

Т. МАЛИКОВА

## СВОЕОБРАЗНЫЕ ЧЕРТЫ ГАРМОНИИ МЕТНЕРА

Изучение художественного наследия Н. К. Метнера, одного из крупнейших русских композиторов первой половины XX века, современника Скрябина и Рахманинова, как и они, «властителя дум» музыкальной среды того времени, еще только начинается.

В настоящее время происходит, можно сказать, «второе рождение» Метнера. Вновь пробудился интерес к его музыке, вновь зазвучали его произведения в живом исполнении и в записи на пластинках. Высокое признание его творчества ознаменовалось, наконец, академическим изданием полного собрания сочинений, а это говорит само за себя, ибо из композиторов XX века такой чести удостоился еще только Прокофьев. Все свидетельствует о том, что творчество Метнера выдержало и в дальнейшем выдержит «испытание временем» и интерес к нему будет возрастать.

Многие произведения Метнера пленяют своей красотой, поэтичностью, своей выразительной силой. Однако надо признать, что он принадлежит к тому типу композиторов, творчество которых не сразу раскрывается во всей своей художественной ценности. Его музыка не обладает свойственной Скрябину и Рахманинову непосредственной, «открытой» эмоциональностью, привлекающей сердца слушателей. Творчество Метнера более замкнуто, сурово и сдержанно в своих порывах. Но чем пристальнее сосредоточиваешь на нем внимание, чем глубже в него вникаешь, тем больше открывается сокровенное, неуядаемое и близкое нам художественное содержание. Музыка Метнера не столько захватывает своей непосредственной эмоциональностью, сколько постигается как бы «изнутри». Ее можно сравнить с умной, глубокой, но не во всем легкой для понимания книгой, к которой надо порой возвращаться, которую надо перечитывать, чтобы до конца постигнуть затаенные в ней мысли.

Своеобразие творческого почерка Метнера сказывается во всем — в мелодике, гармонии, ритмике, в фортепианной фактуре. Он принадлежит к тем крупным композиторам, музыка которых узнается по отрывкам, но объяснить это своеобразие,

высвободить создающие его средства бывает весьма трудно. И это прежде всего потому, что оно не выступает так ярко и определенно в своих отдельных сторонах, как, например, в гармонии Скрябина и Прокофьева. Индивидуальный стиль Метнера выражается не столько в своеобразии самих элементов — мелодике, гармонии, ритмике, — сколько в их теснейшем взаимопроникновении. Метнер сам говорит об этом в своей книге «Муза и мода», определяя один из основных принципов гармонического развития как «сложность согласований при простоте отдельных элементов».

Он был, несомненно, экспериментатором, неустанным искателем новых средств и приемов письма. Но его поиски, часто выходя за пределы привычного, никогда не приводили к коренной ломке традиций, что было характерно для импрессионистов, Стравинского, Прокофьева и других крупнейших композиторов новых направлений. Трудно найти другого композитора начала XX века, у которого несокрушимые академические традиции так тесно переплетались бы с поисками новых средств выразительности.

Очень хорошо охарактеризовал творчество Метнера Г. Нейгауз: «Для многих «новаторов» музыка Метнера, несмотря на ее формальное совершенство, — вчерашняя музыка. Но Метнер один из тех творцов, которые вызывают чувство, что «вчерашнее» не должно быть похоронено и забыто как нечто ненужное, что его можно и следует вспоминать, что оно может оживать, будить чувства и мысли, доставлять чисто художественное наслаждение тому, кто способен видеть и воспринимать в искусстве и жизни не одну только новизну «во что бы то ни стало»<sup>1</sup>.

Стиль Метнера представляет собой органический сплав своеобразно претворенных влияний, прежде всего, романтизма XIX века и творчества Чайковского.

Наряду с этим в его гармонии и, особенно, мелодике постоянно выступают интонационные обороты, коренным образом связанные с русской народной музыкой. Метнер, необыкновенно чуткий художник, не прошел мимо этой плодотворной струи в русской музыкальной культуре. Он хорошо знал и любил русскую народную песню, хотя и избегал цитатного использования, как он говорил, «этнографических элементов», считая, что не один только фольклор служит свидетельством принадлежности художника к определенной национальной школе<sup>2</sup>. Г. Нейгауз в цитированной выше статье очень метко характеризует его творчество с этой стороны: «...он в одно и

<sup>1</sup> Г. Нейгауз. Современник Скрябина и Рахманинова. «Советская музыка», 1961, № 11, стр. 72.

