

**СОЧЕТАНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ И ДРАМАТИЧЕСКИХ ЧЕРТ  
В РАЗВЕРТЫВАНИИ ОБРАЗНОГО МИРА СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ,  
ОП. 38, № 1 Н. МЕТНЕРА**

**ÎMBINAREA TRĂSĂTURILOR LIRICE ȘI DRAMATICE  
ÎN DESFĂȘURAREA VIZIUNII IMAGINARE ÎN SONATA-REMINISCENZA, OP.  
38, № 1 DE N. MEDTNER**

**COMBINATION OF LYRICAL AND DRAMATIC FEATURES  
IN THE DEVELOPMENT OF THE IMAGINATIVE WORLD OF THE  
SONATA-REMINISCENZA, OP. 38, NO 1 BY N. MEDTNER**

**МАРИЯ ГЕОРГИЕВА<sup>1</sup>,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0002-2709-9448>

CZU [780.8:780.616.433.082.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.11>

*В предлагаемой статье анализируется сочетание двух родов музыкальной организации: лирического и драматического, представленных в «Сонате-воспоминание», оп. 38, № 1 Н. Метнера. В творчестве композитора вообще отчетливо прослеживается синтез лирики и драмы, создающий особый тип фортепианной драматургии,*

---

<sup>1</sup> E-mail: [nika2verter@gmail.com](mailto:nika2verter@gmail.com)

где лирические черты провоцируют на углубленное познание внутреннего мира человека, его мыслей, образов, чувств; драматический же элемент как бы «снимает» оттенок субъективности в содержании, оставляя его в сфере объективного. Заложённая в анализируемой сонате идея реминисценции является причиной именно такого типа комбинации упомянутых выше родов музыкальной организации, которые непосредственно отражаются на содержании и форме всего произведения.

**Ключевые слова:** драма, лирика, соната для фортепиано, синтез, художественный мир

Articolul în cauză analizează îmbinarea a două tipuri de organizare muzicală — lirică și dramatică — prezente în „Sonata-reminiscența”, op. 38, Nr. 1 de N. Medtner. În general, în opera de creație a compozitorului se poate distinge clar o sinteză a liricii și dramaturgiei, care formează un tip special de dramaturgie pianistică, în care trăsăturile lirice sporesc cunoașterea aprofundată a lumii interioare a omului, a gândurilor, imaginilor și sentimentelor sale, pe când elementul dramatic pare că „înlătură” nuanța subiectivului din conținut, lăsând-o în sfera obiectivului. Ideea de reminiscență încorporată în sonata analizată constituie tocmai motivul pentru un asemenea mod de combinație a tipurilor de organizare muzicală menționate mai sus, care influențează direct asupra conținutului și formei întregii opere.

**Cuvinte-cheie:** dramă, lirică, sonată pentru pian, sinteză, lume artistică

The proposed article analyzes the combination of two kinds of musical organization: lyrical and dramatic, presented in the „Sonata-Reminiscenza”, op. 38, no 1 by N. Medtner. In the composer’s creations, in general, a synthesis of lyrics and drama is clearly traced, creating a special type of piano dramaturgy, where the lyrical features provoke an in-depth knowledge of the inner world of a person, his thoughts, images, feelings, while the dramatic element, seems „to remove” the shade of subjectivity in the content, leaving it in the sphere of the objective. The idea of reminiscence embedded in the analyzed sonata is the reason for this type of combination of the above-mentioned kinds of musical organization, which directly affect the content and form of the entire creation.

