

СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СКРИПИЧНЫХ СОНАТ Н.К. МЕТНЕРА

Подпорина Е.В., аспирант кафедры истории музыки
Харьковский государственный университет искусств
им. И.П. Котляревского

Аннотация. Рассматриваются скрипичные сонаты Н. Метнера с позиции философско-эстетических воззрений композитора, опирающихся на гетевскую идею «*Urpflanze*».

Ключевые слова: идея «праросли», тема-зерно, симметрия, зеркальность, вариационность.

Анотація. Подпорина Е.В. Структурно-темагичні особливості скрипичних сонат Н.К.Метнера. Розглядаються скрипкові сонати М. Метнера з позиції філософсько-естетичних поглядів композитора, що спираються на гетевську ідею «*Urpflanze*».

Ключові слова: ідея «прарослини», тема-зерно, симетрія, дзеркальність, варіаційність.

Annotation. Podporinova E.V. Structural-thematic features of the violin sonatas of N.K. Medtner. In this article it is considered three Sonatas for violin and piano by N. Medtner with point of view aesthetic and philosophical composer's principles, which based on Goethe's idea "Urpflanze".

Key words: idea "Urpflanze", theme-grain, symmetry, mirrority, variation.

Постановка проблемы. Перу Метнера принадлежат три сонаты для скрипки и фортепиано, не получившие в музыковедческой литературе достаточного освещения. Созданные в разные периоды творчества

(соответственно, Соната №1, ор.21, 1909-1910 г. – 1й период; №2, ор.44, 1926 г. – 3й период и №3, ор.57, 1938 г. – 4й период¹), они отражают влияние на творческую личность композитора художественно-философских идей начала XX века, в частности гегелянства и символизма. Общим для этих сочинений становится заявленный автором принцип «возвращения» формы целого, исходя из структурных особенностей начальной темы-тезиса, что созвучно гегелевской идее «*Urpflanze*».²

Связь работы с важными научными и практическими заданиями. Работа выполнена соответственно плану НИР ХГУИ им. И.П. Котляревского.

Анализ исследований и публикаций, посвященных данной проблеме. В литературе, освещающей творчество Метнера, сведения о скрипичных сонатах встречаются либо справочно-информативного плана, обогащенные краткой образной характеристикой [2; 3], либо в виде воспоминаний исполнителей [7], что обуславливает актуальность избранной темы.³

На формирование мировоззренческой позиции Метнера оказали большое влияние философские идеи Гете. Уместно напомнить, что в семье Метнеров существовал своеобразный культ немецкого мыслителя [10, с.143]. Не случайно в одном из писем к брату, Э.К. Метнеру, композитор писал: «я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гете... Именно страсти. Раньше было не то. Ты, вероятно, заметил это. А теперь я вижу, что, вероятно, страсть (опять-таки именно страсть) к Гете, Бетховену и им подобным (тьфу! Да разве есть им подобные-то!!!!) есть наша семейная наследственная болезнь, и ничего тут ровно не поделаешь!..» [разрядка и знаки препинания авторские – Е.П.; 6, с.48-49]. Действительно, из 110 вокальных произведений Метнера без малого треть написана на стихотворения Гете, в том числе три масштабных цикла для голоса с фортепиано: «Девять песен», ор.6, «Двенадцать песен», ор.15 и «Шесть стихотворений В. Гете», ор.18. Нередко поэтические строки, принадлежащие перу «великого германца», избираются композитором и в качестве эпиграфов к инструментальным сочинениям. Например, «Сонатную триаду» для фортепиано, ор.11, предваряет заключительная строфа «Трилогии страсти», а «Трем ноктурнам» для скрипки и фортепиано, ор.16, предшествует стихотворение «*Nachtgesang*». Даже в своей книге «Муза и мода», созданной в «защиту основ музыкального искусства», Метнер неоднократно обращается к творчеству Гете, в частности предпосылая второй части в качестве эпиграфа стихотворение «*Spiegel der Muse*». Эпистолярное наследие музыканта также свидетельствует о том, что он с удовольствием читал «Беседы Гете с канцлером Фр. фон Мюллером», «Вильгельма Мейстера», «упивался» книгой И.П. Эккермана «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» и др. Поэтому не удивительно, а скорее

