

**ФАКТУРА СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ (ОП. 38, № 1) НИКОЛАЯ МЕТНЕРА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ****TEXTURA ÎN SONATA-REMINISCENZA (OP. 38, NR. 1) DE NIKOLAI
MEDTNER PRIN PRIZMA SARCINILOR DE INTERPRETARE****THE TEXTURE OF SONATA-REMINISCENZA (OP. 38, NO.1) BY NIKOLAY
MEDTNER THROUGH THE PRISM OF INTERPRETATIVE TASKS****МАРИЯ ГЕОРГИЕВА¹,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

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

CZU [780.8:780.616.433.082.2]:781.6

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.17>

В статье анализируется Соната-воспоминание Николая Метнера с точки зрения использованных в ней видов фортепианной фактуры. Речь идет о таких отличительных качествах музыкальной ткани этого произведения как графичность, сочетание гомофонно-гармонического и полифонического складов, связь между положением в форме и видом фактурного оформления. Отталкиваясь от тезиса о приоритете содержательности музыкального тематизма, автор делает вывод о том, что только пристальный анализ композиционно-драматургических особенностей Сонаты-воспоминание Н. Метнера может стать для исполнителя ключом к созданию адекватной исполнительской концепции сочинения и к постижению его фактурных особенностей.

Ключевые слова: графичность, Николай Метнер, соната, фактура

Articolul analizează Sonata-remniscenza de Nikolai Medtner din punct de vedere a tipurilor de textură pianistică utilizate în aceasta. Este vorba despre astfel de calități distinctive ale texturii muzicale a acestei lucrări, cum ar fi graficitatea, o combinație de factură homofono-armonică și polifonică, relația dintre poziționarea în formă și tipul de textură. Pornind de la teza despre prioritatea conținutului tematismului muzical, autorul concluzionează că doar o analiză atentă a trăsăturilor compoziționale și dramatice ale Sonatei-remniscenza de N. Medtner poate deveni pentru interpret o cheie creativă a unui concept adecvat al compoziției și a înțelegerii caracteristicilor sale texturale.

Cuvinte-cheie: grafică, Nikolai Medtner, sonată, textură

The article analyzes the Sonata-remniscenza of Nikolai Medtner from the point of view of the types of piano texture used in it. It is about such distinctive qualities of the musical texture of this work as graphicity, a combination of homophonic-harmonic and polyphonic structure, the relationship between the position in the form and the type of textural design. Starting from the thesis about the priority of the content of musical thematism, the author concludes that only a close analysis of the compositional and dramatic features of the Sonata-remniscenza of N. Medtner for the performer can become the key to creating an adequate performing concept of the composition and to comprehending its textural features.

Keywords: graphicity, Nikolai Medtner, sonata, texture

Введение

Метнеровская фактура легко узнаваема по целому ряду специфических особенностей – насыщенности ткани, отточенности письма и ритмическому богатству голосов. В этой связи уместно вспомнить слова Г. Нейгауза, который с восхищением писал о безупречном совершенстве фактуры произведений Н. Метнера, о собственном чувстве «чисто „профессионального” <...>, „музыкантского” удовлетворения и удовольствия: так это все хорошо сделано, так умно скомпоновано, так великолепно изложено пианистически» [1 с. 261]. Те же качества метнеров-

¹ E-mail: nika2verter@gmail.com

ской фактуры подчеркивал и музыкальный критик Э. Ньюмен: «В его сочинениях нет ни одного лишнего такта, ни одного лишнего звука в аккорде. Его музыка выразительна, и при всей значительности своего содержания, поразительно гибка, ибо Метнер – мастер комбинированных и контрастных ритмов. Мысль редко оказывается на поверхности. Но если вы проникнетесь ею, то поймете, что она носит такой характер, что полюбишь ее на всю жизнь» [2 с. 300].

Говоря об особенностях метнеровского стиля и призывая исполнителей к постижению его специфики, Ю. Энгель в одной из статей писал: «Самый фортепианный стиль Метнера, впрочем, не из тех, которые легко даются заурядному пианисту, он очень сложен... он требует от исполнителя внимательного проникновения в свои технические особенности, вытекающие из духа метнеровской музыки, – и тогда даже то, что на первый взгляд могло показаться сухим и слишком отвлеченным, оказывается значительным, живым» [3 с. 334].

В настоящей статье раскрываются особенности фактуры в Сонате-воспоминание Н. Метнера, знание которых важно для пианиста, вырабатывающего исполнительскую концепцию.

