



Елена Долинская

Николай МЕТНЕР

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского  
Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

---

Елена Долинская

# Николай МЕТНЕР

Рекомендовано  
Учебно-методическим объединением  
высших учебных заведений Российской Федерации  
по образованию в области музыкального искусства  
в качестве учебного пособия для педагогов и студентов  
высших учебных заведений  
по специальности 072901  
«Музыкаведение»



МОСКВА • МУЗЫКА



«П. ЮРГЕНСОН»

ББК 85.103(2)

Д 64

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России (2012–2018 годы)»



Посольство  
Федеративной Республики Германия в Российской Федерации  
Москва

На переплете  
портрет Н.К. Метнера  
работы В.К. Штембера (1906)

**Долинская Елена**

Д 64 Николай Метнер. — М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. — 328 с.,  
нот., ил.

ISBN 978-5-7140-1263-1 («Музыка»)

ISBN 978-5-9720-0090-6 («П. Юргенсон»)

Книга посвящена одному из крупнейших композиторов конца XIX – первой половины XX века. В ней впервые приводится документированная биография Н.К. Метнера. Автор анализирует наследие композитора-пианиста в контексте важнейших тенденций его эпохи: широко используются воспоминания современников, а также материалы прессы — дореволюционной, советской и зарубежной.

Специальное внимание уделено обширному литературному наследию мастера, включающему огромный свод писем, книгу «Муза и мода», размышления о специфике композиторского труда и о повседневной работе пианиста.

Книга, имеющая статус учебного пособия, адресуется не только студентам музыкальных вузов, но и широкому кругу читателей, интересующихся судьбой выдающихся мастеров русской музыки.

**ББК 85.103(2)**

ISBN 978-5-7140-1263-1 («Музыка»)

ISBN 978-5-9720-0090-6 («П. Юргенсон»)

© Издательство «Музыка», 2013

© Музыкальное издательство «П. Юргенсон», 2013

## ***Введение***

На рубеже XIX—XX веков в недрах Московской консерватории были взращены три выдающихся композитора, абсолютно не похожих друг на друга, — Сергей Рахманинов, Александр Скрябин и Николай Метнер, с именами которых связан значительный и яркий этап в развитии отечественного искусства. XX столетие утвердило бесспорное — все они подлинны классики русской музыки. Однако ни Рахманинов, ни Скрябин, ни Метнер не были сразу и безоговорочно приняты современниками. Подобное не раз давало о себе знать в истории мирового искусства — яркое и самобытное нередко оказывалось в постижении трудным.

Линия жизни трех композиторов-пианистов сложилась, как известно, по-разному: Скрябин, не доживший до октябрьского переворота, был исключительно связан с Россией, Рахманинов и Метнер вынуждены были эмигрировать, чтобы не подчинить свое творчество «злобе дня» и сохранить художественную индивидуальность. В Советской России музыка гениев отечественной культуры, вынужденных жить вдали от нее, была не в чести. В 1920-е годы перестали играть Рахманинова в концертах, его имя выпало из учебных программ консерваторий. Искусство Скрябина, напротив, было поднято на щит первым наркомом просвещения А.В. Луначарским, который видел в патетических и экстатических образах музыки композитора созвучность современности.

На попроще композиторской деятельности Метнер выступил в годы, когда Скрябин и Рахманинов уже приобрели мировую известность. Новаторская музыка Скрябина особенно покоряла слушателей страстным порывом. Сочинения Рахманинова привлекали своей глубокой эмоциональностью и какой-то особенной открытостью и искренностью чувств. Углубленно-сосредоточенное, гораздо более «закрытое» творчество Метнера с большим трудом приби-



вало себе дорогу к широким кругам русской публики. Но уже в начале 10-х годов XX века имя Метнера начинает звучать как имя третьего крупнейшего композитора на рубеже двух столетий. И в среде русской публики, наряду со «скрябинистами» и верными поклонниками Рахманинова, постепенно формируется определенный, пусть и небольшой, круг приверженцев Метнера.

В статье, написанной в связи с десятилетием со дня смерти Н.К. Метнера, Г.Г. Нейгауз отмечал: «Быть может, кой-кому покажется неправомерным составление такого терцета: „Скрябин, Рахманинов, Метнер“, но думаю, что если вспомнить эпоху, в которой они жили и творили, то здесь никакой ошибки нет. Рассуждая о символизме в русской поэзии, мы непременно назовем в первую очередь Блока, Брюсова и Белого, хотя бы Блок и высился над русским символизмом, как Эльбрус высится над всем Кавказским хребтом»<sup>1</sup>.

История вместе с тем все расставляет по своим местам. Согласимся с мнением Николая Луганского, победителя Конкурса имени Рахманинова. На вопрос корреспондента, утверждавшего, что в последние десять — двадцать лет идет воистину невероятный ренессанс музыки Рахманинова, музыкант заметил: «...думаю, что градус любви повышается не за последние 10—20 лет, а за последние лет 50—60! И это нормально. Рахманинов принадлежит к тем композиторам, отношение к которым не может определяться модой или политическими тенденциями... Его музыка существует вне отношения властей, общественного мнения, критики. Ведь если почитать критику 20—30-х годов, то (за исключением США) критика „средненькая“, иногда даже отрицательная. Но и она не могла никак повлиять не только на музыку Рахманинова, но и на ту любовь к нему, которая непрерывно возрастала. Это явление редкое. Таких композиторов очень мало. Рахманинов — гений. Прежде всего гений композиторский. Это первично, а далее это проявилось во всем: и в пианизме, и в дирижерском искусстве, и в... добрых делах»<sup>2</sup>. Безмерную щедрость последних постоянно ощущал на себе Николай Метнер. Его дружба с Рахманиновым и переписка дополнили череду примеров общения композиторов, редкостного по глубине творческих и человеческих контактов. В золотой фонд живых свидетельств путей и перепутей русской музыки вошла, например, и переписка Чайковского и Танеева, Прокофьева и Мясковского.

Из великой триады московских композиторов жизненная судьба сблизила пути Рахманинова и Метнера, где первый проявлял удивительно трогательную заботу о своем младшем коллеге, а второй — приобрел соратника и друга, главного по жизни.

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

<sup>2</sup> Луганский Н. Чудо музыки Рахманинова // Российский музыкант, 2013, март.

Отечественная культура не воздала должное Метнеру — пока не созданы ни Российский, ни Международный конкурсы имени выдающегося музыканта. Да и музыковедческая литература о нем не отличается широтой и всеохватностью. Исторически сложилось так, что написанный почти полвека назад монографический очерк автора данных строк «Николай Метнер» (М., «Музыка», 1966) на долгие годы стал единственным печатным изданием, создающим представление о жизни и творческой деятельности этого мастера. Напомню, что в теперь уже далекие 60-е годы XX века имя Метнера (как и, например, Стравинского или Гречанинова) на родине только начинает выводиться из полосы забвения. Вынужденную разлуку с Россией Метнер переживал исключительно остро, постоянно тосковал. Даже получив в конце 1920-х годов окончательный отказ в визе для приезда на родину (в советском консульстве в Париже), Метнер решительно заявлял: «Я никогда не стану эмигрантом».

Творческое наследие композитора значительно — оно содержит шестьдесят один опус. Перу Метнера принадлежат три фортепианных концерта, фортепианный квинтет, три цикла характерных пьес «Забытые мотивы», четырнадцать фортепианных и три скрипичные сонаты, около сорока сказок, около ста романсов и песен, а также ряд пьес для скрипки и фортепиано. О Метнере-пианисте писали видные деятели отечественной музыкальной культуры: Б. Асафьев, Н. Мясковский, Гр. Прокофьев, Н. Кашкин, Ю. Энгель, чьи статьи содержали немало ценных и тонких наблюдений. Однако их высказывания о Метнере, основанные главным образом на ранних сочинениях, естественно, не могли создать исчерпывающей характеристики стиля композитора.

Деятельность Метнера начала привлекать внимание современников еще при его жизни в России. Мнения музыкальных критиков, писавших о его музыке, сочиненной в начале XX века вплоть до его отъезда в эмиграцию (например, Г. Прокофьев, В. Каратыгин), совпадали в подчеркивании главным образом немецких корней его творчества. Оно рассматривалось дореволюционной критикой как «иноземный», нерусский продукт музыкальной культуры. Музыкальную родословную Метнера принято было вести от трех великих композиторов Германии — Баха, Бетховена и Брамса (если первых двух он боготворил, то последнего, как известно, недолюбливал). Л. Сабанеев, в частности, писал:

«Ближе всего к нему стоят последние произведения Бетховена. Именно *последние*, не его всей публике известные симфонии и сонаты, а *последние квартеты*, которых очень многие вовсе не знают и до сей поры. Значительнейшие произведения Метнера как бы вытекают из этих именно произведений, при-

ближаясь к ним и своей звуковой аскетичностью. [...] Из других великих теней ему ближе всех Шуман. Вот тут мне скажут: так вот и получается германский композитор. Ничего подобного». Говоря о русскости музыки таких композиторов, как Танеев и Чайковский, Скрябин и Глазунов, Рахманинов и Метнер, критик приходит к выводу: «Русскость музыки этих композиторов надо искать... не в первобытном родстве с народными напевами, а в общем строении, в духе самой музыки. У Скрябина, в частности, русскость проявляется в самой установке его творчества — религиозно-мистической — и в его апокалиптических очертаниях». Музыка Метнера «была из всей существующей русской музыки наиболее философски поставлена и углублена. Вообще до него русская музыка всецело замыкалась в круг эмоций — чувств, настроений. Третьего измерения — глубины — в ней было маловато, и даже ее как-то стеснялись. Нет ничего удивительного, что в поисках этого третьего измерения Метнер натолкнулся именно на германскую музыку, которая, взятая в своем целом, все-таки представляет собою величайшее в музыкальном искусстве, как бы ни относиться к современным немцам»<sup>3</sup>.

Подобные высказывания, однако, были основаны главным образом на знакомстве с ранними произведениями композитора, в силу чего они не могли

<sup>3</sup> *Сабанеев Л.Л.* Н.К. Метнер // *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004. С. 85, 83, 84. Противопоставлять личности Скрябина и Метнера было принято не только в музыкальной, но и в литературной критике. Андрей Белый, в частности, писал: «Скрябин и Метнер сосредоточивают в себе все, чем может гордиться молодая русская музыка. Метнер и Скрябин вполне противоположны... эта противоположность аналогична несоизмеримости безукоризненного мужественного стиха Брюсова с невероятно женственной певучей строкой Бальмонта» // *Андрей Белый.* Арабески. М., 1906. С. 372.

В своей монографии «Воспоминания о Скрябине» Сабанеев рисует достаточно живую картину расстановки сил на композиторском фронте начала XX столетия, чему сам был непосредственным свидетелем: «Антагонизм, развившийся в музыкальном мире тех лет на почве борьбы „старого и нового“ — нового, олицетворявшего Скрябиным, и старого, которое группировалось кругом Рахманинова и Метнера, — был, в сущности, больше антагонизмом самих партий, а не их вождей. Метнер и Скрябин стали лозунгами, под которыми сражались музыкальные массы, и часто в пылу полемики враждебность самих вождей и непримиримость оказывалась очень преувеличенной. Кумиры этой партии, которая нападала на него (Скрябина) и которая как-то унижала в его представлении его функции, роль и значение, даже чисто музыкальное, эти самые кумиры — Рахманинов и Метнер — невольно и незаметно стали для него самого какими-то враждебными символами. Потом я замечал, что чем дольше шло дело, тем больше отчуждался и как-то суживался этот скрябинский музыкальный мир, он же принимал более откровенно одного только Скрябина, и все другие явления даже самой живой музыкальной современности уже были для него чужды и часто враждебны. Музыканты из породы „консерваторов“ почти не бывали у Скрябина. Их мысли и настроения были слишком далеки от чисто „музыкантских“ интересов. За все время моего близкого отношения к Скрябину я ни разу не застал у него крупных наших композиторов „других лагерей“: ни разу не видел Гречанинова, Метнера, раз встретил Танеева и два раза Рахманинова» (М.: Классика-XXI, 2003).

дать исчерпывающей характеристики его стиля. На протяжении тридцати лет жизни за рубежом Метнер почти не удостоился внимания западной прессы — его музыка стояла слишком далеко от главных направлений современного европейского искусства. Вышедший в Лондоне сборник «Памяти Метнера» под редакцией Р. Холта<sup>4</sup>, в который вошли воспоминания музыкантов разных стран, относящиеся к периоду 1930—1960-х годов, создавался по инициативе (и на средства) Анны Михайловны Метнер.

Переоценить значение публикации указанного сборника материалов о Метнере трудно. В него были включены статьи учеников композитора — как отечественных (М.А. Гурвич, П.И. Васильев, А.В. Шацкес, Н.И. Сизов, Н.В. Штембер), так и зарубежных (Эдна Айлз, Маргарита Дюпре), голоса которых не прозвучали в лондонском сборнике; кроме того, музыкантов-коллег по Московской консерватории (А.Н. Александров, А.Б. Гольденвейзер), исполнителей его сочинений (прежде всего, вокалистов Т. Макушиной и О. Слободской), наконец, родных композитора (В.К. Тарасова, А.А. Сабуров и другие). И все же постоянно ощущалась недостаточность внимания к личности столь крупного музыканта, каким являлся Метнер.

Так, 11 января 1913 года Мясковский пишет Держановскому (издателю журнала «Музыка», где публиковались его критические статьи): «...меня интересует вопрос, почему никто не пишет о композиторе Николае Метнере; к нему вообще слишком несправедливы. Композитор этот меня очень интересует». На просьбу к Держановскому прислать ноты сочинений Метнера Мясковский отреагировал быстро: «Метнера я получил, благодарю... Я все-таки думаю о нем потолковать и думаю, что это будет моя последняя попытка критикоплетства. Хочу это сделать солидно и прочно»<sup>5</sup>. Свое намерение Мясковский реализовал по-композиторски глубоко. Размышляя о стиле Метнера, исключительно близкого ему по духу художника, Мясковский одновременно многое приоткрыл и в своей творческой лаборатории. Обращаясь к лучшим статьям и эссе ведущих отечественных музыкантов, мы будем, в частности, многократно ссылаться на труд Мясковского, поистине прозренческий: «Н.К. Метнер. Впечатления от его творческого облика»<sup>6</sup>. Судьбе было угодно, чтобы два этих выдающихся музыканта лично не встретились: Мясковский переехал из Санкт-Петербурга в столицу и стал профессором Московской консерватории в 1921 году и именно в это время Метнер вынужден был покинуть

<sup>4</sup> Nicolas Medtner. A memorial volume Edited by Richard Holt. London, 1955.

<sup>5</sup> Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 53.

<sup>6</sup> Н.Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. В 2 т. Т. 2. М.: Советский композитор, 1960. С. 104.

пост профессора своей Alma Mater и эмигрировать из Советской России. Поразительная близость стилевых ориентиров и некоторых эстетических установлений Метнера и Мясковского стала особенно очевидной как раз после публикации упомянутого и во многом «первопроходческого» труда автора двадцати семи симфоний<sup>7</sup>.

Не только отечественные, но и зарубежные словари и энциклопедии 1930–1970-х годов содержали лишь краткие статьи, касающиеся самых общих фактов музыкальной деятельности Метнера. Зарубежную литературу о композиторе и сегодня нельзя назвать исчерпывающей. Тем ценнее был выход в 1995 году в Берлинском издательстве Эрнст Кюн объемного труда Кристофа Флямма «Русский композитор Николай Метнер. Статьи и материалы» («Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien». Verlag Ernst Kühn, Berlin)<sup>8</sup>. Этот обильно документированный том (690 страниц) включает интернациональную библиографию о Николае Метнере (с 1903 по 1994 год), где приведен внушительный свод и русскоязычных документов, хранящихся в ВМОМК им. М.И. Глинки (фонд 132). Ценна систематизация метнеровской дискографии, а также информация о большой серии сочинений разных композиторов в исполнении Метнера. В работе К. Флямма рассматриваются проблемы эстетики литературного творчества Метнера, особенности трактовки композитором сонатной формы, с которой, по выражению Танеева, «Метнер родился». Указываются не только все опусные сочинения Метнера, но и его композиции, не помеченные опусным обозначением. Приводятся и нотные наброски к разным произведениям, в том числе неоконченным. Специальное внимание немецкий ученый уделил главному литературному труду композитора, его книге «Муза и мода», изданной Рахманиновым в Париже в 1935 году.

Такое представительство и объем документов, хранящихся на родине Метнера, еще не публиковались. Вместе с тем нельзя не отметить и тот поступательный процесс, который медленно, но все же шел и в Советской России. Начнем с упоминания важнейшего события: по решению Министерства культуры СССР осуществилось издание 12-томного собрания сочинений Метнера, опубликованное Музгизом между 1959 и 1963 годами.

Характерны для рубежа 1950–1960-х годов первые упоминания о Метнере в учебной литературе по истории русской музыки. Например, в коллективном трехтомном учебнике кафедры истории русской музыки, вышедшем под ре-

---

<sup>7</sup> Автору настоящей работы доводилось проводить параллель Метнер — Мясковский, в частности, в книге «Фортепианное творчество Н.Я. Мясковского» (М., 1980), где был выдвинут тезис о наличии в указанной выше статье автохарактеристики последнего через близкий ему стиль Метнера.

<sup>8</sup> В том же 1995 году вышла в свет еще одна книга: *Martyn B. Nicolas Medtner. His Life and Music.* Andershot — единственное издание, включающее биографию композитора.

дакцией Н.В. Туманиной, впервые был введен раздел, сообщавший учащимся о таком ярком музыканте, каким был Николай Карлович Метнер<sup>9</sup>.

В последующие годы положение очевидно меняется в пользу композитора. Так, в осуществление указанного решения Министерства культуры возникает идея создания сборника статей и воспоминаний о выдающемся русском музыканте. Этот уникальный том материалов, важнейших для увековечивания памяти Метнера, был опубликован издательством «Советский композитор» в 1981 году. Редактором-составителем книги была З.А. Апетян, которой принадлежат и другие ценные публикации по истории русской музыкальной культуры, в том числе Литературное наследие Рахманинова с подробно документированными комментариями и указателями. Письма Н.К. Метнера изданы З.А. Апетян в 1973 году (также в издательстве «Советский композитор»). Свои публикации с тщательнейшей разработкой справочного аппарата З.А. Апетян проводила при непосредственном участии Анны Михайловны Метнер в ГЦММК (ныне ВМОМК) им. М.И. Глинки, передавшей сюда свой личный архив.

На протяжении 1990-х годов было предпринято десяти томное издание «Истории русской музыки» (последний том в двух полутомах 10а и 10б) издательством «Музыка» под редакцией Ю.В. Келдыша. В указанные тома включены монографические главы, посвященные Скрябину и Рахманинову, Гречанинову и Кастальскому, а также Стравинскому, Мясковскому и Прокофьеву; отдельная глава, написанная Ю. Келдышем, посвящена Н. Метнеру. Поскольку 1917 год — дата, как известно, была тем рубиконом, что рассекал на две эры исторический континуум русской музыки, в силу этого Ю. Келдыш и ограничивает свой очерк о Метнере названной датой.

Начинает же исследователь свое эссе о Метнере знаменательными словами: «В конце 1900-х годов внимание музыкальных кругов привлекает к себе новая фигура талантливого композитора с ярко очерченной, необычной творческой индивидуальностью — Николая Карловича Метнера (1880—1951). Своеобразие его артистической личности вызывало пристальный интерес и одновременно ряд недоуменных вопросов: кто он и откуда? Какова его музыкальная родословная? К какому из художественных течений, направлений современности тяготеет он в своем творчестве? Многие не находили ответа на эти вопросы, и Метнер оказался каким-то случайным, одиноким явлением на горизонте русской музыки, не имеющим связи ни с ее прошлым, ни с настоящим»<sup>10</sup>. И если вычленить в определении генезиса метнеровского искусства

<sup>9</sup> История русской музыки. В 3 т. М.: Музыка, 1957, 1958, 1960 (в последнем Метнеру уделены страницы 293–318).

<sup>10</sup> Келдыш Ю. Николай Метнер // История русской музыки. В 10 т. Т. 10а. М.: Музыка, 1997.

ключевые понятия, то станет ясно, что здесь однозначно доминировали такие, как «суровый германец», «немецкий композитор» и прочие в этом духе<sup>11</sup>. Подчеркнем здесь, что в упомянутой работе Кристофа Флямма в заглавии заявлено однозначно — «Русский композитор Николай Метнер». Ю. Келдыш, как и многие критики, писавшие о Метнере до него, не ссылаясь на автокомментарий композитора, для которого вопрос был бесспорным. Николай Карлович, представитель большой, разветвленной немецкой семьи, многие поколения которой жили в России, издавна как свои воспринял ее обычаи, язык, культуру: «Я русский не только по рождению, но по своему воспитанию, и такими были уже мой дед и бабушка». Вынужденно покинув родину, Метнер испытывал глубокую ностальгию: «С каждым днем все больше и больше люблю Россию и все русское и нередко испытываю раздражение, слыша чужую речь»<sup>12</sup>.

Характеристику судьбы русского композитора в западном мире находим у Э. Прена, преподавателя Эдинбургского университета, художника и искусствоведа: «Любовь к России у Метнера была безмерной: к ней самой, к ее культуре и искусству. Несмотря на немецкое происхождение, в нем ровно ничего немецкого не было: у него чисто русский духовный облик, поразительное понимание и беспристрастная оценка всего русского. Но и к Западной Европе, и особенно к Англии, у Николая Карловича большая симпатия, широта и глубина подхода, позволявшие чутко и объективно относиться к, может быть, неожиданным для него сторонам английского характера и явлениям английской жизни. Безмерно ценя больших русских музыкантов, поэтов и художников, он увлекался и западными, его сильно влекло к себе, например, искусство раннего итальянского Возрождения, которым он особенно восторгался»<sup>13</sup>.

О Метнере писали и охотно делились своими размышлениями не только его ученики, близкие друзья или родственники композитора. Брались за перо и исполнители, которым по возрасту жизнь не предоставила возможности встречаться и общаться с композитором. Порой основой книги становилось прежде всего исполнительское восприятие музыки Метнера. В 2004 году, к 125-летию со дня рождения Н.К. Метнера, появилась книга Наталии Конси-

<sup>11</sup> Сошлемся для примера на мнение В. Каратыгина, который в ранний период деятельности Метнера говорил о преобладании в нем «механического творчества», «великой суши», «печати мертвенности и формализма» (газета «Речь», 1913, 23 января). Позже критик, будучи знаком уже более чем с 30-ю опусами Метнера, высказывался несколько иначе. Он уже не видел в музыке композитора «коллекцию мертвых, хотя бы и ловко сконструированных механизмов, но ряд живых организмов — цельных, здоровых, полновесных, хотя температура их тела много ниже нормы» (так писал он по поводу Первого фортепианного концерта с-moll).

<sup>12</sup> *Метнер Н.К.* Письма. М.: Советский композитор, 1973. С. 290, 298 (далее для краткости: Письма).

<sup>13</sup> Метнер Н.К. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1981. С. 42 (далее для краткости: Статьи...).

сторум «Николай Карлович Метнер. Портрет композитора» (Берлин: Henschel Verlag)<sup>14</sup>. Свободная от канонов музыковедческих исследований, книга Н. Консistorум представляет череду разных портретов: самого автора книги в контексте судьбы, где большое место заняла музыка Метнера; возникают и исполнительские «портреты» избранных пианисткой сочинений. Приведены краткие аннотации к Фортепианному квинтету, Сонате-идиллии, к серии сказок. К книге приложен диск с записью вокальных и фортепианных сочинений Метнера в исполнении Н. Консistorум, певицы А. Кравчук и других. Нашли свое место и портреты личностей из ближайшего окружения композитора, прежде всего брата Эмилия и особенно супруги композитора.

Николай Карлович сам засвидетельствовал особое место Анны Михайловны в его жизни: «Я отлично знаю, что мне дано даже не одно, а целых два счастья — это Анюта и мое искусство»<sup>15</sup>. Своему обожаемому супругу Анна Михайловна посвятила себя полностью: переписывала от руки его произведения, помогала переводами во время занятий с частными учениками (она свободно владела четырьмя европейскими языками). Будучи скрипачкой и обладательницей приятного голоса, Анна Михайловна стала пусть и домашней, но первой исполнительницей романсов и скрипичных сочинений композитора. Разумеется, весь быт был на ней<sup>16</sup>. «Я пользуюсь незаслуженным счастьем, имя которого Анюточка. Она мое вечное трезвучие, которое всегда разрешает все диссонансы моей собственной души»<sup>17</sup>.

В свете сказанного трудно переоценить дневники-письма Анны Михайловны к родным. Учитывая интенсивность композиторской работы Метнера, а также его постоянную подготовку к концертным выступлениям, Анна Михайловна брала на себя ведение семейных писем-хроник, в которых отражала все важнейшие моменты, связанные с жизнью и творчеством своего супруга.

---

<sup>14</sup> Н. Консistorум с 1976 года живет в Ганновере, выступает в концертах, ведет музыкальный салон.

<sup>15</sup> Письмо Н.К. Метнера к А.К. Метнеру от 28 мая 1924 г. // Письма. С. 274.

<sup>16</sup> Отношение Анны Михайловны и Николая Карловича Метнеров можно назвать лишь так: это больше, чем любовь. Они познакомились в юношеском возрасте, и в шестнадцать Николай сделал свое первое музыкальное посвящение Анне: «Моему сердечному другу, Анюте Братенши». Однако родители Николая встретили юное чувство в штыки. Выполняя их волю, Николай сразу по окончании консерватории обручился с девушкой, носившей фамилию Маркграф. Анна же вышла замуж за Эмилия, брата Николая. Их брак был недолгим, и через два года Анна становится женой Николая, своей первой любви. Однако тесная дружба Николая и Эмилия не была разрушена, ибо оба очень нуждались в человеческом и творческом общении друг с другом. Николай не раз констатировал, что из всей семьи наиболее близок ему именно Эмилий. От родителей ситуация тщательно скрывалась. Обвенчались Николай и Анна через десять лет, только после смерти матери композитора.

<sup>17</sup> Письмо Н.К. Метнера к Э.К. Метнеру от 1 июля 1924 г. // Письма. С. 276.



Когда письма складывались в цельные серии, Анна Михайловна отправляла их сначала в Париж, к сестре Елене Михайловне, а уже в Москву их обычно пересылал Эмилий.

Большой интерес представляет краткий, но очень емкий по смыслу очерк Анны Михайловны, посвященный личности и композиторской лаборатории Метнера. Знающая его творческий процесс не просто глубоко, а постоянно находясь как бы внутри его, Анна Михайловна делится такими ценными сведениями, как, например, наличие в архиве композитора эскизов инструментальной композиции некоторых его фортепианных композиций. Она же указывает, что, ощущая оркестровую природу многих своих фортепианных сочинений, Николай Карлович обращался к брату Александру с просьбой оркестровать отдельные его инструментальные произведения. Указывает она и на многократное включение одной темы в разные сочинения (Соната-баллада, романс «Знакомая», квинтет, «Матината» и Трагическая соната). Зная как никто материалы Лондонского сборника 1956 года, Анна Михайловна добавляет свои штрихи к пониманию феномена фольклорности у Метнера: «Не было у Николая Карловича и сознательного пользования фольклором. Он никогда специально не занимался изучением народных песен. На дачах, где мы жили, слышали больше фабричные песни-частушки. Со многими русскими песнями Николай Карлович вплотную познакомился в исполнении Кедровского квартета и приходил от них в сущий восторг. Создавая еще в период жизни в Буграх свою „Русскую сказку“, напечатанную уже за границей, он не обращался ни к каким фольклорным сборникам». И.С. Яссер справедливо говорит: тот факт, что он, очевидно, совершенно бессознательно прибегает к фольклорным элементам, конечно, более красноречиво свидетельствует о его глубокой и глубокой связи с русским национальным мелосом, чем его сознательное пользование им. И Анна Михайловна с удовлетворением подчеркивает: «Этот вывод Яссера самый верный. Николай Карлович был бы счастлив этим заключением не меньше, чем сейчас я. Душа его непроизвольно пела по духу родные русские песни»<sup>18</sup>.

Перу Анны Михайловны, главного биографа Метнера, принадлежат не только дневники, письма, очерк о нем, важнейшие для любого исследователя музыки Метнера. После кончины композитора она проделала еще одну гигантскую работу — обвела чернилами тексты, занесенные им в записные книжки, которые были сделаны уже выцветшим карандашом.

Нет необходимости доказывать, как бесценны свидетельства тех, кто наблюдал жизнь Метнера особенно близко. Кроме Анны Михайловны, это чле-

<sup>18</sup> Метнер А.М. О Николае Карловиче Метнере // Н.К. Метнер. Статьи... С. 43.

ны семьи Метнеров — Гедике — его старшие братья (Эмилий и Александр Метнеры, Александр Гедике) и племянники (В.К. Тарасова и А.А. Сабуров). Возьмем их в свидетели при описании параболы жизни Метнера. В их воспоминаниях и письмах повествуется о местах проживания Николая Карловича в Москве и ее пригородах, воспроизводится обстановка в семье, создаются живые зарисовки пианистического облика музыканта. Естественно, самой надежной порукой нам станут письма самого Николая Карловича к разным корреспондентам: С.В. Рахманинову (до его кончины), А.Б. Гольденвейзеру. Специально скажем о Дневнике А.Б. Гольденвейзера, старшего друга Метнера по Московской консерватории, куда Александр Борисович поступил в 1889 году. Тогда же он получил от матери подарок — очень толстую книгу-тетрадь, которую она предназначала для записей ежедневных событий его музыкальной жизни. Этой тетради-книги музыканту хватило почти на пятнадцать лет. В 1995 году издательство «Тортуга» опубликовало первую тетрадь записей, а в 1997-м были изданы тетради со второй по шестую, охватывающие период с 1905 по 1929 год. Именно здесь имеются сообщения о том, как Гольденвейзер аккомпанировал солистам сочинения Метнера: скрипичную сонату играл с Б. Сибором, вокальную музыку с Н. Райским. В ансамбле с последним пианист исполнял «прекрасные, тонкие, изысканные романсы Катуара и гениальные Метнера. Во время фетовского вальса я еле удержался, чтобы не расплакаться»<sup>19</sup>. Сообщает Александр Борисович и о том, как тщательно он готовился

---

<sup>19</sup> Гольденвейзер А.Б. Дневник. Тетради 2—6. 7 февраля 1926 года. 7 ч. 10 м. утра. Заметим, что в своем Дневнике педантичный Гольденвейзер неизменно фиксировал точное время. Показательна в связи со сказанным запись, сделанная 6 апреля 1926 года: вторник, 6 ч. (без 5 мин. утра). С. 53—54, 95.

Не может не обратить на себя внимание предшествующая запись, где убежденный толстолиц Гольденвейзер говорит о той удушливой атмосфере, что установилась в нашей стране в 20-е годы XX столетия: «...у нас в СССР никому не нужны... и вопросы, которыми горели и горят искатели правды и сущности жизни — забыть, не нужны и отброшены, как старый хлам!.. Безумное, гнусное время!.. „Царство антихриста“. Необъяснимое общее одичание!.. А как хотелось бы дожить до пробуждения света, любви, искания правды — „царствия Божия“ и избавления от этого грубого, самоуверенного невежества и насилия, в котором мы погрязли. Я верю и надеюсь и даже вполне убежден, что день пробуждения настанет и духовный пламень разгорится пожаром любви, но когда это будет?... 5 апреля, понедельник, 9 ч. 10 м. вечера, 1926 г.» (С. 94—95). Заметим, что это написано менее чем за год до первой и, как оказалось, последней поездки Метнера в СССР. Гольденвейзер был в числе тех профессоров консерватории, кто сделал все возможное для посещения Метнером родины. Гольденвейзер искал любого случая, чтобы пообщаться с Метнером, и в ответ на одно из его писем Метнер написал: «В наше время, и в особенности здесь, за границей, искусство давно уже превратилось в пустую погрешку — и это в лучшем случае, ибо в большинстве случаев оно обслуживает лишь интересы самих господ „художников“ и весьма напоминает биржевую игру, которая того и гляди доведет искусство так же, как и банки, до полного краха». Письмо Н.К. Метнера к А.Б. Гольденвейзеру от 1 января 1932 г. // Письма. С. 416.

написать письмо Метнеру, а сделав это, очень огорчился, что долго не получал ответа. Рассказывает, например, о совместном посещении семьями Метнеров и Гольденвейзеров спектакля Художественного театра «Свадьба Фигаро», который доставил им огромное эстетическое удовольствие. Александр Борисович вспоминает, как Метнер категорически отказался принять в свой класс в Московской консерватории учеников Г.Л. Катуара, скоропостижно скончавшегося в 1926 году.

Особенно близко Гольденвейзер и Метнер общались в 1927 году. Прослушав премьеру Первого фортепианного концерта Метнера, Гольденвейзер сообщает, что «пережил одно из самых глубоких и сильных впечатлений своей жизни», что «Метнер останется среди величайших музыкантов всех времен»<sup>20</sup>. Дружба с Гольденвейзером входила в число немногих, но очень тесных контактов Николая Карловича с коллегами по Московской консерватории. Главное место, естественно, здесь занимал Александр Федорович Гедике, двоюродный брат Метнера. Но не только. Рядом с ними следует еще назвать имя Н.Г. Райского. Изучение личных дел Гедике, Райского, хранящихся в архиве Московской консерватории, позволили получить некоторые дополнительные сведения о периоде пребывания Метнера в Московской консерватории, куда он был «приглашен на место В.И. Сафонова по фортепианному классу как музыкант, пользовавшийся уже тогда большой известностью и любовью москвичей»<sup>21</sup>.

И последнее, о чем хотелось бы сказать. В музыковедческий обиход уже несколько десятилетий введены разные артефакты литературного наследия композитора, недоступные нам в период, когда создавался упомянутый нами ранее монографический очерк «Николай Метнер». Среди них нет второстепенных: ведь это огромный массив писем, записные книжки, а также книга «Муза и мода» — главный литературный труд композитора. Потребность писать письма Метнер ощутил очень рано и в 1903 году признался брату Эмилию: «Когда я начинаю письменно излагать свои мысли, то у меня является постоянно довольно-таки смешная потребность в разработке своих мыслей (ну, совсем будто я пишу сонату!)... Отчего же это так — что когда говоришь, то не стесняешься тем, что высказываешь только, может быть, одну миллионную часть своих мыслей, а когда пишешь, то стыдишься самой малейшей неясности, недосказанности!!!»<sup>22</sup>. В книге анализируется одно из «симфонизированных» писем Метнера — его корреспонденция к А.Ф. Гедике.

<sup>20</sup> Гольденвейзер А.Б. Дневник. С. 133.

<sup>21</sup> Ипполитов-Иванов М.М. Из воспоминаний // Воспоминания о Московской консерватории. М.: Музыка, 1966. С. 190.

<sup>22</sup> Письмо от 2 августа 1903 г. // Письма. С. 47.

Под названием «Повседневная работа пианиста и композитора» (М., «Музыка», последнее издание — 2011 год) были опубликованы страницы из записных книжек Метнера, собранные его учениками М.А. Гурвич и Л.Г. Лукомским<sup>23</sup>. Записные книжки Метнера — это не дневник, фиксирующий каждодневные события (как, например, Дневник Прокофьева), и не беллетризованная повесть о себе (типа Автобиографии того же композитора). По характеру изложения и жанру Записные книжки Метнера можно сопоставить с аналогичным жанром у Чехова или Блока. Это мысли для себя, порой спонтанные, без какой-либо последовательности. Ученики Метнера сгруппировали этот материал по определенным позициям, среди которых, например: общие установки в работе пианиста, работа над отдельными элементами музыкального исполнительства, занятия непосредственно перед концертным выступлением, мысли об ошибках пальцев и пальцевом туше. Заметки о композиторском труде включают размышления Метнера о форме, в частности практические соображения о развитии мелодических семян, о роли контрастов, о воле в художественном творчестве.