закономерно, что выстроенный немецким философом образ превращения растительных форм: корень > стебель > лист > цветок, нашел отражение в музыкальном и литературном наследии композитора. Отголоски гетевского «прарастения» явно «слышатся» в рассуждениях Метнера о системе музыкального языка. «Чем больше теория упирается в корни основных смыслов, – утверждал мастер, – тем она гибче, жизненнее, тем больше она предоставляет каждому растить из этих корней новые растения» [5, с.41]. Самым первичным, основным, верховным «смыслом» музыки композитор называл «тему, являющуюся зерном формы, главным содержанием ее, и развитие темы, представляющее собой как бы раскрытие зерна, то-есть формы всего сочинения» [5, с.46]. Заметим, что идею темы-зерна как некоего музыкального лона Метнер неоднократно подчеркивал в своей книге «Муза и мода», возвращаясь к ней снова и снова. Метнеровская тема – это свернутая проекция всего сочинения и генератор его скрытого потенциала. «Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, – пишет музыкант, – таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения. Каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка. Она имеет свой пульс – ритм, свою светотень – гармонию, свое дыхание – каденции, свою перспективу – форму. Она требует часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой» [5, с.48]. Высказанная композитором мысль перекликается с гетевской идеей прафеномена: «Целое всегда в каждой части своей равно себе, – утверждает Гете, – можно сказать, что части суть не что иное, как частные случаи целого, и это значит, что каждая часть равна целому, но равна по-своему; точнее говоря, целое проявляется в каждой из частей сообразно их специфике и уровню, но, будучи неделимым, оно сохраняет себестождественность в многообразии частей» [цит. по: 11, с.117]. Как отмечают В.Н. и Ю.Н. Холоповы, «в своеобразной гетевской диалектике явлений природы раскрыты взаимоотношения сущности и явления, единого и многообразного, целого и части, всеобщего и особенного. Природа как реальный мир есть самотворящее начало (*natura naturans*), находящееся в вечном движении, развитии и порождающее из себя все новые и все более высокие формы согласно единому общему закону» [12, с.126]. По-видимому, на этот закон опирается и Метнер, говоря о том, что «сложность сонаты генетически связана с простотой песенной формы; песенная форма связана с построением периода; период – с предложением; предложение – с каденцией; каденция – с построением лада; лад – с тоникой» [5, с.52]. Поскольку сонатность является одной из специфических особенностей метнеровского мышления (на что сам композитор не единожды указывал в своих письмах),⁴ то логичным оказывается

рассмотрение в данной статье трех сонат для скрипки и фортепиано, представляющих отдельную «ветвь» на творческом «древе» мастера.

Постановка задания. Анализ скрипичных сонат показал, что сформулированные и задекларированные Метнером принципы развития музыкальной материи, основанные на индивидуально преломленной сквозь призму авторского мышления гетевской идее «*Urpflanze*», находят свое воплощение в конкретных произведениях.

Основной раздел. В одном из своих высказываний известный пианист и композитор А.Б. Гольденвейзер подчеркивал, что «нигде в сочинениях Метнера сложность изложения не является привнесенной извне, а всегда органически вытекает из его замысла, причем ему почти всегда удается найти самое простое и сжатое выражение его музыкальных идей» [цит. по: 6, с. 126]. Концентратом формы целого в данном случае выступают исходные темы, будь-то ГП или Интродукции, начальных *allegri* сонат.

В Первой скрипичной сонате, состоящей из трех частей – «Канцоны», «Танца» и «Дифирамба», своего рода законом для «роста» всего сочинения становится используемый Метнером алгоритм развертывания музыкального материала. Сформулированный в начальном *initio*, он подразумевает обязательное прохождение следующих этапов: 1) демонстрацию основного тезиса темы; 2) его вариантно-вариационное проведение; 3) дальнейшее развитие, включающее элементы разработанности. Данные фазы проходят ГП и ПП I части, а также основные темы II и III частей. В рамках целого идея множественности вариантов-«ростков» единого тематического зерна реализуется в наличии между частями интонационного единства. Так, ГП и ПП «Канцоны» родственны друг другу, а кода I части уже содержит «семена» основных тем «Танца» и «Дифирамба» (см. тт. 159-160). Одновременно, заложенные в начальных тактах темы ГП I части (как партии фортепиано, т.1, так и скрипки, тт.1-3) принципы симметрии и зеркальности [см. пример 1а, 1б] становятся основополагающими при построении микро- и макроформ цикла.

Пример 1. Сонаты для скрипки и фортепиано №1, Гц., Г.П.

