж 88, 1-й Южно-портовый пр., 17.