Фактурное оформление тематического материала в экспозициях сонатной формы

Уже с первых тактов *Сонаты-воспоминание* исполнитель обнаруживает тонкость и сложность метнеровского письма. Фактура темы вступления сонаты ассоциируется с ясной строгостью баховских прелюдий и становится видно то качество стиля Н. Метнера, которое можно определить как графичность. Действительно, композитора не случайно называли мастером музыкального рисунка, а Н. Мяковский сравнивал его творчество с шедеврами А. Дюрера и Рембрандта. В графичности основной темы Сонаты-воспоминание природа метнеровского мелодизма ощущается чрезвычайно полно: при эмоциональной сдержанности и логической выстроенности в ней остро чувствуется биение живого пульса. Н. Метнер как бы намеренно скрывает эмоциональный жар своего искусства, избегая внешних броских эффектов и напыщенности высказывания, а основной целью стремлений делает слияние контрапунктического стиля с гармоническим, высшие образцы которого он находил в творчестве В.А. Моцарта.

Примечательно высказывание И. Зетеля: «Только в душе большого художника, умеющего лелеять мелодические откровения, могла расцвести тема вступления из „Забытых мотивов“ («Соната-воспоминание» открывает цикл «Забытых мотивов» ор. 38-40 – прим. М. Г.)! Ее необъяснимые чудеса, вероятно, в слиянии целомудренности и тончайшей проникновенности с поистине классической простотой выражения. Ничего, кроме тоники и субдоминанты!» [4 с. 65]. Мелодическая линия темы вступления как бы покачивается на волнах сопровождения шестнадцатых, помогая исполнителю найти нужное состояние – создать образ воспоминания. Трудность исполнения здесь вызывает то, что композитор, стремясь преодолеть тактовую черту, маскирует сильные доли лигами, начинающимися на слабых долях. Но перемещение мелодически важных звуков с сильных долей такта не должно затушевывать их весомость, о чем автор напоминает штрихами *tenuto*. Таким образом, при исполнении важно наделить партию левой руки особым дыханием, насыщая ткань полифоническими подголосками.

Н. Метнер считал, что теме как таковой принадлежит ведущая роль в любом сочинении, и что она является своего рода законом для каждого произведения. «Вдохновенная тема таит в себе элементы и смыслы музыкального языка, – писал композитор. – Она требует себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, часто в цветении своем обнаруживая семена их в себе самой» [5 с. 66]. Хотя Н. Метнер утверждал, что «тема есть прежде всего наитие – она обретается, но не изобретается», но для того, чтобы тема могла стать подлинным «зерном» сочинения, композитор строго отбирал материал [5 с. 64]. Особое внимание при этом он уделял возможности трансформаций, потенции развития, заключенной в теме. Не случайно поэтому среди метнеровских приемов письма одним из важнейших является принцип монотематизма, который непосредственно отражается на фактуре произведения, как бы «цементируя» ее.

Такова главная партия *Сонаты-воспоминание*, содержащая в себе два элемента. В ней уже изначально заложены интонации и мотивы грядущих тем побочной партии и связующего раздела. При всей ее несколько печальной и сосредоточенной сдержанности первый элемент главной партии (тт. 17-24) обладает ярко обозначенной декламационной основой. Это подтверждает аккордовая фактура с элементами дублировки, простой ритм, а также речитативно-выразительные форшлаги, выделяющие основные вехи мелодии. Интересный фактурный прием композитора – удержанная басовая нота в начале первого элемента главной партии перерастает в постепенное движение восходящими секстами, что придает декламационному порыву особую одухотворенность. Реплика композитора *concentrando* указывает на необычайную концентрированность и напряженность проведения темы, не допускающую для исполнителя «безразличных» звуков.

Второй элемент главной партии (тт. 24-40) усиливает накал высказывания. Мелодия проходит в среднем регистре, напоминая тембром звучание валторны. Сопровождающие ее краткие аккорды создают жесткий ритмический каркас. Лишь в завершении этого тематического элемента в мелодическом движении появляется некоторая свобода (тт. 33-40), фактура насыщается гармоническими фигурациями, движение шестнадцатыми становится более равномерным и плавным. Материал главной партии, таким образом, становится подобной живой человеческой речи: в начале монолога выступающий начинает сдержанно, стараясь точно донести свою мысль до слушающих; далее его обращение эмоционально оживляется, а после, достигая определенной кульминации, смягчается и затихает. Темы и отдельные мотивы главной партии пронизывают всю сонату, поэтому исполнителю важно осознавать все особенности ее музыкальной ткани.