а)

Рис. 1



Как видно, ось симметрии приходится на тонический тон «*h*». При этом направление и «шаг» движения (по звукам минорного трезвучия), эскизно намеченные в партии фортепиано, проецируются в ином ритмическом оформлении на партию скрипки. Весьма важным оказывается сочетание в мелодии восходящего трезвучия *h-moll* и нисходящего трезвучия *D-dur* (образующих септаккорд I ступени), олицетворяющее некий звукосимвол идеально-метнеровской расширенной мажоро-минорной тональной системы. Данные принципы «прорастают» и в тему ПП I части, где, сохраняя ось «*h*», композитор усложняет симметрию, в частности меняя начальный ракурс зеркала: исходные трезвучия минора и мажора отражают друг друга напрямую, без преломления [см. пример 2].

Пример 2. Соната для скрипки и фортепиано №1, Гл. П.П.



Заявленные идеи обуславливают также и особенности формы всей I части. Здесь осью симметрии становится незначительная по масштабам, «немногословная» (что нехарактерно для авторской манеры высказывания) разработка, а симметричность подчеркивается терцовым соотношением ГП и ПП в экспозиции и репризе: *h-moll* – *D-dur* и *h-moll* – *G-dur*. Зеркальность оказывается присущей и общему тональному плану части, который, будучи собран в вертикальную схему, обнаруживает контуры трезвучия *G-dur* – будущей тональности II части. Таким образом, Метнер предвосхищает ее появление в дальнейшем развитии, «вращивая» в недрах I части.

В тематизме II части принцип симметрии находит свое выражение сразу в двух аспектах. В мелодии композитор сохраняет ось «*h*», препоручая ей дополнительную функцию «нанизывающей нити» мелкомотивных образований. Иначе обстоит дело в партии удержанного фортепианного сопровождения. Здесь Метнер инкрустирует зеркальную симметрию в область метроритма, где она воплощается в синкопе – «восьмая + четверть

+ восьмая»⁵ и подчеркивается приемом остинато. Достаточно легко принципы симметрии и зеркальности обнаруживаются и на различных уровнях формообразования части. «Танец» написан в сложной трехчастной репризной форме (упрощенно обозначим ее как АВА), где крайние разделы представляют собой своеобразные вариации и характеризуются тональной устойчивостью. В противоположность им середина тяготеет к рондообразности и отличается тонально-калейдоскопичной неустойчивостью. При этом срединный раздел обладает также собственной симметричностью, поскольку в центре оказывается дизная сфера, а по краям – бемольная. Идея зеркальности «всплывает на поверхность» и при сопоставлении крайних разделов, где «крещендирующая» форма начального фрагмента, разворачивающего картину приближения, «накатывания» событий, отражается, соответственно, в «диминуирующей» форме заключительного, создающего, наоборот, эффект удаления, свертывания, истаивания предшествующих коллизий (см. таблицу 1). При этом в построении формы II части Метнер мастерски управляет музыкальным временем, точно выставляя метрономические указания: $1/4 = 80$ в крайних разделах и $1/2 = 80$ в середине. Данный прием позволяет композитору реально звучащее произведение «вместить» в архитектурно-стройную пропорциональную трехчастную форму.

Таблица 1. Первая скрипичная соната, II часть, «Танец».

А	В	А
$a - a_1 - a_2$	—————	$a - a_1 - a_2$
18т. + 25т. + 26т.		18т. + 16т. + 9т.
тт. 1 – 69		тт. 270 – 312

Исчерпав возможности симметрии в рамках тематического развития, в «Дифирамбе» композитор свободно задействует их на более глубинном, фактурном уровне (см., например, аккорды в партии фортепиано в начальных тактах; линию баса – тт. 12-15 и т.п.). В то же время на макроуровне части сохраняется трехчастность с элементами репризности, усиленная появлением в узловых моментах имитации колокольных звучаний. Таким образом, выведенный Метнером постулат о том, что «подлинная, жизнеспособная тема... заключает в себе, подобно зерну, всю форму сочинения» [5, с.47-48], восходящий «корнями» к гетевской идее «прарастения» («*Urpflanze*»), успешно реализуется композитором в Первой скрипичной сонате.

Иное композиционное воплощение получает гетевская идея протофеномена во Второй сонате, представляющей собой также трехчастный цикл. Генератором тематических «семян» здесь выступает Интродукция, построенная на нисходящем терцовом мотиве, своеобразной лейт-интонации сонаты. С одной стороны, данный

начальный мотив явно демонстрирует интонационное родство с темой ГП I части и основной темой Финала, соответствующей *motto* из стихотворения Тютчева: «Весна идет, весна идет!»: исходные *initio* ГП I части и основной темы Финала оказываются зеркальным отражением друг друга [см. пример 3].