Публикаторы «Повседневной работы» правы, говоря, что Записные книжки Метнера «дают редкостную возможность заглянуть в творческую лабораторию выдающегося композитора и исполнителя, глубоко анализирующего и превосходно организующего процесс своей работы»<sup>24</sup>. Хотя заметки предназначались музыкантом для себя, многие из них имеют принципиальный, обобщающий характер. Конечно, некоторые высказывания Метнера известны, их слышали коллеги и ученики композитора. Но в Записных книжках встречаются мысли новые, рассуждения удивительные, раскрывающие неизвестные ранее грани эстетики Метнера-композитора и личности Метнера-пианиста. Записывать мысли, возникающие в повседневной работе пианиста и композитора, Метнер горячо рекомендовал всем своим ученикам, так как явления, казалось бы, очевидные легко забываются в процессе работы. В Записных

---

<sup>23</sup> Добавим здесь, что автор настоящей книги пользуется более полным вторым изданием (1979) «Повседневной работы пианиста и композитора».

В числе публикаций учеников назовем и работу П. Васильева о сонатах Метнера, изданную в 1958 году к Первому конкурсу им. П.И. Чайковского. Именно этот музыкант был особенно близок Метнеру среди его русских учеников, с которым он переписывался, в общении с которым нуждался. Свой прекрасный очерк о Метнере — «О моем учителе и друге» — П. Васильев завершил знаменательными словами: «Известно, что Лист следовал за Паганини из города в город, чтобы слушать его и учиться искусству игры. Вот и мы, ученики Метнера, многому учились на его концертах... Учились не только игре на рояле, но и искусству постигать и воплощать через звуки красоту музыки, ибо каждый раз мы присутствовали при священнодействии» // Н.К. Метнер. Статьи... С. 81.

<sup>24</sup> Указ. соч. С. 3.

книжках фиксировалось в камерном варианте то, что затем получило в «Музе и моде» дальнейшее, как бы симфонизированное развитие.

Творчеству, исполнительству и педагогике Метнера посвящено исследование И. Зетеля «Н.К. Метнер-пианист» (М.: Музыка, 1981), приуроченное к 100-летию со дня его рождения. «В последние годы мы приблизились к более верному пониманию творческого пути Метнера, как и значимости его наследия. Есть, однако, еще немало белых пятен в биографии музыканта, особенно в пору его зарубежной жизни. Для того чтобы отделить истину от вымыслов, исследователям предстоит попытаться взглянуть на весь путь Метнера с той уважительностью и объективностью, которых явно недостает недругам и антагонистам метнеровской музыки, а порой и ее крайним, пусть немногочисленным апологетам»<sup>25</sup>.

Согласившись с этим бесспорным утверждением, мы будем представлять известные и новые материалы о Метнере, придерживаясь трехчастной конструкции книги.

Ее первая часть, *Парабола жизни*, включает три главы: русский период, годы странствий и жизнь Метнера в Лондоне.

Вторая часть, *Творчество*, представляет основные жанры наследия композитора. Рассматриваются: фортепианные сочинения, ансамбли с фортепиано, концерты, вокальная музыка, черты стиля<sup>26</sup>.

Третья часть, *Литературное наследие*, изучает уртекст «Музы и моды», феномен Метнера-композитора и представляет своеобразный автопортрет Метнера-пианиста.

Главы различны по жанрам. Первая часть книги выполнена как довольно обстоятельная, хотя, разумеется, не полная *документированная повесть* о творчестве композитора-пианиста и о его жизненном пути. Она концентрирует в себе фактический материал, который поведет читателя по страницам жизни музыканта. Их базой становится информация, извлеченная из эпистолярия, а также из дневников и воспоминаний близких композитору людей.

Вторая часть книги содержит *аналитические очерки* ведущих жанров творчества Метнера, которые предстают не только в контексте общеисторических тенденций развития сонаты и концерта, вокальных пьес и квинтета, но и с учетом некоторых текстологических рассмотрений.

---

<sup>25</sup> Указ. соч. С. 4. Добавим здесь, что фонд семьи Метнеров — Гедике — Гебхардов — одна из самых крупных коллекций ВМОМК им. М.И. Глинки. Она начала формироваться с 1951 года и благодаря участию родственников ныне составляет более 5000 ед. хр.

<sup>26</sup> Во второй части автор сохраняет текстологический анализ, в работе над которым максимально использовались советы и пожелания Анны Михайловны Метнер (последние специально не оговариваются).

В связи с малой доступностью литературы о Метнере автор сочла возможным включить в конце книги Приложение с раритетными материалами, касающимися членов семьи Метнер — Гедике, и другими комментариями, а также Список произведений композитора и упражнения Метнера, написанные «для себя», но, думается, весьма полезные для современных пианистов.

К книге приложен диск с уникальными записями 1931–1947 годов «Метнер играет Метнера».

Автор выражает искреннюю признательность за помощь, оказанную в работе над книгой в процессе ее создания: сотрудникам Архива и Библиотеки им. С.И. Танеева Московской консерватории; ВМОМК им. М.И. Глинки; Музея-квартиры А.Б. Гольденвейзера за предоставленные ценнейшие иконографические и раритетные музыкальные материалы; а также лично А.С. Скрябину, С.В. Мирошниченко, С.М. Мирошниченко, В.А. Пантаевой, И.Р. Рахленко за щедрое содействие автору книги в ее создании.

Автор глубоко благодарен В.М. Троппу за бескорыстное предоставление записей «Метнер играет Метнера», а также А. Карпееву за присылку из Лондона редких фотографий.

Искреннюю благодарность автор выражает директору издательства «Музыка» М.А. Зильберквиту за идею создания и осуществления нового труда о Метнере.

## Часть первая

# ПАРАБОЛА ЖИЗНИ

## Глава 1. Русский период

В натуре его осталось навсегда дитя.

Это свойство больших людей.

*Александр Гольденвейзер*

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

Широкие культурно-эстетические интересы и вкусы семьи Метнеров были той благоприятной почвой, на которой выявлялись способности детей. У Александры Карловны (обладательницы прекрасного меццо-сопрано) и Карла Петровича Метнер было шестеро детей: Эмилий, Карл, Александр, София, Николай и Владимир<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Эмилий (1872–1936), Карл (1874–1919), Александр (1877–1961), София (в замужестве Сабурова; 1877 (78)–1943), Владимир (1882 (83)–1891).

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

Карл погиб на Первой мировой войне.

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

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

В доме Александры Карловны и Карла Петровича Метнеров всегда было много детей. Николай дольше других братьев и сестер оставался с родителями. Жили Метнеры тогда в Большом Гнездиновском переулке, в доме Спиридонова, в квартире из пяти комнат. Племянница Николая (дочь его брата Карла, который был призван в армию в начале русско-японской войны) вспоминает: «Меня взяла к себе на это время бабушка Александра Карловна... В ту пору с дедушкой и бабушкой жил только один сын, Николай Карлович. Так как отдельной комнаты для меня там не было, меня поместили в спальню Николая Карловича. Когда я вспоминаю теперь о дяде Коле, то первое чувство, которое возникает в моей душе, это радость. Радостно потому, что он очень любил детей и удивительно умел к ним подойти, совершенно не подделываясь под детский язык и не „снисходя“ до детских интересов» (комм. А)<sup>3</sup>.

Мать была не только первой учительницей Николая, начавшей его обучение фортепианной игре с шести лет. Она изначально стала для талантливого сына учительницей жизни и исключительно близким другом, которому доверялось все — от житейских мелочей, путевых впечатлений до личностных моментов, порой не лишенных курьезности. Коренной москвич во многих поколениях, юноша Метнер, родившийся в столице и с детства обучаемый культуре русской речи, пишет матери с императивной наивностью: «Киев — чисто русский город. Одесса же... какой хочешь город, только не русский. Здесь русского ничего нет. Что ж ты хочешь, когда даже извозчики коверкают русский язык. Официанты говорят по-немецки! Газетчики тоже! Да все решительно говорят на иностранных языках, а по-русски все говорят отвратительно [...] Я за четыре дня не слышал ни одного слова, выговоренного по-русски»<sup>4</sup>.

Сами обращения к матери в письмах говорят о многом — до конца ее дней варьировались такие обращения, как «золотая, миленькая, драгоценная мамочка». И перед тем, как дать отчет о путевых впечатлениях, идут такие, в частности, сообщения: «Сегодня утром просыпаюсь, хочу надевать штиблеты и,

<sup>2</sup> Родившийся после Николая Карловича Владимир умер в детстве.

<sup>3</sup> Здесь и далее заглавные буквы в скобках указывают на соответствующие комментарии к данному тексту, помещенные в Приложении в конце книги.

<sup>4</sup> Письмо от 19 августа 1899 г., четверг. Одесса // Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 31.



к великому удовольствию, нахожу в одном из них твое письмо. Здешний слуга, должно быть, хотел мне сделать приятный сюрприз, ну и, разумеется, блистательно достиг своей цели. Ах, дорогая мамочка, если бы ты только видела наше хозяйство! (Николай путешествует с отцом. — *Е. Д.*). Это нечто изумительное! Беспорядок классический! На рояле лежат: ноты, яйца, книги, шляпы, виноград, зонтики, черный хлеб, дыни, словом, все, за исключением птичьего молока. Так что, когда я хочу играть, я должен долго думать, куда бы сложить весь этот сброд, чтобы мочь открыть крышку инструмента. Конечно, я мирюсь со всеми этими неудобствами — я знаю, что они временны и что скоро я опять возвращусь под теплое крылышко моей дорогой мамочки»<sup>5</sup>. И возвращался. Родные свидетельствуют, что, снискав уже первые лучи славы, «в Москве в день концерта после небольшой утренней технической работы (напряженной исполнительской работы в этот день не бывало) он шел „пройтись“ — обычно один. Кто видел его хоть раз в такой день, тот никогда не забудет его облика. В нем поражало тогда необыкновенное внутреннее спокойствие. С особенной тихой приветливостью обращался он к людям [...] невысокий, немножко старомодно одетый, непременно в такой день как бы невзначай заходил к своей матери, чтобы найти в ней душевную поддержку. То не было привычкой ребенка, сохранившейся во взрослом. То было духовной необходимостью для человека, строго преграждавшего в сферу творчества путь чисто личным мотивам, но крепчайшими нитями связанного с почвой, на которой оно возникало. И когда умерла мать Николая Карловича и в ее квартире поселилась его сестра, всякий раз перед концертом, днем, он, прогуливаясь, заходил к ней — все в таком же немножко старомодном платье, тихий, спокойный, сосредоточенный на чем-то; обменивался с ней несколькими, казалось, мало значащими словами — и уходил. Думаю, что и потом, уехав в 1921 году за границу, он не шел на эстраду прямо от своего рабочего инструмента. Там эту символическую связь творческой мысли и труда с интимно-человеческим началом осуществляла его жена, Анна Михайловна — его верный спутник и помощник»<sup>6</sup>.

Вернемся, однако, к другим членам семьи, вместе с которыми шел процесс учения Николая Метнера (*комм. Б*). Его брат Александр учился в это время игре на скрипке<sup>7</sup>. С интересом и вниманием будущий композитор следил

<sup>5</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 33.

<sup>6</sup> Сабуров А.А. О Н.К. Метнере // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981. С. 69.

<sup>7</sup> В архиве Московской консерватории сохранились документы, представленные Карлом Петровичем при поступлении сына в консерваторию.

за упражнениями брата и сам, без чьей-либо помощи, овладел игрой на этом инструменте. Вскоре оба юных скрипача вместе со своим двоюродным братом Александром Гедике приняли участие в известном в то время детском оркестре А. Эرارского<sup>8</sup>.

А.Ф. Гедике вспоминал впоследствии: «...струнный оркестр включал в себя большое количество участников (10–12 первых скрипок, 8–10 вторых скрипок, 8 альтов, 8 виолончелей и 4 контрабаса)... На всех этих инструментах играли гимназисты, реалисты и учащиеся других средних учебных заведений. Играли на этих инструментах братья Метнер, братья Борис и Юрий Померанцевы, гимназисты Зёрнов (на скрипке), Павильонов и его сестра. В общем оркестр состоял не менее чем из 60 человек. Инструментовал все пьесы сам Эرارский и делал это превосходно (с большим вкусом и мастерством). Играли мы сочинения Шопена, Чайковского, Грига, Лядова, Аренского, Шумана и других авторов. Покойный П.И. Чайковский не раз приходил слушать этот оркестр и каждый раз оставался весьма доволен»<sup>9</sup>.

Кроме участия в оркестре Эرارского большую роль в формировании братьев Метнер — Гедике играло совместное музицирование в кругу их большой дружной семьи. Ольга Федоровна Гедике-Метнер вспоминает: «На встречах у Метнеров постоянно много играли, музицировали, или, как у нас говорили, „музыканили“. Собиралось до 12 сверстников, целый маленький оркестр, исполнялись многочисленные пьесы, которые нередко перекладывались для этого состава двумя Сашами — Гедике и Метнером. Помню, мы пели песни Шуберта „Приют“ и „Бурный поток“, которые брат переложил на два голоса»<sup>10</sup>. С годами, когда братья Метнер и А. Гедике стали учениками Московской консерватории, желание совместно музицировать углублялось, и в дни семейных праздников всегда устраивались настоящие концерты.

Родной дядя Николая, брат его матери, Федор Карлович Гедике (его настоящее имя Фридрих Александр Пауль) был разносторонний музыкант, за-

---

<sup>8</sup> Анатолий Александрович Эرارский (1859–1897) — пианист, ученик Ю.К. Арнольда, А.И. Дюбюка и Н.Г. Рубинштейна. Детский оркестр был создан Эرارским в 1888 году. Специально для этого коллектива С.И. Танеев написал симфонию, А.С. Аренский посвятил «Сказку», «Вальс», фугу «Журавель», А.П. Корешенко сочинил шесть пьес. Выступления оркестра слушали Чайковский, Танеев, Римский-Корсаков.

<sup>9</sup> Гедике А.Ф. Автобиография // А.Ф. Гедике. Сборник статей и воспоминаний / Сост. К. Аджемов. М.: Советский композитор, 1960. С. 18–19.

<sup>10</sup> Метнер О.Ф. Из прошлых лет // Там же. С. 118.

мечательный человек. Он подвизался как пианист, органист, композитор, педагог<sup>11</sup>. Он подготовил юного Метнера к поступлению в консерваторию.

Перелистывая страницы жизненного и творческого пути Н. Метнера, вернемся, однако, к его раннему возрасту, когда параллельно с занятиями по фортепиано у мальчика выявилась склонность к композиции.

Еще не зная теории, он писал ноты на любом клочке бумаги, попадавшем ему под руку. Фортепиано и скрипка стали любимейшими инструментами Николая Карловича, и в дальнейшем он создавал произведения почти исключительно для них и голоса.

Сохранился перечень из семнадцати произведений, которые Николай мыслил написать. Рукой подростка начертано: «Composition de Nikolai Metner. 1892».

Семнадцать опусных обозначений римскими цифрами представляют сочинения разных жанров:

Op. I	Impromptu mignon
Op. II	Pensé musical (для 4-х рук)
Op. III	1-te Lied ohne Worte (Duetto)
Op. IV	2-te „ (Gondelied)
Op. V	Berceuse (для скр. и ф.-п.)
Op. VI	1 Concert
Op. VII	2 Concert
Op. VIII	3 Concert
Op. IX	3 Lied ohne Worte
Op. X	4 Lied ohne Worte
Op. XI	Соната (для скрипки и форт.)
Op. XII	I Симфония (для 2 рук)
Op. XIII	II Симфония (для 4 рук)
Op. XIV	1-й Концерт для скрипки
Op. XV	Berceuse (для фортепиано)
Op. XVI	1-я Соната (для фортепиано)
Op. XVII	2-я „

<sup>11</sup> Потомственный музыкант, москвич, он продолжал дело своего деда, Генриха Георга (пианиста, композитора, органиста и педагога) и отца, Карла Генриха (певца, дирижера, композитора). Начальное музыкальное образование Федор Карлович получил под руководством отца, затем учился у А.И. Дюбюка. По приглашению Н.Г. Рубинштейна в 1880 году занял должность преподавателя специального фортепиано, был постоянным пианистом Императорских театров (в том числе Большого), выступал с концертами как солист и ансамблист, постоянно с П.А. Пабстом. «Сколько помню моего отца — Ф.К. Гедике, он всегда трудился: играл на рояле и органе, преподавал, сочинял. Знавшие отца относились к нему с глубоким уважением. Его скромность ценили все окружающие, это был музыкант по призванию», — вспоминает его дочь Ольга Федоровна Гедике-Метнер, ставшая женой брата Николая Метнера, Александра // Там же. С. 116. См. также *комм.* В в Приложении.

Как видим, здесь запланированы не только три фортепианных концерта (ор. VI, VII, VIII), но и концерт для скрипки (ор. XIV). Последний предваряется указанием на две симфонии (ор. XII, для двух рук, и ор. XIII, для четырех). Две колыбельные: ор. V, для скрипки и фортепиано, и ор. XV, для фортепиано. Первой среди сонат задумывается скрипичная (ор. XI). Две же фортепианные (ор. XVI и XVII) появляются в самом конце списка. Примечательно, что под опусами IX и X обозначены «Песни без слов». Их Метнер не создаст, но все же в дальнейшем реализует свою идею, написав Сонату-вокализ и Сюиту-вокализ. С количеством же созданных фортепианных концертов он будет точен — их окажется действительно три! (*комм. Г*).

Музыкальный вкус юного Метнера рано стал не по-детски серьезным. Ребенком он не желал играть никакой специально детской литературы, благоговел перед созданиями Баха, Моцарта, Скарлатти, любовь к которым он пронес через всю свою жизнь. Развитие музыкального дарования и пианистических навыков Николая шло настолько быстро и успешно, что он смог в 1892 году поступить сразу на четвертый курс младшего отделения Московской консерватории<sup>12</sup> в класс фортепиано А.И. Галли.

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

В классе талантливого пианиста П.А. Пабста, ученика Листа, Метнер учился три года — с 1894 по 1897 год<sup>13</sup>. Его склонность к исполнению классической музыки определяет репертуар тех лет, включавший произведения Баха, Скарлатти, Моцарта, Бетховена. Уже в первый год занятий с Пабстом Метнер выступает на открытых концертах. 7 декабря 1894 года в ученическом концерте он успешно исполняет первую часть Третьего концерта Бетховена. В классе Пабста юный пианист знакомится и с сочинениями композиторов-романтиков; на консерваторских вечерах Николай играет концертную парافразу Листа на темы оперы Верди «Риголетто», Токкату Шумана.

Два года — с 1898 и до выпуска в 1900 — Метнер занимался в классе В.И. Сафонова, директора консерватории, талантливого дирижера и пианиста.

---

<sup>12</sup> Структурой консерватории тех лет предусматривалось обучение сначала на младшем отделении (5 лет), а потом на старшем (4 года). Переходной ступенью с младшего отделения на старшее был так называемый технический экзамен, который устраивался по усмотрению профессора.

<sup>13</sup> Год смерти П.А. Пабста.

Разносторонняя деятельность Сафонова, его огромная эрудиция оказали значительное влияние на формирование исполнительского облика Метнера. В репертуаре пианиста, наряду с произведениями западноевропейской классики<sup>14</sup>, все более существенное место начинают занимать произведения русских композиторов, особенно М. Балакирева и А. Рубинштейна. 6 февраля 1900 года Метнер удостоился похвалы своего взыскательного учителя за блестящее исполнение на ученическом концерте балакиревского «Исламея». Это выступление произвело большое впечатление и на знаменитого пианиста Иосифа Гофмана, который «восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста»<sup>15</sup>. Нет ничего удивительного, что Метнеру последовало предложение от дирижера А. Блонделя выступить во Франции (комм. Д).

Теоретические предметы Николай Карлович проходил у Н.Д. Кашкина (элементарная теория), А.С. Аренского (гармония, энциклопедия<sup>16</sup>) и С.И. Танеева (контрапункт).

Занятия с Танеевым в консерватории оказались очень непродолжительными — всего один 1897/98 учебный год. В тот период изучение контрапункта показалось Метнеру делом сухим, слишком рациональным, и к концу года он прекратил занятия. Курс контрапункта Метнер изучал в специальной композиторской группе, и этот год был единственным, когда он занимался основами композиции. Остальным предметам, входившим в программу обучения композиторов, — канон, fuga, формы, свободное сочинение, — Метнер в консерватории не обучался. Однако годы упорного, кропотливого труда позволили ему самостоятельно овладеть сложнейшим искусством контрапункта. Сказывалась здесь и врожденная технологическая одаренность. Уйдя из класса Танеева, Метнер не прерывал общения с этим замечательным музыкантом; он часто показывал ему свои сочинения и всегда высоко ставил мнение бывшего учителя.

Однажды, когда Метнер познакомил Танеева со своей Первой сонатой для фортепиано (f-moll, op. 5), тот отозвался о ней с большой похвалой, сказав, что «Метнер родился с сонатной формой»<sup>17</sup>. После одного из выступлений юного музыканта в доме у Танеева маститый художник заметил: «До сих пор я думал, что настоящим композитором нельзя сделаться, не изучив ос-

---

<sup>14</sup> 28 октября 1898 года, например, Метнер успешно выступил с исполнением сонаты Шумана фа-диез минор.

<sup>15</sup> Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 1979. С. 7.

<sup>16</sup> «Энциклопедией» назывался теоретический курс, сочетавший анализ музыкальных форм, полифонию и музыкальную литературу.

<sup>17</sup> Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. С. 8.

новательно контрапункта, теперь на Вашем примере я вижу, что ошибался в этом»<sup>18</sup>.

За годы учения Метнер написал большое количество сочинений, преимущественно для фортепиано, которые послужили ему учебным материалом и не были опубликованы. Среди ранних сочинений назовем *Adagio funèbre* (сасофонiale) ми минор (1894/95), Музыкальный момент до минор (март 1896 года), Юмореску фа-диез минор (апрель 1896 года), Пастораль до мажор, посвященную П.А. Пабсту (лето 1896 года), шесть прелюдий (1896/97)<sup>19</sup>, «Молитву» (на текст Лермонтова) для голоса и фортепиано (лето 1896 года), Сонатину для фортепиано соль минор (1898) и Марш до мажор для двух фортепиано, посвященный «дорогим родителям» (25 февраля 1897 года)<sup>20</sup>.

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

В начале 900-х годов выходят в свет первые печатные опусы Метнера: Восемь картин настроений, Три фантастические импровизации, романс «Ангел» (на текст М. Лермонтова). И если для многих композиторов первые сочинения являлись еще своеобразной пробой пера, ступенькой на пути поисков собственного почерка, то ранние творческие опыты Метнера сразу же обнаружили его оригинальное и крупное дарование. Пресса откликнулась на их появление<sup>21</sup>. «Не многие композиторы могут похвастать таким первым опусом, как „Stimmungsbilder“ г. Метнера, — писал на заре творчества композитора А.Б. Гольденвейзер. — Это не робкие попытки сочинять, а произведения зрелого самообытного таланта. Г. Метнер может гордиться своим первым опусом»<sup>22</sup>.

Хотя в образном отношении первые произведения еще не были достаточно самостоятельными (Метнер находился в ту пору в сфере шумановско-брамсовских традиций), в них уже наметились многие черты, которые станут характерными для манеры письма композитора: полифоничность изложения, лаконизм основных мыслей, смелое использование острых ритмических сочетаний. Кропотливая, вдумчивая работа над музыкальным текстом, проявив-

<sup>18</sup> Александров А.Н. Воспоминания о Танееве // Советский музыкант от 26 ноября 1956 г.

<sup>19</sup> Прелюдии № 5 и 6 включены в переработанном виде в ор. 1 под № 2 и 3.

<sup>20</sup> Ряд ранних работ Метнера написан для симфонического оркестра: Концертштюк фа минор, Концертштюк ре мажор (не окончен), инструментовка увертюры к опере Россини «Отелло».

<sup>21</sup> См.: Музыкальный мир, 1905, № 4; Русская музыкальная газета, 1905, № 23–24 и 27–28.

<sup>22</sup> Борисов А. Библиография // Музыкальный мир, 1905, № 4. С. 44. А.Б. Гольденвейзер выступал в печати под псевдонимом А. Борисов (до 1905 года).

шаяся уже в первых сочинениях, стала навсегда характерной чертой творческого процесса Метнера.

В 1900 году Николай Карлович блестяще оканчивает Московскую консерваторию по классу фортепиано В.И. Сафонова и удостоивается малой золотой медали<sup>23</sup>.

Сохранились устные предания, рассказывающие о блестящем исполнительском искусстве Метнера уже в те годы: «Сам Сафонов заявил однажды, что Метнеру за его игру следовало бы присудить Бриллиантовую медаль, если бы таковые существовали»<sup>24</sup>.

29 мая 1900 года Метнер в числе лучших исполнителей, окончивших консерваторию, принимает участие в торжественном концерте, посвященном годовичному акту. Он играет первую часть Пятого концерта А.Г. Рубинштейна с оркестром под управлением В.И. Сафонова. В этом же году Николай Карлович еще раз исполнил это сочинение полностью — 21 октября в симфоническом концерте Русского музыкального общества (дирижировал снова Сафонов).

Выступление критика Ив. Липаева на страницах «Русской музыкальной газеты» было первым откликом прессы. Рецензент называл Метнера пианистом с «громкими задатками», отмечал в его игре «силу, блеск, мягкость, порывистость, выносливость, музыкальность, цельность стремлений»<sup>25</sup>.

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

Николай Карлович выступил в Вене со следующей программой: Бах — прелюдия ре мажор из «Маленьких прелюдий» и фуга № 12 из «Kunst der Fuge», Бетховен — соната ор. 106, Шопен — Четвертая баллада, мазурка фа минор ор. 63 и ноктюрн ми мажор ор. 62, Шуман — несколько частей из «Крейслерианы», Лист — этюд «Feux follets», Рубинштейн — Пятый концерт<sup>26</sup>. За исполнение последнего Николай Карлович получает первый почетный отзыв<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Большую золотую медаль получали лица, окончившие консерваторию по двум специальностям, например по фортепиано и сочинению.

<sup>24</sup> Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. С. 6.

<sup>25</sup> Липаев Ив. Из Москвы // Русская музыкальная газета, 1900, № 44. Стб. 1055.

<sup>26</sup> Сведения приводятся по статье: Зетель И. Н.К. Метнер: Материалы и заметки о жизни и концертной деятельности // Научно-методические записки Уральской консерватории. Вып. 2. Свердловск, 1959. С. 241.

<sup>27</sup> По свидетельству вдовы композитора А.М. Метнер, Пятый концерт не входил в число любимых сочинений Николая Карловича. Сыграв его на конкурсе в последний раз, пианист склеил все страницы партитуры и больше к этому сочинению не возвращался.

Подробный рассказ о том, как проходил этот конкурс и параллельно шло сближение с Гольденвейзером, содержит Дневник Александра Борисовича, к записям которого мы и прибегнем. Дополнять сведения поможет его статья «Воспоминания о Н.К. Метнере». Ее он начинает так: «Николай Карлович Метнер был почти на пять лет моложе меня, так что в мои ученические годы я еще не мог быть с ним особенно близок. Позже наши отношения перершли в искреннюю дружбу. [...] Особенно близко сошелся я с Метнером в 1900 году, когда мы втроем — я, он и А.Ф. Гедике — в августе этого года поехали в Вену на Третий Рубинштейновский международный конкурс»<sup>28</sup>.

31 июля 1900 года в Дневнике Гольденвейзера появляется характерная запись: «Еду в Вену на конкурс. Получить премию я не надеюсь... Если будет на конкурсе Сафонов — а он будет непременно, — то премию получит Метнер, который притом еще превосходный пианист»<sup>29</sup>. Мысль эта оказалась для Гольденвейзера неслучайной, и он повторил ее в Дневнике через год, правда не без горечи: «Я знал, что Метнер из нас — самый талантливый, но мне было досадно, что эту правду знают и другие»<sup>30</sup>.

Гольденвейзер помог братьям А. Гедике и Н. Метнеру поселиться в квартире, рекомендованной Татьяной Львовной Сухотиной, и позже присоединился к ним. Все трое устроились в квартире Кох, заняв три комнаты, довольно изолированные друг от друга. «Мы в Вене прожили дней десять, и хотя от атмосферы конкурса у меня осталось очень тяжелое воспоминание, наша жизнь в Вене была чрезвычайно приятна. Мы много работали. Комнаты — моя и Метнера — разделялись одной небольшой комнатой; если двери были закрыты, мы совершенно друг другу не мешали. В нашей программе две вещи совпадали: Четвертая баллада Шопена и „Блуждающие огни“ Листа. Мы с Метнером иногда упражнялись таким образом: если я играл в одной из этих пьес партию левой руки, то Метнер одновременно со мной партию правой, и

---

<sup>28</sup> Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. С. 59. Международный конкурс имени А.Г. Рубинштейна, учрежденный для выявления наиболее талантливых пианистов и композиторов, устраивался один раз в пять лет. Первый конкурс состоялся под председательством А.Г. Рубинштейна в Петербурге в августе 1890 года. Премию по композиции получил Ф. Бузони, по фортепиано — Н. Дубасов. Второй конкурс проходил в августе 1895 года в Берлине. Премию по композиции получил Г. Мельцер, по фортепиано — И. Левин. Третий конкурс состоялся в Вене в августе 1900 года. Премию по композиции получил А. Гедике, по фортепианной игре — Э. Боске. Четвертый конкурс был проведен в Париже в 1905 году. Премию по фортепианной игре получил В. Бакгауз; премия по композиции осталась неприсужденной. Последний, пятый конкурс состоялся в Москве, в Большом зале консерватории, в августе 1910 года. Премию по композиции получил Э. Фрей, по фортепианной игре — А. Гён.

<sup>29</sup> Гольденвейзер А.Б. Дневник. Тетрадь 1. М., 1995. С. 148.

<sup>30</sup> Там же. С. 236.



наоборот. При таком музицировании мы, конечно, открывали двери своих комнат и потому очень хорошо слышали друг друга. [...] На этом конкурсе в Вене, помню, были из Москвы: В.И. Сафонов, дирижировавший всеми аккомпанеентами концертов и пользовавшийся очень большим влиянием, а также Н.С. Морозов, не знаю почему рекомендованный в качестве члена жюри, хотя он не был ни в какой-то мере пианистом. Состав пианистов-конкурсантов был очень высок. От Москвы, как я уже сказал, были трое; из Петербурга приехали ученики А.Н. Есиповой — Ю. Лялевич и М. Домбровский. [...] Уровень заграничных пианистов был намного ниже.

[...] За исключением А.Ф. Гедике, все композиторы-конкурсанты были слабы. А он выступил с отличными сочинениями: с Фортепианным концертом, который впоследствии издан как Концертштюк, со Скрипичной сонатой и рядом фортепианных пьес, среди них Тарантелла. Сразу обнаружилось, что у Гедике среди композиторов конкурентов нет и что, кроме него, никто не может претендовать на композиторскую премию. Как и у участников конкурса, так и у членов жюри, что, разумеется, важнее, сложилось враждебное отношение к нам, русским пианистам. Наш состав был гораздо сильнее заграничных конкурсантов, но члены жюри никак не хотели давать обе премии русским. [...] И действительно, фортепианную премию получил даже не лучший пианист из заграничных участников — Санто, а значительно менее яркий бельгийский пианист Боске [...] Премия по композиции и по фортепиано была только одна, но на конкурсах установился обычай отмечать некоторых исполнителей почетным отзывом. И Гедике, и Метнер, и я имели на такой почетный отзыв несомненное право; Гедике и Метнер его и получили, а меня обошли. Между прочим, в Вене у меня... случилась большая неприятность: Метнер открыл резко дверь, за ручку которой я держался, и содрал мне ноготь; у меня сделался довольно серьезный нарыв на пальце. Таким образом, я играл на конкурсе с больным пальцем, что, конечно, мне сильно мешало. Метнер был от этого случая, в котором он, разумеется, ни в коей мере не был виноват, в полном отчаянии»<sup>31</sup>.

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

<sup>31</sup> Гольденвейзер А.Б. Воспоминания о Н.К. Метнере // Н.К. Метнер. Статьи... С. 60–62.

тия и большая творческая самоуглубленность были для Метнера в то время важнее, чем успехи концертанта.

Вскоре начинается исполнительская деятельность Метнера, принесшая ему известность. Концерты Метнера поначалу были явлением нечастым, но запоминающимся. В свои программы он включал преимущественно камерные произведения русских и западных авторов, а также и собственные сочинения. С 1900 по 1906 год были исполнены Первый концерт Чайковского<sup>32</sup>, соната Бетховена ор. 106 и его Виолончельная соната ор. 102, «Музыкальный момент» № 3 Рахманинова, «Новеллетта» Римского-Корсакова, сонаты Скарлатти. Собственные сочинения Метнера были представлены циклом «Восемь картин настроений», «Фантастической импровизацией», прелюдией ор. 4 № 4 и другими.

Популярность Метнера-пианиста растет из года в год. Его концерты вызывают все больший интерес; вокруг молодого музыканта складывается постоянное общество почитателей его таланта. О Метнере-композиторе и интерпретаторе пишут авторитетные музыкальные критики: Н. Кашкин, Ю. Энгель, Гр. Прокофьев, С. Кругликов и другие<sup>33</sup>.

«Н.К. Метнер — превосходный пианист... Мы имеем редкое поэтичное и чрезвычайно свежее фортепианное исполнение, с монументальной общей манерой и большой выпуклостью подробностей, с бодрой и разнообразной ритмикой. Все время чувствуешь, что перед тобой не виртуоз, выцветший в затхлом воздухе виртуозной литературы, а *исполнитель-творец* (курс. мой — Е. Д.), увлеченный одной сутью исполняемых вещей»<sup>34</sup>.

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

Замечательные слова, сказанные Метнером по поводу Рахманинова-исполнителя, очень точно раскрывают его собственное кредо пианиста: «Его интерпретации других авторов дают подчас иллюзию, будто сам он сочинил исполняемое... Ценность и сила Рахманинова заключается именно в вообра-

---

<sup>32</sup> 13 декабря 1902 года Метнер играл этот концерт в Большом зале Московской консерватории под управлением А. Никиша.

<sup>33</sup> См., например, Энгель Ю. Концерт из произведений Метнера в исполнении автора // Русские ведомости от 9 ноября 1906 г.; Гр. Прокофьев. Новые произведения Николая Метнера // Русская музыкальная газета, 1907, № 13; Гр. Прокофьев. Московские концерты. Произведения Рахманинова и Метнера // Русская музыкальная газета, 1909, № 4.

<sup>34</sup> Саминский Л. Вечер музыки Н. Метнера // Русская молва от 23 января 1913 года.

жении, то есть в принятии в душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы „авторское“ и всегда как бы „в первый раз“. Он всегда, как истинный Баян, будто импровизирует, слагает неслыханную песню»<sup>35</sup>.

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

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

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

В эти же годы композитор начинает работать над двумя крупными циклическими сочинениями: Первой фортепианной сонатой ор. 5 (1902–1903) и Фортепианным квинтетом (1904). Завершение сложного замысла квинтета было надолго отложено, а соната была закончена в августе 1903 года<sup>36</sup>.

Сочиненная в классических традициях, соната уже содержит черты, которые станут типичными для творчества композитора в этом жанре. В письмах Карла Петровича к Эмилию говорится о реакции первых слушателей сонаты, И. Гофмана и С. Рахманинова: первому Метнер сыграл «свою сонату на бехштейновском концертном флюгеле, и когда Коля кончил, то он его попросил сыграть сонату еще два раза, слушал с большим вниманием и, наконец, выразил свое полнейшее восхищение этим произведением. Он сказал, что получает постоянно от почти всех современных композиторов, как русских, так и других стран, фортепианные произведения, что у него накопилось их целые кипы и что он поэтому вправе сказать, что Колина соната представляет собою самое значительное явление из всех знакомых ему современных фортепианных пьес [...] Он хвалил сонату чрезвычайно: „Sie ist wie aus einem Guß“ („Она отлита из одного куска“) — было его характерное изречение»<sup>37</sup>. К моменту бе-

<sup>35</sup> Метнер Н. С. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 319–320.