С 41 по 60 тт. следует раздел, связывающий главную и побочную партии. И фактурно, и тематически он произрастает из «зерна» первого элемента главной партии, постепенно подготавливая мотивы первой побочной партии. Поначалу музыкальная ткань преимущественно аккордовая, однако в нее вплетены «покачивающиеся» интонации из вступления, которые композитор доверил партии правой руки, оставив проведение мелодии в левой. С т. 52 фактура основывается на свободной имитации, разделяясь на два контрастных, на первый взгляд, голоса, которые все же едины в своем эмоциональном порыве. Отметим, что И. Зетель в книге о Н. Метнере также замечает, что «фактурные противопоставления мелодий песенного склада сугубо аккомпанирующему сопровождению не очень распространены у Метнера» [4 с. 101]. Природе мышления композитора было ближе обращение к диалогической фактуре: этим приемом он пользуется и в связующем разделе. Исполнителю следует обратить особое внимание на соподчинение звуковых планов, на распределение «света» и «тени» в фактуре: аккомпанирующие терции-синкопы должны звучать легче основных голосов.

Первой побочной партии (тт. 61-76) композитор предпосылает ремарку *espressivo meditante* и нюанс *piano* нижнему голосу. Здесь сохраняется фактурное многоголосие: основная тема звучит в партии левой руки, правой поручено мелодизированные гармонические фигурации, где их рисунок должен звучать *pianissimo* и *legatissimo*, оттеняя и гармонически окрашивая основную мелодическую линию. Интересно, что существенной чертой метнеровской фактуры является частое поручение мелодической линии басовым голосам. Выразительность интонируемой в средне-низком фортепианном регистре мелодии вызывает ассоциации с тембром полнозвучного баритона. При отсутствии чрезмерной эмоциональной открытости тема привлекает особой душевной теплотой и производит впечатление тихого раздумья.

Вторая побочная партия возникает после небольшого эмоционального всплеска (повтор связующего раздела и начало второй экспозиции с т. 92), кульминация которого отмечена ремаркой *molto cantabile ed espressivo*. Теперь компоненты фактуры «меняются местами»: если в первой побочной ведущий голос был поручен партии левой руки, то во второй побочной его воплощает правая. Непрерывное фигурационное движение в партии левой руки вначале сдерживает еще

довлеющая мелодия в верхнем регистре, позднее ритм «сжимается»: длительности становятся мельче, темп оживляется, что подчеркнуто авторскими ремарками *a tempo e poco agitato*¹.

Фактура первой и второй побочных партий может быть охарактеризована как смешанный тип фактуры, образованный сочетанием трех слоев. Роль центра принимает на себя ведущий мелодический голос, который содержит в себе основу интонационного комплекса, «рассеянного» по другим пластам звуковой ткани. Базой такой многослойной фактуры у Н. Метнера чаще всего является бас; средние же голоса, интонационно разнообразные, образуют фактурную «периферию».

Эмоциональная область второй побочной партии отождествима с погружением человека «в себя», когда в процессе воспоминаний реальность отступает на второй план: мысли теснят одна другую, и это отражается в характере музыкального материала, приобретающего драматичный характер. Движение постепенно ускоряется от *tranquillo* до *con moto*, воссоздавая смятение чувств, наплыв которых уже трудно остановить. Проведение темы в низком регистре (т. 133, *espressivo marcato*), сопровождаемое аккордами в партии правой руки, характеризуется более напряженным и непреклонным звучанием. Секундное сомнение, отмеченное динамическим спадом, перерастает в драматичную кульминацию *appassionato*, которая тематически связана со вторым элементом главной партии. Постепенно наступает успокоение, и вновь появляется тема вступления в тональности *e-moll*, полностью повторяющая интонационный рисунок начала сонаты. От исполнителя требуется четкое осознание взаимодействия различных фактурных элементов, которыми обильно насыщена музыкальная ткань произведения. Мелодические и гармонические фигуры, сопровождающие основные темы, не являются только аккомпанементом; они поддерживают и обрамляют доминирующий материал произведения, становятся канвой, на фоне которой он ясно проступает.