Пример 3. Начало для скрипки и фортепиано №2.

'Весна идет.'

С другой стороны, появляясь в первоначальном виде в различных разделах формы, этот начальный мотив берет на себя роль лейтмотива сонаты. Вместе с тем, «зерном» формы целого по-прежнему остается тема ГП I части. Здесь композитор вновь обращается к принципам вариационного развития музыкального материала (четыре фразы первого предложения ГП I части, по сути, являются произношением одного и того же, см. тт. 35-38), которые «прорастают» сквозь весь сонатный цикл, причем их тотальное значение возрастает от части к части. Если в ГП I части данные принципы «работают» на уровне предложений, то в ГП II они становятся уже основой раскрытия темы, которая словно облачается в форму фактурных вариаций. II часть Метнер дополнительно озаглавливает «Тема con Variazioni»,⁶ тем самым выводя исходные принципы на первый план. Финал же «выходит» на новый уровень обобщений, вбирая в себя элементы вариационности и органично сочетая их с особенностями сонатного и рондообразного развития. Не случайно, в коде сонаты автор вновь возвращает слушателя к истокам сочинения, вплетая в музыкальную ткань основные темы начального *allegro*.

Тема ГП I части фокусирует в себе еще один немаловажный фактор развития формы – сопряжение песенного и танцевального начал. Напомним, что «основными жанрами музыки, основными формами музицирования, – по воспоминаниям композитора и пианиста А.Н. Александрова – Николай Карлович [Метнер – Е.П.] считал песню и танец» [1, с. 71]. Подобная двухфазность изложения, некая двуликость особенно ярко проявляется в двух выписанных между частями каденциях-связках. Заметим, что по мере продвижения к концу сочинения роль танцевального начала также увеличивается: во II части танец заявляет о себе, начиная с конца третьей вариации, а в финале моторно-токатные образы уже превалируют над песенными.

Если во Второй сонате роль «зерна» цикла в неравной степени поделили между собой Интродукция и ГП I части, то в Третьей, четырехчастной,

симметрически-структурной уравновешенности. В свою очередь ГП I части также представляет структурный слепок с Интродукции, являя собой двухчастную репризную форму с элементами триадной организации. А в ПП I части обозначенная симметрия проявляется через повторность – наличие двух масштабно-равных тематически единых предложений.⁹ На уровне всей I части симметричность подчеркивается кодой, «пробрасывающей» интонационную арку к Интродукции. Вспоминая гетевское «прарастение», возникает следующая аналогия: выросший из семени цветок сбрасывает назад в землю свои семена, то есть обретенные путем развития начального тезиса темы все вновь обнаруживаются в коде.

II часть – Скерцо – предстает в качестве новой метаморфозы исходной темы-зерна. Начнем со структурных особенностей части. Скерцо написано в оригинальной нестандартной форме, ключ к пониманию которой вновь дает Интродукция сонаты. Проведенный анализ позволяет обнаружить здесь также черты сложной двухчастной репризной формы, тесно переплетающейся с самобытной старосонатной формой¹⁰ и элементами рондообразности. Заметим, что подобный «форменный гибрид» оказывается вполне органичным, поскольку, как утверждает Л. Мазель, старинная двухчастная форма является «непосредственной предшественницей» старинной сонатной формы [4, с.425]. В концепцию сонатной формы Скерцо органично вписывается наличие небольшой коды (*vivace, leggiere*), которую можно назвать кодой-«конспектом» части. Здесь вихрем проносятся все темы II части: СП, ПП, ГП, а в конце возникают интонации Интродукции к I части. Подобный проброс композитором связующей нити к началу сонаты не случаен: он символизирует идею возвращения к истокам, вечного круга жизни. Все темы словно «прорастают» из единого «зерна» Интродукции. Поразительно, но усложнение формы Скерцо элементами рондообразности придает целому черты концентричности, симметричной уравновешенности, что вновь было заложено автором в Интродукции. Условный рефрен, функцию которого выполняет связующий раздел, всякий раз появляясь «на подмостках» части, играет различные роли – это переход и *entrée* к ПП, заключение ПП и *entrée* к репризе, переход к ПП репризы и, наконец, ее заключение и зеркало-связка к коде. Элементы зеркальности возникают и на тональном уровне, вследствие использования Метнером характерного приема тонального сдвига: связующие разделы экспозиции и репризы соотносятся как *e-g* (со сдвигом на м.3 вверх), а побочные партии – *fis-d* (со сдвигом на б.3 вниз).