**Keywords:** drama, lyrics, piano sonata, synthesis, artistic world

## Введение

Анализ лирических и драматических черт *Сонаты-воспоминание* Н. Метнера осуществился в настоящей статье с опорой на труды Т. Черновой *Лирика — род музыкальной организации и Драматургия в инструментальной музыке* [1; 2]. В них отправной точкой рассуждений является мысль о том, что центральной функцией искусства является отражение реальной жизни человека, а также дополнение его жизненного опыта через преломление собственных идей в содержании художественного произведения. Опираясь на идеи Гегеля, Т. Чернова считает, что во всех временных искусствах художественный мир произведения принимает вид:

- либо «объективного» драматического сюжета, когда на воображаемой звуковой сцене действуют интонационно-тематические музыкальные персонажи,
- либо «субъективной» эмоциональной реакции «лирического героя» на объективные драматические события.

Первый тип раскрытия содержания исследователь называет драматическим, или драмой, второй — лирическим, или лирикой. В **драме** объективное преобладает над субъективным, «художественный мир» разворачивается самостоятельно, независимо от воли лирического героя; **лирика** — это такой род организации, который выдвигает на первый план содержания субъективную сторону: изображаемое событие дается сквозь призму переживаний лирического героя. Ясно, что оба этих типа содержания присутствуют в каждом конкретном произведении, однако их соотношение всегда различается. В зависимости от того, как организовано данное содержание, на первый план может выходить то объективный художественный мир (драма), то субъективные переживания «лирического героя» (лирика); либо обе стороны могут находиться в сбалансированном единстве (лирико-драматический тип)<sup>1</sup>.

Ключевое произведение в творчестве Н. Метнера *Соната-воспоминание*, op. 38, № 1 воплощает собой сочетание именно этих двух родов музыкальной организации: лирических и

1 Т. Чернова выделяет еще эпический тип разворачивания содержания, но, поскольку в «Сонате-воспоминание» Н. Метнера он не находит воплощения, в настоящей статье данный способ организации материала не рассматривается.

драматических; а время и место написания сонаты нашли непосредственное отражение в содержании и форме ее музыки. Поясним сказанное.

### **Историческая обстановка и предпосылки написания *Сонаты-воспоминания***

*Соната-воспоминание* была написана Н. Метнером в 1918—1919 гг. в подмосковной усадьбе Бугры, принадлежавшей его другу Анне Ивановне Трояновской, певице и художнице. После прихода Октябрьской революции, в отличие от С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Черепнина и многих других, Н. Метнер не спешил уезжать из России; он продолжал преподавать в Московской консерватории, где его известнейшим учеником той поры был А. Александров, автор песни «Священная война» и музыки гимна нынешней Российской Федерации. Однако, к 1918 году жизнь и творчество в большевистской России стали практически невозможны: начавшаяся гражданская война ознаменовалась голодом и разрухой. Осенью 1918 г. Н. Метнера вместе с супругой выселили из занимаемой ими квартиры. Он шутил: «Теперь я совсем уже *Ni colas*, ни двора». Чета Метнеров вынуждена была воспользоваться предложением А. Трояновской погостить в Буграх. Эта усадьба включала в себя участки леса и лугов в холмистой местности, а сами усадебные строения находились на вершине холма посреди живописной сосновой рощи. За домом был сад, в котором произрастали десятки сортов сирени, а перед домом все было засажено цветами. По склону холма перед фасадом дома располагался парк, где росли редкие породы деревьев: пробковое дерево, сибирский кедр, красный клен. Окружающая природа и атмосфера спокойствия явно контрастировали с обстановкой в столице, из которой был вынужден уехать композитор, но именно эти условия были необходимы Н. Метнеру для творческого процесса. В письме к К. Игумнову от 1 октября 1919 г. Н. Метнер также объяснял свое решение временно поселиться в Буграх желанием найти хоть какой-то выход из материально неустроенной жизни в Москве, лишавшей его возможности заниматься композицией [3 с. 181].

*Соната-воспоминание* открывает собой трилогию *Забутые мотивы*, объединяющую сочинения ор. 38, 39, 40, которые стали главной работой Н. Метнера в период 1918—1921 гг. Незадолго до отъезда из России в сентябре 1921 г., Н. Метнер возвращается из Бугров в Москву и дает серию концертов, среди которых состоялась и успешная премьера трех циклов *Забутых мотивов*.