<sup>2</sup> См. об этом: Joseph Jasser. The art of Nicolas Medtner. Nicolas Medtner. A memorial volume. Edited by Richard Holt. London, 1955.

то же время и глубоко русский и интернациональный композитор. Часто мне кажется, что основная мысль сочинения могла возникнуть только в душе русского музыканта, близкого к Танееву и Рахманинову, но все ее «воплощение» говорит об интернациональной широте взгляда».

Гармонический стиль Метнера, как и многих других композиторов, характеризуется не столько особыми, найденными ими гармоническими средствами, но в большей мере зависит от излюбленности, частоты применения средств, встречающихся в творчестве современников или предшественников, а также от вносимых в обычные средства своеобразных деталей.

Интересно в первую очередь проследить, какие гармонические средства придают музыке Метнера русский колорит. В связи с этим обращают на себя внимание «пустые» аккорды с пропуском терцового тона — преимущественно доминантные и изредка тонические. Подобные созвучия встречаются как исключение и в западноевропейской музыке XIX века (например, в «Двойнике» Шуберта), но характерны все же для русских композиторов-«кучкистов» (Мусоргского, Бородина), творчество которых непосредственно связано с фольклором. Бестерцовые аккорды Метнер применяет в большинстве случаев в кадансах, где они ясно выступают в своем суровом, жестком звучании (пример 1).

#### Лирический фрагмент. оп. 23 № 2



Обращает на себя внимание также широкое использование плагальных оборотов<sup>1</sup> во всех разделах формы — в средних построениях, кадансах, особенно в экспозициях тем (так называемые «бездоминантовые построения»). В примере 2 секундовая мелодическая попевка ассоциируется с народным причетом.

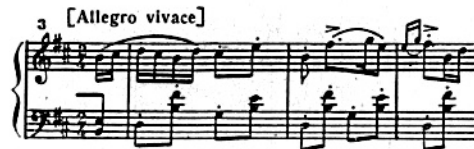
<sup>1</sup> См.: В. Трамбицкий. Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии. «Вопросы музыковедения». Вып. II. Музгиз, 1955.

#### Сказка оп. 8 № 2



В примере 3 мелодия с плагальной квартой и опеванием квинты лада гармонизована повторяющимся оборотом I<sub>6</sub>—II<sub>4</sub>, (IV<sub>6</sub>) с ладово неустойчивым ходом баса; в целом весь эпизод (12 тактов) звучит с легким оттенком шутильной иронии, что вполне соответствует духу пьесы, которая входит в цикл из шести сказок, посвященных героям русских народных сказок — Золушке и Иванушке-дурачку.

#### Сказка оп. 51 № 6



Нередко плагальность объединяется с элементами натурально-ладовой гармонии, в частности с параллельно-переменным ладом. Так, в скерцо из Романтической сонаты (оп. 53 № 1) раздел главной партии (протяженностью в 43 такта) представляет собой образец огромного «бездоминантового» построения с такого рода объединением.

Плагальность гармонии роднит музыку Метнера и Чайковского. В качестве образца можно привести главную тему из сонаты оп. 22 (пример 4), в которой настойчивая повторность плагальных оборотов напоминает начало главной темы I части 5-й симфонии Чайковского, как и многие другие его произведения.

#### Соната оп. 22



Здесь мелодический рисунок, плагальность и ритмика, насыщенная сжатой внутренней энергией, — все это в целом создает сосредоточенный, сдержанный и несколько суровый образ.

Во многих произведениях Метнера субдоминантная «сфера» значительно расширяется. Примером может служить кода Музыкального момента op. 4 № 3, где субдоминантная гармония распространяется на десять тактов.

Разнообразные по своему аккордовому составу плагальные обороты занимают большое место в заключительных кадансах. Из них особый интерес представляют последования VI—I (пример 5), VI<sub>6</sub>—I, придающие оттенок мажоро-минорной переменности параллельных ладов, что идет от ладовой переменности русской народной песни.