Что же происходит в III и IV частях, связанных между собой приемом *attacca*? III часть, *Andante con moto*, вбирает в себя все «найденные» в Интродукции приемы развития. Композитор снова обращается к самобытной музыкальной форме, которую условно можно назвать трехчастной, поскольку здесь обнаруживаются и черты двухчастной

репризной формы. Важным организующим приемом вновь выступает симметрия, обогащающая форму чертами концентричности, которая подчеркивается и особенностями тонального плана, где по краям царит бемольная сфера, а в центре – диезная. На интонационно-тематическом уровне основополагающими остаются принципы вариационного развития, которые дополняются полифоническими приемами (в числе которых – имитация, тема-ответ, тема в уменьшении, в ритмическом изменении, контрапунктические голоса и т.п.). Неизменной оказывается и идея движения к акустически чистым интервалам (октаве, квинте), влекущая за собой принципы зеркальности и симметричности (например, особо показательно сопоставление мелодических линий в партиях скрипки и фортепиано; ц. 55, т. 2).

Финал, написанный в масштабной и несколько «расплывчатой» сонатной форме, вновь выводит на первый план идею гетевского «прарастения»: все основные темы части являются производными от предшествующих. Помимо уже названных, начальный тезис ГП демонстрирует родство с ГП I части; ПП сближают с основной темой III части (ее вторым элементом) тип изложения, ритмический рельеф и интонационная канва; в разработке возникает эпизод (*Tranquillo*, ц. 94), перекликающийся с ЗП I части. Это дает возможность рассматривать Финал как своего рода обобщение, итог тематического развития всей сонаты. Именно поэтому темы IV части оказываются многоэлементными, а форма, как следствие, растянутой.

В рамках целого цикла также возникает аналогия со структурой Интродукции, поскольку черты двухчастности на макроуровень привносятся темой Вступления, возникающей в идентичном облике в начале сонаты и в середине, перед медленной III частью. Этим подчеркивается «прорастание» и определенной образной сферы, как следствие закономерной оказывается и темповая созвучность частей.

Удивительно, но если взглянуть на три скрипичные метнеровские сонаты как на условный макроцикл,¹¹ то можно обнаружить, что идея предугадывания, «прорастания» основных тональностей реализуется и в данном случае (см. таблицу 2).

Таблица 2.

Соната №1	Соната №2	Соната №3
$\text{h-H} \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{H}$	$\text{G} \rightarrow \text{a-A} \rightarrow \text{G}$	$\text{e} \rightarrow \text{a} \rightarrow \text{f} \rightarrow \text{e-E}$

Как видно, *G-dur*, возникая в качестве основной тональности II части Первой сонаты, закрепляется в крайних частях Второй, трансформируясь в свою минорную параллель *e-moll* в Третьей. Поскольку здесь связь ослабевает, Метнер вводит дополнительную

сцепку, оформляя II части Второй и Третьей сонат в тональности *a-moll*. Можно предположить, что избирательность подхода композитора к выбору основной тональности цикла связана с кодированием имени того, кому посвящено произведение. Так, опорный тон «H» Первой сонаты, посвященной Анне Михайловне Метнер, расшифровывается как *Hanna*; «G» Второй сонаты, посвященной А.Ф. Гедике, символизирует *Gedike* (заметим, что здесь композитор обозначает имя и отчество своего двоюродного брата лишь инициалами, как следствие, кодируется фамилия); «E» Третьей сонаты, посвященной «памяти моего брата Эмилия», выступает звуковым эквивалентом начальной буквы имени *Emiliy*.¹² Попутно заметим, что в этом можно усмотреть влияние эстетики символизма, с приверженцами русской ветви которого музыкант был знаком и тесно общался.

¹ Согласно периодизации, предложенной автором статьи [9, с. 21-22].

² О влиянии философии В. Гете на художественно-эстетическую позицию Н. Метнера см. 10, частично 8.

³ Мало исследованный характер предложенной темы подтверждается, в частности, неточностями, имеющимися в музыковедческой литературе. Например, приведенное Е. Долинской [2] название III части Второй сонаты – «Рондо» - отсутствует в нотном издании 1984 г. (серия «Русская скрипичная музыка», М., изд. «Музыка»), а «Интродукция» относится не ко всей I части, а лишь к начальному вступлению (там же).

⁴ Данное наблюдение подтверждает и хрестоматийно известная фраза «Метнер родился с сонатной формой...», произнесенная С.И. Танеевым после знакомства с Первой фортепианной сонатой, ор.5, f-moll.