Однако будучи представленной самим композитором уже за границей, *Соната-воспоминание* не получила высокой оценки критиков. Звучали даже прогнозы о том, что «эти мотивы скоро будут забыты» [4 с. 44]. Но данные предсказания не оправдались, произведение и по сей день является одним из самых исполняемых среди других сонат Н. Метнера. Она стала его «визитной карточкой», продемонстрировавшей яркое дарование и индивидуальный стиль автора. В разные периоды времени она входила и входит в репертуар таких известных пианистов как Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Евгений Кисин, Борис Березовский.

В названии сонаты имеется указание на содержание и образный мир её музыки. Только отталкиваясь от программного замысла сонаты, возможно адекватно трактовать ее композиционно-драматургическую логику, а также анализировать те способы музыкальной организации, которыми она обладает.

### **Драматургическое наполнение экспозиции сонаты**

*Соната-воспоминание* одночастна, ее структура характеризуется наличием двойной экспозиции, насыщенной разработкой, а также неожиданным появлением нового эпизода в репризе, который привносит частицу света в общее грустное настроение музыки. Произведение пронизано пульсацией шестнадцатых, что обеспечивает плавность и легкость переключения от одного тематического образа к другому.

Тема вступления (тт. 1-16), наполненная самой нежной поэзией, возникает как бы из тишины, а равномерная пульсация придает ей черты медитации. Движение в темпе *Allegretto tranquillo* ассоциируется с ровным человеческим дыханием или спокойным биением сердца. Появляющееся ощущение отстраненности и одновременно тоски по прекрасному задает общее настроение всей сонаты.

Примечательно, что тема вступления звучит трижды: в начале, в середине (после экспозиции) и в конце сонаты, что придает произведению черты рондальности, способствует цельности и органичному соединению его разделов.

Весь материал, находящийся в зоне главной партии (тт. 17-40), мало контрастен, более того, образующие его элементы обладают свойством взаимопроникновения, т. к. основаны на общих интонационных формулах. В самом общем плане главная партия содержит два элемента, которые противоположны теме вступления: движение становится более оживленным, хотя и сохраняет печать сосредоточенности. Оба элемента строятся на восходяще-нисходящих интонациях, близких теме вступления, и имеют некоторое мотивное сходство, однако мелодико-ритмические формулы их индивидуализированы и самостоятельны. Их последовательность создает впечатление, что музыка «собрана» из лоскутков: печально-лирический первый элемент темы (тт. 17-24) оттеняется вторым (тт. 24-40), декламационным и более напористым по характеру. Разнятся они и по ритмической организации: первый элемент еще как бы сохраняет меланхоличное «покачивание» темы вступления, хотя звучит более сосредоточенно и строго, во втором же элементе движение становится устремленнее, ритм — четче. Пунктирные ритмические формулы придают его мелодии черты марша, однако постепенно напористость темы смягчается, по указанию Н. Метнера, «льстивыми» и вкрадчивыми интонациями. Примечательно, что продвижение тематического развития главной партии то и дело прерывается частыми остановками на ферматах и замедлениями темпа (текст изобилует авторскими ремарками *poco ritenuto, calando*).

Сфера главной партии воплощает собой лирического героя, который верен сам себе, но обладает внутренней гибкостью и богатством быть разным, несмотря на различные ситуации, в которых он оказывается. За счет подобного неизменяемого «стержня» и внутренних интонационных связей впоследствии создается ощущение цельности всего произведения, при том, что практически отсутствуют явные драматические контрасты, как, например у боготворимого Н. Метнером Л. Бетховена. Подобный род музыкальной организации тяготеет к лирическому способу, где происходит опора на мелодико-интонационные, ладовые, ритмические и другие микросредства музыкальной формы. Помимо этого, уже здесь прослеживается особый тип мышления композитора, когда одна тема используется многократно — не только в конкретном произведении, но и в других сочинениях автора. Например, тема вступления из *Сонаты-воспоминание* также открывает и другую пьесу ор. 38, № 6 *Вечерняя песня*; преимущественно на интонациях темы вступления основано последнее произведение этого же опуса № 8 *Alla reminiscenza*.