[Allegro] „Как бы воспоминание“ op. 38 №8

Эти обороты характерны, особенно при многократном их повторении, именно для русской гармонии. Так, они встречаются, например, в романсах Рахманинова «Островок», «Над свежей могилой», «Они отвечали» и в некоторых других произведениях.

В качестве плагальных Метнер применяет также и последования VII<sub>43</sub>—I, реже VII<sub>2</sub>—I.

Метнеру, как было сказано, весьма свойственна натурально-ладовая гармония, придающая музыке особый колорит.

В его произведениях встречаются последования почти исключительно аккордов тоники и натуральной доминанты (пример 6), натурально-ладовые обороты  $\frac{V_6}{н} — I, \frac{VII_6}{н} — I$ , иногда с полигармоническим расслоением нонаккорда VII натуральной ступени в виде  $\frac{IV}{VII_n}$  (как в примере 7), завершающие восходящее движение баса по натуральному тетраорду в кадансах.

Сказка op. 51 №1

6 [Allegro]

Романтическая соната, op. 53 №1, IIч. Scherzo

[Allegro]

7

В примере 8 — арсенал характерных для русской музыки выразительных средств: при типично русской мелодии — натуральная доминанта (в 4-м такте), доминанта без терции (в 5-м такте), ряд своеобразных плагальных последований VI<sub>6</sub>—I<sub>6</sub>—IV<sub>43</sub>—I<sub>6</sub> и к тому же своеобразное разрешение II<sub>2</sub> в трезвучие V натуральной ступени.

[Allegretto con moto flessibile]

Сказка op. 51 №4

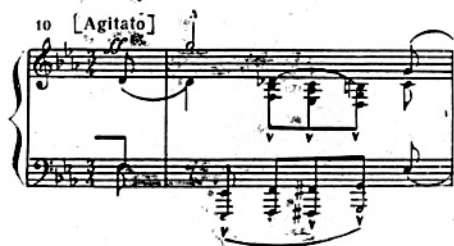
8

Встречаются также гармонические обороты фригийского лада. Отметим использование своеобразного натурального VII<sub>6</sub> аккорда с пониженной II ступенью (примеры 9, 10).

Картина настроений. op. 1 №3



Музыкальный момент. op. 4 №3



Особенно характерны для Метнера дорийские ладовые обороты (пример 11, см. пример 52, также Сказки op. 34 №№ 2, 4, op. 42 № 3).

Сказка, op. 42 №3



В натурально-ладовой гармонии с ее необычными аккордами и последованиями наиболее ярко проступает русский колорит.

Из аккордов многотерцовой структуры Метнер своеобразно применяет не только доминантные нонаккорды, но и другие, редко встречающиеся в классическом наследии.

В примере 12 мы видим полное «раскрепощение» всех диссонансов  $IV_9$  — аккорда, который свободно, скачком переходит в сложное сочетание  $II_7^{\flat}$ . Это уже — приемы, далеко выходящие за пределы академических традиций.

[Allegretto] Прелюдия, op. 54 №1



Музыкальный момент, op. 4 №3



В примере 13 ясно слышатся мелодические и гармонические интонационные обороты, в которых особенно четко выступает творческая индивидуальность Метнера. Первые два такта звучат как будто в  $Es\text{-}dur'e$  и представляют последование  $VII_9 - V_9$  (с проходящими звуками *си-бемоль* и *соль*). Однако они воспринимаются в  $c\text{-}moll'e$  благодаря настойчивому предшествующему его утверждению. И это последование на самом деле представляет  $II_7^{\flat} - VII_9$ . Надо отметить, что

$VII_9$  — аккорд, столь редко встречающийся в музыкальной практике, является одним из характерных гармонических средств Метнера. При повторении двутакта сохраняется ощущение  $c\text{-}moll'$  и лишь в дальнейшем  $VII_9$  ненадолго пре-

вращается в  $V_9$ , как ему и «предназначено», с разрешением в свою тонику  $Es\text{-}dur$ . Здесь все время происходит «игра» основных и переменных функций этих аккордов, придающая музыке своеобразный «интонационный» колорит. Надо обратить внимание также на то, что при этом как бы «за кулисами» присутствует и дорийский  $f\text{-}moll$ : упорное повторение



на сильных тактах субдоминантовой гармонии утверждает ее тоникальность, и благодаря этому образуется последование тоники (в виде  $VI_{65}$ ) и дорийского  $IV_9$ . Такое сложное сочетание различных ладо-функциональных «оттенков» — одна из характернейших черт гармонического стиля Метнера.