<sup>36</sup> До сонаты ор. 5 Метнером были написаны четыре сонаты, оставшиеся неопубликованными.

<sup>37</sup> Письма. С. 41–42.

седы с И. Гофманом была готова первая часть. По его просьбе она была переписана и передана ему в Петербург 21 декабря 1902 года. Весть о сонате быстро распространилась среди музыкантов. В частности, Рахманинов пригласил Метнера к себе для знакомства с его новым сочинением».

Написанная в фа миноре — характерной тональности, в которой создавал свой первый опус и Бетховен, и современники Метнера — Скрябин и Прокофьев, соната ор. 5 еще не вполне самостоятельна по стилю. Скорее, она отражает увлечение композитора романтической музыкой, особенно Шуманом, Мендельсоном.

Испытав благотворное влияние Шумана, Метнер отнюдь не становится его эпигоном, так как сам обладает яркой композиторской индивидуальностью: «Надо очень любить Шумана, чтобы, не подражая ему, а творя оригинально и вполне самостоятельно, быть ему так близким», — писал А.Б. Гольденвейзер<sup>38</sup>.

В сонате четыре части: первая — романтически взволнованное Allegro, вторая — Интермеццо<sup>39</sup>, причудливое стремительное скерцо мендельсоновского плана; третья — медленная часть с благородно-строгой темой напоминает балладу, проникнутую тонкой поэзией; монументальный финал, наиболее сложный по композиции, был задуман как обобщающая синтетическая часть в рапсодически-мозаичном складе.

В этом раннем опусе уже сказывается типичная в будущем для Метнера трактовка цикла: четыре части сонаты рассматриваются не как обособленные, а как звенья одной цепи; вторая, третья и четвертая части следуют одна за другой без перерыва; вторая и третья завершаются общей по музыке кодой; кульминация финала строится на материале побочной партии первой части и т. д.

---

<sup>38</sup> А. Борисов (А.Б. Гольденвейзер). Библиография // Музыкальный мир, 1905, № 4. С. 45.

<sup>39</sup> Это «музыкальный момент», сочиненный еще в 1896 году, который стал теперь отдельной частью сонаты. Ее Метнер писал несколько лет и завершил в 1903 году. На последней фазе подчеркивал: «...принялся наконец за окончательное окончание своей сонаты и хочу окончить ее к 28-му января, когда Гофман будет опять в Москве и даст Шопеновский вечер...» // Письма. С. 45—46.

Соната также получила блестящую рекомендацию С.И. Танеева. В письме к М.П. Беляеву он писал: «...в настоящее время [Метнер] окончил фортепианную сонату, которую хотел бы предложить Вам издать. Считаю композиторское дарование Николая Карловича в высшей степени замечательным, я вызвался написать Вам о нем и его Вам рекомендовать. Вместе с тем мне бы очень хотелось, чтобы с его вещами познакомилась петербургские композиторы...». Далее следовала просьба изыскать возможность для Метнера сыграть в Петербурге свои фортепианные сочинения, в том числе и сонату ор. 5. Метнер сыграл ее так, что Танеев говорил: «...в Петербурге соната много шума наделала». Беляев принял сочинения Метнера к изданию. См.: Письма. С. 56—57.

Ведущие темы сонаты связаны интонационным единством. В письме к Эмилию об этом опусе написано с гордостью: «Весьма радует меня отношение Саши Гедике к моей сонате. Теперь, когда он прочел ее сам от листа до листа, он придает ей еще большее значение и даже находит в ней страницы, которые он считает „одними из лучших в музыке“»<sup>40</sup>. Сонату Метнер охотно включал в свой исполнительский репертуар, в частности играл ее в Малом зале Российского Благородного собрания 2 ноября 1904 года.

Написанная на заре композиторской деятельности, соната ор. 5 свидетельствует о поисках Метнером новых форм, обогащающих жанр сонаты чертами поэжности. Отметим, что именно с этой сонаты композитор начинает включать собственные сочинения в программы своих концертов. Так, 26 марта 1903 года в Малом зале консерватории прозвучали и четыре Картины настроения ор. 1. Теперь каждое законченное сочинение Метнер обычно исполнял в программе очередного клавирабенда. Постепенно в репертуаре пианиста все большее место начинают занимать собственные сочинения. С 1906 года ежегодные авторские концерты Метнера становятся и своеобразными композиторскими «отчетами».

Пианистическое искусство Метнера получает известность и за рубежом. В 1904 году он дает несколько концертов в Германии, где с большим успехом исполняет произведения Баха, Бетховена, Шумана и свои собственные сочинения. Его концертная деятельность продолжается и в Москве. Знаменательным событием «исполнительской биографии» Метнера стал концерт, который состоялся 7 ноября 1906 года. Он впервые исполнял недавно законченные две сказки ор. 8, три сказки ор. 9, три дифирамба ор. 10 и две сонаты из Триады ор. 11 (№ 1 и 2).

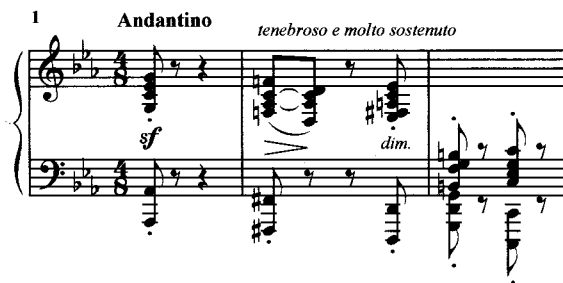
Цикл сказок ор. 8 композитор посвятил родителям. Он объединяет здесь контрастные по характеру и движению пьесы. На свой вопрос, обращенный к Эмилию, о названии цикла «Две сказки», имея в виду их взаимосвязанность, получил ответ, что «заглавие очень подходит вследствие эпического повторения вступительной фразы»<sup>41</sup>.

В первой медленной лирико-повествовательной сказке Метнер как бы знакомит слушателя с героями некоего рассказа. Неторопливо льется музыкальная речь, постепенно вводятся новые образы. Повесть же о напряженных жизненных перипетиях, о глубоких переживаниях и смятенных чувствах раскрывается во второй, бурно-взволнованной сказке. При таком замысле цикла композитор одновременно стремится и к яркой внешней контрастности, и к

<sup>40</sup> Письма. С. 61.

<sup>41</sup> Письма. С. 76.

большому внутреннему единству пьес. Различные по настроению и движению темы обеих сказок вырастают из единого мелодического ядра, интенсивное развитие которого ясно ощущается в их музыке. Объединяет пьесы и многократное появление темы-эпиграфа, которая становится как бы «словами от автора»:



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

В 1906–1907 годах Метнер проводит около года в Германии, выступая в Берлине и Лейпциге с обширной программой из собственных сочинений. Путешествуя по Германии, стране многовековой культуры, он знакомится с ее художественной и музыкальной жизнью. Но многие явления немецкого искусства, и прежде всего музыка, производят на композитора тяжелое впечатление: «Конечно, нам в Москве не снились те колоссальные художественные впечатления, которых здесь... не оберешься. Но нам и не снились также многие позорные явления, свидетелем которых я был здесь», — пишет Метнер из Германии; он имел в виду прежде всего Макса Регера и отчасти Рихарда Штрауса<sup>42</sup>. Отношение Метнера к этим художникам диктовалось чисто субъективным неприятием их творчества. По существу, именно в те далекие годы начинает складываться специфически метнеровская позиция в искусстве, фактически изолирующая его от магистрали современной зарубежной музыкальной жизни. Метнер яростно выступает против чисто формальных поисков, в том числе и отечественных композиторов. Ярким тому примером

<sup>42</sup> Письмо Н.К. Метнера к А.Ф. Гедике от 4/22 января 1907 г. Мюнхен // Письма. С. 83. См. комм. Е в Приложении.

станет его отношение к творческим пискам А. Лурье. Вместе с тем отметим, что композитор-пианист не окружал себя «китайской стеной» невнимания к новым сочинениям композиторов XX века. Он интересовался многим, но выносил свой подчас суровый приговор лишь после тщательного изучения и многократного прослушивания. Так, например, он пишет А.Ф. Гедике: «Я со Львом Эдуардовичем и Зязькой собираемся читать новых композиторов: Domestic'у Штрауса, „Заратустру“ его же; сочинения Регера, Зиндинга и других авторов. Да, между прочим, еще три скрипичные сонаты Регера, о которых я тебе говорил... Я буду молчать... Приходи непременно!!»<sup>43</sup>.

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

Известная русская певица М.А. Дейша-Сионицкая, солистка Большого и Мариинского театров, профессор Московской консерватории, стала организатором «Музыкальных выставок»<sup>44</sup>. Она пригласила Метнера выступить в концерте 31 марта 1908 года, где он и исполнил сказки ор. 8 и ор. 9, а с М.А. Дейшей-Сионицкой ряд романсов.

Следует отметить и участие Метнера в работе камерного музыкального общества «Дом песни», созданного М.А. Олениной д'Альгейм в 1908 году<sup>45</sup>. Творчеству Николая Карловича было посвящено несколько вечеров «Дома песни», на которых исполнялись циклы романсов композитора; особым успехом пользовались его песни на стихи Гёте. В ноябре 1909 года Метнер становится членом жюри третьего конкурса «Дома песни».

В феврале 1911 года сочинения Метнера заняли центральное место в концерте «Современная камерная музыка», организованном С.А. Кусевицким. В эти же годы оживляются связи Николая Карловича с керзинским «Кружком любителей русской музыки»<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Письмо-открытка Н.К. Метнера к А.Ф. Гедике от 22 сентября 1906 г. Лев Эдуардович — Л.Э. Конюс, Зязька — А.К. Метнер // Письма. С. 79—80.

<sup>44</sup> Концерты «Музыкальных выставок» начались в 1907 году.

<sup>45</sup> Московский музыкальный кружок «Дом песни» пропагандировал романсы и песни классических и современных композиторов. «Домом песни» устраивались концерты, проводились конкурсы на художественные обработки песен, издавались газета и бюллетень.

<sup>46</sup> «Кружок любителей русской музыки» («Керзинский кружок») был организован в Москве в 1896 году супругами А.М. и М.С. Керзинными и просуществовал до 1912 года; его целью была пропаганда лучших произведений русской музыки. В концертах выступали певцы Л.В. Собинов, Н.И. Забела-Врубель, М.А. Дейша-Сионицкая; пианисты С.В. Рахманинов, А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов, Е.Ф. Гнесина; дирижеры С.В. Рахманинов, С.М. Ляпунов, Э.А. Купер, В.И. Сук. Деятельность кружка получила высокую оценку М.А. Балакирева, В.В. Стасова, Ц.А. Кюи, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева. Впервые Метнер выступил в Кружке в январе 1903 года, исполнив Новеллетту Римского-Корсакова, Музыкальный момент № 3 Рахманинова и свои Картины настроения № 6, 7 и 8.

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

В первом десятилетии XX века Метнер создает цикл из трех небольших сонат — Сонатную триаду *op. 11*<sup>47</sup> (первые наброски относятся к 1901 году, завершен цикл в 1906 году). После драматически насыщенной сонаты *op. 5* композитор воплощает в этом цикле светлые, оптимистические настроения. Триаде сонат предпослан эпиграф из поэтической «Трилогии страсти» Гёте:

И легче стало сердцу и открылось,  
Что и живет оно и жаждет жить,  
Да, в чистый дар за все свое богатство  
Оно себя в созвучьях принесет.  
Живи ж всегда — отныне и до века, —  
Двойное счастье звуков и любви.

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

Появление сонатной триады было тепло встречено критикой: «Из фортепианных композиций Метнера „Sonaten Triade“ *op. 11* по объему занимает самое крупное место. Но и по внутреннему содержанию произведение это привлекло бы внимание пианистов, если бы русские пианисты не игнорировали то, что сочиняют в области их искусства молодые композиторы. После всего, что издано им до сих пор (фортепианные и вокальные композиции), не может уже быть сомнений относительно подлинности музыкального таланта этого композитора. Музыка — его язык, и речь его — своеобразная»<sup>48</sup>.

Три сонаты цикла — сочинения самостоятельные, не связанные друг с другом ни тематически, ни формально. Но внутренне они объединены общим лирическим настроением. При этом в цикле создается определенное движе-

---

<sup>47</sup> Сонаты *d-moll* и *As-dur* впервые исполнены в Москве 7 ноября 1906 года в Малом зале Российского Благородного собрания. Имеется посвящение: Андрею Братенши (брату Анны Михайловны), умершему в 1906 году. 24-летний студент филологического факультета Московского университета преследовался царской охранкой. Сонатная триада издана фирмой Юргенсона в 1906–1908 годах.

<sup>48</sup> Сочинения Н. Метнера // Русская музыкальная газета, 1910, № 14. С. 339. Конкретные образные ассоциации возникали у критиков чаще всего в связи с первой сонатой: «Это произведение беспокойное, тревожное, как ветреная погода, когда лучи солнца поминутно затемняются бегущими разорванными тучами» (*М. Сочинения Н. Метнера. Там же. Стб. 399*).



ние от изысканной лирики первой сонаты к мечтательно-светлой печали «Сонаты-элегии». Своеобразным завершением служит последняя соната цикла, вся пронизанная солнечным светом. Общую динамику развития всех трех сонат Метнер подчиняет единой линии: тонкая, задумчивая лирика главных партий (а каждая из них лирична по-своему), мягкое обаяние и изящество побочных приводят в итоге развития к бурным кодам, где жизнь ощущается как реальность, а не только как хрупкая иллюзорная мечта.

Среди сонат «Триады» наибольшую популярность снискала «Элегия», привлекающая тонкой поэтичностью, стройностью и лаконичностью формы. Судя по черновикам и наброскам, соната рождалась легко, и композитор почти не отступал от первоначально избранного плана. Сонате предпосылается небольшое импровизационное вступление, которое готовит появление основной темы. Меланхолически-задумчивая, прерывистая, словно сотканная из отдельных вздохов, тема «Элегии» определяет общий лирический тонус сонаты:

Andante molto espressivo

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

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

В черновике сонаты Метнер записывает: «Здесь (в разработке. — Е. Д.) дать именно некоторый *намек* на радостное настроение, которым разрешается вся пьеса (Coda, Allegro festivo)... Но, разумеется, только намек, легкое предсказание»<sup>49</sup>.

Этот замысел композитор подчеркивает и характерной «фортепианной инструментовкой»: раздел побочной партии в разработке исполняется *tranquillo, cantabile* и *solo* — в противоположность коде, где резко меняется темп и характер музыки — *vivace, leggiero*. Здесь плотная фортепианная фактура ассоциируется со звучностью оркестрового *tutti*. В связи с этим обратим внимание на известный парадокс в творчестве Метнера: переписка с Рахманиновым свидетельствует, например, об очевидной боязни работы с оркестровой партитурой и о неуверенности своих контактов с отдельными инструментами, на которых, естественно, он не играл. В данном контексте несколько неожиданным выглядит утверждение композитора, что *звуковые образы рождающихся сочинений (фортепианных прежде всего) являлись к нему именно в оркестровом варианте*. «Следы» их появлений находим в ремарках *tutti* — *solo* и других. К этой важной проблеме мы еще вернемся, так как оркестровую природу многих своих сочинений автор чувствовал и говорил об этом многократно. Премьера первых двух сонат «Триады» состоялась 7 ноября 1906 года в Малом зале Благородного собрания. Н. Морозову, высоко оценившему новинки, Метнер писал в марте 1907 года: «Особенно порадовало меня, что соната *As-dur*, особенно не „модная“ и потому, как мне казалось, способная затеряться, не затерялась для Вашего слуха»<sup>50</sup>. В ранний период Метнер любил включать первые две сонаты в авторские концерты, например 5 февраля 1910 года в Петербурге<sup>51</sup>.

Заниматься исключительно творчеством на первом этапе пути музыканта Метнеру не удавалось в той мере, в какой он хотел бы. Речь идет не о концертных выступлениях, где только что написанное как бы окончательно утверждалось авторским воплощением. Нервно воспринимал Метнер иное — необходимость своего участия в общественно-культурной жизни Москвы.

В 1909 году Метнер становится членом Совета Российского музыкального издательства, организованного С.А. Кусевичким. В мае того же года Николай Карлович был приглашен профессором по классу фортепиано в Москов-

<sup>49</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 34.

<sup>50</sup> Письма. С. 92.

<sup>51</sup> На титуле сонат *As-dur* и *d-moll* поставлены авторские даты 1904—1906, но реально первые наброски появились еще в 1901 году. Завершающая «Триаду» *C-dur*’ная соната сочинялась чуть позже, в 1907 году. Ее первое исполнение состоялось 27 января 1909 года в Москве, в Камерном собрании Московского отделения РМО.

скую консерваторию<sup>52</sup>. Ярко выраженной склонности к педагогической работе Метнер тогда не имел. Поэтому, проработав в консерватории всего один учебный год (1909/10), он полностью посвящает себя творчеству и интенсивной концертной деятельности (*комм. Ж*).

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

Жанр скрипичной сонаты (подобно фортепианной сонате) не был в центре внимания русских композиторов XIX века. Их больше привлекала работа в области скрипичного концерта, где были созданы мировые шедевры — концерты Чайковского, Глазунова. Метнер более чем кто-либо из русских композиторов проявил интерес к жанру скрипичной сонаты. Ведь кроме фортепиано скрипка была тем инструментом, игрой на котором он владел с детства. Для скрипки Метнер сочинял и сольные, и ансамблевые произведения: сонаты, ноктюрны, канцоны.

Три скрипичные сонаты Метнера (ор. 21, 44, 57) — оригинальные явления в русской камерной литературе. Обобщенная программность своеобразно отражена в каждой из сонат. Нетрудно заметить, что в сонатах для струнных инструментов с фортепиано, созданных композиторами-пианистами, рояль безоговорочно главенствует (таково, в частности, соотношение партий в виолончельных сонатах Рахманинова или Брамса). В скрипичных сонатах Метнера фортепианная партия развита предельно: она требует от пианиста не только совершенного чувства ансамбля, но и блестящих виртуозных данных (особенно в двух последних, значительных по масштабу сонатах).

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

Первая скрипичная соната — трехчастный цикл сюитного характера — произведение масштабно сжатое, с ярким запоминающимся образным содержанием; три части ее названы: Канцона, Танец, Дифирамб. Здесь Метнер уже

---

<sup>52</sup> До 1909 года Метнер занимался педагогической работой в частной школе музыки Л.Э. Конюса и в женском Елизаветинском институте. Своей ученице Е.Д. Мансфельд, давая задание на лето, писал строгую педагогическую информацию во внешне комедийной форме: «...запереть рояль [на ключ и с ним идти] греться на солнышке». Далее — «...упражнения в открывании крышки рояля — 2 дня. Вальсы Вальдтейфеля и Лабоди по 5 минут в день — 3 дня. Чтение „Гейши“ по 10 минут после обеда — 4 дня... И, наконец, после вышепредписанного режима Вы будете готовы к работе над нижеследующей программой». Письма. С. 71.

нашел тот характерный для себя тип цикла, который затем применял и в последующих сонатах: от раздумий в первой медленной, кантиленной части с ее утонченным лирико-психологическим содержанием к действенной, темпераментной и часто танцевальной музыке второй части. Цикл заканчивается монументальным финалом, который в приподнято-оптимистических тонах завершает линию развития всей сонаты<sup>53</sup>.

Основной образ первой части сонаты — скорбный балладный напев. Неторопливо льется широкая мелодия скрипки на фоне волнообразных, раскачивающихся фигураций фортепиано:

3 Canterellando, con fluidezza ♩ = 50

*p molto tranquillo*

*p molto tranquillo*

*sempre con f*

Вторая тема первой части — светлая, мажорная, олицетворяющая прекрасную мечту. Начинаясь в сдержанных созерцательных тонах, она затем звучит страстно, напоминая многие метнеровские дифирамбы. Небольшую разработку композитор строит на интенсивном развитии первой балладной темы. Лишенная мелодической напевности, она звучит теперь изломанно, прихотливо, подобно какому-то причудливо-фантастическому видению. Яркая образная трансформация темы достигается благодаря очень напряженному гармоническому фону фортепианной партии. Незаметно подходит реприза, и мы вновь наслаждаемся вернувшимися образами первой части. В коде удивительно поэтично, как бы сквозь дымку воспоминаний, звучит последнее проведение балладной темы. Ее ведет скрипка с сурдиной, и эта тембровая коррекция придает ей особый, излюбленный Метнером эффект ретроспективного звучания.

<sup>53</sup> Подобный или близкий ему образный статус частей цикла характерен для струнных сонат и концертов отечественных композиторов, тяготеющих к замедлению и лиризации первой части (Прокофьев, Шостакович, Мясковский и многие другие).

Вторая часть скерцозна. Своим стремительным движением, богатством ритмического рисунка и своеобразием гармонического языка она резко контрастирует с характером крайних частей сонаты. Основная грациозно-кокетливая тема танца придает всей части шуточный, задорный характер и в чем-то перекликается с аналогичными эпизодами скрипичных сонат Грига, музыку которого Метнер ставил исключительно высоко<sup>54</sup>. В узкообъемной попевке идет ритмическая игра с терцовым звуком тоники:

В ярко контрастных частях Первой сонаты Метнер всесторонне использует выразительные возможности скрипки. В первой медленной части демонстрируются богатейшие кантиленные свойства инструмента. Танцевальная вторая часть представляет собой наиболее сложный ансамбль скрипки и фортепиано: в ней технически-виртуозные возможности скрипки показаны Метнером с наибольшей полнотой. В финале сонаты (Дифирамб) композитор стремится выявить и подчеркнуть колористические особенности обоих

<sup>54</sup> В ранний период Метнер активно включал сочинения Грига в свой репертуар, в частности «Шествие гномов». Самого норвежского композитора Метнер характеризовал как «милейшего, поэтичнейшего, симпатичнейшего». Именно братьям Метнер (Эмилию и Николаю) поручили пригласить в Петербург Грига, что безрезультатно уже делали Римский-Корсаков, Глазунов, Зилоти, Лядов, Кюи. Однако приглашение от Метнера, поступившее на рубеже марта/апреля 1907 года Григ отверг и вскоре же скончался. В письме к инициатору приглашения Юлию Дмитриевичу Энгелю Метнер писал из Мюнхена: «Сейчас был у Грига. [...] Разумеется, мы с братом употребили все средства, чтобы его уговорить, но он, поблагодарив Московскую народную консерваторию и нас за честь и любезность, наотрез отказался... Он прибавил, что если бы у него даже хватило мужества совершить такое путешествие, то он счел бы это неудобным по отношению к некоторым русским друзьям своим, которые не раз приглашали его в Россию и которым он отказывал по той же причине, как и нам». Письма. С. 92.

инструментов. По замыслу автора, звучание скрипки должно напоминать характерный «колокольный перезвон»<sup>55</sup>.

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

15 декабря 1910 года Метнер и дирижер Ж.В. Менгельберг должны были исполнять в Большом зале Российского Благородного собрания в Москве на вечере Кусевицкого Четвертый концерт Бетховена. Метнер специально сочинил к нему каденции. С самого начала репетиции Менгельберг вел себя вызывающе по отношению к солисту: нарочито брал разные с ним темпы, утрировал звучность оркестра, а о каденциях Николая Карловича заявил, что последний «ничего не смыслит в Бетховене»<sup>56</sup>. Абсурдным показалось Метнеру предложение дирижера «чтобы мы играли — я свое solo, он свое tutti — в различных темпах, как кто хочет»<sup>57</sup>. Метнер с трудом довел репетицию до конца, но от участия в концерте категорически отказался.

В печати по этому поводу появилось заявление Н.К. Метнера; он писал: «...этот случай имеет значение, далеко выходящее из рамок чисто личного... в моем лице было нанесено оскорбление солисту со стороны зазнавшегося дирижера и, что еще важнее, русскому артисту со стороны заезжего иностранца»<sup>58</sup>.

Русская музыкальная общественность именно так и расценила поступок Метнера. В знак солидарности с Николаем Карловичем, исполнявшим Четвертый концерт Бетховена в Московском симфоническом собрании, ему был поднесен адрес. Среди подписавшихся первыми поставили свои имена Скрябин и Танеев (комм. З).

Десятые годы XX столетия ознаменовались ярким расцветом творческой деятельности Метнера. Этому во многом способствовала та атмосфера, которая была создана вокруг композитора Анной Михайловной и другими членами его семьи, включая подростков племянников. Именно они оставили

---

<sup>55</sup> Воспроизвести «перезвон» не до конца удается композитору: звучание скрипки тонет в мощных, подлинно колокольных звучностях фортепиано. Вторая соната, ор. 44, была закончена в декабре 1925 года, и в марте 1926 года Метнер отправил ее Ю.Г. Циммерману в Лейпциг. Первое же исполнение было приурочено к знаменательному для Метнера 1927 году, когда в Большом зале Московской консерватории он сыграл ее вместе с Дмитрием Цыгановым. Соната посвящена А.Ф. Гедике.

<sup>56</sup> Подробности этого инцидента см. в статье: Шагинян М. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 171.

<sup>57</sup> Письма. С. 129.

<sup>58</sup> Метнер Н. Открытое письмо // Музыка, 1910, № 3. С. 70.

зарисовки быта композитора, который стремился жить не в столице, а под Москвой, принимая приглашение близких ему людей<sup>59</sup>. В.К. Тарасова вспоминает: «В пяти верстах от станции Хлебниково Савеловской железной дороги, в селе Траханеево, было небольшое, живописно расположенное на берегу реки Клязьмы имение Константина Викторовича Осипова. [...] Большой уютный дом, запущенный парк, переходящий в лес, заливной луг перед парком, полное уединение — все это создавало ту обстановку, в которой дядя Коля мог спокойно отдаться творческой работе. Жизнь протекала по раз навсегда установленному порядку: утром после кофе дядя Коля уходил в свой кабинет и работал до обеда. Перед обедом он обычно делал небольшую прогулку, почти всегда один, потому что продолжал думать над тем, чем в данное время был занят. После обеда, который всегда бывал в 2 часа дня, он уходил к себе и отдыхал, читал — час, полтора. Затем снова работал часов до шести, семи; до ужина все отправлялись гулять, зимой ходили на лыжах. После ужина, за вечерним чаем, всегда что-нибудь читали вслух или просто беседовали. В 11 часов вечера все расходились по своим комнатам»<sup>60</sup>. В деревню к Метнерам приезжали многие: были Скрябин с женой, Л.Э. Конюс, А. Гольденвейзер, А. Гедике, М. Шагинян и другие (*комм. II*).

Особенно трудной оказалась зима 1918/19 года. Семья переселяется в квартиру родителей, так как необходимо было уплотниться из-за недостатка топлива. Помимо композиции, Николай Карлович много времени и сил в этот период жизни уделяет педагогической деятельности в Московской консерватории и в Музыкальном отделе Наркомпроса. Напомним, что с 1 июля 1918 года Метнер входил в Музыкальный отдел Наркомпроса, где участвовал в работе коллегии редакционного подотдела, занимавшегося издательскими делами, наряду с С. Кусевицким, А. Неждановой, А. Гольденвейзером и Ю. Энгелем.

Понятно, почему и в годы «принудительных скитаний по белу свету» (как называл Николай Карлович первое десятилетие своей зарубежной жизни) Метнеры неизменно искали жилище, обеспечивавшее тишину и уединение. Например, в апреле 1925 года они поселились километрах в тридцати от Парижа по Орлеанской железной дороге, в местечке Фонтен д'Иветт. «Они сня-

<sup>59</sup> Так, например, в январе 1911 года Николай и Эмилий Метнеры вместе с Анной Михайловной поселились в имении В. Борисова-Мусатова, в деревне Аксиньино, недалеко от Ховрина. Здесь они прожили до конца мая, а затем переехали в имение К.В. Осипова и там прожили до конца января 1914 года. Жизнь вблизи Москвы позволяла братьям не прерывать свою работу в столице — Эмилий руководил издательством «Мусагет», Николай посещал заседания Совета РМИ, концерты и спектакли, приватно занимался с частными учениками. С 1911 по 1913 год Метнеры на короткое время выезжали в Германию и Бельгию.

<sup>60</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 49. Напомним, что Метнер очень тяжело переживал кончину Скрябина, ибо высоко ценил этого гениального музыканта. См. там же.

ли там небольшую, скромно обставленную виллу с садом, полным чудных роз и фруктовых деревьев. Место было тихое, относительно малонаселенное, и Николай Карлович смог наконец после большого перерыва засесть за композиторскую работу. Занимался он целыми днями, иногда до позднего вечера. Бывали дни, когда нелегко было оторвать его от рояля или письменного стола и заставить пойти погулять, пообедать». При этом в комнате было «так накурено, что стоял сизый дым»<sup>61</sup>. Однако до благостной жизни в Фонтен д'Иветт было еще четыре сложнейших года.

Итак, вернуться в Саввинский переулок Метнерам уже не удалось — осенью всю семью выселили из квартиры, принадлежавшей фабрике. Николай Карлович и Анна Михайловна остались без площади в Москве. Николай Карлович шутил: «Теперь я совсем уже „Ni colas“, ни двора». Метнеры вынуждены были воспользоваться предложением А.И. Трояновской, их друга, певицы и художницы, погостить в Буграх, в бывшем имении ее отца, в лесу около станции Обнинское. Николай Карлович ответил с благодарностью и в шутовском тоне: «Приедем с удовольствием на две недели; а впрочем, можем поселиться у Вас на всю жизнь». «Когда исполнилось приблизительно два года совместного нашего существования в Буграх, мы перечитывали слова эти со смехом... никто из нас не ожидал, что жизнь задержит нас так надолго в этом домике в лесу, по счастью снабженном печами. [...] Едва ли смог бы он [Николай Карлович] провести столько „недель“ в Буграх в очень тяжелых условиях, если бы все существо его не было органически связано с работой; ему просто нельзя было оставаться без работы, а рояль его находился у окна, за окном же стояли сосны, а за стеною не было никаких звуков, враждебных его творческой мысли. Грозило нам другое: борьба с природой, с зимою, с недостатками питания». Однако мысль зимовать в этом домике, где Анна Михайловна и Анна Ивановна Трояновская решили «сберечь» Николая Карловича, тогда еще никому не приходила в голову, «подсказало ее одно уже совсем темное осеннее утро. Помню наш круглый стол с пустыми чашками около самовара и помню фигурку Анюты, застывшей с полотенцем в руках, с лицом совсем бледным и подавленным, а в комнате рядом — звуки Сонаты-Reminiszenza, ее вступление, полное самой нежной поэзии: Николай Карлович уже у рояля, в творческом состоянии. [...] Я долго не могла привыкнуть к крайней неприятельности Николая Карловича. Предстоящая нам борьба со стихиями его не пугала; окружающая глушь была ему по душе. Он умел по-русски любить нашу русскую зиму и никогда не жаловался на неудобство темных недель»<sup>62</sup>. Указанная

<sup>61</sup> Там же. С. 55.

<sup>62</sup> Трояновская А.И. Жизнь Н.К. Метнера в Буграх // Н.К. Метнер. Статьи... С. 134–135. См. также комм. К в Приложении.



А. Трояновской Соната-воспоминание входила в циклы «Забытых мотивов» (ор. 38, 39, 40) — главной работы Метнера в период его жизни в Буграх. Все три цикла «Забытых мотивов» включали серию жанровых пьес и сонат, которым суждено было стать важными вехами на пути как Метнера-композитора, так и Метнера-пианиста (к этой теме мы вернемся в анализе Трагической сонаты из ор. 39 (цикл II) или знаменитой Сонаты-воспоминания из ор.38 (цикл I). Их показ за рубежом, например в Германии, в концерте 11 апреля 1922 года, критика не оценила в полной мере. Э. Урбан в «*Berliner Zeitung*» отдал должное пианизму Метнера, отличавшемуся «отшлифованной техникой, красочным туше и деликатностью поэтического созерцания», однако был вместе с тем негативно категоричен в общеэстетической оценке циклов «Забытые мотивы»: «Эти мотивы будут скоро забыты. Неудержимо и непрестанно, без цели и меры, без высот и глубин, без повышения кульминаций плещется эта музыка... Болтливость и неспособность концерттировать и сочинять у Метнера общая с его более крупным соотечественником Глазуновым. Это, очевидно, имеет свои корни в русской натуре, которая охотно бредит, фантазирует и говорит наобум»<sup>63</sup>.

К счастью, эти прогнозы оказались в стороне от высоких достоинств трех циклов Метнера, где многие пьесы вроде Сонаты-воспоминания или Трагической сонаты стали визитными карточками индивидуального стиля композитора. Он их с удовольствием представлял с эстрады, как и некоторые современные крупные пианисты (например, Б. Березовский).

Метнер был натурой увлекающейся, и интересы его были разнообразными. Например, увлекался разведением цветов и математикой. Но все перекрывалось главным — возможностью придаться своей астрономической страсти. По этому поводу была куплена даже подзорная труба. Насколько это было важным для Николая Карловича, свидетельствует следующее письмо родителям: «Милая мамочка, мы сегодня не приедем. Дело в том, что я совсем забыл о затмении солнца и что оно падает на среду. Я долго колебался и наконец решил, что уроки можно отложить на завтрашний день, а затмения не отложишь. Во время недавнего лунного затмения я был нездоров, теперь у меня уроки, и если принять к сведению, что небо никогда не бывает ясным, то выходит, что я совсем зря купил себе трубу. И вот я наконец остервенел и решил превозмочь все преграды. Иначе я был бы так зол, что, вероятно, поколотил бы всех учеников и, таким образом, лишился бы заработка. Итак, будь добра, уведоми сейчас же (до трех часов) Книжникову, Розенблат и Плущевского и назначь их на завтра в те же часы. Бандровскую же, Гурвич и Терскую (завтрашних) уведоми до завтрашнего утра и назначь на пятницу в 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часов утра. Буду тебе очень благодарен. До завтра! [...]

<sup>63</sup> Письма. С. 224.

Р. С. Пожалуйста, не говори никому о настоящей причине моего отсутствия, а скажи лучше что-нибудь о скверной дороге или еще о чем-нибудь, например, о желудке...»<sup>64</sup>. Данные строки принадлежат уже не подростку, как можно было бы судить по их характеру, а вполне именитому педагогу (еще раз вспомним точное наблюдение А.Б. Гольденвейзера: во все годы жизни в Николае Карловиче живет большой ребенок!).

Через год после «событий», указанных в письме к матери, Метнер получает предложение продолжить преподавательскую работу в консерватории. Вместе с тем в письме к А.Ф. Гедике 1913 года, присланном из Бельгии, Метнер пишет, что постоянно испытывает сомнения в правильности совмещения своих функций в культуре. С грустью говорит, что в год «высиживает по два опуса, играет в двух с половинной концертах и в неделю дает по 8—10 уроков совершенно бездарным ученикам». В контексте таких, весьма болезненных вопросов, обращенных к самому себе, Метнер получает предложение от А.Б. Гольденвейзера вернуться к преподавательской деятельности в *Alma mater*: «Я не могу тебе сказать, до чего я был тронут и в то же время поражен, что меня опять зовут в консерваторию, да еще на таких исключительных условиях... Словом, столь доброе отношение ко мне настолько подействовало на мои чувства, и, кроме того, я был так приперт к стене красноречием Александра Борисовича, что не имел ни времени, ни сил отдаться голосу рассудка, который в подобных деловых вопросах должен играть роль во всяком случае не меньшую, чем чувства, и вот я дал свое принципиальное согласие с условием иметь право составить свой класс самому и в смысле качества, и в смысле количества учеников. Еще раз повторяю, если бы не красноречие Александра Борисовича, я бы во всяком случае попросил бы срок для решения этого вопроса. [...] Александр Борисович (говорю это не в осуждение ему, потому что очень люблю, уважаю его и ценю его отношение ко мне) оказался столь опытным адвокатом, что сразу нашупал самые натянутые струны»<sup>65</sup>.