После завершения области главной партии следует переходный связующий раздел (тт. 41-60) между главной и побочной партиями. Его начало основано на главной теме в доминантовом неустойчивом тоне, в ней уже нет той уверенности и собранности, в которые она была облечена в самом начале. Движение секвенционно развивается по принципу нарастания, тональности быстро сменяют одна другую, пока не происходит закрепление в *e-moll*.

Побочная партия (тт. 61-76) вносит элемент песенности, она проходит в нижнем регистре и тембрально окрашена в виолончельные тона. Синкопы придают ей ощущение естественного покачивающегося движения. Характер темы передает состояние медитативного размышления, что подтверждают и авторские ремарки (*espressivo, meditamente*). Композитор указывает здесь на необходимость применения левой педали (*una corda*), что усиливает впечатление глубокой

задумчивости и как бы погружения в глубины внутреннего мира. Трижды тема начинается со звука *h* на слабой доле, и трижды она меняет свои тональные позиции, однако возвращается к *e-moll*. Неожиданные переходы между тональностями, их тонкая «борьба» дают ощущение гибкости фразы и как бы свободного потока размышлений и воспоминаний, где образы плавно сменяют один другой.

Заключительная партия первой экспозиции (тт. 76-91) является одним из немногих драматических элементов, который запоминается своими резкими, неожиданными форшлагами «всполохами» и четким пунктирным ритмом. Однако, контраст, заложенный в данной теме, не является столкновением двух противоположных начал, что объясняет использование первого элемента главной темы, наполненного другим образным содержанием. Возможно, автор хотел подчеркнуть особое свойство человеческой памяти: обращаясь к воспоминаниям, человек каждый раз невольно добавляет или убирает какие-то детали из нахлынувших образов.

Вторая экспозиция сокращена: ее открывает проведение первого элемента главной партии на неустойчивом доминантовом тоне, который выполняет функцию связующего раздела. Вводится здесь также иной вариант побочной темы, который, при ближайшем рассмотрении, оказывается родственным соответствующей партии из первой экспозиции. Вначале характер этой темы обманчиво спокоен, но постепенно темп начинает ускоряться, длительности становятся все мельче: движение четвертями и восьмыми сменяется на шестнадцатые. Второй раз тема проводится в нижнем регистре, ей сопутствуют указания автора *espressivo* и *marcato*, характер приобретает взволнованность. Все это приводит к общей кульминации экспозиции, которая строится на втором элементе главной партии, звучащей подобно гимну. В ее звучание органично вплетаются былые «вкрадчивые» мотивы (тт. 148-151), которые теперь приобрели характер мощного призыва к действию. Однако, буря утихает, внезапно сменившись на нежную и простую мелодию темы вступления (тт. 152-167), которая повторяется полностью в утвердившейся тональности *e-moll*.

### **Контрастное оформление содержания разработочного раздела сонаты**

Разработка неожиданно взрывается контрастом по отношению к только что установившемуся меланхоличному и убаюкивающему спокойствию, а новый музыкальный материал обладает ярко выраженным драматическим характером. Условно разработку можно разделить на три фазы: первая ограничена тт. 168-197, вторая — тт. 198-229, третья — тт. 230-276. Метроритмическая организация разработки очень изменчивая, прихотливая и неоднозначная, которая располагает к легким, едва заметным изменениям темпа. Это подтверждают многочисленные авторские указания в каждом из разделов. Богатая динамика, фактура, подобная оркестровой, рождающая ассоциации с «засурдиненным» звучанием различных инструментов — все подчинено логике сменяющихся, как в калейдоскопе, образов, мелькающих в памяти. Темы возникают неожиданно и как бы нелинейно, иногда накладываясь друг на друга в контрапунктическом соединении.