Музыкальная ткань разработочного раздела

Наступившее долгожданное умиротворение в конце второй экспозиции прерывает разработка, которая сразу вводит слушателя в другой мир образов и чувств. Условно разработку можно поделить на 3 фазы развития: первая ограничена тт. 168-197, вторая – тт. 198-229, третья – тт. 230-276. Широкий разброс элементов фактуры по вертикали, охват диапазона от большой до третьей октавы создают ощущение масштабности и спонтанности движения. На фоне сопровождения, усиливающего выразительность музыки, рельефно высвечивается мелодия волевого и мятежного характера: тема (элемент главной партии) как бы обволакивается гармонией, воплощенной в аккордовых фигурах и исполняемых в партии правой руки. Как противопоставление-ответ звучит материал заключительной партии (тт. 172-175).

Следующую ступень образно-эмоционального развития подготавливают фразы, насыщенные хроматическими интонациями, роднящими их с началом разработки. Их музыкальная ткань представлена в виде постоянно-переменных дублировок с аккордовым удвоением, ведущая мелодическая роль принадлежит партии левой руки. При исполнении первой фазы разработки важно учитывать соотношение фактурных пластов как особого типа творческого мышления композитора. Такого рода подход предполагает смягчением исполнителем функциональных граней между рельефом и фоном, которое, прежде всего, связано с процессом мелодизации гармонического профиля фактуры, присущим Н. Метнеру.

1 Композитор стремился находить наиболее меткие и образные словесные характеристики и видел в них «своеобразный прожектор, освещающий исполнителю путь поисков» [2 с. 128]. В целом произведения Н. Метнера отличаются особой редакторской, нередко скрупулезной, точностью. Г. Нейгауз писал: «Меня восхищает <...> чисто редакторская сторона метнеровских опусов <...>. В симфонической музыке такую предельную точность записи я наблюдал еще только у Малера. И Малер, и Метнер были не только замечательными композиторами, но и вдохновенными исполнителями своих сочинений – вот откуда такая точность и „досказанность“ их текстов» [1 с. 262].

Вторая фаза разработки *tranquillo ed espressivo* наиболее явно демонстрирует характерные черты метнеровской фактуры: речь идет об объединении гармонии и полифонии, что всегда волновало Н. Метнера. Индивидуальность голосов данного типа фактуры, выразившаяся в их интонационной и ритмической самостоятельности, имеет свою специфику: здесь происходит совмещение двух тем – первой побочной и первого элемента главной партии, усложненное аккордовыми фигурациями. Если условно «разложить» музыкальную ткань по голосам, то басу и альту окажется свойственной функция гармонического аккомпанемента, а у сопрано и тенора выявится ведущая мелодическая роль. Иными словами, гомофонный комплекс фактуры (бас и альт) управляется логикой гармонического развития и получает свое выражение в собранной аккордовой конструкции, тогда как совокупность полифонических голосов (тенор и сопрано) заключает в себе мелодический фактор.

Современники и критики всегда единодушно признавали композитора выдающимся контрапунктистом. Но для композитора полифония являлась, прежде всего, музыкой и воспринималась как неотъемлемая сторона содержания. Поручая в этом небольшом отрывке (тт. 198–213) каждой партии одновременное ведение различных звуковых планов, композитор создает определенные трудности для исполнителя. Звучность, затихая в одном голосе, продолжает набирать силу в другом. Важно, чтобы остальные компоненты фактуры были «на отдалении» и не прерывали текучую линию движения обоих голосов. Большое количество кадансов может помешать цельному восприятию этого эпизода, поэтому внимание исполнителя должно быть направлено на объединение фраз в более длинные построения.

Следует упомянуть об отношении Н. Метнера к гармонии, которую он считал «главнейшей дисциплиной нашего искусства» [4 с. 90]. Композитор восхищался гармониями В. Моцарта и Ф. Шопена, но отметал искусство М. Рegera, И. Стравинского, Р. Штрауса, отрицательно высказывался о С. Прокофьеве, так как считал, что нельзя нарушать законы языка и формы, выработанные столетиями. Сам Н. Метнер в своих гармонических поисках бывал очень сложен, при этом он умело переплетал академические традиционные элементы с новыми средствами выразительности.