Более сложные многотерцовые созвучия (ундецим и терцдецимаккорды), весьма свойственные, например, гармонии Рахманинова, у Метнера встречаются редко и в несамостоятельном «структурном» виде. Возникновение их, как правило, связано с каким-либо дополнительным приемом: например, ундецимаккорд II ступени «вырастает» из гармонической фигурации или полигармонического наложения  $VI_7$  на  $II_7$  (см. пример 33).

Если плагальность и натурально-ладовая гармония свидетельствуют о русской «природе» гармонического стиля Метнера (связанной, с одной стороны, с творчеством кучкистов и, с другой, — с Чайковским), то альтерационная гармония, применяемая им очень широко и разнообразно, развивается также традиции и зарубежной музыки романтиков XIX века. Она совершенно чужда скрябинской «пряной» красочности, гораздо более сурова по своему общему колориту.

Метнер очень часто применяет всевозможные альтерированные аккорды и в том числе редкие, ранее почти или вовсе не встречавшиеся.

Помимо традиционных доминантных септаккордов с пониженной II ступенью лада ( $V_{43}^{-5}$ ,  $VII_{65}^{-3}$ ), очень характерных для метнеровских кадансов, особенно срединных, и  $V_9$  с подобным понижением, мы находим и своеобразные обращения  $III_7$  с пониженной септимой (пример 14).

Соната op. 5, f-moll, III ч.



Особый интерес представляют аккорды с двойной альтерацией — с «расщепленной» квинтой в трезвучии V ступени (пример 15), с пониженными терцией и квинтой в  $VII_7$  (пример 16) и тем более с пониженной септимой в  $V_7^{-5}$  (пример 17).

Соната, op. 11 №3



Соната op. 22, III ч.



Новелла op. 17 №2



Пример 18 показывает двойную альтерацию основного тона в трезвучии IV ступени.

Новелла op. 17 №2



Как мы видим, в области альтерационной гармонии постоянно проявляется творческий поиск композитора.

Аккорды с так называемыми «заменными побочными тонами» (термин Ю. Н. Тюлина), давно вошедшие в художе-

ственную практику в виде «доминанты с секстой», Метнер применяет также весьма необычно. Мы встречаем у него этот прием и в обращениях доминантсептаккорда (пример 19), и вводного уменьшенного (пример 20), иногда со свободным движением неаккордового звука (пример 21).

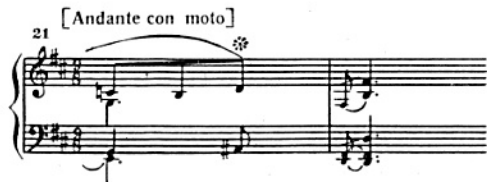
Картина настроений, op. 1 № 5



Соната f-moll op. 5, II ч. Интермеццо



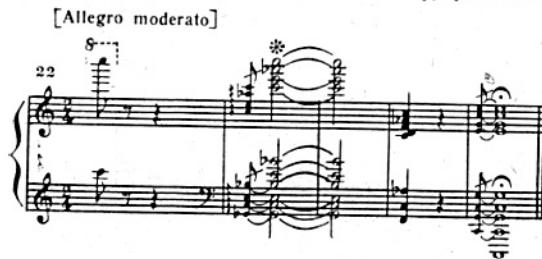
Романтическая соната op. 53 № 1, III ч. Размышление



Своеобразное звучание музыке Метнера придает включение побочных тонов в излюбленную им альтерированную доминантную гармонию, причем он определенно избегает характерных для «позднего» Скрябина нонаккордов с секстой.

В примере 22 мы видим такого рода включение в побочную доминанту ( $V_{4_3}^{-5}$  к S), в примере 23 — в секундаккорд VII ступени с повышенной квинтой ( $VII_2^{+5}$ ).

Соната до мажор, op. 11 № 3



Грозовая соната op. 53 № 2



В примере 24 кадансовая доминанта в виде вводного септаккорда с повышенной квинтой осложнена терцовым побочным тоном в среднем и нижнем голосах, что представляет собой прием весьма необычный. Возникшее сочетание звучит как чуждый соль минору малый минорный септаккорд, построенный на VI ступени лада, — усложненная «шубертова медианта».