В числе же причин для отказа Метнер приводил следующие: необходимость самому постоянно знакомиться с новыми произведениями, так как репертуар пьес, которые давались ученикам и были досконально изучены и сыграны самим композитором, казался ему недостаточным. Вместе с тем он констатировал, что слишком уважает педагогическое дело и видит здесь гарантией успеха наличие специального таланта: «Я же в этом деле — каждый. Напрягаюсь я, правда, отчаянно, но в конце концов получается стрельба по воробьям

<sup>64</sup> Письмо от 4 апреля 1912 г. Имение К.В. Хлебникова // Письма. С. 134. См. также *комм.* Л1 в Приложении.

<sup>65</sup> Письмо к А.Ф. Гедике от 7/20 июня 1913 г. // Письма. С. 143—144.

из пушек». Кроме того, Метнер сетует, что у него «до сих пор не было ни одного (кроме Сизова) приличного результата в педагогических усилиях». И еще один аргумент: «...если бы я мог по примеру своих коллег отдать все свое время или бóльшую часть его консерватории, то я бы сделал это. Отдать же ей те несколько часов в неделю, которые я отдаю обыкновенно своим частным урокам, было бы и весьма ничтожным „служением общему делу“... и весьма чувствительно отозвалось бы на моем далеко не обеспеченном материальном состоянии. Впрочем, я бы, может быть, поступился этим последним обстоятельством, если бы верил, что эта моя жертва (в размере 100—150 рублей в месяц) была бы разумна и целесообразна. [...] Ведь не нужно же и консерватории, чтобы я только числился в ее среде? Человек я не знаменитый даже в пределах Москвы, а если бы и был знаменит, то это только увеличило бы терзания моей совести и я старался бы вдвое больше работать, чтобы оправдать доверие к себе»<sup>66</sup>.

Результатом всех этих душевных колебаний было решение Метнера отказаться от предложения, о чем 8 августа 1913 года он написал ректору М.М. Ипполитову-Иванову: «Глубокоуважаемый Михаил Михайлович! Несмотря на то что я был искренне тронут вторичным приглашением меня в число профессоров Московской консерватории, что мне хотелось бы быть полезным родной консерватории, я все-таки чувствую себя не в силах принять это приглашение, так как моя служба в консерватории при количестве 6-ти учеников была бы уже слишком ничтожной, а если бы мой класс стал увеличиваться (чего я, собственно говоря, всего больше и боюсь), то это вызвало бы необходимость изменить весь уклад моей жизни, и тогда это весьма чувствительно отозвалось бы на моей личной деятельности. Очень прошу Вас верить мне, что отказываться от столь лестного и ценного для меня приглашения было для меня очень нелегко и потому я так долго собирался написать Вам об этом. С глубоким уважением и преданностью. Н. Метнер»<sup>67</sup>.

Проживая в Буграх в довольно сложных условиях, продиктованных напряженной атмосферой в России на рубеже 1910—1920-х годов, Метнер все же

---

<sup>66</sup> Цит. письмо. С. 144—145. Данное весьма пространное письмо можно считать одним из примеров *симфонического эпистолярия Метнера*. Здесь в качестве «главной партии» ставится и очень подробно аргументированно развивается тема предельно ответственного отношения Метнера к педагогической деятельности. В качестве «побочной» возникают первые впечатления о знакомстве (в Берлине) с новыми сочинениями Рахманинова — «Колоколами» и Фортепианной сонатой d-moll. В «заключительной» же краткие путевые заметки завершаются резюме: «Ветер выветрил из меня всякую охоту ездить по чужим морям и землям, и кажется мне сейчас, что нет лучшего климата и природы, чем у нас».

<sup>67</sup> Письма. С. 147—148.

предпочитал Москве жизнь за городом, которая позволяла ему уделять максимальное внимание творчеству. Кроме того, свою приверженность сельской жизни композитор оправдывает тем, что это «хоть какой-то выход из материально затрудненной жизни в Москве», где он практически оказывается лишенным возможности заниматься композицией. Об этом свидетельствуют письма к наиболее близким консерваторским коллегам — А.Б. Гольденвейзеру, Н.Г. Райскому. В связи с тем, что первый не только занимался в консерватории педагогической деятельностью, но и последовательно выполнял обязанности помощника директора, проректора и ректора (1918—1924), Метнер часто обращается к нему. В первой половине сентября 1919 года он пишет из Бугров: «Хотя Анна Ивановна Трояновская и привезла мне от тебя разрешение явиться в консерваторию лишь к середине сентября, но все же меня волнует несколько мое отсутствие в такое время... Ведь я ничего не знаю, что из себя представляет в настоящее время наша консерватория? Реформирована ли она уже? Кто возглавляет ее? И, наконец, действительно ли мое отсутствие не будет иметь никакого значения для меня?»<sup>68</sup>.

Вопросы эти не праздные. Декрет от 12 июля 1918 года, посвященный национализации Московской и Петроградской консерваторий, предусматривал серию реорганизаций музыкального образования. Для осуществления реформы в обеих консерваториях были созданы специальные комиссии, к работе которых привлекались крупнейшие музыканты. В комиссию Московской консерватории был включен и Н.К. Метнер<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Письма. С. 179.

<sup>69</sup> Проекты реформы обсуждались на конференции, которая проводилась в Москве в октябре 1919 года. Результатом стало принятие структуры Государственного Музыкального Университета (как тут не вспомнить сегодняшние времена в образовании, лишь подтверждающие, что в истории все повторяется). Его конфигурация как раз и утверждала подразделение структуры всего музыкального образования на три ступени, что закреплялось «Основным положением о Государственном Музыкальном Университете», опубликованным в бюллетене Наркомпроса «Художественная реформа», 1919, № 1. Эта реформа, естественно, не была единственной. Консерватория вскоре утратила свое родовое имя и получила название «Высшей музыкальной школы им. Феликса Кона», куда будут приниматься не столько за музыкальные способности и познания, сколько за наличие пролетарского происхождения (например, на рабфак). Заметим, что в первые постреволюционные годы Метнер, несмотря на свою тягу к одиночеству, был вовлечен в ряд организаций. Так, например, он принимал участие в работе коллегий редакционного подотдела, посвятившего себя издательским делам, и параллельно был привлечен к работе коллегии подотдела музыкального специального образования. Судя по сведениям информационного бюллетеня Музыкального отдела Наркомпроса (июнь и июль 1919 года), в состав Художественного отдела совета Музыкального отдела Наркомпроса входили С. Кусевицкий, А. Нежданова, А. Гольденвейзер, Ю. Энгель и Н. Метнер.

Если еще до переселения в Бугры Метнеру выпало в Москве относительно много концертировать (например, весной 1916 года), а также принимать участие в благотворительных акциях<sup>70</sup>, то в период жизни за городом он исключительно посвящает все силы творчеству. В Буграх композитор работает главным образом над тремя циклами «Забывтых мотивов», составивших фундамент сокровищницы его «музыкального чемодана» (или «сундука», как его величал Эмилий Метнер). При многочисленных сменах места жительства Николай Карлович неизменно нес его сам, не доверяя свои богатства никому. Начав работу, он сообщал брату: «...очутившись наедине с бесконечностью своего материала, я опять, как всегда, сначала испугался, но теперь понемногу прихожу в себя и хочу попробовать разгрузить его чуть ли не в сыром виде, так как иначе никогда не разгрузюсь. А ведь это-то и есть самое главное, а вовсе не то, что потом будет. Другими словами — гораздо хуже погубить тысячи семян, оставив их лежать в шкафу, чем вырастить несколько плохих растений. И, наконец, если та форма цикла, о которой я всю жизнь мечтаю, имея в виду бóльшую часть своего материала, и окажется условной, то вряд ли более, чем опера — эта условнейшая (и наиболее благоденствующая в то же время) из форм искусства»<sup>71</sup>. В другом письме эти мысли получают такое развитие: «Я сам сделал бы за всю свою жизнь вдесятеро больше, если бы то, что делаю, принимал так, как оно есть, а не мучил бы себя неизменно представлением, как это должно было бы быть... Знаешь, каждую сочиненную пьесу я вижу, понимаю и принимаю только через других, показав ее кому-нибудь. Сам же наедине с собой, смотря в себя, а не в других, я испытываю только одни терзания, да еще какие — не дай Бог никому их знать! Это нехорошо! Этого не должно быть!!!» В ответном письме Эмилий советует: «...ты на части разрываем не своими деятельствами, а внутренними конфликтами. [...] Попытайся не для печати, а для себя сочинить *al fresco*, *à la Scriabine* (который делал противоположную твоей ошибку); возьми из сундука все свои *infantilia* и превращай их в *grotesca*, без филигранности, без сонатизмов и футуризов, без отделки пианизма»<sup>72</sup>. В продолжение дискуссии с братом, говоря о своей субъективной трудности «очутиться наедине с бесконечностью своего материала», Метнер заключает: «...мне, призванном единственно лишь к своему искусству, глубоко-

<sup>70</sup> Среди авторских концертов в Малых залах Московской и Петербургской консерваторий (с участием певицы А.М. Ян-Рубан) некоторые имели благотворительную цель. Сбор от концерта 5 февраля 1916 года был направлен Метнером во Всероссийский союз городов для приобретения необходимых вещей для армии, а от концерта 3 марта 1916 года — в пользу беженцев, в распоряжение 11-го городского попечительства о бедных.

<sup>71</sup> Письма. С. 167–168.

<sup>72</sup> Письма. С. 170.

ко одностороннему художнику, но в то же время абсолютно не отвлеченному, а вполне земному и даже, по выражению Л. Сабанеева, „земляному“ человеку, весьма туго приходится в настоящее время»<sup>73</sup>.

О том, насколько жизнь в Буграх оказалась не только творчески насыщенной, но и буквально спасительной для семьи Метнеров, поведала Анна Михайловна. В письме к Э.К. Метнеру конца 1920 года она сообщает: «...Очень трудно было бы писать Вам о нас, так как пришлось бы написать целую тетрадь. Вся жизнь внешне совершенно изменилась. И нам с Колей каким-то чудом (олицетворявшемся для нас в особе Анны Ивановны Трояновской) удалось сохранить нашу жизнь интимную почти в том виде, как она была раньше. Говорю почти, потому что переживать иногда приходится все со всеми. Живем мы тут с мая прошлого года. Наезды в Москву делаем очень редко. Коля работает. О его музыке писать было бы очень сложно. [...] Я должна буду, например, очень подробно написать Вам о А.И. Трояновской, которая сыграла в это крайне трудное время такую важную решающую роль в нашей жизни. [...] Пригласив нас жить сюда, она избавила Колю от ужасной городской жизни, ставшей для него уж совсем трудной...»<sup>74</sup>.

Мысль о необходимости кардинальной перемены места жительства (разумеется, на небольшой срок) начала приходить Метнеру с лета 1917 года. Отвечая на письма живущего в Германии Эмилия, он подчеркивал, что «...время тянется слишком долго, но события, которыми оно чревато, превращают каждый день нашего времени в год и изживаются с такой интенсивностью, что, право, иногда мне кажется, что мне уже девяносто лет. Часто говорят, будто великие исторические события рождают гениев. Это, конечно, может быть, и верно, но не в отношении искусства, ибо главным фактором художественного творчества является созерцание, а ничто так не мешает созерцать, как исторические события. Созерцать же самые эти события можно, только уже пережив их, то есть издалека. В гуще же этих событий созерцать нечто другое могут люди, оторванные, отвлеченные от жизни, подлинность творчества которых всегда сомнительна»<sup>75</sup>.

Количество концертов стало сокращаться год от года, да и соответственных условий для их подготовки у Николая Карловича в Буграх не было. В письме к брату Карлу (июнь 1920 года) он сообщал, как всегда, о приоритете его композиторских занятий: «Главная причина тому, что я не могу сейчас давать

---

<sup>73</sup> Письма. С. 173. Над циклами «Забывших мотивов» Метнер начал работать в 1916 году и закончил в 1920-м. Они прозвучали впервые 28 января 1921 года в Малом зале Московской консерватории в авторском исполнении.

<sup>74</sup> Письма. С. 180.

<sup>75</sup> Письма. С. 173.

концертов, заключается не просто в желании работать, сочинять или в нежелании отнимать у себя времени, положенного на эту работу, а в невозможности и даже недопустимости подобной операции во всех отношениях, так как работа моя вполне определенная и настолько деспотически требует всего моего времени и внимания, что если бы я ее бросил, то это значило бы сознательно отказаться от существования определенного опуса»<sup>76</sup>.

Уменьшает Метнер и свое участие в общественной жизни. В сентябре 1919 года он пишет А. Гольденвейзеру: «На Конференцию приехать не могу, иначе мне пришлось бы остаться в Москве, и, кроме того, я так прочно забыл все наши заседания и дела, что присутствовал бы только как посторонний. Очень прошу тебя: во-первых, передай кому следует в консерватории, что непредвиденные обстоятельства задержали меня здесь, в деревне, и потому мне придется несколько опоздать к началу занятий»<sup>77</sup>.

Однако Метнер меняет свое решение и не возвращается в консерваторию на 1919/20 учебный год. Он просит предоставить ему отпуск с сохранением содержания. Сначала — до марта 1920 года, а затем вторично хочет его продлить — до конца учебного года. В связи с последним обстоятельством в очередном письме к М.М. Ипполитову-Иванову он обращается со следующей просьбой: «Ввиду того, что известные Вам обстоятельства (материальная необеспеченность. — *Е. Д.*), вынудившие меня временно прекратить мои занятия в консерватории, не изменились, я очень прошу Вас посоддействовать о продлении моего отпуска до конца учебного года. Очень сожалею, что простуда помешала мне лично побывать у Вас. При этом выражаю Вам и Совету мою глубокую признательность как за отпуск, так и за сохранение мне содержания»<sup>78</sup>.

Практически уже не возвращаясь в консерваторию, Метнер числился ее профессором до дня своего отъезда из России в 1921 году. В Буграх Метнеры отмечали важное для их семьи событие. «Завтра год, что мы с Анюточкой повенчаны. Она у нас все такая же милая... Стала хорошо петь. Я (тоже уже скоро год) посвятил себя исключительно своему призванию — только сочиняю. Но ввиду того, что долгие годы занимался этим как-то на ходу и потому совсем забыл все свои материалы (имеется в виду музыкальный «чемодан-сундук». — *Е. Д.*), теперь испытываю пока чувство, похожее на то же переполнение и задыхание, о котором только что писал тебе. Еще больше и тверже, чем

<sup>76</sup> Письма. С. 184.

<sup>77</sup> В свое время Метнер, являясь членом коллегии Народного комиссариата по просвещению РСФСР, часто встречался с А.В. Луначарским, который общался с композитором по-дружески, никогда не отказывал в советах или помощи.

<sup>78</sup> Письма. С. 181.

когда-либо, верю в свои темы, то есть вообще в свою тему, но все так же страдаю от несоразмерности самого материала с темпом его осуществления. Работаю почти без отдыха и, главным образом, над тою частью своего материала, который, как ты, может быть, помнишь, раньше я называл „Soggetti“ (тема, *ит.* — *Е. Д.*), то есть над мелодической, песенно-танцевальной... Все хочу пополнить пробел современности в этом отношении и все так же верю, что именно в этом мое главное призвание»<sup>79</sup>.

Последующие письма из Бугров свидетельствуют, что Метнеры все более укрепляются в мысли о необходимости отъезда и о возможности за рубежом снова встретиться с Эмилием. Братья не виделись уже около семи лет. На его помощь на первое время семья рассчитывает. Однако начинают все явственнее звучать и иные ноты, связанные с их отдалением друг от друга: «Недавно в ответ на твое последнее письмо (первое за 1<sup>1/2</sup> года) отправили тебе письмо более пространное... Но у нас нет прямого впечатления, что ты нас ждешь (это, конечно, не в порядке упрека...) Хотелось бы в этом смысле полной ясности. Необходимо рассеять сумбур колебаний, сомнений, предположений, в котором мы обретаемся. Я, может быть, изменился во многих отношениях, но в одном, и главном, все тот же — я не мог бы спекулировать тем, в чем полагаю главный смысл своего существования. Итак, смогли ли бы мы как-нибудь и где-нибудь существовать за границей? От этого вопроса в значительной степени зависит принятие нами решения тронуться с места»<sup>80</sup> (см. также *комм. М* в Приложении).

Последние семь месяцев до отъезда Метнеры проводят в Москве. Здесь их ждали, с одной стороны, необходимые перед отъездом хлопоты, а с другой — открывшаяся Николаю Карловичу возможность дать серию концертов. Программы были разными, но успех — единым. В январе 1921 года Метнер дал концерт исключительно из произведений Бетховена в связи с его 150-летием. Четвертый фортепианный концерт был сыгран под управлением Р. Глиэра в его симфоническом концерте в Колонном зале. Специальный вечер Метнер посвятил исполнению сонат Бетховена. Успех был огромен. Публика переполняла зал, критика посчитала исполнение пианиста гениальным. И тут же состоялась премьера трех циклов «Забытых мотивов» в Малом зале консерватории. Кроме того, был проведен вечер, во время которого Метнер исполнил два концерта — свой, Первый фортепианный и опять Четвертый Бетховена,

<sup>79</sup> Письмо Н.К. Метнера Э.К. Метнеру от 7/20 июня 1920 г., Бугры // Письма. С. 186.

<sup>80</sup> В письмо к племяннику Н.П. Тарасову в марте 1921 г. появляются такие строки: «Мы пока все еще не уехали, и хотя Анюта твердо решила уезжать, но у меня все еще не создается психологии отъезжающего» (курс. мой. — *Е. Д.*). Письма. С. 187–188.



его пианистический конек. Камерные вокальные вечера состоялись 2 и 10 августа 1921 года. В обоих концертах солировал Н. Райский. Кроме того, Гольденвейзер и Райский провели три программы, составленные исключительно из романсов и песен Метнера. В связи с этим композитор обращается к Райскому в многочисленных письмах лета 1921 года по поводу установления их программы, предложенной певцом: «...мне показалось, во-первых, неудобным начать с „Spröde“ (для начала удобнее такие вещи, как „День и ночь“, „Певец“, „Муза“ и т. д.), а во-вторых, что очень сгущен ряд песен 2-го отделения: „Ангел“, „Воспоминанье“, „Муза“, „Мечтателю“, „Похоронная песня“, „Зимний вечер“ — эти вещи необходимо разделить. [...] Очень рад, что Вы поете „Воспоминанье“, „Мечтателю“ и „Заклинание“, да и вообще всячески приветствую эту обновленную программу. Только об одном прошу — не пойте „Я пережил“, в особенности из ор. 3, т. е. в первой концепции (вторая редакция вошла в ор. 29. — *Е. Д.*). Это, кажется, единственная вещь, которую я не терплю, — между нами, мне кажется, что там я ровно ничего не пережил, чего я не скажу ни про одну свою песню. А может быть, и пережил, но не переживаю»<sup>81</sup>.

Переживаний же у четы Метнеров в эти предотъездные месяцы было много, и поводов к тому специально искать не требовалось. Редкая возможность услышать свои произведения в исполнении консерваторских коллег-друзей радовала композитора безмерно. Брату Эмилию сообщалось: «концерты эти не отвлекли меня от намеченной цели — наоборот, они только способствовали во всех отношениях возможности нашего отъезда».

После исполнения Райским и Гольденвейзером романсов и песен Метнера композитор с большим удовлетворением писал певцу: «...со всех сторон слышу о большом успехе Вашего с Александром Борисовичем концерта и от души радуюсь». Гольденвейзер же настолько был покорен романсами Метнера, что называл их в Дневнике гениальными, а когда аккомпанировал «Вальс», плакал. В одном из писем к исполнителям в апреле 1921 года композитор заметил: «Что же касается того, что я не дослушал всего Вами выученного, то в этом виноваты отчасти и Вы с Александром Борисовичем. Последние две недели я со дня на день ждал, что Вы меня позовете, да так и не дождался. Жить же в Москве, не имея никакой возможности работать, я более не мог, и потому, выдержав это испытание почти в течение целого месяца, я наконец набрался храбрости и сбежал. От всей души желаю Вам с Александром Борисовичем полного успеха. Преданный Вам и бесконечно благодарный

<sup>81</sup> Письма. С. 194—197.

Н. Метнер»<sup>82</sup>. Благодарить же Назария Григорьевича Райского Метнеру было за что. Например, за присланный в Бутры инструмент, а также за письменные принадлежности, которые композитор обещал использовать только в угоду своей Музе. Сами же выступления Метнера с Райским состоялись дважды — 2 и 10 августа 1921 года.

Менее чем за две недели до выезда Метнер заключает более десятка договоров с Музыкальным издательством Наркомпроса на право печатания за границей своих сочинений. За четыре дня до отъезда П. Ламм подписывает отказ от присуждения гонорара Метнеру в отношении принятых к печати оп. 36 и 37. Отступать от намеченного у четы Метнеров причин не было: выезд из СССР предполагался лишь на короткий срок. Но... Началась долгая пора скитаний.

---

<sup>82</sup> Из переписки 1926–1927 годов.

## **Глава 2. Годы странствий. Против течения**

Уеду отсюда. Куда сам еще не знаю.  
*Николай Метнер*

Ваше время придет. Уверен в этом.  
*Сергей Рахманинов*

За границу семья Метнер уехала 10 сентября 1921 года — в Ревель (ныне Тарту), через Петроград и Нарву. Пробыв там чуть более полутора месяцев, она направилась в Берлин, где состоялась встреча с Эмилием Карловичем. Первоначальный план увидеться с братом в Цюрихе оказался невыполнимым и технически, и материально, Швейцария вела себя негостеприимно. Подробности первых недель пребывания за рубежом Метнер сообщает Рахманинову в письме от 4 октября из Ревеля: «Выехали мы из Москвы 10 сентября, проторчали 10 дней в Нарвском карантине и теперь уже почти две недели сидим в столице Эстонии. [...] А главное, что я не знаю, куда ехать и что делать... Первоначальный план у меня был такой: ехать в Zürich к брату (Эмилию Карловичу) и, повидавшись с ним и отдохнув от всего пережитого в течение 6-ти недель, приняться за концертные дела — правда, я не совсем ясно представлял себе, как за них приняться, — но все же это было хоть немного похоже на план [...] по всем данным мне начинает выясняться, что концертное выступление здесь, в Европе, не может дать надлежащего заработка...»<sup>1</sup>. Видимо, предчувствуя эти обстоятельства, Метнер еще за год до отъезда, в сентябре 1920 года обратился к Рахманинову, своему единственному надежному другу и покровителю с просьбой: не может ли он поспособствовать получению приглашения на концертный тур в США. Уже в сентябре Метнер получает телеграмму, подписанную Стейнвеем и Рахманиновым: «Устроим для Вас ряд концертов в Соединенных Штатах на подходящих условиях. Приезд в Нью-Йорк необходим в конце ноября. Но известить немедленно. Стейнвей, Рахманинов». Фирма «Стейнвей и сыновья» бралась организовать выступления в сезоне 1920/21 года с симфоническими оркестрами, а также предоставить Метнеру сольные клавирабенды. В связи с тем, что приглашение пришло в Москву на Музыкаль-

---

<sup>1</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 197.

ный отдел Наркомпроса, композитор долго не мог не только получить его, но даже ознакомиться с содержанием депеши<sup>2</sup>. В ответном благодарственном послании Рахманинову (4 октября 1921 года) он подчеркнул: «...ни на минуту не сомневаюсь, что *Вы* именно дали импульс пригласить меня, что *Вы* только вспомнили о моем существовании [...] Что касается моих условий, если только мне позволено их иметь и даже высказать, то вот они: во-первых, непременно встретиться с Вами, то есть я ни за что бы не поехал в Америку, если бы знал, что *Вы* уехали или собираетесь уехать на продолжительное время в Европу, и потому очень прошу Вас иметь это в виду... 2. Я не имел в виду уехать из России на многие годы, а потому не хотел бы заключать контрактов на большие сроки. 3. Мне в настоящее время нужен срок для подготовки к концертам [...] 4. В материальном отношении мне нужно по меньшей мере то, что я имел даже в России, то есть быть сытым и одетым соответственно местным требованиям, причем то же самое необходимо, разумеется, и моей жене. Это, кажется, все... Еще одно условие: с Рихардом Штраусом в одном концерте я не участвую!! [...] вообще трудно начинать все это в 41 год, прожив всю жизнь в деревне и выползая на эстраду ежегодно не более 6—8 раз в течение двух месяцев... Да и к тому же жизнь последнего времени способствовала не укреплению здоровья, а к ослаблению... Одно скажу, что играть я, кажется, пока еще не разучился [...] между тем я решил твердо никогда и нигде не играть Clavierabend'a, не сыграв предварительно концерта, ибо не хочется на старости лет прошибать лбом стену»<sup>3</sup>. Говоря так, Метнер имел в виду давний совет Рахманинова завоевывать новую аудиторию прежде всего крупной формой. Перелистывая все увеличивающийся поток писем Метнера к Рахманинову, невозможно не заметить усиление «градуса» человеческой и творческой опеки последнего. Свидетельством тому может служить одна из самых пространственных корреспонденций Метнера (Берлин, 30 ноября 1921 года). Она начинается с motto: «Ради Бога, не пугайтесь!» (Пушкин «Пиковая дама») и продолжается так: «Я хочу узнать у Вас лишь три вопроса, находящиеся в конце письма». И поднимаются самые разные темы, касающиеся возможности участвовать в концертах С. Кусевицкого и обсуждать с ним свое положение в Российском музыкальном издательстве. Все это приводит к грустному итогу: «...едва только попав в эту атмосферу, я почувствовал как бы электрическую искру, почувствовал, что попал не в свое общество и что абсолютно не в состоянии заставить себя пойти обивать пороги этого общества с целью заручиться какой-

<sup>2</sup> Фирма «Стейнвей и сыновья» организовала американские гастроли Метнера в сезоне 1924/25 года.

<sup>3</sup> Письма. С. 199—201.

нибудь протекцией. Клянусь, это не гордость. Это лишь истинное оберегание в своей душе того интимного очага, из которого только и может, по-моему, зародиться какое-нибудь художественное действие [...] Простите, что я так утруждаю Вас чтением своего письма — оно положительно напоминает мне слышанную мною от Никиша симфонию Брукнера — я так и ушел, не дождавшись ее окончания... Боюсь, что Вы так же поступите с моим письмом, но ведь я не Никиш и письмо мое не симфония...»<sup>4</sup>.

Как видим, легкая метнеровская самоирония заканчивает удивительную корреспонденцию, в которой, хочет того Метнер или нет, но в ней присутствуют черты сонатности: есть «главная тема», связанная с неписанностью в новую среду, есть «побочная» — в виде искреннего восхищения музыкой Рахманинова, что давно стало частью художественного мира Метнера, и есть «заключительная» — упоминание трех вопросов в начале письма, в motto, и их формулировка в конце корреспонденции. Случаи взаимосвязи литературной и музыкальной драматургии не так уж и многочисленны. Но они есть, например, при соотношении формы рассказов Прокофьева с главными принципами его тектонического самоощущения — рождением для каждого сочинения прочного «скелета»<sup>5</sup>.

В связи со сказанным следует упомянуть о единственном свидании двух композиторов, которое состоялось в Берлине в 1922 году. О нем повествует Ю.Н. Тюлин со слов А.М. Метнер. «Прокофьев критически относился к традиционному пути Метнера, известны его высказывания об этом. Но творчество Метнера он ценил и некоторые даже крупные его произведения сам исполнял. Так, в юношеские годы он играл сонату g-moll, op. 22, а впоследствии исполнял в Америке (в 1920 году) его большую и очень трудную сказку из op. 8, написанную в сонатной форме. Метнеру же Прокофьев так и остался чуждым композитором противоположного лагеря. И вот в годы жизни Николая Карловича в Берлине... раздается звонок и неожиданно появляется Прокофьев. Анна Михайловна, открывшая дверь, оторопела и даже испугалась, поспешила доложить Николаю Карловичу, от которого услышала приветливое: „Проси, проси, пожалуйста!“ Прокофьев входит в кабинет со словами: „Я знаю, Николай Карлович, что Вы не любите мою музыку, но, может быть, Вам это понравится“, — и преподносит ему свои „Сказки старой бабушки“. Анна Михайловна ушла хлопотать по хозяйству для приема гостя и, когда вернулась, застала картину: сидят оба и мирно, доброжелательно беседуют. Так

<sup>4</sup> Письма. С. 207–211.

<sup>5</sup> Этой проблемы автор книги касается в монографии «Театр Прокофьева». М.: Композитор, 2012.

произошла встреча двух антиподов в музыкальном творчестве. А „Сказки“ Прокофьева Метнеру понравились»<sup>6</sup>.

О ранней попытке приобщить Метнера к музыке Прокофьева сохранились свидетельства его ученика. В 1917 году по классу Н.К. Метнера блистательно окончил Московскую консерваторию Николай Штембер, сын его двоюродного брата, художника. В этом доме часто бывал и играл свои произведения Прокофьев. Метнер же не слышал его произведений и «как и другие москвичи, был предубежден против них полностью, — вспоминает Ю. Тюлин. — И вот я вместе с Николаем Штембером решил „своратить“ Метнера с „истинного пути“, установленного московской музыкальной общественностью того времени. Он долго противился, но наконец уступил нашим уговорам познакомиться с музыкой Прокофьева. Мы ему показали ноты — Ригодон из ор. 12, на которые он взглянул сперва подозрительно, с настороженностью — нет ли здесь какого-нибудь подвоха? Через несколько секунд его взгляд выразил какой-то интерес и просветлел. Мы застыли в напряженном ожидании — что-то будет дальше?

Умиротворившись при обзоре нот, Николай Карлович сел за рояль и сыграл первый период, будто выученное наизусть, с какой-то ритмической приподнятостью, элегантно, с непередаваемой грацией, сразу схватив характер непривычной для него музыки. Сейчас же вскочил, быстро заходил по комнате, как обычно это делал в минуты эмоционального возбуждения, раточая всяческие похвалы: „Да ведь это чертовски талантливо! И как свежо, как оригинально! Как хорошо второе проведение темы в дорийском миноре! Какая восхитительная гармония, как все логично! И голосоведение прекрасно!“ Тут же досталось Л. Сабанееву за создание ложного представления о Прокофьеве. Мы уже праздновали победу...

Николай Карлович опять сел за рояль и принялся играть дальше. И тут выражение его лица стало меняться: сперва промелькнул оттенок недоумения, потом даже какой-то растерянности. Он начал сердиться: „А это что такое? Что это за козлиные скачки трезвучиями? Ведь это же внутренне не вытекает из предыдущего — так себе, что в голову взбретет!“ Когда же он дошел до следующего раздела пьесы с неожиданным сдвигом в *as-moll*, то окончательно вышел из себя и, как мы ни уговаривали, отказался играть дальше. „Вот видите, я оказался прав, — с горечью повторял он, — талантливый, очень талантливый композитор, а ведь как относится к творческой задаче? Бездна

---

<sup>6</sup> Тюлин Ю.Н. Встречи с Н.К. Метнером // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1983. С. 117. Жанр сказки интересовал Метнера всегда; в сфере литературных сказок он очень любил Г.Х. Андерсена.

выдумки, но никакого стремления построить цельную до конца продуманную форму!« [...] Выбор Ригодона для показа Метнеру был, конечно, неудачен, ибо в нем нет той стройности формы, которая присуща не только более поздним произведениям Прокофьева (например, «Мимолетностям»), но и ранним. Думается, что если бы мы показали его прелюд или скерцо для четырех фаготов из того же опуса, результат оказался бы иным. Как бы то ни было, мудрая история рассудила справедливо: признать творчество и того и другого (этих двух подлинных антиподов по своим художественным устремлениям) классическим наследием русской музыки последнего времени»<sup>7</sup>.

Вернемся, однако, к трудному этапу самых первых месяцев эмиграции — с неизбежными, а порой и унижительными для Метнера поисками работы — концертных выступлений и частного преподавания игры на рояле. Прогостив три недели у брата Эмилия в Цюрихе, чета Метнеров направилась в Дрезден для свидания с семьей С.В. Рахманинова. Затем, в декабре 1921 года, они оказались в Берлине. Метнер пишет сестре Софье, что «устал от принудительных скитаний по белу свету и от невозможности отдаться главной своей деятельности... Очень много здесь пошлости, обезьянства и всякой дребедени, и потому, конечно, живется нам вовсе не так весело... Но все же мы хорошо едим, пользуемся некоторым комфортом (все это, конечно, главным образом благодаря Анюточке). Наконец, у нас тепло, мы, слава Богу, одеты, и, наконец, выйдя на улицу, мы можем сесть в любой трамвай, омнибус, *Stadtbahn* (городская железная дорога. — *Е. Д.*) и т. д. И потому, читая о вашей жизни, а главное, о жизни бедного отца, я начинаю ненавидеть все эти преимущества и бичевать себя за то, что покинул вас!»<sup>8</sup>.

Жизни в сытой Германии предшествовали два года героического пребывания в Буграх и горестного наблюдения тяжелейших условий, в которых вынуждены находиться его родные. В Берлине Метнер лихорадочно ищет работу. В письме А.М. Метнер к С.А. Сатиной (сестре жены Рахманинова) читаем: «Скажите Сергею Васильевичу, что Николай Карлович сделал все, все, что только мог, и совсем не считался со своими вкусами и характером. Он не отказался ни от одного шага, который мог бы принести какую-нибудь пользу. Ему тут один музыкант предложил поиграть критикам, и он играл, играл без конца, а потом оказалось, что это даже не музыканты, хотя им всем очень понравилось. Но это, оказывается, правило: критик — значит не музыкант. Н.К. ходил всюду, куда ему говорили, что полезно пойти, но пока принесло пользу только знакомство с Оскаром Би, это самый известный и влиятельный кри-

<sup>7</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 113–114.

<sup>8</sup> Письмо к С.К. Сабуровой от 21 декабря 1921 г. Берлин // Письма. С. 214.

тик. Он очень восхищался и даже написал статью о Н.К., хотя еще не было ни одного концерта. [...] Печатание своих вещей Н.К. тоже отложил, т. к. условия совершенно невозможные»<sup>9</sup>.

Действительно, О. Би написал в статье «Berliner Borsen-Courier» от 25 декабря 1921 года, что «благороднее, чем эта музыка, нельзя себе ничего представить... Это лучшие фортепианные произведения современности, известные мне. Его музыка корнями уходит в традиции, и все же она овеяна духом современности. Он отличный пианист, весьма индивидуальный, а тонкость его туше и четкость ритма делают исполнение его произведений, отличающихся контрапунктическими сложностями, ясным и прозрачным». Брату Александру композитор писал в Москву из Дрездена 2 января 1922 года: «Надеюсь, что статья Оскара Би, в которой я называюсь даже знаменитым, где игра моя квалифицируется „неописуемой“ и где моя музыка причисляется к лучшему, что есть в настоящее время, а также мнение таких авторитетов, как Никиш, сумеют надоумить этих ослов...» К сожалению, однако, этого не произошло. Никиш предложил Метнеру сыграть Фортепианный концерт лишь в следующем сезоне. Рахманинову композитор сообщает с грустью: «С выступлениями по-прежнему ничего не двигается, ибо я не хочу начинать с Clavierabend'a при пустом зале, а в симфонический меня никто не приглашает, несмотря на все мои ходы и обещания разных лиц. Ходить же дальше на экзамен к разным критиками и генералам я не могу, так как чувствую себя далеко не блестяще и предпочитаю сэкономить остаток сил для эстрады. Вообще начинаю опасаться за все предприятие — и следовало ли мне вообще вылезать из своей норы на люди? [...] Боже мой, как хочется Вас слушать! Хочется слушать и Вашу музыку, и чужую, и чтобы Вы и сами играли, и сами дирижировали бы! Когда же я дождусь этого Праздника?!!! Ведь кругом одни серые будни, и никакие фортели, и никакое искусственное освещение не могут заменить солнца... *Пока заглядываю часто в вашу „Всенощную“ и утешаюсь...*»<sup>10</sup> (курс. мой. — Е. Д.).