С авторского указания *poco a poco agitato e piu mosso* (т. 214) после цезуры начинается новый виток развития. Фактура здесь также многослойна, она состоит из нескольких пластов смешанного гомофонно-полифонического склада. Основными мелодическими функциями наделены две темы, которые соединяются между собой в контрапункте и поручены партиям правой и левой руки. Постоянный «обмен» тем между партиями рук производит впечатление медленно закручивающегося водоворота: вначале первый элемент главной партии в уменьшенном виде проходит нижнем регистре, а после переходит в верхний и наоборот. По сравнению с началом второй фазы разработки движение ускоряется, длительности двух ведущих голосов теперь организованы в фигурациях шестнадцатыми, которые придают звучанию некую зыбкость и текучесть. Устойчивость дает им гармоническая основа, выраженная половинными нотами в басу. Развитие строится на основе восходящей секвенции, состоящей из двух крупных звеньев, разделенных цезурой. Интересно, что внутреннее строение звеньев также основано на секвентном принципе, что придает целому построению свойства фрактальности. В кульминации (т. 228) интонации главной партии, усиленные октавными удвоениями, звучат очень насыщенно, и неожиданно сменяются искаженной темой вступления – мрачной и таинственной.

С т. 230 наступает третья фаза разработки, где преобладает секвенционное развитие, движение еще сильнее ускоряется: теперь укорачиваются не длительности, а сама тема. Если ранее, во второй фазе, темы звучали полностью и затем происходило их уменьшение во времени (уменьшение длительностей), то теперь используется лишь характерный мотив, состоящий из четырех начальных звуков первого элемента главной партии. Фактура смешанная и представлена аккордовыми гармоническими фигурациями, на фоне которых можно выделить два голоса в басу и

сопрано: своего рода *quasi ostinato*, они то стоят на месте, то движутся параллельно, то навстречу друг другу. Здесь возникают «трагические образы ночной мглы, вьюг с их завываниями, предчувствия полные тревоги и надежд» [4 с. 81], волновавшие многих русских композиторов, в том числе С. Рахманинова и Н. Метнера. При исполнении этого раздела особенно важно тонкое владение педалью. Вибрирующая полупедаль должна сохранять, нести сквозь музыкальную ткань басы, которые создают напряжение. Колористические задачи педали выступают на первый план, создавая образ вьюги. Автор просит играть *legatissimo*, считая, что, прежде всего, должно быть пальцевое *legato*, поддерживаемое педалью. В метнеровских записных книжках часто встречаются советы по этому поводу, например: «Игра без педали дает возможность пальцам нашим находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие нутру» [6 с. 23], или: «Работать преимущественно без педали» [6 с. 14].

Постепенное развитие и накопление напряжения приводит к апогею всей разработки, которому композитор предпосылает ремарку *quasi cadenza (accelerando)*, предполагая более свободную агогику. Эта кульминация поднимает исполнителя на иной эмоциональный уровень: проходя в крупном аккордовом изложении, интонации обретают небывалый до сих пор драматизм выражения. Здесь находят выход все накопившиеся эмоции – это итог всему вышесказанному, и, продолжая нести накал страстей, устремленные декламационные пассажи приводят к репризе.

Фактурное решение завершающего раздела формы

В репризе происходит возвращение в прежний мир образов и тем. Фактурно она полностью повторяет экспозицию, за исключением нового эпизода в *G-dur* (тт. 301-322). Проведение в партии левой руки мелодии, а в правой терцово-аккордового аккомпанемента напоминает музыкальную ткань песен без слов Ф. Мендельсона, где все подчинено главной мелодической линии, а сопровождение является аккордово-гармоническим. Безоблачная тема в соль мажоре звучит особенно тепло и проникновенно: торжествует красота, воспаряет дух, дышится легко и свободно. Владение разнообразным туше поможет создать исполнителю нужный колорит, передать «разговор» двух голосов и благоухание гармоний. Мелодической линии композитор предписывает ремарку *cantando*, а всему эпизоду – *poco giocoso ma sempre espressivo*. В конце происходит неожиданная модуляция в *c-moll*, которая вновь возвращает слушателя в состояние тревожного ожидания. Мотив одиночества, пронизывающий связующий раздел между главной и побочной партиями, приводит к экспрессивной теме, щемящие интонации которой проникают глубоко в душу (т. 340). Терцовость в этой теме роднит фактуру Н. Метнера с «глубокой» фактурой Й. Брамса. Вступающие в диалог голоса дополняют друг друга то расходясь, то идя навстречу. Расслоение музыкальной ткани, индивидуальная окраска каждого голоса, богато звучащие басы, певучее *legato* – вот основные требования для создания нужного образа.