Первая фаза основана на мелодических попевах связующего и заключительного разделов экспозиции. Яркие и внезапные порывы мелодических пассажей провоцируют бурное развитие. К концу раздела от интонационного образа заключительной партии остаются лишь форшлагы с «обрывком» мелодии, звучащие в переключке между собой резко и «рвано», всякий раз на неустойчивых гармониях, которые все же обретают свое разрешение в укрепившемся к концу раздела *b-moll*.

Во второй фазе разработки, контрастирующей по отношению к первой, контрапунктически соединяются первый вариант побочной и первый элемент главной партий. На смену превалирующему динамическому фону *forte* приходит *piano*, а позже и *pianissimo*, которое еще следует видоизменить при помощи *diminuendo*, что приводит к авторскому указанию исполь-

зовать далее левую педаль (т. 214). Песенный характер побочной партии ассимилирует под себя первый элемент главной партии; он уже не так серьезно сосредоточен, как в экспозиции, обе мелодии вторят друг другу, сливаясь вместе как бы в дуэте. С т. 214 меняется ритм и изложение первого элемента главной партии, он звучит в уменьшении на фоне нисходящих хроматических ходов (тт. 214-229); в переключку с ним вступает краткий нисходящий мотив из связующего раздела экспозиции. Непрерывающееся движение шестнадцатыми как бы затягивает внутрь, заставляя все глубже и глубже погружаться в «омуты» воспоминаний, как если бы сознание «всасывалось» в воронку.

Третья фаза и вовсе производит впечатление «опускания» на самое дно. Тут принимает непосредственное участие тема вступления, характер которой изменен до неузнаваемости: вместо просветленной печали она окрашена мрачными тонами. С т. 250 начинается постепенное развитие и динамический подъем, которые приводят к кульминации всей разработки (тт. 266-276), где первый элемент главной партии проходит в увеличении на кадансовом тоне *a-moll*. Завершают разработку два гимнически ярких пассажа, которые своим мощным порывом наполняют совсем другим смыслом грядущий повтор первого элемента главной партии в репризе.

Весь раздел разработки представляет собой драматургическое построение (если говорить о драматургии как о способе музыкальной организации), т.к. в его структуре преобладают тематические закономерности. Темы сталкиваются между собой, словно хаотично мелькающие в мозгу обрывки воспоминаний, которые накладываются одно на другое. Создается впечатление, будто герой произведения пытается вспомнить только одному ему известное событие, восстановить его из глубин памяти, возродить нечто важное и жизненно необходимое среди прочих осколков ощущений.

#### **Драматургическое решение заключительного раздела формы**

Реприза возвращает к образному миру экспозиции. С 277 по 300 такт идет полное повторение тематического материала, далее следует новый эпизод в *G-dur* (тт. 301-322), тональная подготовка которого происходит еще в экспозиции. Он появляется подобно мягким лучам солнца в пасмурный день, оживляя общее печальное настроение сонаты. Песенные интонации, с легким, игривым пунктирным ритмом (по указанию автора *poco giocoso, a* также *cantando*), хоть и не вызывают бурных эмоций, и не контрастируют с предыдущим материалом, но все же освежают картину задумчивых будней, как самое заветное и трепетное из воспоминаний.