Первый авторский концерт Метнера, который открыл годы его странствий, состоялся в Берлине в Beethoven-Saal 10 апреля 1922 года. Были исполнены: соната ор. 22, сказки из опусов 14, 34 и 35 и отдельные пьесы из всех трех циклов «Забывшие мотивы», ор. 38—40. Успех был значительный, но не принес композитору душевного равновесия. Братьям он пишет, что «концерт сошел блестяще... каждая пьеса сопровождалась шумными аплодисментами, но тем не менее у меня в душе пустота и чувство одиночества. Люди разучились *цельно*

<sup>9</sup> Письма. С. 215.

<sup>10</sup> Письма. С. 219—220.



воспринимать»<sup>11</sup>. И далее Метнер повествует о том, что его скорее принимают как талантливого пианиста, но остаются равнодушными к его композиторской индивидуальности (как тут не вспомнить аналогичную реакцию публики Америки на выступления Прокофьева, отчего он также страдал). Помогавший в устройстве немецких концертов Метнера Б. Шварц (представленный Г.Э. Конюсом композитору еще в Москве как его поклонник) называл концертную жизнь в Германии не иначе, как «грязной биржей». На концерте 10 апреля присутствовал А.К. Глазунов, который сказал Метнеру, что он «играл божественно». Вместе с тем о выступлении высказались два критика и нашли, что «я, — пишет Метнер, — вместе со своим земляком Глазуновым (так и написано) лишен всякой способности как сочинять, так и концерттировать и что моя музыка является бессмысленной болтовней без цели и меры».

В глубине души композитор, вероятно, надеялся встретить в стране далеких предков теплый и особо сочувственный прием. Но немецкая публика понастоящему его не поддержала, и на поверку оказалось, что даже шумановско-брамсовские корни музыки Метнера уже не являются теперь достаточным «козырем». Композитор убедился, что ему здесь не найти второй родины и уж, конечно, отечества духовного.

В силу этого Метнер не мог долго оставаться в Германии, ибо «вся обстановка музыкальной жизни этой страны того времени была ему крайне чужда, — пишет П. И. Васильев, — со смертью А. Никиша, который высоко ценил первый фортепианный концерт Метнера и собирался его исполнить вместе с автором, порвалась последняя связь с музыкальным миром Германии»<sup>12</sup>.

В Москву Метнер пишет: «...критика меня так прохватила, что надеяться на успех в этом гнусном злочном месте не приходится... Помимо того, что моя муза не ко двору [...] я сам, как чужой, как русский (так же, как и Глазунов), не могу рассчитывать на симпатию. [...] уеду отсюда. Куда, сам еще не знаю. От Кусевицкого по-прежнему ни звука... С нетерпением жду приезда Рахманинова. Это моя последняя и главная надежда в смысле концертной деятельности»<sup>13</sup>.

Итак, в Германии ничего, кроме подозрительного равнодушия и недоверия, Метнер не встретил. Он чувствовал, что «в таком лесу, да еще среди раз-

<sup>11</sup> Письмо Н.К. Метнера к Э.К. Метнеру от 12 апреля 1922 г. // Письма. С. 223–224. В числе поздравлявших после концерта была, как сообщает Анна Михайловна, «англичанка-пианистка, которую привел Оскар Би, и они оба в очень сильных выражениях высказали свое восхищение». Этой англичанкой была юная Эдна Айлз. Ей суждено было сыграть особую роль в лондонский период жизни четы Метнер.

<sup>12</sup> *Васильев П. Н.К.* Метнер (вступительная статья) в изд.: *Метнер Н.К.* Собр. соч. В 12 т. М.: Музгиз, 1959–1963. Т. 1. С. 8.

<sup>13</sup> Письмо к А.К. Метнеру от 20 апреля 1922 г. Берлин // Письма. С. 226.

бойников одному не выжить... К тому же здесь появился бывший комиссар музыки РСФСР Артур Лурье, испортивший нам в Москве долгие годы жизни, и — увы — занял здесь уже позицию „передового“ композитора, войдя в интернациональный кружок радикальных композиторов, во главе которого стоит „сам“ Бузони. В общем, впечатление потопа... Негде и не с кем отвести душу»<sup>14</sup>.

Подобный крик души не может оставить равнодушным. Напомним, что именно в русский период жизни композитора круг его творческих связей, как показали последующие десятилетия годов странствий, еще был относительно широким. Занимаясь педагогической деятельностью в Московской консерватории, участвуя в работе Российского музыкального издательства, композитор регулярно общался с такими музыкантами, как Танеев, Скрябин и Рахманинов, Сафонов и Глазунов, Кусевицкий, Гольденвейзер и Райский. (Прибавим к этому и теплое, участливое отношение Николая Карловича к жизни всех членов разветвленной семьи Метнеров — Гедике.)

Связи же с родными и друзьями теперь ограничивались эпистолярием, встречи с Эмилием в Германии демонстрировали их временное духовное отчуждение, мириться с которым Николаю Карловичу было очень нелегко. М. Шагинян, близко знавшая братьев Метнер, вспоминает: «Николай Карлович, как и Рахманинов, горячо любил русскую музыкальную классику. Но Эмилий Карлович и устно, и письменно стремился подчеркнуть близость Николая Карловича не к Бородину, Глинке, Мусоргскому и Танееву, а к Бетховену и Брамсу. Николай Карлович, считавший себя русским композитором, страдал от таких утверждений и называл их неверными и несправедливыми»<sup>15</sup>.

В ранний период творчества Метнера Эмилий оказывал на композитора значительное влияние: подбирал тексты для романсов, в основном ориентируясь на немецких поэтов-романтиков, предлагал «сюжетные разработки» для инструментальных сочинений. Не без влияния субъективных философских доктрин Эмилия Карловича композитор создает такие опусы, как «Три романса» на тексты Ницше, задумывает «Теургическую сонату». Характерно, что в период работы над этими произведениями он пишет брату о своем внутреннем неприятии настроений поэта: «Спасибо за стихотворение Ницше. Помоему, это лучшее из его стихотворений»<sup>16</sup>. Форма не уступает Гёте, и при этом оно невероятно характерно для Ницше. Но неужели можно *жить* с таким настроением! Вот почему я особенно люблю Пушкина и Гёте, что при всей их

<sup>14</sup> Там же. С. 234.

<sup>15</sup> Шагинян М. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 170.

<sup>16</sup> Имеется в виду стихотворение Ницше «Тоска по отчизне».

гениальности и духовности они всегда *оправдывают* жизнь...»<sup>17</sup>. Идеейные расхождения братьев Метнер постепенно отдаляли их друг от друга.

Жизнь на чужбине продолжалась, и в очередном письме к Рахманинову Метнер «отчитывается» о состоянии своих дел. 6 ноября 1922 года он пишет: «Пока мне предстоит только следующее. На этой неделе играть в аппарат „Миньон“ (в Фрейбурге „Welte und Söhne“ за гонорар по 5 тысяч марок за пьесу). Далее я обещал играть свой концерт (Первый фортепианный. — *Е. Д.*) с Померанцевым 3-го декабря (Кусевицкий, судя по гробовому молчанию, не желает больше меня знать — так я и не знаю, в чем дело), затем в декабре же еду в Польшу...»<sup>18</sup>

Запланированные выступления в Стокгольме и в Берлине с Б. Вальтером и В. Фуртвенглером не состоялись. «...Вот и все! Стоило ли для этого приезжать за границу и целый год работать как школьнику, забросив целый ряд начатых сочинений...»<sup>19</sup> Говоря об этом, Метнер имеет в виду Сонату-вокализ ор. 41, Две канцоны с танцами ор. 43, Вторую сонату из ор. 44, Четыре стихотворения ор. 45, Семь стихотворений ор. 46. Упоминает композитор и свой Второй фортепианный концерт, который посвятит Рахманинову. Его он начинал еще в России, а завершил в клавире к сентябрю 1926 года (в партитуре 20 января 1927 года).

1922 год Метнеры заканчивали в Берлине. Накануне Нового года Николай Карлович писал родным в Москву: «...молю Бога, чтобы в следующем году нам удалось уже опять быть вместе. Надеюсь, что с Божьей помощью это и будет так, ибо к осени (самое позднее!!) хочу непременно вернуться домой. Концерты в Варшаве прошли с огромным успехом, но в душе (да и в кармане) по-прежнему пусто. Страшно тянет домой. Завтра наш сочельник»<sup>20</sup>.

Показательно, что даже неоднократные предложения начать преподавательскую деятельность в Берлине не встретили у Метнера поддержки. Его не устраивали руководители и тот настрой, который был связан с официальной линией в преподавании. На отдельные же частные инициативы композитор откликался неизменно, особенно когда мог иметь дело непосредственно со

<sup>17</sup> Письмо Н. Метнера к Э. Метнеру цит. по: *Васильев П. Н.К. Метнер. Собр. соч.* В 12 т. Т. 1. С. 10.

<sup>18</sup> Несколько концертов там — с декабря 1922 по январь 1923 года, сообщила Анна Михайловна Э.К. Метнеру, в смысле материальном оказались «совсем нестоящими. Мы ничего не привезли и даже должны порядочную сумму Шварцу. И это несмотря на то, что сборы были полные. Успех художественный прямо колоссальный. Там все говорили и газеты писали, что Колин приезд — событие. Но, к сожалению, нам нужен и заработок. Спасибо, что Циммерман хорошо оплачивает, и этим мы и живем». Письма. С. 237.

<sup>19</sup> Письма. С. 236.

<sup>20</sup> Письма. С. 240.

студенчеством (последняя тенденция активно проявит себя и в период пребывания Метнера в Америке и особенно в Англии).

Характерные по этим поводам строки находим в письме к Гольденвейзеру. Они, кстати, обнаруживают постоянную осведомленность и заинтересованность Николая Карловича в делах Московской консерватории, которую в те годы стал возглавлять Александр Борисович: «Желаю тебе... прежде всего избавиться от „кризиса“, о котором ты пишешь, и вновь возыметь охоту и возможность играть. Далее, хочется тебя поздравить с ректорством, которое, как все единогласно говорят, ты с такою честью несешь на своих плечах, но в таких случаях не более ли кстати поздравить других, то есть, например, консерваторию. А вот здесь, в бедном Берлине, в котором еще так недавно был директором Иоахим, свято хранивший великие традиции величайших германских мастеров, теперь засел, или, как выражался А. Белый, „завелся“ некий Шрекер, то есть, виноват, совсем не некий, а знаменитейший теперь автор многих опер, которые одна за другой ставятся на лучших сценах и грозят вытеснить бедного Вагнера, о котором здесь многие говорят теперь как о каком-то притеснителе-чиновнике, который наконец-то подал в отставку... Но, увы, я прочел одну оперу „Die Schatzgräber“, и с меня довольно этого Шрекера. Кстати, он меня неоднократно приглашал к себе, но я все не шел к нему, потому что еще *не знал* его музыки, теперь же не иду, потому что *узнал* ее. А знаешь ли, кто здесь в Hochschule преподает композицию? Не кто другой, как Ферручо Бузони, человек, не имеющий понятия о сочинении, нахал, печатно и непечатно искажающий великих композиторов, а сам не умеющий написать даже приличных упражнений для фортепиано... Большую роль здесь играет также Шёнберг, но об этом можно говорить не иначе, как предварительно выпив изрядное количество брома...»<sup>21</sup>. В негативном отношении ко многим зарубежным композиторам-современникам Метнер себе почти никогда не изменяет. Однако заметим к его чести, что он позволяет себе делать отрицательные заключения не голословно, а после тщательного ознакомления с новыми текстами — проигрывания или прочитывания конкретных сочинений.

Постоянным контекстом пребывания в Германии остается «бродяжнический образ жизни», продиктованный отсутствием собственного угла<sup>22</sup>: «...мы должны были оставить свою квартиру и переезжаем с места на место [...] я намереваюсь после долгого нудного поста приняться за свою сочинитель-

---

<sup>21</sup> Письма. С. 241–242. Главным объектом нападения Метнера на Бузони здесь становится транскрипторская деятельность последнего.

<sup>22</sup> Согласно контракту, к 1 марта 1923 года Метнеры должны были покинуть дом № 14 по Шлосштрассе. Буквально по несколько дней они ютились то у Р.Г. Файн в Берлине, то у Сатинных в Дрездене, то в гостинице в Пильнице, затем у Я. Фридрих.

скую работу. Оторванный от этой главной работы, я чувствую себя каким-то лишним коптитилем неба, ибо, к стыду, ничего другого в жизни не умею. И вот за этот промежуток, что я не сочинял, я стал бояться, что вдруг я и этого уже больше не сумею. Помолись за меня Богу, чтобы он помог мне осуществить хоть некоторую часть намеченных задач...»<sup>23</sup>. Сама драматическая тональность письма свидетельствует: в тяжелых странствиях Метнера наступали поистине самые критические годы.

В свойственных композитору самоутешениях по поводу быстрого возвращения на родину он пишет близким из Пильница 26 марта 1923 года: «...мы вряд ли пробудем здесь дольше осени. Я во всяком случае все время мечтаю о возвращении домой, и если здесь не представится случай играть в Гевандхауз, то есть выступать на почетных и гарантированных условиях (а это должно выясниться в конце весны), то мы в начале осени поедem домой. Впрочем, если это даже... и состоится, то я постараюсь, чтобы это было в самом начале осени, и тогда мой отъезд, в крайнем случае, отсрочится на какой-нибудь месяц. [...] Жить я никогда не умел (умел только чувствовать и мыслить) — и потому ошибался в жизни больше, чем кто-либо...»<sup>24</sup>.

К сожалению, Метнер ошибся и на этот раз: его столь долгожданный первый (и, как оказалось, последний) приезд в Москву и радостное свидание с близкими состоится только через четыре года. А пока Метнер постоянно искал и иногда находил контакты с русской культурой за рубежом. Порой, правда, его впечатления складывались как диаметрально противоположные, о чем свидетельствуют апрельские корреспонденции 1923 года из Пильница дирижеру из России: «Мне очень хочется еще раз выразить Вам мою большую благодарность за ту радость, которую я испытал, слушая здесь, на чужбине, „Бориса Годунова“ под Вашим управлением, — писал он Исайю Добровейну. — ...Как ни высоко стоит дрезденская опера, и в особенности ее бесподобный оркестр, я все же не мог ожидать от иностранцев, столь мало знакомых не только с русской оперой, но даже и историей, столь тщательного и верного подхода к „Борису“. [...] Очень важно было бы поставить под Вашим руководством и Чайковского. Я уверен, что и „Пиковая дама“ при Вашем старании будет пользоваться таким же огромным успехом»<sup>25</sup>.

Посещение же русской церкви Дрездена оставило неблагоприятное впечатление. В Москву сообщается: «В субботу под Пасху (русскую, 7-го числа) мы ездили к заутрени в дрезденскую православную церковь. Вместо колоколов били в рельсы. Пели чистокровные саксонцы под управлением саксон-

<sup>23</sup> Письмо к С.К. Сабуровой от 25 февраля 1923 г. Берлин. // Письма. С. 245.

<sup>24</sup> К тому же адресату. Письма. С. 247.

<sup>25</sup> Письма. С. 248.

ского регента. Можешь себе представить, как звучали церковнославянские слова! Перед крестным ходом (вокруг церкви) шел настоящий саксонский городской — впечатление крайне диковинное...»<sup>26</sup>.

К последним ощущениям добавлялось все усиливавшееся чувство одиночества: уже некоторое время Метнеру не удается встретиться с Рахманиновым, общение с которым необходимо как воздух. А.Б. Гольденвейзеру пишет следующее: «Здесь я живу, как в колодеце, не вижу ни с кем из своих близких, покинувших родину. Лев Эдуардович (Конюс. — *Е. Д.*) в Париже, Эмилий Карлович сейчас в Америке... Мы с Анной Михайловной совсем одни. Но это колодезное положение *здесь* сейчас даже кстати, ибо я в настоящее время только *сочиняю*<sup>27</sup>. Но я отлично знаю, что, приехав в Москву, я не смогу опуститься в колодец по двум причинам: во-первых, я приехать могу только, если меня вызовут, а вызовут меня не для того, чтобы я засел в колодец, а во-вторых, если бы я смог сам приехать в Москву, то у меня там не хватило бы средств, чтобы позволить себе *сочинять*. Вот, милый Александр Борисович, я и прошу тебя, если у тебя будет досуг на короткое письмецо, то черкни мне пару слов, как ты смотришь на *мое возвращение и на мои шансы как действующего спеца* (курс. мой. — *Е. Д.*). [...] Пишу же *тебе* именно, *во-первых*, как другу, а во-вторых, как лицу, стоящему во главе музыкальной жизни Москвы. Тебе это виднее, а между тем меня совсем с толку сбили разноречивые мнения и сведения, получаемые из Москвы на этот счет»<sup>28</sup>. Подобные вопросы беспокоили Метнера не сами по себе, а в связи с негативной информацией, которую поставляли музыканту; в частности, пианист В.А. Архангельский (в будущем доцент Московской консерватории) приезжал в Берлин в 1922 году с целью занятий с Метнером и «порадовал» своего наставника сообщением, что «все его ругают. Я спросил: „неужели и самые близкие?“, а он подтвердил — все без исключения. Неужели только ругают, а не жалеют и не сочувствуют, что мы поневоле застряли здесь? Что-то не верится. Но относительно друзей сильно боюсь, что они все изменились к нам...»<sup>29</sup>.

С годами Метнеру все труднее становится ставить свою композиторскую работу в зависимость от разных обстоятельств, чаще всего житейских, материальных. С грустным юмором он пишет, что у него «устал нос, за который меня вот уже два года водят немцы, американцы и все другие национально-

<sup>26</sup> Письма. С. 249.

<sup>27</sup> Заслуживает внимания ремарка, которая пронизывает (как своеобразный рефрен) многие письма композитора: «не столько *сочиняю*, сколько все еще *учусь сочинять*», — пишет он в те критические годы.

<sup>28</sup> Письма. С. 252—253.

<sup>29</sup> Письма. С. 256.

сти, кроме поляков». Композитор утешает себя тем, что приближающееся турне по Америке, где он не держит мысли остаться на жительство (что ему действительно будут предлагать), создает предпосылки «по-настоящему поконцертировать» (что кажется Метнеру абсолютно необходимым перед приездом в Москву) и, может быть, «даст возможность поправиться материально, ибо до сих пор мы жили небольшими получками за сочинения и мне в эту зиму пришлось как следует приняться за уроки». 27 марта 1924 года в Москву сообщается: «Ввиду того, что уроки мои прекратились (а с ними и регулярный заработок), а жизнь здесь стала несравненно дороже, нежели в других странах, мы решили покинуть Германию и сначала на короткий срок съездить в Италию (именно во Флоренцию), где я никогда не бывал, несмотря на мое всегданнее стремление туда (благодаря моей страсти к памятникам живописи)...». «Можешь себе представить — по восьми часов в день мы с Анюточкой *ходим* по Флоренции и смотрим чудеса невиданные!! [...] Я только теперь *понял* всю божественную силу итальянского „ренессанса“, хотя чувствовал ее и раньше всегда»<sup>30</sup>.

Пересечение германской границы произошло 30 марта 1921 года. Затем через Цюрих и Милан Метнеры 4 апреля попали во Флоренцию и прожили здесь более месяца. Последующий тур в Париж разочаровал: «Париж произвел на меня на этот раз далеко не такое чарующее впечатление... бегали по лавкам, чтобы одеться как следует перед Америкой. После Италии Париж производит впечатление какого-то вертепа. Воздух — удушливая смесь бензина и дегтя. Суэта умопомрачительная. Люди — неприветливы и далеко не так изящны, как прежде. Утешился разочек бессмертным Лувром...». На лето Метнеры решили переехать в местечко Эрки и радовались, что «за это время удалось несколько ближе подойти к Рахманинову, этому воистину живому человеку и художнику. В нем жив и человек и художник, невзирая на 80 концертов в сезон, несмотря на автомобильную американскую жизнь. Отраднo и поучительно видеть, как человек, столь избалованный успехом и деньгами, не потерял способности страдать и стремиться к успеху иному, не тому, который определяется рукоплесканиями слепой толпы, а к ценностям выше, чем все земные валюты»<sup>31</sup>.

И все же Франции суждено было в годы странствий семьи Метнеров стать на некоторое время очередным «центральным элементом» в системе их географических передвижений.

<sup>30</sup> Письма. С. 266–267.

<sup>31</sup> Письма. С. 271.

В воспоминаниях родных, например племянницы Николая Карловича, сохранились не только свидетельства очевидного сближения Метнера с Рахманиновым в контексте их зарубежной жизни, но и трогательные зарисовки огромного взаимного интереса и любви композиторов к творчеству друг друга (см. *комм. Н* в Приложении).

В период годов странствий с центром во Франции Метнер создает десять опусов. В них заметен усиливающийся интерес композитора к вокальным жанрам: Соната-вокализ и Сюита-вокализ составляют ор. 41. Не связанные с литературным текстом, эти сочинения своеобразно отражают основной тезис, характерный для вокального творчества композитора: голос трактуется им как совершенный музыкальный инструмент, способный стать проводником мыслей и чувств. Вокальная партия в сочинениях ор. 41 тонко, виртуозно разработана и раскрывает новые возможности человеческого голоса.

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

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

Соната создавалась в 1925–1926 годах, три части, составляющие цикл, названы: Интродукция, Вариации и Рондо.

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

Работая над серией фортепианных сочинений, Метнер не пишет ни одного из них в форме сонаты. В конце 20-х годов он создает сказки ор. 42 и 48, Вторую фортепианную «Импровизацию» ор. 47, «Три гимна труду» ор. 49.

Последние две пьесы, прежде всего «Импровизацию», Метнер особенно часто включает в свои концертные программы. Если в первом американском туре Метнер вынужден был играть преимущественно классику, то теперь Метнер-пианист в основном представляет Метнера-композитора. За пять недель, проведенных в Америке, он дал 17 концертов, в которых исполнял концерт Моцарта ля мажор, фантазию Шопена фа минор, «Забывтый вальс» Листа, два «Музыкальных момента» Рахманинова, сонаты Скарлатти, «Аппассионату» Бетховена. Характеризуя свою необычно интенсивную концертную деятельность, Метнер писал: «Теперь-то я уже окончательно свыкся с этим модусом и даже мечтаю, чтобы после перерыва (до января) у меня было как можно больше дела. Мечтаю, разумеется, не о славе, которой никогда не увлекался, а



теперь в особенности, но о материальной целесообразности своего турне и, главное, о целесообразном разряде своего пианистического заряда»<sup>32</sup>.

Судьбе было угодно распорядиться отпущенным Николаю Карловичу жизненным пространством так, что за сорока российскими годами последовало два пятнадцатилетия с главным пребыванием сначала во Франции, а затем в Англии. Однако где бы ни находился Метнер, в какие бы страны его ни забрасывала фортуна странствующего музыканта, неизменными оставались мысли и мечты о Родине. Всего однажды они осуществились после отъезда из Москвы: снова в своем родном городе чета Метнер оказалась в 1927 году.

Первый после вынужденной эмиграции приезд Метнера в Москву (Николай Карлович и Анна Михайловна выехали в СССР 6 февраля 1927 года) не мог не оказаться огромным эмоциональным событием в жизни композитора. Брату и сестре, Александру Карловичу и Софье Карловне, он пишет: «Если бы вы знали, как замирает сердце при мысли о скором свидании со всеми вами... Очень хотелось бы на первых порах видеть только вас, самых близких, но скрыть день приезда невозможно... Целые дни играю, так как приходится запоминать страшно много нового. Концерт (новый) уже переписан весь. Корректуру займусь в вагоне...»<sup>33</sup>.

Почему стоит напомнить об этом событии особо, покажут свидетельства самого композитора. С одной стороны, это радости и тревоги музыканта, оказавшегося в вынужденной эмиграции и прошедшего через многие годы странствий. О них рассказывается в письмах к родным со свойственной композитору доверительной искренностью. С другой стороны, приезд Метнера в Москву был окружен удивительной для него атмосферой радостных встреч с коллегами по консерватории, с друзьями и почитателями его музыки. Как подготавливалось это событие, оказавшееся знаковым для композитора-пианиста, открывается в переписке с консерваторскими друзьями и соратниками: Н.Г. Райским (еще до эмиграции Метнера осуществившего первое исполнение многих романсов) и с А.Б. Гольденвейзером. Последний делал все возможное, чтобы вернуть Метнера в число профессоров фортепианного факультета Московской консерватории. Об этом, в частности, свидетельствуют многие записи в Дневнике Александра Борисовича. И особенно широко — интенсивная переписка Метнера с Рахманиновым, неизменным другом и советчиком по жизни.

Расскажем обо всем по порядку. Готовясь к предстоящему приезду на родину и подбирая программу сольных, ансамблевых и симфонических концер-

<sup>32</sup> Письмо к Э.К. Метнеру от 10 декабря 1924 г. // Письма. С. 288.

<sup>33</sup> Письма. С. 359. Речь идет о втором фортепианном концерте.

тов, Метнер отправляет из Фонтен д'Иветт три письма (18, 21 и 29 января 1927 года). Гольденвейзера горячо благодарит за дружеское участие, которое испытанный с консерваторских лет друг проявляет к его концертам на родине. Пишет ему Николай Карлович и о двух опасениях: «1. Может ли ученический оркестр справиться с новым и весьма нелегким сочинением, как мой новый концерт? А если и может, то не потребуются ли для него больше репетиций, чем это предполагается? 2. Ехать в Питер в качестве сочиняющего на досуге пианиста, т. е. с одним *Clavierabend*'ом, мне что-то не очень улыбается, и потому очень прошу, если уж мне не дают там симфонический, по крайней мере, устроить один смешанный концерт со скрипкой и пением... Видно, не многим-то охота помогать тем, кто плывет *против* течения»<sup>34</sup>.

Единственным музыкантом, кто всегда помогал Метнеру не только советом, но и делом, был Рахманинов. Он, в частности, рекомендовал композитору-пианисту вновь завоевывать русскую публику новым крупным сочинением, например Вторым фортепианным концертом, который он в то время заканчивал. Напомним, что большой успех имело первое исполнение Первого концерта, состоявшееся в России десятилетием ранее. В письме от 21 января 1927 года Николай Карлович пишет из Фонтен д'Иветт Рахманинову следующее: «Считаю своим долгом доложить Вам, что вчера 20-го числа в 5 часов вечера я сдал в переписку последние страницы моего концерта. Очень рад, что под конец мне удалось-таки дать пару нот тромбонам в заключительных аккордах. Очень хотелось все это время писать Вам, но в то же время стыдно было признаваться, что все еще не закончил злополучную инструментовку. Теперь пишу с легким сердцем. Концерт уже весь (кроме последних девяти страниц) переписан и расписан на партии Гунстом (Московским) и его учениками. Теперь целые дни играю и борюсь с трелями и октавами. Очень волнует меня мысль о скором (уже через две недели) приезде на родину...»<sup>35</sup>.

В связи с премьерой Второго концерта Метнера нельзя не привести эпистолярные строки, рассказывающие о взаимном посвящении концертных опусов. Рахманинов посвятил Метнеру Четвертый концерт ор. 40. Метнер же отметил посвящением Сергею Васильевичу свой Второй концерт ор. 50. 9 июня 1927 года он пишет: «Мне очень хочется посвятить Вам (поверьте, *не в ответ* на Ваше радостное для меня и лестное Ваше посвящение) Второй концерт или Импровизацию (вариации). Скажите откровенно, в случае Вашего согласия, какую из этих пьес Вы сами предпочитаете? Для меня это все равно, потому

<sup>34</sup> Письма. С. 357.

<sup>35</sup> Письма. С. 357–358.

что, что бы я ни сочинял, я всегда мысленно обращаюсь к Вам»<sup>36</sup>. В ответ последовало: «Буду счастлив, если Вы мне посвятите или Концерт, или Вариации, но выбирать отказываюсь. Сделайте это сами»<sup>37</sup>.

К предстоящим концертам в СССР, первый из которых состоялся 18 февраля 1927 года, Рахманинов телеграфирует Метнеру: «Желаю успеха. Привет». В ответном письме Рахманинову Анны Михайловны рассказывается: «...Колино первое выступление было 18-го, и в этот день утром пришла Ваша телеграмма и обрадовала Колю так, что он не хотел с ней расставаться и пошел играть, положив ее в карман, как талисман»<sup>38</sup>.

27 февраля Метнер пишет другу: «Дорогой, милый Сергей Васильевич! Ваша телеграмма, полученная мной в день 1-го моего концерта, несказанно тронула и обрадовала меня. Хотелось сейчас же написать Вам, но Вы представить себе не можете, как я был занят все это время. [...] Как много хотелось бы написать Вам о своих впечатлениях! Скажу только, что Москва, в ослепительном снегу с санками и розвальнями, с непрекращающимся гулом колоколов! (вместо автомобильных гудков)... с бесчисленными торговцами и торговками, одетыми совсем в старомосковском стиле, произвели на меня самые пленительные впечатления»<sup>39</sup>.

Хронологическое совпадение: зимой (январь — февраль) 1927 года два отечественных композитора-пианиста (Метнер и Прокофьев) оказались на гастролях в России. Именно в те дни, когда Метнер в своих корреспонденциях на родину еще пишет о подготовке к приезду в СССР, уже начались гастроли Прокофьева в Москве, Ленинграде, Харькове, Одессе (вплоть до конца марта 1927 года). О его первом выступлении в столице Б. Асафьев сообщает в прессе<sup>40</sup>.

Сопоставляя запись в Дневнике Прокофьева с «тональностью» писем Метнера, нетрудно заметить сходство не только эмоционального настроения, но и ситуаций. Сергей Сергеевич не был в Москве десять лет и начинает свои

<sup>36</sup> Письма. С. 362.

<sup>37</sup> Письмо от 25 июня 1927 г. // Письма. С. 550.

<sup>38</sup> Письма. С. 361.

<sup>39</sup> Письма. С. 360.

<sup>40</sup> «Концерт Персимфанса с участием Сергея Прокофьева и программой из его сочинений состоялся в понедельник 24 января. Большой зал консерватории был переполнен. Необычный подъем, нетерпеливое ожидание ощущались еще до начала музыки... Прокофьев — сильный и мужественный, светлый и радостный художник-исполнитель и композитор. В нем сочетались как раз те качества, которых подчас недостает нашей музыкальной действительности при всех ее хороших задатках и предпосылках. Оказанный ему Москвой триумфальный прием ярко свидетельствует, что в его темпераментном искусстве звучит незаглушая в нем творческая энергия родной страны». *Игорь Глебов (Асафьев Б.В.)*. Красная газета, Ленинград, 28 января 1927 г.

гастроли с исполнения своего Третьего концерта. Николай Карлович отсутствовал шесть лет и также готовит первый показ своего Второго концерта. Прокофьев играет с Персимфансом<sup>41</sup>. В Дневнике Прокофьев записал: «Перед тем, как играть Концерт, я начинаю волноваться. Работаю и несколько успокаиваюсь. Как-никак, а появиться в Москве, где меня так ждут и где, самое ужасное, отлично знают мой концерт, который, стало быть, врать нельзя, дело нешуточное... Я не был десять лет в Москве, мне хочется сосредоточиться, чтобы сыграть как следует, а эти эмоции совершенно не соответствуют углублению. Я играю беспокойно, но довольно хорошо... По окончании Концерта зал ревет. Такого успеха у меня не было нигде»<sup>42</sup>.

Первые дни пребывания Николая Карловича в Москве Анна Михайловна осветила в письме к Рахманиновым: «...Колино первое выступление было 18-го [февраля] [...] Описывать, как все это было, — мне трудно... я так волновалась, что даже лиц не видела ясно. Шуму было очень много. Но Коля, несмотря на все волнение, играл первое отделение очень хорошо. Но перед вторым отделением, как раз самым трудным, где он играл новую „Импровизацию“ (которую так и не поиграл Сергею Васильевичу), очень длинную, ему устроили „чествование“ и читали приветствие, очень трогательное, но некоторые слова Коле до того неловко было слушать, что он, бедный, все ниже и ниже опускал голову, и когда это кончилось, он пожал руку читавшему и ушел с эстрады вместо того, чтобы сесть за рояль; через несколько минут вышел опять, но ему все еще было трудно начать, и этим своим отделением и он сам остался менее доволен. Третье [отделение] опять было очень хорошо...»<sup>43</sup>.

Выступления Николая Карловича совпали с 60-летием Московской консерватории. Юбилейный концерт состоялся 15 марта 1927 года в Большом зале, где было зачитано приветствие Метнера своей любимой консерватории: «Горжусь тем, что принадлежу к питомцам Московской консерватории, ныне празднующей свой шестидесятилетний юбилей. Мои пожелания к этому дню юбилея родной Alma mater — уверенно вести борьбу с требованиями моды, понятие которой приличествует более портным, чем художникам, но которая, к сожалению, как эпидемия, поразила большую часть музыкального мира»<sup>44</sup>. Показательно, что нетрадиционную для юбилея мысль, но главную для художественных позиций самого Метнера, он высказывает за много лет до опубликования своей книги «Муза и мода».

<sup>41</sup> Аббревиатура названия симфонического коллектива, созданного в советские годы «без диктата дирижера». Его назвали «Первый симфонический ансамбль».

<sup>42</sup> Прокофьев Сергей. Дневник. 1919–1933 годы. Париж. С. 474.

<sup>43</sup> Письма. С. 361.

<sup>44</sup> Там же.

Впечатления от приезда Метнера, от его концертных выступлений и просто от общения с давним другом запечатлены в Дневнике А. Гольденвейзера<sup>45</sup>. 13 марта, воскресенье. 12 ч. 35 м. ночи. «Здесь в Москве Метнер. Об его приезде и чудесном впечатлении от него — в другой раз. Нынче только скажу, что пережил одно из наиболее глубоких и сильных музыкальных впечатлений своей жизни от первого исполнения его нового (второго) фортепианного концерта. Несравненный художник и недосыгаемый мастер. Я счастлив тем, что чувствую, что такое Метнер, и изумление и осуждение будущих поколений музыкантов — как это современники не оценили этого гения при его жизни, ко мне не относится. [...] А в том, что Метнер останется среди величайших музыкантов всех времен, я убежден с полной несомненностью».

15 апреля, пятница, 8 ч. 10 м. веч. «Днем на минутку видел Метнера, который заходил к Александру Федоровичу, и я сбегал туда на пять минут. Его концерт (оба фортепианных концерта) намечается на 28 апреля».

23 апреля, суббота, 9 ч. утра. «Ходил сниматься с группой музыкантов с Метнером<sup>46</sup>. Он сказал мне, что идет вечером на генеральную репетицию „Женитьбы Фигаро“ в Художественный театр. [...] имели мы большую, несравненную художественную радость. Чудесный спектакль — красивый, веселый, радостный, с удивительным ритмом. Словом, все освещено несравненным талантом Станиславского».

Гольденвейзер искренне переживает момент, когда концерт Метнера совпадает по времени с выступлением пианиста Боровского, одаренность которого считает несоизмеримой с метнеровской. Благодаря ловкой рекламе Боровский, как думает Гольденвейзер, обеспечил себе аншлаг. А вместе с тем «Метнер играл при полупустом зале! Истинный гений... Великий композитор и несравненный пианист... Все это, как сказал Пушкин, „вшивый рынок“. Я вслух ругался как извозчик и убежал домой, как ошпаренный». «Вечером на час заходил к Александру Федоровичу. Там был Метнер. Александр Федорович вместе с Хайкиным играли ему в 4 руки симфонию Александра Федоровича. Я опоздал, но посидел с ними. Метнер в понедельник или во вторник уезжает, увидимся ли мы когда-нибудь — не знаю. Больно думать это... Он чудесный, но эгоистичен (необычайно наивно) до последней степени. Нынче ему нездоровилось. Ему казалось, что он заболевает. Кажется, действительно ему было нехорошо... Но мнителен он совершенно невероятно. Он наивно жаловался мне на свой образ жизни за последние дни: того прослушал, там

<sup>45</sup> Гольденвейзер А.Б. Дневник. Тетради 2—6. Здесь и далее см. с. 132, 138, 140, 143, 149.