2-я импровизация (в форме вариаций) op. 47  
„Леший“



Метнер постоянно прибегает в кадансирующих построениях к включению в доминанту основного тона лада (в качестве своеобразного предмета) и не только в верхнем, но и в средних голосах (пример 25).

[Allegro] Сказка оп. 34 №2

Характерен для Метнера энергичный, ритмически акцентированный затакт на доминанте (см. пример 39), часто слигванный (пример 26).

Идиллия оп. 7 №1

В «Праздничном танце» оп. 38 № 3 мы находим единственный в своем роде случай применения долго выдержанной квартовой гармонии. На протяжении 16 тактов она повторяется в пассажах без изменения с секундовыми последованиями (напоминающими коду финала 3-го концерта Прокофьева). В первых четырех тактах (пример 27) определяется структура гармонии, представляющей собою, как и в примере 25, доминантный септаккорд (в D-dur'e) с заменным основным тоном лада. Перемена же «квинтового» баса в 4-м такте образует полифункциональное наслоение V T (см. схему — пример 27 а).

Праздничный танец оп. 38 №3

Tempo I [Presto]

27 а

Иногда, можно сказать, с некоторой осторожностью Метнер применяет и «внедряющиеся» побочные тоны — более смелый прием, ставший столь характерным для импрессионистов и для «современной» музыки. Приведем наиболее интересные случаи.

В примере 28 традиционный терцовый тон на доминанте (в нонаккорде) разрешается в верхнем голосе «по правилу» в тонику, в среднем же голосе находится в секундовом соседстве с аккордовым звуком.

Сказка оп. 26 №2

[Molto vivace]

В примере 29 сложное резко диссонирующее созвучие расшифровывается как весьма своеобразный V<sub>9</sub> с повышенной септимой и внедряющимся (внизу) побочным терцовым тоном лада (см. схему — пример 29 а).

Романтическая соната ор. 53 №1, I ч. Романс

29 Doppio movimento

29 a

побочный тон

V+7  
9/6

Пример 30 показывает уже другое — непосредственное секундовое «соседство» внедряющегося побочного и аккордового тонов в верхних голосах (на фоне полифункционального наложения субдоминантовой гармонии на тоническую и доминантную квинты в сопровождении).

„Гимн перед работой“ ор. 49 №1

Allegretto molto tranquillo

30

*p*

Применение такого, уже вполне «современного» приема объясняется здесь логикой секвентного квинтового мелодического движения и служит созданию своего рода «колокольного» звучания в соответствии с образным содержанием данной пьесы — «Гимна перед работой».

Помимо полифункциональных сочетаний, весьма употребительных во всей музыкальной литературе, у Мэтнера встречаются смелые для своего времени полигармонические наложения (образующие иногда многотерцовые созвучия), но однотоновые — политональность ему не свойственна.

Так, в примере 31 на звуки «неаполитанского» трезвучия накладываются сначала натуральный септаккорд I ступени, а затем IV<sub>7</sub>.

31 [Presto]

Сказка ор. 51 №5

I<sub>7</sub>  
II  
n

IV<sub>7</sub>  
II<sub>6</sub>  
n

Своеобразное наложение трезвучия V ступени на тонический секстаккорд иллюстрирует пример 32.

[Allegretto] „Гимн перед работой“ ор. 49 №1

32

*pp*

V  
11/6

В примере 33 мы видим объединение в одной вертикали двух полных септаккордов — VI<sub>7</sub> и II<sub>7</sub>, образующее многотерцовое созвучие — ундецимаккорд II ступени (о котором упоминалось выше).