⁵ Заданная ритмоформула, в свою очередь, удерживает ось «h» в линии первого пальца левой руки (см. партию фортепиано).

⁶ Оговорим, что к вариационной форме Метнер обращался достаточно редко. Помимо данного сочинения в этой форме композитором написаны лишь две фортепианные пьесы, ор.47 (вариации в подзаголовке), ор.55, и, как замечает И.С. Яссер, «его первая Импровизация для фортепиано и (что особенно любопытно) разработка Первого фортепианного концерта также написаны в форме вариаций... фактурно весьма сложных и ритмически изысканных» [7, с.202].

⁷ Обращаем внимание, что применительно к широким аккордам в партии фортепиано Метнер написал следующую ремарку: «Все аккорды в левой руке, изложенные в широком расположении, исполнять по возможности не артеджированно», – что, на наш взгляд, подчеркивает именно хоральную природу вступления.

⁸ Наличие хорально-аккордового колокольного фортепианного «пролога» внутри самой Интродукции [тт.1-8] словно программирует появления неких *entrées* к ГП I и IV частей и вступления к III части, идентичного началу сонаты.

⁹ Заметим, что в репризе I части IIIП полностью сохранит свои позиции, в отличие от ГП, которая будет дана в сжатом виде.

¹⁰ Разработка как таковая здесь отсутствует. Ее заменяет связка на материале IIIП (тт. 86-94).

¹¹ Данный ракурс рассмотрения оказывается вполне обоснованным и целесообразным, поскольку подобная троичность в написании сочинений является одной из характерных особенностей художественного мышления композитора. Метнер создает, к примеру, три цикла «Забывтых мотивов», три концерта для фортепиано с оркестром, три ноктюрна для скрипки и фортепиано, три вокальных цикла на стихи Гете, Сонатную триаду ор.11 и т.д.

¹² Немаловажную роль в данном случае играет и тот непреложный факт, что свои сочинения Метнер подписывал на немецком языке.

Характерной чертой, отражающей художественную установку мастера, оказывается то, что свои сонатные опусы он завершает мажорными тональностями, причем диэзного наклонения. «Сонаты-драмы Метнера в основе своей оптимистичны, ибо как истинный гуманист Метнер любит жизнь, верит в торжество прекрасного, – отмечает З.А. Апетян в предисловии к письмам композитора. – Не потому ли, осуждая Шопенгауэра за желчность и пессимистичность до цинизма, Ницше за мрачный взгляд на жизнь, Метнер всегда восторгался величием духа Гете...» [6, с.7]. Действительно, в одном из своих писем Метнер напишет: «Единственный путь освещения нашей души – это дать отражаться в ней свету, и именно таков путь Гете» [6, с.147].

Выводы. Таким образом, философские размышления Метнера, запечатленные в книге «Муза и мода» и письмах композитора, находят свое отражение как в композиционных, так и в образных планах его сочинений. Понимание мировоззренческой позиции автора помогает проникнуть в неизведанные глубины его музыки и способствует осмысленному и содержательному исполнению его сочинений.

Литература:

1. Александров А.Н. Воспоминания о Н.К. Метнере // Александров А.Н. Воспоминания. Статьи. Письма. – М., 1979. – С. 62-74.
2. Долинская Е. Николай Метнер. Монографический очерк. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.
3. Зетель И. Н.К. Метнер – пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб.пособие. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
5. Метнер Н. «Муза и мода». – YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.
6. Метнер Н. Письма. – М.: Советский композитор, 1973. – 615 с.
7. Н.К. Метнер Статьи. Материалы. Воспоминания. – М.: Советский композитор, 1981. – 352 с.
8. Підпоринова К. Творча особистість М. Метнера в контексті художніх ідей перших десятиліть ХХ сторіччя // Тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України» 27-31 березня 2006 р. – К., 2006. – С. 64-66.
9. Підпоринова К. До питання періодизації творчої спадщини М.К. Метнера // Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців. Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів 16-17 березня 2004 р. – Харків: ХДУМ, 2004. – С. 21-22.
10. Подпоринова Е. В. Гете и Н. Метнер: к проблеме художественного универсализма (по материалам философско-литературного наследия) // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – 36. наук. праць. – Вип. 16. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2005. – С. 142-152.
11. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гете. – Ереван, 1983. – 183 с.
12. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1984. – 319 с.

Надійшла до редакції 29.05.2006