<sup>46</sup> По просьбе Александра Борисовича Николай Карлович, как всегда, охотно встречался со студентами-пианистами и прослушивал их.

побывал, с тем повиделся [...] а у меня все дни такие — загублена жизнь, талант, здоровье, а он *мне* жалуется, и я ему сочувствую. Но он гений, и его эгоизм спасает его; иначе он не мог бы дать и сотой доли того, что он дал и дает...». Запись сделана в ночь с четверга 12-го на пятницу 13 мая, 2 ч. 55 м.<sup>47</sup>

На гастролях Метнера 1927 года широко звучали его романсы и песни. Их исполнителями в разные годы становились А. Ян-Рубан, А. Стенбок-Тарасевич, В. Философова, М. Оленина-д'Альгейм и Н. Райский. Последний, с которым Метнер неоднократно ранее концертировал, оказался одним из главных действующих лиц и при организации гастролей, и при исполнении его вокальной музыки. Начиная с ноября 1926 года и вплоть до отъезда композитора в Москву, переписка между Метнером и Райским становится все более интенсивной. В развернутом письме от 26 декабря 1926 года Метнер обратился к певцу с целой обоймой вопросов, касающихся нежелания композитора включать в свой репертуар других авторов. Интересовался Метнер, почему отменяются его гастролы в Петербурге? Николай Карлович просил избавить «от такого тяжелого испытания», как исполнение в один вечер его двух фортепианных концертов, волновался об исполнительском уровне студенческого оркестра и еще о многом другом. «Что касается песенных программ, то я затрудняюсь составить их сам и прошу Вас, дорогой Назарий Григорьевич, сделать это и прислать мне поскорее набросок. Из новых песен в Москве нет только 7-ми немецких (ор. 46), из которых мне хотелось бы исполнить непременно пять [...] Из новых русских хотелось бы исполнить все 4, да боюсь, что 4-я не пройдет. „Элегию“ же, „Телегу“ и „Песнь ночи“ надо дать непременно. Не хотелось бы также ни за что уступить Сонату-вокализ. Итак, с нею... новых номеров всего 10, которые мне хотелось бы во что бы то ни стало исполнить. Что же касается старья, то Вам виднее „желание публики“ и в особенности желания других исполнителей. Так будьте же добры прислать мне, что Вы наметите». В следующем письме есть и такой призыв: «Еще одно известие, неприятно меня поразившее. Почему понадобилось сделать абонемент из моего концерта и других? Я не хочу выступать перед публикой, которую надо пригласывать гитаристами (хотя бы и замечательными) и другими солистами. Вообще очень прошу мои концерты организовать как *композиторские*. Дожив до седых волос, я не хотел бы очутиться и в положении „начинающего“ артиста,

---

<sup>47</sup> В дневниковых записях А.Б. Гольденвейзера раскрываются драматические стороны его жизни. В частности, музыкант видит, что при своей публичности он на самом деле предельно одинок: «Я совсем не живу для себя. Все силы постоянно отдаю людям... не могу иначе... Этого никто не видит и не знает. Меня никто не любит. Около других есть друзья, ученики, „поклонники“, просто близкие знакомые. У нас с Аней — никого, а если бы мы с Аней заболели — некому даже зайти проведать. Дико и тяжело».

да еще на родине... Волнение мое проистекает только (как Вы сами пишете) от незнания настоящих условий русской концертной деятельности»<sup>48</sup>.

Назарий Григорьевич, вложивший немало усилий в организацию концертов Метнера, максимально учел все пожелания композитора. Фестиваль метнеровских сочинений со многими премьерами (в том числе не только Второго фортепианного концерта, но и вокальных произведений) имел огромный успех. Во время чествования в Большом зале консерватории прозвучал поднесенный московской музыкальной общественностью адрес, удивляющий своей вдохновенной поэтичностью. Зачитал Райский, его возможный составитель: «Трудно выразить всю полноту радости и счастья, вызванных Вашим возвращением в родную Вам и горячо любящую Вас Москву, и сказать Вам о тех чувствах, которыми полны сердца московских музыкантов, оставленных Вами пять лет тому назад и сейчас обретших радость слушать и видеть Вас, несравненного художника, красотой и строгостью своего дара давно поставившего себя в ряды лучших избранников муз. Тоска разлуки сменилась радостью встречи, и слаб язык, слабы слова для выражения этого радостного волнения, этого счастья общения с тем, кому дано „глаголом жечь сердца людей“. Величаво строги, умудренно прекрасны и нежно ласковы в своем творчестве — Вы принесли новые перлы своего вдохновенного дара, новые красоты и дары своей неиссякаемой сокровищницы. Гёте, Пушкин, Тютчев, не раз вдохновлявшие Вашу музу, вновь сопутствуют Вам — Ваши духовные братья, вновь творения художников поэзии облечены во вдохновенно строгий музыкальный наряд великого художника звуков. Новые шедевры Вашего фортепианного творчества впервые засверкают своими несравненными красками здесь, перед чутко внимающей им аудиторией. Неуклонно строг творческий путь Ваш, завидно ясен светильник, озаряющий этот путь, тверда рука и чисто сердце творящего высокие художественные образы. И этот облик, это величие духа, чуждые шуму и суете, дороги и любимы нам. Единственный в строгости и чуждый какого бы то ни было приспособления вкусам, не отвечающим высоким требованиям художественного творчества, Вы являетесь для музыкантов светочем, озаряющим и указующим путь служения искусству. Вы как сама природа, о которой говорит любимый Вами поэт Тютчев:

Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

<sup>48</sup> Письма. С. 350–351, 353.

Примите же, дорогой, долгожданный наш гость, горячий привет, поймите нашу радость, наше душевное волнение и отдалите, сколько в силах Ваших, нашу новую разлуку»<sup>49</sup>.

Бесконечно радуясь и одновременно смущаясь необычности самой акции, «Николай Карлович стоял насупившись, как провинившийся ученик, смущенно уткнувшись в рояль и царапая его пальцем». Анна Михайловна в письме к Рахманинову сообщает, что приветствие очень трогательное, но некоторые слова Коле было неловко слушать».

Метнеру казалось, что контакты с родиной, так искренне тепло его встретившей, будут лишь крепнуть и откроют возможность скорого возвращения. Однако в СССР наступали времена не только жесточайшей цензуры в культуре. Сложился достаточно устойчивый комплекс неприятия по отношению к художественной интеллигенции, оказавшейся в вынужденной эмиграции. Под этот жернов попал и Н.К. Метнер. Первый приезд в Москву 1927 года оказался последним.

Однако светлыми воспоминаниями о теплой встрече с друзьями-музыкантами, об исключительной отзывчивости московской публики Метнер будет жить долгие годы.

Последующие по возвращении в Европу гастроли по разным городам и странам — Метнер выступает в Париже, Берлине, Лейпциге, Варшаве, Риге, Таллинне — заставляют композитора уделять преимущественное внимание пианизму. Вместе с тем, несколько забегая вперед, отметим, что наступающие 1930-е и начало 1940-х годов принесли множество выдающихся произведений Метнера в разных жанрах, в том числе сказки и сонаты.

С 1930 по 1935 год Метнер живет под Парижем, продолжает много сочинять, но теперь уже сравнительно редко выступает в концертах с исполнением собственных сочинений. Трудный период в жизни композитора продолжается. Один-два концерта в год, организованных с большим трудом, — вот все, на что мог рассчитывать здесь Метнер. С горечью он пишет брату: «Все мои концертные дела в настоящее время протекают больше в переписке, чем на эстраде»<sup>50</sup>. В период между 1927 и 1932 годами Метнеру вообще не удалось ни разу выступить с концертами в Париже. И это во многом подрывало его творческие силы, рождало неведомое ранее ощущение неуверенности: «Я страшно боялся последнего парижского концерта, — писал он брату в 1932 году. — Долголетнее пребывание здесь без какого бы то ни было контакта со

<sup>49</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 1279.

<sup>50</sup> Письмо к А.К. Метнеру от 24 сентября 1932 г. // Письма. С. 439.



здешним миром; единственное выступление здесь за 5 лет назад, имевшее единственным результатом предложение нескольких журналистов парижской прессы купить у них за определенные таксой суммы франков благоприятные отзывы о себе; и, наконец, 5-летнее мое молчание здесь под шум триумфальных успехов ненавистных мне какофонистов, это так напрягло мои нервы, что к 3-му числу (день концерта) я дрожал всеми нервами, как застоявшаяся лошадь»<sup>51</sup>.

Опасения композитора оказались напрасными. Об этом концерте Анна Михайловна вспоминала: «...прошел так, как только можно мечтать. Я говорю о художественной стороне. Что касается материальной, то пока даже еще неизвестно, придется ли что-нибудь Коле или нет»<sup>52</sup>.

В поздних метнеровских сочинениях — в их числе сказки ор. 42, 48 и 51 — ощущается преобладающая тяга композитора к русской тематике. Как дань воспоминаниям о родине появляются «Русская сказка» ор. 42 № 1 и «Сказка-танец» ор. 48 № 1 с характерным подчеркиванием народно-танцевальных элементов. Именно эту последнюю сказку Метнер передал Александру Карловичу для ее возможного переложения на оркестр: «...Низко кланяюсь тебе и горячо благодарю за партитуру моей „Tanzmärchen“, которую я наконец получил сегодня. Я глубоко тронут, что ты при своей бесконечной, непрерывной работе нашел возможность уделить время для переложения моей сказки. В наше время, когда всевозможные переложения играют такую важную роль в музыкальном деле, я все надеялся, что вот-вот кто-нибудь возьмется и за мою музыку, — но, видно, что, кроме самых близких, она (музыка моя) немногих соблазняет»<sup>53</sup>. В ответном письме Александр Карлович пишет: «...Ты напрасно думаешь, что твоя музыка не соблазняет к инструментовке, но дело в том, что она слишком органична, особенно в смысле изложения, и таким образом стесняет свободу действий инструментатора, если таковой — настоящий музыкант, понимающий сущность музыки»<sup>54</sup>. Через неделю Метнер направляет брату огромное письмо-рецензию с пометами в партитуре и с объяснением своих предложений.

С традициями отечественной музыки связаны «Русский хоровод» ор. 58 для двух фортепиано (еще одна своеобразная сказка о веселом народном празднике) и сказки ор. 51, посвященные любимым героям народных сказок. Среди других сказок цикл ор. 51 — самый крупный; в него включены шесть пьес. Для всех сказок характерны яркость, конкретность, а в ряде случаев и лапи-

<sup>51</sup> Письмо к А.К. Метнеру от 24 сентября 1932 г. // Письма. С. 439.

<sup>52</sup> Письмо А.М. Метнер к А.К. Метнеру от 9 марта 1932 г. ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 617.

<sup>53</sup> Письмо от 7 июня 1932 г. // Письма. С. 420.

<sup>54</sup> Там же. С. 421.

дарная броскость основного образа, большая жанровая определенность и отнесенность простота фортепианной фактуры.

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

Три танцевальные сказки из ор. 51 выдержаны в двудольном метре, имеют относительно небольшую по диапазону мелодическую линию, как бы скрывающую свою энергию и напористость под многократным повторением одного звука (особенно в четвертой и шестой сказках). Широкое проникновение в сказки ор. 51 подобного токкатного тематизма возникло, вероятно, как отголосок работы композитора над Токкатой из Второго фортепианного концерта.

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

В пятилетие 1930—1935 годов творчески наиболее плодотворными оказываются два года — 1931 и 1932, когда композитор пишет две сонаты ор. 53 — Романтическую и Грозовую, а также ор. 54 — Романтические эскизы для юношества. Грозовая соната впервые исполнена автором в Лондоне 19 января 1935 года.

Создавая последние сочинения вдали от родины, Метнер с тоской ощущал ненужность своего творчества для музыкальной культуры Запада: «...обе мои новые сонаты (Романтическая и Грозовая. — *Е. Д.*), стоившие мне многих лет жизни, оказались ненужным товаром, т. е. благодаря кризисам не печатаются, что, признаться, действует на мою душу самым угнетающим образом...» — пишет композитор<sup>55</sup>.

Метнер любил создавать жанровые серии. Как диологии были написаны ранние сказки (ор. 8), три гимна труду (ор. 49), Соната-вокализ и Сюита-вокализ (ор. 41), Две канцоны с танцами (ор. 43) и поздние сонаты, Грозовая и Романтическая ор. 53. Первая из них завершена в конце 1930 года, вторая — осенью 1931 года, обе и посланы для издания В.Ю. Циммерману, который сообщил следующее: «Принимая во внимание, что я, вследствие известных событий в „Дармштадтском и национальном банке“, в настоящее время не могу распоряжаться своими активами там, мне хотелось бы уже сегодня сооб-

<sup>55</sup> Письмо к Э.К. Метнеру от 16 ноября 1931 г. // Письма. С. 411.

шить Вам, что я не могу перевести причитающиеся Вам согласно договору 100 долларов в срок...»<sup>56</sup>. Обдумывая, как пишет издатель, «дело с сонатой», он рекомендует передать весь ор. 53 канадской фирме, сохранив за ним права распространения сочинений Метнера на Европейском континенте.

Навестивший Метнеров в Париже Ю.Э. Конюс рассказал о своем новом предприятии — печатании нот без гравировки. Романтическая соната была напечатана Конюсом весной 1932 года.

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

В Романтической сонате композитор использует четырехчастный цикл, к которому не обращался со времени создания сонаты ор. 5. Части сонаты названы: Романс, Скерцо, Размышление и Финал<sup>57</sup>. Общий лирико-драматический колорит произведения определил и особенности его драматургии: композитор не стремится к подчеркнутому контрасту тем внутри каждой части, а противопоставляет между собой разные по характеру части цикла. Один из центральных образов сонаты — главная партия первой части. Романтически-возвышенный напев перекликается в своей печали и задушевности с основной темой сказки ор. 20 № 1, написанной в той же тональности си-бемоль минор.

Скерцо — наиболее действенная часть цикла. В калейдоскопически быстром темпе проносятся кадры-эпизоды. Создается впечатление вихря, быстрой скачки, где причудливо мелькают персонажи известных метнеровских сказок. Раскрывая образный замысел скерцо, П. Васильев пишет: «Вся музыка скерцо пронизана жутью... Слышится как бы завывание вьюги над родными просторами. Невольно приходит на память строчка из пушкинского стихотворения: „Закружились бесы разны словно листья в ноябре“...»<sup>58</sup>.

Масштабно сжатая третья часть — Размышление — разновидность метнеровских сосредоточенно-углубленных интермеццо, где уже во многом определяется круг тем-образов финала<sup>59</sup>.

В построении завершающей части цикла Метнер обращается к синтетическим принципам, уже нашедшим воплощение в финале ранней сонаты

<sup>56</sup> Письма. С. 412.

<sup>57</sup> Каждая часть Романтической сонаты написана в сонатной форме.

<sup>58</sup> *Васильев П.* Фортепианные сонаты Метнера. М., 1958. С. 35.

<sup>59</sup> Аналогичный случай — Интермеццо и финал Сонаты-баллады.

ор. 5. В музыкальную ткань финала Романтической сонаты органично вплетаются отзвуки тем предыдущих частей: в полонезном ритме появляется тема Размышления, на грани репризы в грозном аккордовом оформлении звучит главная тема первой части.

Ищущий художник, много размышлявший об искусстве композитора и исполнителя, Н.К. Метнер в течение долгих лет вел дневниковые записи, касающиеся специфики фортепианной игры и отдельных вопросов творчества. К началу 30-х годов композитор ощутил внутреннюю потребность систематизировать многие положения своей творческой эстетики в виде специальной книги. Над осуществлением этого замысла Николай Карлович работал в течение 1933–1934 годов. Свою книгу он назвал «Муза и мода» (ей в третьей части книги будет посвящен специальный очерк).

Как известно, 1930–1940-е годы ознаменовались появлением эстетических кредо крупнейших художников разных стран. Музыкальное искусство первой трети XX века к этому времени прошло большой и сложный путь развития и представляло собой довольно пеструю картину. Если ряд композиторов пытался разобраться в важнейших вопросах современного музыкального творчества, дать оценку наиболее значительным направлениям в искусстве, то Метнер, по его словам, *написал книгу-завещание, продиктованную музыкальными предками*.

Рождение «Музы и моды» было активно поддержано Рахманиновым, который напечатал книгу Метнера в 1935 году в своем издательстве «Таир». Заметим, что эта крупная акция была не единственной, адресованной Метнеру. Речь уже шла о все возраставшем сближении двух композиторов, которое усиливалось в годы странствий. Это обстоятельство было самым радостным событием в жизни Метнера (особенно после разлуки с родиной в 1927 году). Именно во Франции начался очень ожидаемый Николаем Карловичем период постоянного общения с Рахманиновым и его семьей. Дневники-письма Анны Михайловны сохранили множество трогательных свидетельств этой удивительной дружбы. Воспроизведем некоторые из них.

«Вчера были у доктора Бреслау к обеду и опять с Рахманиновыми. После обеда весь вечер заводили граммофон совершенно замечательной конструкции и слушали Рахманинова, Шаляпина, Яшу Хейфеца и еще других». «Вчера мы встречали Новый год у Рахманиновых, где было народу всего с хозяевами 24 человека, из которых известные вам всем: Сомов, балерина Фокина, Коханьский (скрипач), и еще оказался тут сын барона Нольде, который служил в „Московских ведомостях“ [...] Провели время весело. Авьерино и Коханьский наперерыв, а то и дуэтом изливали водопады остроумия. В 12 часов после

поздравлений все должны были вскрыть поставленные перед приборами подарки, которые оказались шутками с подобающими текстами. Например, у Коли оказался маленький движущийся крокодилчик и приложено стихотворение...». Есть и такие записи: «Сегодня утром к нам опять зашел Сергей Васильевич и сказал, что ему удалось наконец устроить Коле приличный договор с фирмой механических роялей, для которых Коля будет наигрывать свои вещи. Это нас спасает, так как только от этого и может остаться сумма, с которой можно будет вернуться в Европу и пожить зиму и лето, занимаясь только композицией. Сергей Васильевич трогательно заботится о наших делах, и когда мы его благодарим, он отвечает: „Это моя обязанность“»<sup>60</sup>.

Тогда, перед вторым путешествием Метнеров в США, трудно было даже вообразить, какие реальные формы приобретет эта «обязанность» Рахманинова<sup>61</sup>. Само же десятидневное путешествие началось 4 октября 1929 года. Анна Михайловна писала с борта корабля «Rochambeau» об их плохом самочувствии: «Было неприятное чувство возможности достигнуть ближайшей земли только в трех километрах под нами, то есть на дне морском. [...] Коля, бедный, должен был все сам делать, то есть отпирать и запирать чемоданы, доставать каждую мелочь и вообще чувствовал себя покинутым. [...] Твердо решили с маленьким пароходом больше не ездить. Мы не рыбы»<sup>62</sup>.

Встречали Метнеров на пристани канадский пианист и композитор А. Лалиберте, А. Грейне (представитель Стейнвея) с женой, художник К. Сомов, певица Н. Кошиц, племянник Н. Штембер с матерью и сестрой. Последние уговаривали чету остановиться у них, в Нью-Йорке, но нельзя было нарушить договоренность со Сванами, жившими в Хаверфорде. Все друзья и родные понимали, что композитор нуждался в условиях, которые бы обеспечили ему

<sup>60</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 213, 223, 217.

<sup>61</sup> А. Сван рассказывает, как и когда родилась мысль об организации самих гастролой: во время встречи с Метнером в 1928 году в нормандской деревушке Виллер-сюр-Мер, где Рахманинов и Колюс показали на двух роялях новый Четвертый концерт g-moll op. 40 Рахманинова, посвященный Метнеру, «тут же порешили приняться за организацию вторичной поездки Метнера в Америку. На сей раз Рахманинов поручил это дело мне и пианисту А. Лалиберте»... Намечено было около 15 концертов и заработок примерно в три тысячи долларов. Там же. С. 145.

<sup>62</sup> Там же. С. 247. Из приятных впечатлений Анна Михайловна упоминает встречу с русским астрономом Коваленко. «Коля все эти годы мечтал посмотреть наконец небо. Он был очень счастлив и наслаждался так, что забыл и время, которое было ограничено...». 2-го января в Нью-Йорке проходило чествование Глазунова, и «квартет Кедровых выстроился и встретил его „Славой“. Сам Александр Константинович сыграл с Белоусовым две виолончельные пьесы. Народу 100 человек, исключительно русские. Глазунов поднял бокал за Метнера, „своего самого любимого и высоко ценимого композитора“, за что Коля ему низко поклонился». Там же. С. 250, 264.

комфортную подготовку к концертам и одновременно необходимый отдых от его титанических трудов.

По прибытии Метнеры устроились у Сванов<sup>63</sup> в Хаверфорде, где Альфред Альфредович был профессором в колледже, но их дом стоял у «самого бурного тракта Америки, по которому гудят и трещат целые сутки грузовики и автомобили из Нью-Йорка и Калифорнии и обратно. Прибавьте к этому... обычные уличные шумы... Мы проспали здесь (вернее, продежурили) три ночи и, приложив их к девяти ночам на пароходе, решили, что надо найти себе хоть собачью конуру, но тихую и отоспаться. В этом состоянии Коля совершенно не мог подготовиться к выступлению, до которого оставалась неделя».

За почти полтора месяца, проведенных в Америке, Николай Карлович словно наверстывает упущенное за время предшествующей жизни в «колодеце» Европы. Общение с интересными людьми и приглашения следуют одно за другим. Приезжает к Метнерам в Нью-Йорк американская певица Э. Сантагано (драматическое сопрано), у которой в репертуаре песни и романсы композитора. Пригласила посетить свой концерт чету Метнеров Ванда Ландовска, которую как музыканта композитор высоко ценил. Приходит играть к Метнерам свои сочинения В.Н. Дроздов, пианист, композитор, бывший профессор Петербургской консерватории (в прошлом ученик Николая Карловича). Неожиданно Метнер решает пойти к Леопольду Годовскому, который в тот момент много сочинял. 24 декабря, в сочельник, чета Сванов устраивает для Метнеров в своем доме елку. В тот вечер композитор много играет. Подружился он и с замечательным польским скрипачом П. Коханьским, исполнителем его скрипичных сонат. Чествование Метнера устраивает знаменитый старинный *Vogeliam club*. Николая Карловича приглашают быть председателем жюри юношеского фортепианного конкурса, которое должно состоять в его единственном лице. Он блистательно проводит эту акцию — и его чествуют на эстраде. С удовольствием Метнер дает концерт в пользу бедных русских студентов, да и всегда моментально соглашается играть перед любой студенческой аудиторией, как это имело место, например, в Чикаго. Встречался Николай Карлович с Яшей Хейфецем и А. Боровским, ранее служившим профессором Московской консерватории. Чета Метнеров посетила и концерт пианиста и композитора Э. Хатчесона, который давал абонемент из семи концертов и заканчивал его сочинениями Скрябина, Рахманинова и Метнера. А в один из воскресных вечеров, вспоминает Анна Михайловна, несколько цело-

---

<sup>63</sup> Музыковед и композитор Альфред Альфредович Сван с женой Екатериной Владимировной стали близкими друзьями семьи Метнер. Они оставили свои воспоминания о жизни Метнера и Прокофьева.

век просили поиграть Метнера дома, что он и сделал в присутствии художника К. Сомова (с которым близко сошелся), всех трех дам Рахманиновых, некоего Алексева и четы Сванов. Позвали и певицу Э. Сантагано, и она исполнила массу песен, а потом Коля играл очень много.

Доставляло Метнерам истинное удовольствие общение с посетителями концертов в Канаде. Здесь музыка Николая Карловича тоже пришлась по вкусу. Он говорил, что здешняя публика не заражена бациллой и вакханалией современного техницизма. Все выступления в Канаде (в концертах, университетах, в частных домах) имели горячий прием, и трудно было сказать, где он имел наибольший успех. Однако аудитория, состоявшая главным образом из молодежи и студентов, была Метнеру особенно приятной, как и общение с провинцией и ее публикой. В Хаверфорде и в Нью-Хейвене «жизнь повышенно культурная и полное забвение Америки business'a и механики. И уютна здесь жизнь очень»<sup>64</sup>. В последнем здесь концерте, 4 ноября 1929 года, Метнер исполнял свой Второй фортепианный концерт. Оркестр поднялся при появлении композитора. «А потом, когда он сыграл еще только первую часть, ему бурно зааплодировали, а уж когда кончил, то это была настоящая буря, и длилось это столько, что можно было успеть сыграть полконцерта»<sup>65</sup>.

Еще один концерт Метнера состоялся в Саквиллском колледже, куда из Монреаля был прислан рояль, которым пианист остался очень доволен. В молодежной аудитории пианист играл много — Гимн перед работой, Гимн у наковальни из ор. 49, Отрывок из трагедии из ор. 7, «Утреннюю песнь» и Трагическую сонату из ор. 39, Импровизацию ор. 47 и Три сказки из ор. 51, Танец-сказку из ор. 48. «Коля играл так чудесно и имел у молодежи такой успех, что, по словам обоих директоров, еще ничего подобного за все существование этого колледжа не бывало, и они тут же пригласили Колю на будущий сезон»<sup>66</sup>.

31 декабря 1929 года в Нью-Йорк, куда возвратились Метнеры, приехали Рахманиновы и, как обычно, пригласили чету на встречу Нового года. «Встретили в самой близкой их интимной компании, и было очень симпатично и весело». По просьбе хозяев пришли вечером к половине девятого. «Сергей Васильевич необыкновенно интересно рассказывал о своей поездке по Европе, о своих концертах, о встречах и был так мил и весел, что на него душа радовалась»<sup>67</sup>.

В январе 1930 года и у Метнера концерты следовали один за другим и с огромным успехом. Вот их график: 9-го — в Торонто, 12-го — в Филадельфии,

<sup>64</sup> Метнер А.М. Дневники-письма // Метнер Н.К. Статьи... С. 255.

<sup>65</sup> Там же. С. 256.

<sup>66</sup> Там же. С. 273.

<sup>67</sup> Там же. С. 263.

14-го — в Бирмингале, 17-го — в Нью-Йорке, 24-го — в Саквилле (Северная Канада). Об одном из этих концертов Анна Михайловна сообщает особо. «17 января 1930 года. Нью-Йорк. Коля волнуется за сегодняшний концерт... Спал ночь плохо. [...] Это был семнадцатый Колин концерт и первый такой волнительный. Даже непонятно, что собственно так сильно Колю волновало. Может быть, присутствие Сергея Васильевича, который не слышал его со времени своего отъезда из Москвы. Но, слава Богу, это волнение совсем не отразилось на исполнении, и все прошло совсем чудесно, и успех был огромный и повторяли несколько песен, и Коля играл даже в середине программы на бис, чего он вообще не любил делать. Кошиц была на седьмом небе, так как и она имела огромный успех, и вообще весь этот концерт прошел блестяще. В артистической потом делалось что-то невообразимое! [...] Но дороже всех мнений было нам то, что сказали Рахманиновы. Наталья Александровна мне говорила, что „Сережа в диком восторге от всего — и от всей программы, и от игры, и вообще вся их ложа сходила с ума“. Вечером они нас ждали к себе и устроили Коле совершенно необыкновенно трогательную встречу. Была интимная компания русских [...] Сергей Васильевич поговорил раньше с Колей и говорил, что он все время со вчерашнего дня только и думает об этом концерте. Вообще он Коле сказал много очень для Коли ценного... Ужин Наталья Александровна устроила прямо свадебный»<sup>68</sup>.

Вместе с тем официальная организация второй поездки в США и Канаду была много хуже первой. Это не могло не портить Николаю Карловичу настроения. Поэтому, покончив с Канадой, Метнеры задержались в Нью-Йорке ненадолго. Весь же вояж занял около четырех месяцев.

Из Нью-Йорка Метнеры уезжали (точнее, уплывали) 12 февраля 1930 года на пароходе «Америка». «Очень мечтали поехать на быстром, идущем пять дней, но это нам недоступно по цене и пришлось взять одноклассный пароход и ехать 8 дней»<sup>69</sup>. Странствовать, однако, предстояло еще около пяти лет, а волнений не убавлялось. Так, Анна Михайловна накануне отъезда из Америки получила чек на 25 370 долларов и, не имея по времени возможности перечислить эту сумму во Францию, обратилась за помощью к некоему Александру Гудману, который, как уверяли представители Стейнвея, уже совершал подобные операции для Глазунова и Горовица. В Париже при предъявлении чека выяснилось, что он поддельный. Заявить о мошенничестве во Франции было бессмысленным, поскольку преступление произошло в другой стране. «Адвокат советовал поручить разбор дела кому-нибудь в Америке, — рассказывала

<sup>68</sup> Там же. С. 268, 269.

<sup>69</sup> Там же. С. 373.



Анна Михайловна. — Мне пришла мысль, что единственный человек, который может в этом деле помочь, — это Сергей Васильевич (у него в Нью-Йорке был свой постоянный поверенный, находившийся на годовом содержании). Сергей Васильевич как раз в это время приехал во Францию и был уже в курсе этой истории. [...] По секрету от Николая Карловича я написала Сергею Васильевичу письмо. [...] Сергей Васильевич сейчас же дал мне телеграмму, что хочет со мной повидаться. Он согласился поручить это дело своему адвокату и предложил, не дожидаясь окончания этого дела, для удобства его ведения передать чек в его собственность, то есть продать ему чек. [...] Я с благодарностью приняла предложение Сергея Васильевича и „продала“ ему этот фальшивый чек. [...] Все кончилось тем, что Сергей Васильевич прекратил это взыскание, сказав мне, что для него эти деньги, в сущности, совершенная мелочь. Николаю Карловичу он меня не выдал»<sup>70</sup>.

Как оказалось позже, выплатив Анне Михайловне всю сумму утраченного гонорара Метнера, Рахманинов потратил, видимо, еще немало денег на бесполезные судебные дела. Благодарность Метнера выражена в его письме от 29 июня 1930 года: «А я-таки надоем Вам и благодарю Вас 25 370 раз! Но так как благодарность моя во столько же раз менее значит, чем Ваш чек, то еще позволю себе полюбопытствовать, как подвигаются дела с реализацией нашего чека? Боюсь, что значение его еще меньше, чем моя благодарность...»<sup>71</sup>. Наивный Метнер верил всерьез, что судебное разбирательство все еще продолжается и что А. Гудман предлагает Рахманинову выплачивать по 500 долларов в месяц...

Жизнь во Франции в 1931–1932 годах не приносит Метнеру никакого удовлетворения в отличие от его регулярных посещений Лондона. А письмо к Рахманинову от 4 января 1932 года заканчивалось показательно: «О себе ничего не пишу, ибо нечего... Хоть шаром покати... Словом, „Im Westen nichts neues“!»<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Письма. С. 398–399.

<sup>71</sup> Письма. С. 399.

<sup>72</sup> Имеется в виду название романа Ремарка «На Западном фронте без перемен».

### Глава 3. Лондонский Метнер

Счастливы констатировать, что появилась еще Новая страна, которая Вас оценила. Страшно радуюсь Вашему выступлению в Англии.

*Сергей Рахманинов*

С этими словами Сергей Васильевич обращается к Николаю Карловичу в письме из Нью-Йорка 29 марта 1928 года. Великий «заботник» Рахманинов наставляет Метнера не только такими рекомендациями, как «если негде играть, пишите больше. Ваше время придет, уверен в этом!». Видя неприспособленность друга к современному концертному бизнесу, он помогает во всем — проверяет контракты и находит ангажементы, договаривается со звукозаписывающими фирмами, рекомендует стратегию репертуарной политики, стремясь добиться для него «наилучших условий, но не забывайте, — добавляет он, — что времена для артистов здесь тоже переменялись».

Удивительно, с какой настойчивой заботой Рахманинов относился не только к рабочим обязанностям Метнера, но и к обустройству отдыха — неизменно хотел быть с ним рядом, если так удачно складывались обстоятельства. В приведенном ниже письме есть сообщение и по поводу выбора места для очередного совместного отдыха. Рахманинов сообщает: «Мы предполагаем прожить где-либо около Парижа месяца два. Таня обещала найти к нашему приезду дачу, я же поставил ей единственное условие, чтобы это было поближе к Вам. Если же Вы собираетесь куда-либо подальше от Парижа, то и Танюшины поиски будут следовать за Вами. Таким образом, не повидав Вас предварительно, она ничего не предпримет»<sup>1</sup>. О том, как протекал на этот раз их совместный отдых, сообщает Анна Михайловна: «...по вечерам мы ежедневно с Рахманиновыми. Они в 10 минутах от нас, и мы через день у них обедаем, после этого бродят по парку, играют в мяч, потом идут к роялю, а после этого около 10 часов пьют чай и около 11 часов нас отвозят домой. А через день они у нас пьют чай. Появляются обыкновенно к концу нашего ужина, а на столе уже

---

<sup>1</sup> *Метнер Н.К.* Письма. М., 1973. С. 553.

накрыт чай. Сидят все за круглым столом. Композиторы иногда тут же присаживаются к пианино. Около 11 часов гудит автомобиль, и мы прощаемся до завтра. Раза два ходили вместе гулять днем. Играли в бубнового короля, причем оба композитора сильно волновались...»<sup>2</sup>.

Тем неожиданнее стал для Метнера тот исключительный прием, который оказала ему английская публика уже при первом визите в Англию. Именно особой ролью первых посещений этой страны и окончательного переселения в ее столицу продиктовано и название данной главы. В свой первый приезд, в 1928 году, Метнеры проводят в Англии — с перерывами — два года. С 1935 года поселяются здесь окончательно и почти безвыездно живут полтора десятилетия. Сроки разные, а причины одинаковые — теплый прием, искреннее внимание к персоне композитора. И, что не менее важно, сама атмосфера жизни культуры в этой стране привлекала изначально особенным интересом к творчеству Метнера и достаточно хорошим знакомством с его инструментальными и вокальными произведениями. А началось все с письма певицы Татьяны Макушиной. Увлеченная вокальными сочинениями Метнера, она решила пригласить композитора в Лондон на совместный концерт. Не будучи с ним лично знакома, она написала письмо-приглашение, на которое Метнер ответил признательным согласием: «...благодарю Вас за доброе отношение к моей музе [...] с удовольствием приехал бы... если бы мне не пришлось принимать никакого участия в устройстве этого концерта и в его расходах, к каковому я отношу свое путешествие и отель»<sup>3</sup>.

Условия были благоприятные, и творческому контакту певицы и композитора суждено было сыграть важнейшую роль в «открытии» Метнером Лондона, как города близкого ему по духу, где, как вскоре выяснилось, музыку русского композитора знали уже давно.

«Вот мы и в Лондоне! — пишет в своем дневнике-письме Анна Михайловна 14 февраля 1928 года. — Все здесь не похоже ни на что... Я хотела сказать, что тут на улице встречаются диккенсовские люди, и мы... так и впиваемся в них... конечно, только глазами. А потом в первый же день пришлось вспомнить диккенсовские описания речей и вообще говорильной и клубной страсти»<sup>4</sup>.

С первого же дня Метнеры почувствовали искреннюю заинтересованность в их приезде. И было несть числа организациям, частным лицам, коллегам-музыкантам, желавшим встретиться с выдающимся русским композитором. Метнера принимали в самом старинном клубе, Royal of Music, в котором бы-

<sup>2</sup> Письма. С. 553.

<sup>3</sup> Письма. С. 367.

<sup>4</sup> Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981. С. 238.