Сказка, ор. 51 №3

33 [Allegretto]

VI<sub>7</sub>  
II<sub>7</sub>



34 [Allegro] Сказка оп. 34 №1

Здесь наложение уменьшенного трезвучия на квинту *соль-ре* воспринимается, в связи с предыдущим, в си миноре, как полигармоническое сочетание мелодически обрисованного вводного трезвучия с нижней медиантой. Благодаря продолжительному звучанию возникает тошкательность нижней медианты, а это сочетание как бы переносится в *соль* мажор с лидийским оттенком, вследствие повторяющегося хода *до-диез-си* (*ля-бемоль* и *ля-диез* являются лишь хроматическими вспомогательными, образующими обострение тяготений *жестуев* в соседние устои — «ладовую» альтерацию). Здесь уже оно представляет собой наложение альтерированного трезвучия II ступени на тонику ( $\text{II}^{+3}_{\text{T}+8}$ ). Но лидийский оттенок

придает этому сочетанию субдоминантовый характер и подготавливает этим тональность *ре* мажор, в которую и происходит модуляция посредством энгармонической замены *ля-диеза* на *си-бемоль*. В связи с этим данное полигармоническое сочетание превращается (по отношению к *ре* мажору) в наложение неполного уменьшенного септаккорда VII ступени на субдоминанту.

Такая сложная, многозначная переменность гармонических функций вообще характерна для музыки Метнера, придавая ей своеобразные оттенки звучания (подобное уже видели в примере 13).

Гармоническому стилю Метнера весьма свойственны также мелодические связи в аккордовом и модуляционном движении, ставшие столь характерными для позднего романтизма и особенно для современной музыки. Композитор и здесь остается верен себе — многим он пользуется осторожно, преимущественно на коротких отрезках гармонического развития.

Типичными образцами применения отдельных вспомогательных хроматических аккордов служат примеры 35, 36.

[Allegro vivace] „Гимн после работы“ оп. 49 №3

35 *allargando* *a tempo*

„Песнь на реке“ оп. 38 №4

36 [Allegretto con moto]

В такте 3 примера 35 происходит также неожиданная модуляция, основанная всецело на мелодических связях аккорда («мелодико-гармоническая», по терминологии Ю. Н. Тюлина).

В последнем же примере «вспомогательную» гармонию, образующую своеобразную доминанту с повышенной квинтой и лидийской септимой, подтверждает и сопровождение.

В примере 37 на фоне «разложенной» гармонии в аккомпанементе мы видим целый ряд «вспомогательных» аккордов с включением мелодико-фигуративных тонов (диатонических и хроматических).

[Allegro vivace] „Гимн после работы“ оп. 49 №3

37



Мелодические связи в гармонии Метнера, как и у других композиторов, осуществляются главным образом в виде проходящих аккордов, в которых часто проявляется и их функциональное значение. В примере 38 возникает при этом доминанта с пониженными квинтовым и септимовым тонами (см. также пример 17).

[Andantino gracile]  
svegliando, con forza

Лирический фрагмент, op. 23 №2



Хроматический проходящий аккорд в примере 39 представляет собой VII<sub>2</sub> также с характерной для Метнера альтерацией (повышением квинты).

[Allegro cantabile e leggiero]

Сказка, op. 34 №2



В примере 40 между тоническими опорами си минора образуются две «волны» проходящих аккордов с «захватом» чуждых основному ладу тональностей (фа минор, соль минор и ля минор).

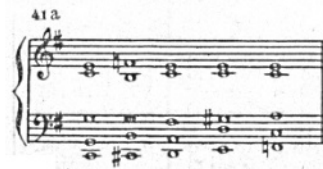
[Pesante. Minaccioso]



Особый интерес представляет свободное голосоведение в соединении подобных аккордов.

Так, в примере 41 проходящие аккорды разрешаются скачком (с полным «раскрепощением»), подразумеваемая же мелодическая связь их может быть представлена в виде схемы в примере 41а.

Сказка op. 9 №3



Здесь привлекает внимание и само последование: в началь- ной лидийский C-dur включает доминанта к тональности fis-moll с движением ее в V<sub>9</sub> к G-dur'у и далее секвентно— в V<sub>7</sub> a-moll с разрешением его в VI<sub>7</sub>.

Еще более показательно в этом отношении последование «разбросанных» аккордов в примере 42, мелодическую связь которых вскрывает схема (пример 42 а).

[Allegro appassionato e tempestoso] Сказка оп. 35 № 4

42 а

Самые интересные, оригинальные «находки» Метнер при- берегает главным образом для кадансов (что мы наблюдаем и у других композиторов, например у Прокофьева), этой «самой мускулистой сферы интонаций», по выражению Асафьева<sup>1</sup>.