Начиная с ремарки *poco affretando e cresc. molto* повествование обретает более устремленный характер, происходит постепенное накопление напряжения, ведущего к наивысшей точке развития сонаты. Значимость интонаций в динамической волне (тт. 354-352) композитор подчеркивает акцентами и предельно выразительными репликами в нижнем голосе. Неожиданный нюанс *subito piano* сгущает атмосферу мрачных образов, но динамика, нарастающая с неумолимой настойчивостью, приводит к огромной кульминации, требующей высокой концентрации чувств. Звучит изменившаяся по состоянию первая побочная тема (тт. 363-380), которая проходит на фоне тонического органного пункта и взволнованных фигураций «говорящих» шестнадцатых. Предписанное автором *maestoso* диктует исполнителю все средства музыкального воплощения этой мелодии. Здесь и «произнесение» пауз, которые являются носителями огромного напряжения, и длительно выдерживаемая педаль, способствующая цельному восприятию темы, и некоторая агогическая свобода. Несмотря на то, что автором

выписана педаль на четыре такта, не следует воспринимать это буквально, так как обилие секундовых интонаций может создать гармоническую «грязь». Н. Метнер часто сам применял и отмечал в своих сочинениях вибрирующую полупедаль, позволяющую не нарушать частыми сменами слитность темы. Прием угасания фортепианной звучности, всегда привлекавший композитора, позволяет исполнителю найти образное решение этого раздела – создание иллюзии колокольного звучания с помощью баса, «всплывающего» сквозь фактуру.

Вторая побочная партия, которая следует сразу за проведением первой, отмечена авторской ремаркой – *meno mosso, ma poco a poco danzando ed a tempo*, что переводится «менее подвижно, но постепенно „растанцовывая” темп». Тема проводится в партии левой руки и сопровождается аккордовым аккомпанементом. В усилении характера танцевальности важную роль играет педаль – вначале скупая, затем неглубокая, полупедаль, позволяющая ощутить дыхание пауз. Последнему яркому эмоциональному всплеску перед заключительной партией придают выразительность скорбные хроматические интонации в партии левой руки. Здесь исполнителю следует обратить особое внимание на выписанную автором аппликатуру – яркий пример самобытного аппликатурного мышления Н. Метнера. Позиционность в данном фрагменте способствует достижению звуковой ровности. Заключительная партия, очень тревожная и порывистая, поднимается в верхний регистр, а возникающий вслед за ней первый элемент главной партии уже воспринимается как прощание, смирение с горькой реальностью. Завершается соната темой вступления, звучащей по-иному: призрачно, вдалеке, где постоянно повторяющийся звук *a*¹ ассоциируется со звоном отдаленного колокола.

Выводы

Предпринятый анализ убедительно показывает, что фактура в Сонате-воспоминание сочетает в себе две полярных характеристики: простоту и сложность. Это объясняется тем, что в вопросах оформления музыкальной ткани, как и в других аспектах композиторской техники, Н. Метнер всегда умело балансировал категориями противоположностей. В этом воззрении, изложенном им в книге *Муза и мода* [5 с. 19], он всегда был верен себе.

В Сонате-воспоминание простота фактуры для исполнителя определяется ее графичностью и исключительно ясным пианистическим изложением материала. Два этих качества обусловлены прекрасным владением и пониманием тембровых возможностей рояля Н. Метнером, т.к. на протяжении жизни он являлся также успешным концертирующим пианистом. К области «сложного» в фактурном анализе данной сонаты относится синтез полифонического и гармонического начал, где гармоническое чаще всего мелодизируется и приобретает черты полифонического многоголосия. Как следствие, это приводит к многослойности, концентрированности и нередко дифференциации пластов фактуры. Будучи художником высочайшего интеллекта и обращая свое искусство к глубоко содержательным исполнителям и вдумчивым слушателям, Н. Метнер как бы предлагал им пристально вникать в стиль своего письма, постигая все сложности гомофонно-полифонического склада. Он был убежден в том, что только на этом пути исполнитель сможет постичь сущность замысла, вжиться в правду чувств, воплощенных в звуках.

Библиографические ссылки

1. НЕЙГАУЗ, Г.Г. Современник Скрябина и Рахманинова. В: НЕЙГАУЗ, Г.Г. *Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям*. Москва: Советский композитор, 1983.
2. МЕТНЕР, Н. *Письма*. Москва: Советский композитор, 1973.
3. ЭНГЕЛЬ, Ю. *Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке*. Москва: Советский композитор, 1971.
4. ЗЕТЕЛЬ, И. *Метнер – пианист*. Москва: Музыка, 1981.
5. МЕТНЕР, Н. *Муза и мода*. Paris: YMCA-Press, 1978.
6. МЕТНЕР, Н. *Повседневная работа пианиста и композитора*. Москва: Музыка, 1979.