вал чуть ли не сам Гендель. В консерватории, где с огромным успехом состоялся концерт Метнера с певицей Т. Макушиной, было организовано чествование и преподнесена грамота об избрании композитора почетным членом Королевской академии музыки (см. *комм. О*). Т.А. Маттей, знаменитый английский пианист, теоретик, педагог и композитор, создатель фортепианной школы и профессор Королевской академии музыки, «вывесил объявление, что приезд Метнера — событие и что все должны пойти на его концерт. И в газетах пишут статьи, что это событие. Ну, посмотрим», — фиксирует в дневнике Анна Михайловна. Такая настороженная концовка письма, написанного на второй день после приезда в Лондон, говорит лишь об одном — о все нарастающей усталости плыть против течения по мировым городам и весям. Отказаться же от некоторых почетных приглашений, которые, по словам Николая Карловича, «не весят ни одного фунта», было нельзя — ведь очень большой неожиданностью и искренней радостью стал сам факт, что Метнера в Лондоне так ждали! И уже после первого выступления Анна Михайловна свидетельствует: «Мы вспомнили вчера Москву. Так встречали, так принимали каждую вещь и требовали все время повторения, что минутами мне казалось — нет — это не Лондон, не может быть, что это все происходит в чужом незнакомом месте, где Коля впервые. Этот горячий прием, эта мертвая тишина во время исполнения действовали на Колю так хорошо, что он играл совсем как-то необыкновенно и даже для меня ново. Буря была такая, что все устроители, директор залы, а потом и нахлынувшие в артистическую люди говорили, что здесь никогда такого бурного восторга не бывает. Много народу не попало. Все было распродано до единого места. Все это оказалось для нас совершенно неожиданным, так как мы и понятия не имели, что Колю здесь так знают»<sup>5</sup>.

Президент Королевской академии музыки, дирижер Генри Вуд произнес в антракте концерта речь, в которой говорил о гениальности русского композитора и его исполнении, которое им уже никогда не доведется услышать, если не будет опять играть сам Метнер, который один такой в мире: идет своим тернистым путем.

Во время концерта на радио Метнер вспоминал свои юные годы, когда надо было играть на ученических вечерах, а он от страха мог сбежать: наступит момент играть, а он удерет, как Подколесин. К счастью, в Лондоне «не удрал, и это и дало нам те фунты, которые мы привезли (на месяц жизни)»<sup>6</sup>. Расставаясь с Лондоном, Николай Карлович сожалел, что не приезжал сюда ранее.

---

<sup>5</sup> Там же. С. 239.

<sup>6</sup> Там же. С. 241.

Радовали неизбалованных Метнеров и бытовые моменты: что трапезы подают в гостиную, что с утра горит огромный камин, у которого всегда тепло. А когда английские коллеги узнали, что Метнер интересуется всеми памятниками, что остались от Шекспира и Диккенса, то засыпали его предложениями показать эти достопримечательности.

Рассказывая в дневнике-письме об очередном триумфальном концерте, Анна Михайловна вместе с тем выражала беспокойство: «Ему надоело играть старое — хочется сочинять новое. Что-то нам Бог пошлет? Найдем ли мы спокойное местечко, чтобы Коле как следует поработать?» Вопрос этот еще долго не потеряет своей актуальности, вернее, до момента, когда Метнеры в 1935 году переедут в Англию окончательно. Вместе с тем и до переезда в достаточно критические для Метнеров 1930 и 1931 годы именно концертные выступления в Англии его поддерживали и духовно, и материально<sup>7</sup>. Не без дружеского участия А. Свана Метнер впервые попал в Оксфорд, где 8 февраля 1931 года состоялся его концерт в Balliol College Musical Society. В этот приезд в течение февраля Николай Карлович дал концерты в Глазго (3 и 5 февраля), в Сент-Эндрюс (6 февраля), в Лондоне (19 февраля). В течение всего этого года Метнер нигде более не концертировал (лишь 8 марта 1932 года по инициативе Парижского русского музыкально общества он дал концерт в Париже).

Часто навещавшая Метнеров чета Сванов оставила описание их домика в Лондоне, в северной части города (69, Wentworth Rd., Golders Green, N.W.London): «Хотя внутри дома и было довольно темно, но места оказалось много, комнаты были хорошо распределены. Садик — маленький и очень заросший травой и кустами. Рабочая комната Метнера с „Бехштейном“ находилась налево от входной двери, но уличный шум сюда не доносился (на всех окраинах Лондона сады и дома достаточно далеко отстоят друг от друга)»<sup>8</sup>.

Дневники Анны Михайловны сохранили описание и следующих концертных посещений Англии в течение февраля 1931 года. Здесь состоялось несколько выступлений композитора в разных городах. В Глазго, в St. Andrew's Hall, в симфоническом концерте под управлением Р. Хегера он исполнял свой Второй фортепианный концерт, а во втором отделении — этюд *As-dug* из оп. 8 Скрябина и сказки. Второе выступление было авторским концертом Метнера в United College Hall. В программе предполагалась Романтическая соната из оп. 53, но эту длинную пьесу играть не пришлось, так как Николай Карлович боялся опоздать на поезд, который вез его в Оксфорд. В письме к Эмилию он

---

<sup>7</sup> Тогда же В.Ю. Циммерман, желая также поддержать композитора, заказал ему фортепианные пьесы средней трудности. В художественном смысле это было малоинтересное для Метнера предложение.

<sup>8</sup> *Сван А.А. Мои встречи с истинным художником // Н.К. Метнер. Статьи... С. 148.*

сообщал: после концерта 6 февраля «...мы только последние 2 дня немножко начали отдыхать, так как все предыдущие концерты были очень близко один от другого. [...] Вообще Оксфорд, который мы на следующее после концерта утро под руководством одного студента осматривали 2 часа, произвел на меня исключительное впечатление. И красота его опять-таки уютная»<sup>9</sup>. Письмо заканчивалось припиской удивительной: «Видел сегодня во сне Моцарта первую половину ночи молодым, а после перерыва опять, но уже старым. И так, мне за всю свою жизнь удалось повидать во сне Пушкина, Гёте, Шопена и теперь Моцарта...»<sup>10</sup>. Названные гении, как известно, все участники духовного Пантеона композитора.

Последний концерт в тот приезд в Лондон состоялся 19 февраля. Разумеется, контакты с дирижерами, принимавшими участие в исполнении его фортепианного концерта, складывались по-разному. Из дневников-писем А.М. Метнер следует: в городе Борнмут дирижер встретил Метнера чрезвычайно ласково, и за все полтора часа, что велась репетиция, он был безукоризнен и все Колины поправки принимал и исполнял. После репетиции все были очень довольны. И оркестр выражал Коле свое удовольствие. Дирижер выучил партитуру назубок, и все очень хорошо звучало. А вот дирижер сэр Дан Годфрей, раздраженный, красный и ни на кого не глядя, всю репетицию останавливался, чтобы ругать оркестрантов. И махал так отчаянно, как будто его кусали бешеные оводы, и действовал на музыкантов так, что они тоже отчаянно махали смычками, вопили в трубы, и вой стоял в этой раздраженной атмосфере такой, что Коля буквально не знал, что ему делать... Самое нелепое было то, что дирижер ни разу на Колю не посмотрел... Коля решил: или он согнет Годфрея, загипнотизирует его, заставит смотреть на себя, или совсем не будет играть, если ему это не удалось бы.

Метнер, видимо, решил взять на себя роль дирижера всем процессом совместного музицирования. Он повернул Годфрея к себе и, в упор глядя ему в глаза, заявляет, что он должен во время исполнения смотреть на пианиста... Годфрей в первую минуту опешил, а потом вдруг смирился и ответил — «*Вien, monsieur*». И это спасло положение. Не только дирижер, но и оркестранты впивались во все движения солиста, и концерт прошел так, как мог пройти только с самым талантливым дирижером. Надо было видеть потом, как даже сам мрачный и раздраженный Годфрей был счастлив, как все сияли и как бушевала публика<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Письма. С. 401.

<sup>10</sup> Письма. С. 402.

<sup>11</sup> Письма. С. 277.

О выступлении Метнера в Борнмуте стоит сказать особо — оно наглядно продемонстрировало силу желаний жителей этого морского города, и в частности композитора и художника Брейсуэйта, преподававшего в консерватории контрапункт, видеть у себя знаменитого композитора-пианиста. Сумма гонорара, однако, была недостаточной, чтобы денег хватило на поездку вдвоем, как вдруг от неизвестного господина пришел чек на 5 гиней и гарантия остановиться достойно, но не в отеле. Что же оказалось? Эти деньги прислал сам Брейсуэйт, который признался, что любит музыку Метнера больше всего на свете. А в Глазго мистер Гендерсен, органист в соборе и дирижер хора студентов, пригласил чету Метнер прийти и послушать специально разученные для них номера из «Всенощной» Рахманинова и два номера Баха. Здесь сама молодежь захотела что-либо специально разучить и исполнить перед великим музыкантом. «Опять нас лишний раз поразила музыкальность этого „немузыкального народа“», — рассказывала Анна Михайловна.

Вообще в английском вояже 1931 года Метнеров удивляло многое. Практически все города были по-своему привлекательны: «Но это поразительно: не только самые постройки, но и весь город [Оксфорд] — произведения искусства, но и вся жизнь кругом подчинена тому же духу. Все житейское, повседневное, все магазины, все торговое движение, как будто только — неизбежное, необходимое, а не что-то главное и самое интересное. По улице расхаживают в студенческих и профессорских мантиях, студентки в таких же нарядах катят на велосипедах, все полно книжными магазинами и лавками древностей. Такого города мы еще никогда не видели. И постройки (хоть и готика) совершенно своеобразные. И цвет камня какой-то свой. И масса простора; кругом парки и лужайки». А как впечатлила Метнеров внутренняя обустроенность комнат и квартир, в которых живут студенты: «Пришли в чудесную комнату, гостиную, наполненную книжными шкафами, мягкой мебелью и вообще более располагающей к отдыху с книгой в руках, чем к работе. Это — жилье английского студента. Рядом спальня, ванная и все удобства. И так у каждого из них. Это университетские квартиры. Едят они все вместе в огромной зале, и вся их работа только в том, чтобы учиться»<sup>12</sup>.

С таким же интересом Метнеры изучали Ливерпуль, где предстояло концерттировать, а по возвращении в Лондон — играть для граммофона. «...Волнение Колино самое крайнее. Он говорил, что никогда не испытывает напряжения на эстраде, разве только когда дурной инструмент или еще какие-нибудь внешние помехи; а тут перед этим микрофоном он трясется, как испуганная собачка. Но присутствующий при этом специалист (знающий все

---

<sup>12</sup> Там же. С. 286–287.

Колины сочинения пианист, чиновник фирмы „Колумбия“) уверяет, что Коля на редкость мало повторяет; обычно артисты переигрывают одно и то же место по 10–20 раз, а он только 2 или 3 раза»<sup>13</sup>.

Заключительный концерт в Лондоне прошел так успешно, что Метнер был склонен считать его «одним из самых лучших и дорогих воспоминаний его жизни. Особенно было дорого и доставило радость то, что именно новая „Соната Romantica“, хоть и длинная, понравилась больше всего и имела такой успех, какого никогда не имели даже его песни. В зале не только хлопали, но и кричали, и Коля выходил много раз (счет утерян и мнения разошлись: мне казалось, раз десять, а Лёле Фрей<sup>14</sup> — двадцать!)» Вместе с тем, как свидетельствует Анна Михайловна в последней записи своего дневника-письма, «Коля уже ненавидит всю свою музыку и мечтает о работе над новыми сочинениями... Скоро, надеюсь, жизнь войдет в обычную колею. Если ничего не стряется и у Коли хорошо пойдет работа, то это все, что и требуется»<sup>15</sup>.

В последние числа февраля 1931 года Метнеры уезжали из Лондона «домой». Тогда еще на долгих четыре года их временным домом оставалась Франция. Однако здесь их ожидал неприятный сюрприз: во время гастролей в Англии в их квартиру в Монморанси влезли жулики, а вся страна «показалась логовищем». В Москву композитор пишет: «...наши невзгоды последнего времени совсем не того свойства, как ты себе представил, — их тема одиночество среди хаоса и неразберихи современной жизни и еще вынужденная бездеятельность вследствие разных кризисов»<sup>16</sup>.

Жизнь во Франции для Метнеров становится слишком беспокойной. И нереальны мечты «о тихой гавани» для работы и жизни. Метнер в последнее время чувствовал себя все более и более одиноким во Франции, но пока не утвердилась в его сознании мысль искать себе постоянное пристанище в Лондоне. До этого пройдет еще несколько лет, во время которых наступит главный период его литературного творчества: композиторская деятельность на время уступит первое место литературной работе. Кроме того, Метнеру предстоит пережить горечь отказа в его поездке в Россию. А начиналось это событие так. В письмах к А. Гольденвейзеру возникает старо-новая дилемма: «Желание наше навестить родину и неизвестность относительно возможности осуществления этого превратила всю нашу жизнь за последнее время в какую-то сплошную истерику»<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Там же. С. 287.

<sup>14</sup> Речь идет о Е.А. Карпицкой, певице и пианистке, ученице Метнера.

<sup>15</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 289.

<sup>16</sup> Письмо Н.К. Метнера к Н.П. Тарасову от 2 ноября 1931 г. // Письма. С. 414.

<sup>17</sup> Письма. С. 439.



Обратим внимание: если в письмах 1920-х годов к самым разным корреспондентам, в том числе и к А. Гольденвейзеру, Метнер настоятельно говорит *о скором возвращении на родину* и думает об этом постоянно, то, разменяв второй десяток эмиграции, он сначала хочет «заключить» этот взволновавший его вопрос, но потом все же меняет свое решение и просит старого друга сделать все возможное, чтобы отложить, перенести на следующий сезон его *гастроли* в Москве: «Поверь мне, дорогой Александр Борисович, что я глубоко оценил твою заботу об устройстве моих концертов и потому особенно сетую на те случайности, которые помешали осуществлению нашего приезда к Вам в этом сезоне»<sup>18</sup>.

В суете буден Метнер действительно не успевал списаться с филармонией и получить официальное приглашение. Поэтому все вопросы он задавал А.Б. Гольденвейзеру или Н.Г. Райскому (последний в те годы занял пост руководителя Московской филармонии). Вопросы, как обычно, были связаны с материальной стороной (билеты на двоих в спальном вагоне внутри СССР, от границы и между городами, обратный проезд до Парижа и комнаты в гостинице). «Все эти три вопроса сводятся к одному: могу ли я без материального ущерба совершить свое турне». В настоящее тяжелое время Метнер не способен на траты «отнюдь не по нежеланию, не по осторожности, а по фактической несостоятельности».

Желание композитора-пианиста — сыграть в обеих столицах свою авторскую и, возможно в дополнение, бетховенскую программы. Хотя он и сомневается, «насколько сохранился на родине моей интерес к моей музыке. Что касается моего пианизма, то он пока не пошатнулся». Предлагал Метнер провести и *Liederabend* и фестиваль в Симфонических вечерах с исполнением своих двух концертов (или Четвертого концерта Бетховена).

Ощущая идущие из Москвы позитивные импульсы большого интереса к своим сочинениям, Метнер пишет Гольденвейзеру: «...Исполнение обоих концертов *зараз* в связи с необходимыми репетициями (возможно даже, что и в день концерта) мне представляется несколько „парфорсным“. Я счастлив, что моя *милая родная консерватория* хочет этого, и с радостью исполнил бы это, но боюсь не только за свои силы, но и за способности *восприятия* подряд таких двух огромных и новых сочинений. Подчеркиваю — новых, ибо, во-первых, моей музыки все же никто как следует не знает, а во-вторых, я понемногу пришел к убеждению, что всякая новая *муза* гораздо больше требует внимания, чем новая *мода*»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Письма. С. 440.

<sup>19</sup> См.: Письмо Н.К. Метнера к А.Б. Гольденвейзеру от 10–13 ноября 1931 г. // Письма. С. 439–440, 449.

В письме к Райскому были еще две просьбы — ограничить круг общения только самыми близкими музыкантами, в противном случае это будет стоить Метнеру большого напряжения. И такой итог: «...помня ту дружескую опеку, которую Вы оказали мне в прошлый приезд, я очень надеюсь, что и на этот раз Вы не откажете мне в ней, тем более что я, постарев на 7 лет, в 7 раз более в ней нуждаюсь...»<sup>20</sup>. Казалось, возможность во второй раз попасть в Россию постепенно обретает для Метнера свою реальность. Всему этому, однако, не суждено было осуществиться, хотя еще 1 ноября 1933 года Анна Михайловна сообщала Т. Макушиной, что из Риги они поедут в Россию, где у Николая Карловича огромная работа, так как в Москве у него пять, а в Петербурге три выступления и, значит, все разные программы. Это труднее, чем большое турне с одной программой.

Для получения визы 7 ноября чета Метнер посетила советское консульство в Париже, куда уже пришла телеграмма, что *Москва в визе отказывает*. Метнер крайне остро отреагировал на отказ и более никогда не предпринимал попыток приехать на родину, по которой горько тосковал до конца своих дней. В письме к Рахманинову он говорил лишь, что находится в состоянии хронической депрессии и душевной чахотки. «Странно, — читаем в письме еще к Эмилию, — от самого близкого, родного, то есть России, нас отделила, оторвала общая для всех нас роковая судьба, но в чем же дело, почему же и от немецкой жизни, которая, конечно, нам на чужбине всего ближе, мы тоже оторваны и никакие попытки приблизиться к ней ни к чему не привели...»<sup>21</sup> (см. также *комм. II*).

Выходом из кризиса в какой-то степени стала интенсивная работа над книгой «Муза и мода». Ознакомившись с ней, многие современники оценили как одно из ее достоинств то, что «все мысли записаны самим Николаем Карловичем, а не с его слов кем-нибудь другим! Ведь он так и живет в этой книге, как в любой его сонате или сказке», — писал, в частности, Альфред Сван. И композитор словно подтверждал это в письме к Эмилию: «Мне сейчас нужно больше всего мысленно и душевно централизоваться, и для этого необходима даже не работа, а какая-то медитация. Я претендую вовсе не на судьбу, а на то, что у меня, очевидно, мало внутренней связи с большинством современников. И вот я не знаю, *должен ли я окончательно уйти в себя или же во что бы то ни стало подойти к людям*»<sup>22</sup>.

Конец 30-х годов — по существу последний творчески активный период в композиторской биографии Метнера. В 1937–1938 годах он завершает работу

<sup>20</sup> Письма. С. 454.

<sup>21</sup> Письма. С. 473–474.

<sup>22</sup> Письма. С. 460 (курс. мой. — Е. Д.).

над Сонатой-идиллией ор. 56 — светлым восторженным гимном любви и жизни. Соната впервые исполнена автором в Лондоне 10 февраля 1939 года.

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

Последнее сонатное произведение было создано композитором для скрипки и фортепиано в 1938—1939 годах — Эпическая соната ор. 57.

Третья соната — произведение масштабно развернутое. Название «Эпическая» возникло благодаря особому складу ведущих образов. Все они, по свидетельству самого композитора, связаны с Россией, с думами композитора о далекой родине, безнадежно утраченной навсегда. Характер образов определил и особенности драматургии произведения: не стремясь к яркому образному контрасту внутри каждой части, композитор выносит образные акценты за грани частей. Глубина содержания, сложность и разнообразие технических задач приближают эту сонату к жанру скрипичного концерта.

Концертных выступлений у Метнера теперь совсем немного, да и сочинения следуют не так часто. Мысль о переезде из Франции, климат которой подходил Метнеру, приобретает, однако, все большую реальность. 10 февраля 1935 года Анна Михайловна сообщает в Москву: «Нас настойчиво зовут поехать в Англию». Сам же отъезд из Бельвю был омрачен скандалом с домохозяйкой, которая оспаривала право нарушения договора и подослала агентов, которые в составе трех человек пришли с целью описать имущество Метнеров. Измученная этим семья ночью переезжает в дом своих друзей Дюпре<sup>23</sup>, которые «были в восторге, так как очень настроены против хозяйки, выжавшей из нас все соки. У Дюпре мы сразу вздохнули. Почти неделя прошла в приведении всех дел в порядок. [...] В Лондоне все пошло как в сказке. Дом такой, что даже Вы будете за нас совсем довольны. Все, вплоть до мелочей, уже готово, и все в нашем вкусе, и такое чувство, что мы тут уже жили. Просторно, светло, тихо и уютно...»<sup>24</sup>. Так закончился целый этап все еще нелегких странствий. Брату Эмилию сообщается: «До последнего пятилетия мои сочинения и выступления давали нам по крайней мере материальные средства для наших потребностей. Последние пять лет нам удавалось (и то только благодаря регулярным взносам Циммермана) лишь натягивать Existenzminimum. Теперь же все более и более теряя надежду на Циммермана (да, по правде, и не имея основа-

<sup>23</sup> Дочь Марселя Дюпре Маргарита была ученицей Н.К. Метнера.

<sup>24</sup> Письма. С. 473.

ний рассчитывать на него), мне остается только надеяться на Бога, что я и делаю, когда „сам не плошаю“, т. е. работаю...»<sup>25</sup>.

Среди тех, кто во французский период жизни Метнера был в числе его друзей, назовем Марселя Дюпре, которому русский композитор посвятил Вторую импровизацию для скрипки и фортепиано ор. 47 (автор исполнял свою версию для одного рояля). Их сближение в 1920-е годы началось с того, что дочь Дюпре, Маргарита, стала брать у Метнера уроки фортепианной игры. В благодарственном письме французского органиста и композитора от 29 мая 1929 года читаем: «Дорогой мэтр и друг. Мы с радостью сообщаем Вам, что Маргарита допущена к выпускному экзамену. Я был очень доволен ее игрой вчера. Все это благодаря Вашим чудесным советам, за которые мы все трое Вам так признательны. Ей дали „Карнавал“ Шумана»<sup>26</sup>.

В следующем послании, 8 июня 1929 года: «...от всего сердца благодарю за Ваше любезное письмо, а также — за Ваше согласие послушать Маргариту с „Карнавалом“. Это огромная удача, и мы все трое это прекрасно понимаем». И далее по поводу обучения дочери: «Маргарита вернулась преображенная, счастливая. Это так естественно. Когда такой великий артист, как Вы, занимается с ребенком с такой добротой и так прост в обращении, ведь это редкая и ценная вещь. Я был этим тронут. Маргарита усиленно занимается в направлении, которое Вы ей указали, и я убежден, что Вы совершенно точно определили, что ей необходимо» (4 декабря 1930 года).

Трогательно читать строки, где Дюпре приглашает Метнера погостить на его вилле в Медоне. С легкой иронией он пишет: «Вагнер нашел в определенный момент своей жизни Людвиг Баварского, а Метнер пока еще не обрел такого великого мецената, которого он достоин». Дюпре готов им стать и общается: «Вы могли бы тогда сочинять в чудесном дворце, где нет ни петухов, ни кур, в чудесной музыкальной комнате, украшенной органом, где трубы были бы сделаны из сигарет»<sup>27</sup>. Дюпре посвятил Метнеру свой монументальный органый цикл «Крестный путь»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Письма. С. 465.

<sup>26</sup> Здесь и далее ссылки на письма приводятся по: *Кривицкая Е.* История одной дружбы: Марсель Дюпре и Николай Метнер // Музыкальная академия, 2004, № 4. С. 123–127 [пер. автор статьи]. Всего в архиве Метнера в ВМОМК им. М.И. Глинки находятся 32 письма М. Дюпре и 99 писем его дочери Маргариты.

<sup>27</sup> Анна Михайловна уже рассказывала о вынужденном бегстве в октябре 1935 года от безобразной домохозяйки, вызвавшей для выселения Метнеров приставов. Приют чета нашла именно в гостеприимном доме Дюпре, относившегося к Николаю Карловичу почти как Рахманинов.

<sup>28</sup> Это посвящение имело и символический смысл, так как подразумевало «крестный путь» Метнера в годы странствий.

Получив в Лондоне от Циммермана 18 декабря 1935 года чек на 1779 франков, Метнер вскоре обретает и оставшуюся сумму, о чем и сообщает: «...пока мы держимся, не влезая в долги. В дальнейшем же я надеюсь на уроки и на концерты, которые, несомненно, придут, когда в более широких кругах будет известно мое переселение сюда»<sup>29</sup>. И композитор оказался прав.

Уже первый концерт в Лондоне в Aeolian Hall 19 февраля 1936 года прошел блестяще. Были сыграны 32 вариации и «Appassionata» Бетховена, Фантазия и пять этюдов Шопена, «Забытый вальс», «Хоровод гномов» и «Блуждающие огни» Листа. 20 февраля «Daily Telegraph» сообщила: «Вчера в переполненном зале Aeolian Hall публика оказала ему [Метнеру] необычайно восторженный прием. И действительно, это была игра высокого стиля, какая присуща только избранным пианистам [...] Метнер проявил такую любовь ко всем исполняемым произведениям, что прочтение каждого из них оказалось единственным возможным»<sup>30</sup>. Критика и публика были просто потрясены равной одаренностью музыканта — композиторской и исполнительской.

Профессора и ученики Королевской академии музыки попросили Метнера выступить у них 12 марта 1936 года с исполнением только собственных сочинений, так как они специально изучают его музыку. 25 марта в том же зале состоялся авторский концерт Метнера с участием Т. Макушиной, певицы романсы. Перед этим выступлением Метнер сильно простудился и жестоко болел. Доктор играть позволил, «если хватит сил». А их как раз почти не оставалось... до прихода в артистическую. Там все переменялось. «Он так хорошо играл в этот вечер, как редко. Он как будто не свое играл, а что-то, чем сам упивался. Он и сознался мне потом, что испытывал все время удовольствие от того, что совсем погрузился в звуки»<sup>31</sup>.

Получают теперь несколько иную окраску и первые после переезда в Лондон письма к Эмилию: «До сих пор мы жили (во Франции) как бы независимо от мира. Но благодаря тому, что эта независимость от мира... постепенно превратилась в полную материальную беспочвенность, то мы для того, чтобы попробовать создать себе какую-то материальную почву, перекочевали сюда в Англию с тем, чтобы именно отдалиться в зависимость тем обстоятельствам, которые могут нам в этом помочь. Жизнь наша по некоторым симптомам как будто может (в довольно отдаленном будущем) прийти в известную норму»<sup>32</sup>. А пока не только блистательно сыграны концерты, но и появляются предло-

<sup>29</sup> Письмо к Э.К. Метнеру от 18 декабря 1935 г. // Письма. С. 474.

<sup>30</sup> Письма. С. 476.

<sup>31</sup> Письмо А.М. Метнер к В.К. Тарасовой от 28 марта 1936 г. // Письма. С. 477.

<sup>32</sup> Письмо от 31 марта 1935 г. // Письма. С. 477–478.

жения опять играть для граммофона. Кроме того, на пять уроков подряд специально приехала Маргарита Дюпре, а гастролирующий в Лондоне Сергей Васильевич приглашает на репетиции своих концертов, где будет играть свой Третий концерт. Помимо этого виделись с Рахманиновым еще три раза. Старый друг помог в организации концертов, за что Метнер благодарит его в письме от 22 сентября 1936 года: «Спасибо... за то, что Вы способствовали моему приглашению в Promenade-Concerts. Как-то пройдет другой! Очень уж трудно мне было мобилизовать душевные силы после всего пережитого»<sup>33</sup>.

Первые годы адаптации Метнера к постоянной жизни в Лондоне проходили как бы по инерции многолетних переездов по европейским странам и двух путешествий в Америку. В письме к сестре он, в частности, пишет: «...чувствуешь себя как в дороге, в поезде, и откладываешь писать до приезда поезда к местоназначению, а между тем поезд все идет и идет, и когда будет остановка и где это местоназначение — не поймешь. Есть люди, которые умеют сами управлять этим поездом жизни, но я, как ни старался научиться этому, так до старости лет и не научился!.. Управление это заключается главным образом в отметании всего, что не есть главное. Но это отметание должно происходить незаметно, инстинктивно, без борьбы...»<sup>34</sup>.

Однако бороться Метнеру приходилось постоянно, например с информацией, которая о нем распространялась в письменной и устной форме. В письме к служащему Би-би-си, некоему Друри, композитор пишет примечательные строки, датированные октябрём 1941 года: «Недавно я слышал по Би-би-си обо мне кое-что, что не совсем верно, и хотел бы просить Вас не повторять этой ошибки в случае, если будет необходимость сказать что-то обо мне. Говорилось о моем немецком происхождении... вместо того чтобы сказать, что я русский композитор, о чем не было даже упомянуто. Я русский не только по рождению, но и по своему воспитанию, и такими были уже мои дед и бабушка. Во всяком случае, давайте лучше вопрос крови и происхождения представим мистеру Гитлеру»<sup>35</sup>.

Налеты гитлеровской авиации на Бирмингем, где находились Метнеры, усилились к февралю 1941 года. Семьи Метнер и Айлз, уже привыкшие к совместному существованию, перебираются из Бирмингема в Вуттон-Уэвен, находящийся в шести милях от Стретфорда-на-Эйвоне. Здесь они прожили до 20 апреля 1943 года, когда возвратились в Лондон. Другьям композитор сообщал: «Мне очень трудно описать, какую пытку я переживаю из-за этого похо-

<sup>33</sup> Письма. С. 481.

<sup>34</sup> Письмо к С.К. Сабуровой 6–17 декабря 1937 г. // Письма. С. 485–486.

<sup>35</sup> Письма. С. 493.

да [на Москву]. Конечно, эта пытка началась уже с 22-го июня (начало войны с Россией), но Москва переживается мною, как будто я нахожусь там, а не здесь. Блаженны люди, лишённые всякого воображения!», — читаем в письме к Пренам, сближение с которыми все более усиливается; [...] «...нам сейчас очень дорого общение с вами и не только потому, что вы — Прены — такие милые и умные, а еще потому, что вы русские (несмотря на паспорта и прабабушек), да еще со старомосковской закваской! А закваска эта богатейшая! Я убедился (и уже давно), что русская столица гораздо более столица, чем всякая другая иностранная... Больше окон и дверей на мировую улицу. В других столицах более провинциальный спертый воздух... *Я радуюсь и благодарю Бога, что наша родина стояла за себя!*»<sup>36</sup>. Метнер имел в виду наступление Красной Армии под Москвой 6 декабря 1941 года, первый мощный удар по гитлеровским войскам.

Настало, однако, время рассказать и о тех новых «действующих лицах», что встали на жизненном пути Николая Карловича с одной целью — всемерно помочь сохранению и развитию его творчества, сберечь от тягот военной и послевоенной жизни, пропагандировать его музыку. Речь идет об английской пианистке Эдне Айлз и индийском магарадже Майсура Уадиаре Джаяя Гама-раджа. Обоим этим персонам Метнер посвятил свои крупные сочинения, последнему, в частности, Третий фортепианный концерт, а Эдне Айлз, в доме которой эта партитура создавалась, «Русскую хороводную» для двух фортепиано op. 58. Дарственная надпись гласила: «Разберите после войны. Посвящается Эдне Айлз с любовью. Н. Метнер». Автограф этой пьесы был подарен композитором Эдне в день ее рождения в 1945 году. Этой же пианистке был подарен автограф Третьего концерта.

Вблизи Метнера английская пианистка Эдна Айлз провела более двадцати лет. Судьбой ей было уготовано занять совершенно особое место в поздний период жизни и деятельности композитора. Знакомство началось еще в конце 1920-х годов, в первые гастрольные приезды Метнера в Лондон. Как приватная ученица, безмерно увлеченная его музыкой, Эдна регулярно общалась с мастером. После ухода из жизни Николая Карловича Айлз оказалась хранительницей уникального архива Метнера, содержащего манускрипты всех его сочинений, письма к Эдне и ноты, где опечатки и неточности исправлены пианисткой по указанию композитора. Эдна также записала поурочные ком-

---

<sup>36</sup> Письма Н.К. Метнера к И.Э. и Э.Д. Пренам от 27 октября и 19 декабря 1941 г. // Письма. С. 494—495. Эрик Дмитриевич Прен — художник, искусствовед, преподаватель Эдинбургского художественного колледжа, Ирина Эдуардовна — его жена.

ментарии к большинству его произведений. Этот бесценный архив Айлз передала Британской библиотеке в Лондоне со строгим условием, что он будет навсегда сохранен как *единый текст* наследия Метнера. Изучение этого архива начала Ирина Рахленко (выпускница Российской академии музыки им. Гнесиных 2004 года). Это был поистине сизифов труд. Музыковед частично расшифровала карандашную запись Эдны, где английский текст зафиксирован карандашом на пожелтевших листках, в основном в сокращении, скорописью, во время уроков теперь уже почти вековой давности. Свободно владея английским, И.Р. Рахленко уже многие годы проживает в Лондоне. Она не только восстановила текст некоторых комментариев к пьесам, но и впервые перевела на русский не один десяток писем, преследуя главную цель — максимально приблизиться к эпистолярному стилю композитора<sup>37</sup>.

Воспоминания Э. Айлз «Н.К. Метнер — друг и учитель», опубликованные в многократно цитированном сборнике «Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания», мы дополним извлечением из некоторых дневниковых записей Анны Михайловны. 2 сентября 1939 года в связи с уже развязанной в Европе Гитлером войной и тяжелым положением Метнеров, которым семья Э. Айлз оказывала бескорыстную помощь, Анна Михайловна пишет: «Должна сказать Вам, что мы были бы в отчаянной ситуации, если бы не безграничная доброта Ваших родителей. На этот раз мы ее особенно оценили. Без этой помощи мы не смогли бы выжить сейчас, потому что впереди не предвидится никаких концертов. Кроме этого, почти все частные ученики Николая Карловича были иностранцами. Мы никогда не забудем, что помощь Всевышнего пришла к нам через Вас. Мы оба просим Вас, моя дорогая, передать Вашим родителям нашу безграничную благодарность и любовь». Прежде всего Анна Михайловна имеет в виду, что два с половиной года (до апреля 1943) Метнеры жили в семье Айлз, окруженные исключительной заботой со стороны родителей пианистки. Эдна же старалась всемерно пропагандировать музыку Метнера, выступая с концертной эстрады и по радио с исполнением его камерных и симфонических сочинений, о чем постоянно сообщает — звонком по телефону или письмом. Ответы, как и нижеследующий текст из поздравительного ко дню рождения композитора письма, обычно содержали строки от

---

<sup>37</sup> Рахленко И. Новое о Лондонском периоде Н.К. Метнера в коллекции писем из архива Эдны Айлз. В письме, сопровождавшем дарение архива библиотеке, сказано: «Я бы хотела знать, что все это будет содержаться в хорошем состоянии и станет в будущем доступным для исследования. Мысль о том, что любая часть этой коллекции может попасть в руки того, кто окажется не в состоянии оценить ее значение, приводит меня в ужас. Эдна Айлз» // Музыкальная академия, 2004, № 4. С. 113–122.



обоих: «Вы позвонили как раз в ту минуту, когда Николай распечатывал Ваше письмо. Сейчас, читая его, Николай (и я тоже) так сожалеет, что не может немедленно рассказать Вам, как он счастлив и какое огромное впечатление произвело на него (и на меня) это письмо». Корреспонденцию, начатую Анной Михайловной, продолжает Метнер: «Ваше письмо, дорогая Эдна — самый драгоценный подарок к моему дню рождения! Но почему же Вы так преуменьшаете свое значение?! Даже если бы и Вы не были столь одарены — одно только Ваше искреннее и естественное восприятие моей музыки для меня словно милый огонек в камине в эти холодные дни. Самое большое спасибо от нас обоих, с огромной любовью к Вам и Вашим родителям. Ваш Н. Метнер». Далее следует трогательная приписка Анны Михайловны: «Мы с удовольствием съели курицу и все другие гостинцы из корзинки — большое спасибо Вам и дорогой миссис Айлз. Мы будем счастливы вернуться в Foreign Park!».