Во многих случаях при этом очень тесно переплетаются различные ранее рассмотренные приемы — необычные альте- рации, включение побочных тонов, полигармонические насло- нения, мелодические связи аккордов, принадлежащих далеким тональностям. Поэтому необходимо выделить подобного рода кадансы для отдельного рассмотрения.

В примере 43 в ре-минорный каданс неожиданно вклю- чается альтерированная субдоминанта одноименного мажора. Последующая доминанта в виде VII<sub>3</sub> с характерной для

Метнера альтерацией разрешается в тонику с весьма необыч- ным ходом в басу на увеличенную кварту.

Сказка d-moll

[Allegretto abbandonamente]

43

IV<sub>7</sub><sup>6</sup> D-dur VII<sub>3</sub><sup>4</sup>

В примере 44 заключительное «вводящее» созвучие пред- ставляет собой сложное полигармоническое сочетание субдо- минанты (неполного IV<sub>7</sub>) с доминантной секстой в верхней регистре.

„Раздумье“ оп. 47

[Poco con moto] • lento

44

pp V IV<sub>7</sub>

В кадансы Метнер часто вводит (на основе мелодической связи) аккорды и гармонические обороты из более или менее далеких тональностей.

В примере 45 внутри ре-минорного каданса происходит своеобразное отклонение в ми минор.

Сказка, оп. 34 № 4

45 [Molto sostenuto e semplice]

dim. ten.

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга I. Л., 1963, стр. 94.

Включение аккордов более далекой тональности — минорной на малую секунду выше — показывают примеры 46, 47.

Отрывок из трагедии. op. 7 № 3  
[Allegro inquieto]

Анданте Элегия. op. 59 № 1  
[Andante]

В примере 48 совершенно чуждый *fis-moll'*ю «вводящий» аккорд «пришел» из тональности предыдущей «неаполитанской» гармонии в качестве принадлежащей ей альтерированной субдоминанты («ложного  $V_7$  аккорда» *G-dur'a*).

Соната-баллада op. 27, I ч.  
[Allegro molto]

Еще более своеобразными являются включения в кадансы аккордов тональности на малую секунду ниже (пример 49) и на расстоянии тритона (пример 50).

Сказка op. 34 № 3  
[Allegretto tenebroso]

Элегия op. 59 № 2  
[Andante con moto]

Метнер прибегает также к далеким малотерцовым соотношениям. В примере 51 (Прелюдия op. 54, тетрадь IV, № 1) в *C-dur'*ный каданс на основе нисходящего тетрахорда одноименного минора вводятся *D* и *S es-moll'*я.

Прелюдия op. 54  
[Allegretto tranquillo]

В примере 52 после пассажей в дорийском *b-moll'e* неожиданно вторгается половинный каданс *cis-moll'*я, создавая яркий красочный эффект.

52 [Allegro risoluto]

Пример 53 заслуживает особого рассмотрения. Здесь в *fis-moll'*ный каданс вводится сложное многотерцовое сочетание, представляющее собою по существу нонаккорд *F-dur'*a с пониженной квинтой и терцовым побочным тоном (см. схему в примере 53а). Это — исключительный случай в музыке Метнера типичной «скрябинской» гармонии, но в ином контексте: образовавшись в чуждой тональности, отстоящей на полтона ниже (как в примере 49), она включается в *fis-moll'* в качестве хроматического вспомогательного аккорда (посредством тесной малосекундовой связи с кадансовою доминантой — подобным же нонаккордом). Мелодическую логику последования этих нонаккордов (при энгармонической замене некоторых звуков) вскрывает схема в примере 53б.

53 б

Приведенные выше примеры и их анализ показывают большое богатство, своеобразие и сложность гармонии Метнера при общей «традиционности» его стиля. Однако они далеко не исчерпывают всех наблюдений, которые можно сделать над его гармоническим языком. Много еще интересного можно найти у Метнера в сложных ладовых образованиях (как, например, в «Траурном марше» оп. 31 № 2, в сказке «Волшебная скрипка» оп. 34 № 1 и многих других произведениях), в области модуляций, в гармонии, теснейшим образом связанной с многоголосным мелодическим движением, в свойственной Метнеру своеобразной ритмике гармонического развития. Все это выходит за рамки настоящей статьи и требует дальнейшего исследования.

53 [Presto]

53а