После данного эпизода звучит материал связующего раздела, в движении которого нарастает напряжение и конфликт: тональный план усложняется, фактура насыщается, динамика нарастает, что приводит к кульминации в репризе, которая основана на теме первой побочной партии. Сразу после нее звучит и вторая побочная, претерпевшая небольшие фактурные и гармонические изменения. Однако самым интересным драматургическим моментом в репризе оказывается не эпизод и даже не последовательный показ двух побочных тем, а подход к главной кульминации (тт. 340-362). Этот, на первый взгляд, проходной фрагмент, служащий подготовительной опорой для грандиозного апогея на теме первой побочной партии, является дальнейшей разработкой темы из связующего раздела и добавляющегося к ним позже синкопированного ритма из первой побочной (т. 355). Раздел можно назвать одной из вершин метнеровского мастерства, когда сами по себе неконтрастные элементы внезапно начинают схлестываться в неистовой борьбе. Подход к кульминации можно обозначить как «зону разработки» в репризе, так же как кульминацию в экспозиции, построенную на развитии материала второго элемента главной темы, можно считать «зоной разработки» в экспозиции. Завершается соната повторением темы вступления, придавая композиции цельность, связывая все воедино подобно арке.

### Выводы

Заложенная в названии сонаты идея воспоминания располагает именно к такому лирико-драматическому наполнению произведения. Персонаж-тема пронизывает все разделы сонаты, при этом проявляя себя в мельчайших лирических изменениях граней характера и уподобляясь человеку, который перебирая фрагменты воспоминаний, реагирует, так или иначе, на всплывающие в мозгу образы былого. Таким образом, форма сонаты, а также ее ритмическое и интонационное пространство наделяются чертами калейдоскопичности, что в полной мере отражает свойственные процессу воспоминания непоследовательность и фрагментарность. Колебания темпа, к которым располагает программа произведения, должны быть едва заметными и всегда постепенными, с сохранением общей темповой оси. Тематический материал насыщен как лирическими, так и драматическими чертами, которые то мастерски сбалансированы между собой, то сталкиваются в неистовом конфликте. Это произведение может явиться также прекрасным примером воплощения метнеровской концепции и новаторства разнообразия в однородности, о которой он подробно пишет в своем трактате *Муза и мода* [5 с. 15-17]. Все необычные аспекты композиции, делающие ее мало похожей на сонатную форму в классическом понимании, оправданы программой сочинения и стремлением автора через сочетание лирических и драматических черт придать ей схожесть с процессом воспоминания. Мастерство Н. Метнера заключается в максимальном использовании возможностей единственной темы. Обращаясь лишь к одному мотиву или фразе, он старается добиться максимального ее развития, преломления и выражения всего ее лирико-драматического наполнения. Способность композитора трансформировать мелодию до неузнаваемости при первом рассмотрении, создает впечатление использования нового тематического материала. Однако, приблизившись к теме «лицом к лицу», становится очевидно, что она строится на тех же интонациях, что и изначальная мелодическая линия. Возникает такой эффект из-за смены ритмических формул, изменения образного содержания, использования разного фактурного сопровождения, гармонического обрамления.

В творчестве Н. Метнера отчетливо прослеживается синтез лирики и драмы, создающий особый тип фортепианной сонаты, где лирические черты провоцируют на углубленное познание внутреннего мира человека, его мыслей, образов, чувств; драматический же элемент как бы «снимает» оттенок субъективности в содержании, оставляя его в сфере объективного. Достигается это за счет качества музыкального материала, воплощения в тематизме стилизованных особенностей народного песенно-танцевального искусства, а также особой темпово-временной организации, поддерживающей общую структуру сочинения.

### Библиографические ссылки

1. ЧЕРНОВА, Т.Ю. Лирика — род музыкальной организации. В: Т. ЧЕРНОВА. *Проблемы музыкознания*. Москва: Самиздат, 1975, вып. 1, с. 83-97.
2. ЧЕРНОВА, Т.Ю. *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка, 1984.
3. МЕТНЕР, Н. Письма. Москва: Советский композитор, 1973.
4. ДОЛИНСКАЯ, Е.Б. *Николай Метнер*. Москва: Музыка, 1966.
5. МЕТНЕР, Н. *Муза и мода*. Paris: YMCA-Press, 1978.