Со своей стороны Метнер делает все возможное, чтобы увеличить число концертных выступлений Эдны. Причем искренне советует ей в письме: «Было бы замечательно, если бы Вы выступали в концертах как можно чаще и, конечно, не только с моими сочинениями». По этому поводу он, например, обращается с просьбой к коллеге и дирижеру И. Добровейну пригласить для исполнения его Второго концерта Эдну Айлз: «Я знаю эту пианистку уже давно. Она уже не раз играла и мои концерты и давала целые реситали из моих сочинений, большую часть которых проходила под моим руководством. Ее музыкальность и по природе и по развитию исключительна — она досконально знает не только свою партию, но и каждую ноту оркестра, и потому дирижеру должно быть очень легко играть с ней. Я был бы очень благодарен Вам и рад, если бы Вы приняли ее солисткой, ибо уже по тому самому, что она упорно играет мою музыку (а не то, что принято), Вы можете заключить, что она не очень практична и, следовательно, хорошо бы ей помочь»<sup>38</sup>.

Для Метнера всегда мучительным был процесс записи своих произведений. Композитор боялся этого необъяснимо, как ребенок. Постоянно нуждался в сочувствии близких людей, нередко обращался он и к Эдне: «Меня очень трогает Ваше желание присутствовать во время этой работы. Но Вы должны знать заранее, что для меня как солиста-композитора это самая мучительная пытка. Спасибо Вам за желание помочь мне игрой партии второго рояля для дирижера»...

---

<sup>38</sup> Письма. С. 513.

Привыкнув к постоянству их сотрудничества, Метнер в период окончания Третьего концерта<sup>39</sup> сообщает дирижеру о невозможности сыграть его для показа дома, так как верной Эдны сейчас нет в Лондоне.

О том, как прошла премьера Третьего концерта, записал 19 февраля 1944 года в своем Дневнике А.А. Соболев, русский инженер, сосед по улице, на которой жили Метнеры: «Ночью был налет на Лондон сильнее, чем все последние. Большая бомба разорвалась совсем близко от Royal Albert Hall, выбила все окна. Через улицу, во французском институте, от которого ничего не осталось, были убиты двое. В зале был холод, всюду разбитое стекло, которое еще не успели вымести. Николай Карлович играл с Филармоническим оркестром под управлением сэра Адриана Боулта свой Концерт-балладу. Николай Карлович взошел на эстраду „сердитый“, с полужакрытыми глазами. Как-то „ввалился“ на табурет, потом встал, подвинул его и как будто успокоился. [...] Аплодировали хорошо, вызывали три раза. — Где-то я себе палец оцарапал? — говорит Николай Карлович, показывая на большой палец правой руки, — все клавиши были в крови. Вы не заметили красных пятен? Вчера репетиция была три часа. Добрейший человек Боулт — ну все, все делает для меня. Вот к старости вижу, что доброта очень важная вещь в жизни. А вчера ночью какой ужас у нас был. В первый раз в наш дом что-то стукнуло»<sup>40</sup>.

Магараджа Джая Гамараджа Уадиар появился в жизни Метнера словно из Сказок 1001 ночи со своим предложением сделать грамзаписи, по возможности, всех произведений полюбившегося ему композитора. Человек просвещенный, выпускник Оксфорда, он буквально влюбился в музыку русского композитора. Произошло это так. Посланник от Уадиара появился в 1946 году, когда Метнер в силу нездоровья отклонил новую длительную поездку в США. Композитору предлагалось на деньги Уадиара записать все его фортепианные сочинения, песни и ансамбли. Анна Михайловна пишет, что *«перспектива грамзаписи своих произведений как бы вызвала Метнера к новой жизни»*. Работа длилась более года и завершилась, после перерыва, записью квинтета.

Одну из версий появления Уадиара в Англии рассказывает А. Сван: «Незадолго до войны молодой индусский студент Джая Гамараджа Уадиар, наследник одного из легендарных магараджей, по пути из Оксфорда домой

---

<sup>39</sup> Анна Михайловна свидетельствует, что начиная с юношеских лет темы являлись Метнеру совершенно произвольно и он должен был их тут же зафиксировать. Так случилось и с Третьим концертом, одна из тем которого пришла к нему во сне. Он записал ее ночью. И даже в случае, когда между записью темы и ее фиксацией проходило несколько лет, тема, как правило, совершенно не менялась.

<sup>40</sup> Соболев А.А. Из дневника // Н.К. Метнер. Статьи... С. 186.

остановился у своей сестры в Берлине, где она обучалась музыке. Увидев на рояле одну из сказок Метнера, он попросил сестру сыграть эту пьесу. Сказка произвела на него столь сильное впечатление, что Уадиар тут же дал обет разыскать ее автора и записать его произведения на граммофонные диски. Во время войны Джайя Гамараджа Уадиар унаследовал княжество. И уже в 1946 году отдал распоряжение своему агенту в Лондоне войти в контакт с одной из компаний по грамзаписи и попросить Метнера наиграть свои произведения на пластинки. Посланцы магараджи явились в студию фирмы „His Master’s Voice“ как раз, когда Метнер с Моисеевичем наигрывали „Русскую хороводную“ из оп. 58 (запись шла 24, 26 и 28 октября), посвященную Эдне Айлз. Тут же было достигнуто соглашение, в результате которого появились затем три альбома грампластинок с записью произведений Метнера. В знак благодарности магарадже за духовную и материальную поддержку Метнер посвятил ему свой Третий концерт (балладу) e-moll op. 60»<sup>41</sup>.

На средства и по инициативе Джайя Гамараджа Уадиара в Лондоне было основано Общество имени Метнера. По его заказу фирмой His Master’s Voice были записаны Второй и Третий фортепианные концерты, которые составили содержание двух первых из трех альбомов. В первый альбом, кроме Второго концерта, вошли в исполнении автора отрывок из трагедии op. 7, сказки фа минор op. 26, ре минор op. 51, «Испанский романс» op. 52, «Бабочка» op. 28 (автор и Т. Макушина), «Мечтателю» op. 32 (автор и О. Слободская). Во второй альбом включены: Третий концерт (Баллада) op. 60 (автор и Лондонский симфонический оркестр под управлением И. Добровейна), Соната-вокализ op. 41 (автор и М. Ричи), «Импровизация» op. 31.

Николай Карлович был безмерно рад записать свои сочинения, прежде всего концерты и Импровизацию. Вместе с тем его огорчал факт, что весь комплект, как выяснилось, будет стоить очень дорого, а по отдельности альбомы не продавались. Ввиду этого записи оказывались малодоступными, и композитор переживал, что они не достигнут своего слушателя.

В числе верных друзей в финале жизни Метнера была и чета Сван. В последнем письме, адресованном Альфреду Альфредовичу, который еще в 1945 году перевел на английский язык его главный литературный труд «Муза и мода», Метнер высказывал опасение, «не произошла ли некая перемена взглядов, то есть так называемая „эволюция“ (черт бы ее побрал!) во взглядах всех сочувствующих моей книге?..». Композитор, как и в предыдущие годы, подчеркивает: «сей труд я предпринял не по собственной инициативе, а по велению моих предков (Бетховена, Чайковского, Пёрселла, Бизе и т. д.), голос

<sup>41</sup> Сван А.А. Мои встречи с истинным художником // Там же. С. 150–151.

которых я продолжаю слышать с любовью и с угрозой всей современности». И продолжал: «Трудно и одиноко живется мне в настоящее время, и если бы кроме Вас самого, разумеется, не магараджа и еще Лалиберте со всем многочисленным его окружением в Канаде — я совсем зачах бы»<sup>42</sup>.

«Муза и мода» в английском переводе была выпущена Хаверфордским колледжем в 1951 году. Метнер был уже при смерти, и книгу, пришедшую за два дня до ухода, не смог увидеть. Анна Михайловна писала А. Свану 29 ноября 1951 года: «...в первый раз читаю я Ваше письмо одна. [...] Он покинул землю, отстрадал в болях, которые продолжались приблизительно пять дней. Последние сорок минут он дышал уже спокойно, и с каждым вздохом просветлялось его лицо от радости. [...] Николай Карлович уже не мог видеть книгу, несмотря на то что она пришла за два дня до его смерти. Но он не мог говорить и спал под морфием. Я прошу Вас от его имени отослать книгу магарадже вместе с письмом, в котором необходимо сообщить, что это последний привет ему от Метнера и что он был бы очень рад, если бы магараджа прочел книгу. Эта книга — завещание Метнера...»<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Письма. С. 535.

<sup>43</sup> Письма. С. 536.

## Часть вторая

# ТВОРЧЕСТВО

### Глава 4. Сонаты

Любя Чайковского, Рахманинова, одновременно  
воодушевляясь Скрябиным, умиленно восхищаюсь  
Римским-Корсаковым и упиваюсь Метнером.  
*Николай Мясковский*

Свое эссе о композиторе, которым упивался, Мясковский начал так: «Творчество Н. Метнера любят очень немногие; я принадлежу к их числу [...] В общих чертах мое влечение к Метнеру вытекает из следующих свойств его музыки: богатства фактуры — необычайного даже в наше время; внешней сдержанности, самоуглубленности выражения, благодаря чему его произведения не могут надоесть, наконец — бескрасочности [...] И в этом-то обстоятельстве, думается мне, и кроется причина, почему Метнера так страстно отрицает большинство современных и критиков, и музыкантов, главным образом прогрессивного толка...»<sup>1</sup>.

Жанр сонаты Метнер не придумал, а воспользовался его гигантским потенциалом, накопленным в многовековом пути формирования, как в западноевропейской, так и в русской музыке. Познавал, как и все, — через формируемый опыт пианиста. Став композитором, сумел сделать здесь самое главное — сказать свое веское и во многом новое слово.

Сказки же как бы выдумал заново, взяв на вооружение из отечественных кладовых сказочное начало как в симфонической, так и в камерной музыке. Прежде всего из неисчерпаемых богатств Глинки, Римского-Корсакова, Танеева и Лядова. Шел он здесь параллельно с опытом своего младшего современника Прокофьева, композитора и пианиста. Но лишь *Метнер сделал сказку в сфере фортепианной музыки не столько вместилищем событийности, сколько свидетельством переживаний его мятущейся души.*

Оригинальность творчества Метнера была замечена еще в самом начале его творческого пути и во многом благодаря дебюту в жанре сонаты. С.И. Танеев

---

<sup>1</sup> Мясковский Н.Я. Н.К. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981. С. 22.

сообщал М.П. Беляеву, что у молодого композитора уже есть напечатанные произведения, в силу чего он и обратился с просьбой издать некоторые его сочинения, в том числе сонату ор. 5: «*Считая композиторское дарование Николая Карловича в высшей степени замечательным, я вызвался написать Вам о нем и его Вам отрекомендовать. Вместе с тем мне бы очень хотелось, чтобы с его вещами познакомились и петербургские композиторы и подвергли их своей оценке. Не согласитесь ли Вы дать ему возможность на Вашем предстоящем музыкальном собрании исполнить ряд своих фортепианных пьес, в том числе и вышеупомянутую сонату?..*»<sup>2</sup> (курс. мой. — *Е. Д.*).

О том, как проходила встреча Метнера с М.П. Беляевым, он сообщает родителям: «*Был [у Беляева]. Велел передать ему танеевское письмо и минут через пять был принят им весьма любезно. (Между прочим, когда я входил к нему, я столкнулся в дверях со Скрябиным, который выходил из его комнаты.) Беляев весьма симпатичный и в высшей степени интеллигентный по наружности господин, но дилетант до мозга костей. После двух, трех вопросов он сообщил мне о своих условиях, то есть именно, что мои сочинения должны подвергнуться оценке трех экспертов — Глазунова, Римского и Лядова. Я, конечно, сейчас же согласился, сказав, что С.И. Танеев меня уже предупредил об этом и что я с удовольствием (!) сыграю свои вещи...*»<sup>3</sup>.

Знакомство с сочинениями Метнера состоялось 20 ноября 1903 года у Беляева в присутствии Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, одобрение которых молодой композитор получил. В письме к матери сообщается: «*Вчера был у Беляева. Дела мои, кажется, идут на лад. Бог даст, мне все удастся сделать, что я намеревался, если только эксперты не будут ко мне так же строги, как к моим землякам*»<sup>4</sup>.

Всего Метнер представил к печати восемь произведений (по 50 рублей каждое), из которых была напечатана только соната ор. 5. В связи со смертью Беляева Метнер был уведомлен Глазуновым, что по решению душеприказчиков в настоящий момент будут издаваться сочинения Глинки. Метнер отправился к Юргенсону. Сдал ему семь сочинений, назначив за них 150 рублей, которые тут же беспрекословно ему были вручены. Всего в России была напечатана, в том числе и С. Кусевицким, бо́льшая половина произведений Метнера, 35 опусов. Первыми произведениями, изданными Ю.Г. Циммерманом в годы странствий, были песни ор. 36 и ор. 37, три цикла «*Забывших мотивов*», соната-вокализ ор. 41 и «*Русская сказка*» ор. 42.

<sup>2</sup> *Метнер Н.К.* Письма. М., 1973. С. 56.

<sup>3</sup> Там же. С. 55–56.

<sup>4</sup> Там же. С. 57.

Рахманинов дает Метнеру совет и по поводу издания его сочинений за пределами России. 29 октября 1921 года он пишет Николаю Карловичу из Нью-Йорка: «Было бы хорошо, если бы относительно Ваших сочинений Вы написали Кусевицкому, потому что печатать их теперь следовало бы только в Европе, так как условия для композиторов здесь ужасные. Запросите у Российского музыкального издательства, и если издательство не может их печатать, Вы во всяком случае должны отдать переписать материал Вашего фортепианного концерта, так как Вас, конечно, будут просить сыграть его, Вы должны быть к этому готовы»<sup>5</sup>. На самом деле, Метнер неоднократно обращался с подобной просьбой к Кусевицкому, но тот безмолвствовал по непонятной для композитора причине.

Характерно, что первые пять опусных изданий (Восемь картин настроений, Три импровизации, Четыре пьесы и соната) не только разделены пополам «дебютом» в вокальной музыке (родились Три романса для голоса с фортепиано оп. 3). В самом их последовании видится реализация интереса к таким ведущим жанрам, как инструментальная миниатюра (оп. 1, 2 и 4), большая сонатная форма (оп. 5) и вокальный цикл (оп. 3). Сказанное, естественно, составляет чисто внешний срез<sup>6</sup>. Гораздо более показательны такие обстоятельства, как наличие свойственной композитору обобщенной программности, где конкретным объектом становится не окружающая реальная жизнь, а лишь различные картины внутренних состояний «героя». Отсюда среди восьми картин только первая выделена драматургически и обозначена как Пролог. Остальные же картины имеют лишь тональную дифференциацию.

Напротив, Три импровизации программны. Пьесы названы: «Русалка», «Воспоминание о бале» и «Инфернальное скерцо». При этом первая пьеса предвосхищает рождение сферы фантастических видений Метнера-сказочника. Она будет иметь свое далекое, но грандиозное эхо в предпоследнем опусе композитора, в Концерте-балладе № 3, посвященном образу Русалки.

«Воспоминание о бале» начинает в творчестве Метнера серию воспоминаний, в которой из «дневника души» воскрешаются разные страницы. «Инфернальное скерцо» предвещало рождение прежде всего скерцозных (а также моторных и танцевальных) пьес. Сама же инфернальность оказалась менее свойственной внутреннему миру композитора. Следы этой эмоции можно ощутить в драматически экспрессивных эпизодах сонаты оп. 5. Кстати, в связи с последней Николай Карлович говорит о важнейшей детали своей работы

<sup>5</sup> Письма. С. 540.

<sup>6</sup> Здесь условно можно говорить о наличии разного рода образно-смысловой и тембровой симметрии: между оп. 1 и оп. 61 (8 картин и 8 песен) возникают оп. 2 и оп. 60 (с их русалочьей тематикой).

именно над крупной формой: если сочинение еще не было напечатано, то он *утрачивал возможность сочинять в этом жанре дальше*. В связи с сонатой ор. 5 Метнер писал брату Эмилию: «Уже давно, давно хочется мне приняться за что-нибудь другое, совсем другое, а пока Соната лежит ненапечатанная, у меня, — я знаю, мне это не удастся; уж такая у меня дурацкая натура» (курс. мой. — Е. Д.)<sup>7</sup>.

Словом, *целостной цепочкой на пути окончательного творения* того или иного жанра Метнер видел: *написание и отделку* нотного текста, его исполнение перед слушателем (или слушателями с целью получения советов, как бы взгляда со стороны), *издание* сочинения и, наконец, запись на пластинку<sup>8</sup>.

Вот один из характерных примеров, когда Метнер с помощью Танеева (которому он играет сонату ор. 5) пытается издать ее у Беляева: «Был у С.И. Танеева. Играл ему Сонату. Она ему очень-таки понравилась. [...] Между прочим он говорил, что многое следовало бы мне отдать уже в печать и... вообрази себе! — он вспомнил, что в прошлом году слышал на Керзенском собрании (когда я играл) мои пьесы, которые ему в *высшей степени понравились*, и сказал: вот их бы вы тоже напечатали!! Каково? Это те самые „Stimmungsbilder“, которые он раскритиковал, когда я ему впервые показал!»<sup>9</sup>.

Еще одно напоминание о сонате ор. 5, истоку всего сонатного здания, что построил Метнер, и о пьесах малой формы позволяет перейти к рассмотрению двух ведущих жанров в наследии Метнера — сонатам и сказкам. Предварительно кратко затронем вопрос исторического бытования этих жанров на ниве отечественной фортепианной музыки.

В жанр сонаты Метнер вложил бóльшую часть своих творческих сил. Треть сочинений композитора написана в крупной, преимущественно сонатной форме: 14 фортепианных сонат, 3 скрипичные, соната для голоса и фортепиано. Сонатная форма положена им в основу трех фортепианных концертов, она применена композитором и в ряде пьес малой формы, и в больших композициях (Соната-вокализ, например, в сказках). Фортепианные сонаты, большинство из которых относятся к числу высочайших достижений Метнера, не только составили значительную часть творческого наследия композитора, но и стали важнейшей вехой на пути развития самого жанра.

<sup>7</sup> Письма. С. 52.

<sup>8</sup> Во время первой американской поездки фирма механических роялей Дуо-арт сделала записи сочинений Метнера в его исполнении: сказки e-moll из ор. 14, a-moll из ор. 34, Праздничный танец ор. 38, Радостный танец ор. 40. Особенно мучительной запись стала в последний период жизни композитора. Чрезвычайно показательно, вместе с тем, что сама *аутентичная фиксация звукового образа сочинения была для Метнера знаком окончательного выхода произведения из его лаборатории*.

<sup>9</sup> Письма. С. 52.



В русской фортепианной музыке соната сравнительно поздно приобрела самостоятельное значение<sup>10</sup>. Свою страницу в ее историю вписал А. Рубинштейн, создавший четыре фортепианные сонаты. В 1878 году появляется одно из значительнейших произведений русской фортепианной музыки — Большая соната Чайковского.

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

В последней трети XIX века в русской музыке не возникает ни одной сколько-нибудь значительной сонаты. Это был период расцвета русского фортепианного концерта, когда возникли три концерта Чайковского, концерт Римского-Корсакова, концерты Скрябина, Аренского, Ляпунова.

Зрелый этап в развитии русской сонаты начинается уже на рубеже XIX—XX веков с появлением сонат Глазунова, Балакирева, Ляпунова, Рахманинова и особенно Скрябина и Метнера<sup>11</sup>.

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

Одну область составили сонаты широкого концертного плана, использующие принципы монументального пианизма листовского типа. Таковы сонаты Балакирева, Ляпунова, Первая соната Глазунова и отчасти сонаты Рахманинова. Всем им свойственна не только помпезность фортепианного убранства, но и своеобразно-импровизационная манера изложения (что, в частности, намечалось уже в последней сонате Рубинштейна). Вместе с тем утвердился новый тип — лирической сонаты, где подчеркнутая контрастность основных образов заменена их сопоставлением, взаимным дополнением, а элемент конфликтности уступает место мягкому контрасту. Лирический характер сонаты выдвигает примат побочной партии над главной. Побочная тема, являясь центром лирических высказываний, часто определяет общий тонус произведения.

---

<sup>10</sup> Из наиболее ранних образцов русской сонаты укажем: И. Прач, соната ре минор (1794) и соната из русских песен для фортепиано (1806). Сонаты Л. Гурилева и неоконченная соната лябемоль мажор А. Алябьева появляются в 30–40-е годы XIX века. Девять клавирных сонат принадлежат перу Д. Бортнянского, две — ор. 9 (1838) и ор. 12 (1847) — Геништы.

<sup>11</sup> В последующие годы столь же важное значение соната приобретает в творчестве Прокофьева.

Обращение к жанру сонаты Балакирева, Ляпунова, Глазунова, Рахманинова носило эпизодический характер. И только в творчестве таких композиторов этого периода, как Скрябин и Мясковский, Метнер и Прокофьев, соната стала одним из ведущих основополагающих жанров.

Творчество названных композиторов утверждает в русской музыке другой тип сонаты. И если лирическая соната завершила определенный этап в развитии камерно-инструментальной музыки XIX века, то сонаты Скрябина и Метнера представляют *качественно новое* явление русского искусства. В этих сонатах композиторы стремятся к *психологическому углублению* музыки, затрагивают важнейшие стороны внутренней жизни человека, нередко в философском плане. Герой таких произведений ищет, борется, сомневается и находит в себе мужество противостоять силам рока. Подобная тематика в предшествующие периоды русской музыки была обычно уделом крупных симфонических сочинений. И лишь на грани веков композиторы поднимают камерный жанр до уровня столь значительных философских обобщений.

Иная тематика сонат вызывает к жизни и совершенно новые выразительные средства. Собственно тематизм становится менее многословным, более сжатым и концентрированным. Усиливается роль разработочных моментов, которые теперь не только составляют содержание разработки, но и активно внедряются в экспозиционную часть.

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

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

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

Метнер пишет девять сонат из четырнадцати также в форме одночастных сочинений. При этом отметим, что Метнер в одночастных сонатах в большей мере, чем Скрябин, сохраняет признаки классической структуры.

Сонатное творчество Метнера сосредоточено вокруг двух излюбленных им сфер — драматической и лирической. К первой из них наряду с сонатами, в которых преобладают чисто лирические образы (Сонатная триада *op.* 11), можно отнести и лирико-эпические сонаты (Соната-сказка *op.* 25 № 1, Соната-баллада *op.* 27). Одной из разновидностей лирических сонат Метнера являются Соната-идиллия *op.* 56 и Соната-вокализ *op.* 41, поэтичные, непосредственно связанные с образами природы. В сонатах этого плана много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. Разнообразна и группа драматических сонат, к которой относится, например, большая соната *op.* 25 № 2. Сюда же примыкают такие значительные достижения Метнера, как Патетическая соната *op.* 22 и Трагическая соната *op.* 39.

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

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

Жанрово-программные заголовки Метнер давал и отдельным частям сонатного цикла. Так, части в Романтической сонате *op.* 53 № 1 названы: «Романс», «Скерцо», «Размышление» и «Финал»; в Сонате-идиллии первая часть озаглавлена «Пастораль» и т. д., что связано со стремлением к яркости и конкретности музыкальных образов.

Одним из показательных образцов метнеровского сонатного творчества является одночастная *соната соль минор op.* 22, давно полюбившаяся пианистам. Она увлекает «содержательностью и красотой образов, искренностью чувств, богатой и интересной фортепианной фактурой. В своей сонате Метнер предстает как талантливый продолжатель классических традиций Бетховена, Шумана и особенно Чайковского. Вместе с тем это художник яркой и самобытной творческой индивидуальности», — пишет о сонате Э. Гилельс, часто включавший ее в программы своих концертов<sup>12</sup>. Сонату *op.* 22 и сам

<sup>12</sup> Гилельс Э. О Метнере // Советская музыка, 1953, № 12. С. 55.

Метнер постоянно играл в клавирабендах, в частности во время приезда в Россию в 1927 году. Работу над этим сочинением, посвященным Г.Л. Катуару, композитор завершил в начале 1910 года. Впервые исполнил в Москве в Малом зале Российского Благородного собрания 3 марта 1910 года. В том же году ее издало Российское музыкальное издательство.

Законченный образец индивидуального стиля композитора, соната соль минор связана с миром драматически-взволнованных, патетических образов. После лирической «Сонатной триады» эта соната развивает и углубляет драматическую линию Первой сонаты. Но если драматизм ранней сонаты носил несколько внешний характер, то в сонате ор. 22 он приобретает психологически углубленную, подчеркнута философскую направленность.

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

Своеобразный замысел сонаты возникал у композитора постепенно. Первоначально Метнер задумал написать ее как трехчастную скрипичную сонату ми минор со следующей темой в первой части<sup>13</sup>:

The image displays a musical score for the first part of a sonata in E minor. It is written for violin and piano (V-ni). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody and accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

<sup>13</sup> Приведенные далее примеры заимствованы из автографа сонаты: ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 47.

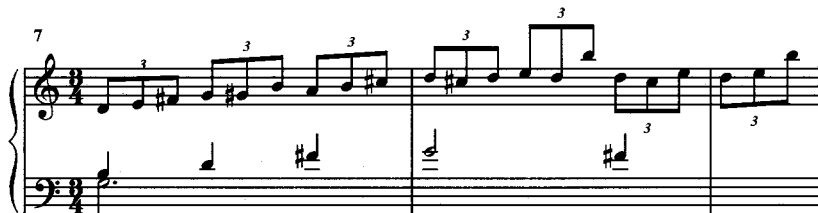


В черновиках Метнер помечает, что взял эту тему из записной книжки за 1901 год. Уже в этом раннем варианте присутствуют все три тематических элемента будущей главной партии. В черновиках имеется также набросок темы финала (рефрен), который Метнер задумал в форме рондо:



Постепенно композитор отказывается от намерения написать скрипичную сонату, а тематический материал частично использует в фортепианной сонате ор. 22, для которой сразу устанавливает тональность соль минор.

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



Под этой темой Метнер подписал: «Для g-moll сонаты, финал Prestissimo»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 47. Л. 2.



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

Примечательна еще одна деталь в истории создания сонаты соль минор. Многозначительное вступление было написано Метнером фактически *после* окончательного оформления и планировки музыкального материала сонаты: все наиболее отделанные черновики экспозиции (например, озаглавленный как Соната-концерт) прямо начинаются с изложения главной партии; затем совершенно ясно вырисовывается план разработки со вставным эпизодом (Интерлюд) и кристаллизуется форма репризы. И, вероятно, в процессе работы Метнер ощутил необходимость дать еще один музыкальный образ — ярко индивидуализированный, значительный, но тематически связанный с важнейшими разделами сонаты.

Так рождается многозначительное вступление — афористически сжатый тезис. В нем как бы происходит первое рождение мысли — тревожной, настойчивой, вопросительной. Интонации глухих зовов, поднимающихся из темных глубин, становятся все явственнее, напряженнее, ближе, напоминая мотивы-заклинания, столь типичные, например, для некоторых сонат Скрябина или Мясковского:



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

Вступление выполняет в сонате двойную роль: во-первых, появляясь в неизменном виде на гранях формы, оно своим резким вторжением неодно-

кратно напоминает, что исход борьбы еще не решен; во-вторых, пронизывая собой все ведущие темы сонаты, вступление само активно включается в развитие действия.

Главная партия декламационна. Сжатая, исключительная по своей собранности и целеустремленности, она построена как единая линия непрерывного динамического нарастания. В ней сочетаются эмоциональная приподнятость и философская значительность — два аспекта одного настроения, типичного для сонаты в целом:

10 *Allegro assai*

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

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

11



Побочная партия вводит тему задумчиво-повествовательного декламационного характера.



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

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

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

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

В кульминационный момент разработка завершается прорывом темы вступления. Она звучит здесь ярче, динамичнее, чем в начале сонаты, и привлекает внимание к центру произведения — Интерлюд (как и во многих крупных формах эпохи романтизма, сонатах и фантазиях).

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

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

The image shows a musical score for a piano piece. It is marked 'Andante lugubre' with a tempo of 42. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with 'una corda' and 'ppp' markings. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The score begins at measure 13. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and melodic lines, with a prominent bass line in the lower staff. The dynamics are marked 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (pianissimo).

Метнер связывает Интерлюд с сонатой не только тематически, но и структурно: общие контуры формы эпизода соответствуют плану сонатной формы в целом<sup>19</sup>.

Реприза — последний этап в развитии событий. Метнер начинает репризу тоном выше основной тональности со связующей и побочной партий, которые сильно динамизированы. Подобная зеркальность формы позволяет ввести главную партию лишь в конце репризы, сделав ее подлинной кульминацией сонаты.

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

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

Соната ор. 22 — настолько значительное и совершенное сочинение Метнера, что позволяет сделать ряд выводов, наглядно показывающих те средства, которыми композитор добивается *единой линии* образно-тематического развития в произведении и симфонизирует его форму.

Один из традиционных, но важных приемов — троекратное проведение темы вступления: она начинается, завершает сонату и предваряет появление наиболее контрастного эпизода — Интерлюдa.

При огромном тематическом богатстве сонаты выдержан удивительно строгий порядок в распределении основного материала, достигнутый на основе *симметрии* важнейших разделов: сочинение начинается и заканчивается темой вступления (как бы первая арка). Зеркальная реприза дает возможность

<sup>19</sup> Аналогичная форма, примененная Листом в сонате си минор, послужит моделью не только Метнеру, но и, например, Мясковскому в его Второй сонате.

«сомкнуть» еще две арки — побочной и главной партий, а в центре пьесы оказывается Интерлюд<sup>20</sup>.

Прочным цементирующим началом становится детально продуманный тональный план сонаты, который никогда у Метнера не носит случайного характера, что особенно ярко проявилось в сонате op. 22<sup>21</sup>. Ее тональный план (в крупных чертах) — *терцовая цепь* с чередованием больших и малых терций:

14

главная партия, вступление	связующая партия	побочная партия	Интер- люд	реприза промеж. темы	реприза побочн. партии	выпущ. звено	главная партия, вступление
----------------------------------	---------------------	--------------------	---------------	----------------------------	------------------------------	-----------------	----------------------------------

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

К числу больших сонат симфонизированного типа принадлежит и Соната-баллада op. 27 Fis-dur. На пути композитора она в известной степени стала переломной: «Начиная со второй части Сонаты-баллады op. 27 я стал писать значительно легче, чем все раньше до того сочиненное». Означало ли это, что вторая часть Сонаты-баллады вывела Метнера к новому этапу совершенствования мастерства? Ответ на этот вопрос находим в воспоминаниях Ю.Н. Тюлина, который как-то в беседах с композитором сказал, что в его сонатах есть некоторая перегрузка в разработках тематического материала. Метнер с этим согласился, но связал само явление с определенной тенденцией в русской музыке, от которого он освободился. «В Сонате-балладе Вы подобного уже не найдете. Там как будто все приведено в полное равновесие. Разумеется, материал требует своего развития, своей жизни, но все должно быть в меру. А как трудно создавать стройное музыкальное здание, в котором нельзя ничего ни убавить, ни прибавить! Но надо стремиться к идеальному совершенству художественной формы. Истина заключается в золотой середине, а золотая середина находится на острие иголки, — это была его заветная мысль»<sup>22</sup>.

В Сонате-балладе в рамках трехчастного цикла проведена единая линия развития: смысловая реприза балладной темы устанавливается в финале, вто-

<sup>20</sup> Аналогичное трехкратное появление темы вступления в указанных разделах формы Прокофьев называл «тремя китами», которые удерживают всю конструкцию.

<sup>21</sup> набросав основные темы сонаты, композитор сразу же приступил к решению их тонального соотношения.

<sup>22</sup> Тюлин Ю.Н. Встречи с Н.К. Метнером // Н.К. Метнер. Статьи... С. 112.

рая и третья части идут без перерыва, все части цикла написаны в ладу *fis* — *Fis*. Однако оригинальный замысел произведения сложился не сразу.

Первые наброски Метнер готовил, видимо, опять для фортепианного концерта, потом возникла идея цикла небольших пьес, но окончательным вариантом стала фортепианная соната. На одной из первых страниц рукописи композитор помечает: «...привлечь все мотивы предполагавшегося цикла, и тогда вся соната назовется *Sonate-Variationen*»<sup>23</sup>. Но в процессе работы характерный повествовательный тон сочинения, его неторопливо-размеренный ритм подказали и общую конструкцию и иное название — Соната-баллада.

Соната — сочинение непрограммное. Однако из воспоминаний людей, близких композитору, известно, что Метнер в основу ее замысла положил «идею борьбы светлого и темного начал в человеческой душе»<sup>24</sup>. В черновых записях сонаты прямо указывается на литературный источник произведения и раскрывается образный подтекст каждой части. О сонате в целом записано: «непременно по Фету — „Когда божественный бежал людских речей“». И далее — более подробно: «I часть — схема всей притчи. II часть как бы вариации, относящиеся к словам: И сатана исчез. III часть — вариация, относящаяся к словам: И ангелы пришли»<sup>25</sup>.

Три части сонаты исполняются без перерыва, будучи звеньями одного рассказа, одной баллады. Основной драматургический узел завязывается в первой части, которая начинается в идиллически-светлых тонах, а завершается драматически-напряженным настроением.

Ведущий образ сонаты — мягкая, неторопливо льющаяся балладная тема<sup>26</sup>:

15 *Allegretto*  
*molto comodo, ma a tempo*

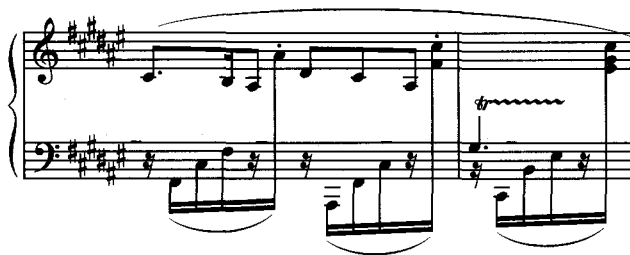
*mp* *cantando*

<sup>23</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 56. Л. 6.

<sup>24</sup> Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. М., 1958. С. 27.

<sup>25</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 56. Л. 15.

<sup>26</sup> Типичный прием композитора — давать программное название пьесы, исходя из характера основной темы. Эту мысль Метнер обосновал в период работы над Концертом-балладой.



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

Репризное проведение темы баллады дается в тональности A-dur. В черновиках Метнер записывает: «Держа бас на cis, взять главную партию в A-dur, левая рука — мелодия, правая рука — пассажи, но постоянно возвращаться в fis-moll»<sup>27</sup>.

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

Вторая и третья части Сонаты-баллады спаяны тесным внутренним единством: медленная часть становится прологом к финалу и источником его тематизма<sup>28</sup>. Основной характер Интермеццо определяет маршевая поступь темы шествия, развивающейся в ряде вариаций, линия которых завершается уже в финале. Вариационный цикл венчает грандиозная fuga финала, построенная на теме Интермеццо:

<sup>27</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 56. Л. 6.

<sup>28</sup> Смысловое соотношение Интермеццо и финала в Сонате-балладе аналогично соотношению Интродукции и сонатного allegro в сонате op. 25 № 2 и — в меньшем масштабе в сказках op. 8 № 1 и 2.

Introduzione

16 Mesto  $\text{♩} = 84$  *all' rigore di tempo*

*mp pesante*

*una corda*

17 **Risoluto sempre al rigore di Tempo**

*f* *m.d.* *diminuendo* *m.s.*

В черновике под темой фуги композитор подписывает: «Возможности бесконечные, стреттные проведения и канонические формы. Взять эту тему как дифирамб»<sup>29</sup>.

Эта образно-динамическая линия полностью осуществлена в сонате; от мрачной поступи начала Интермеццо развитие идет к победному торжеству в кульминации фуги. В высшей точке напряжения композитор соединяет тему фуги с фрагментами других тем финала, которые постепенно вытесняют тему фуги. В набросках есть следующая запись: «Сюда могут так же войти обрывки других тем, мотивов и вместе образовать фугу без *главной* темы (вождя) и без устойчивой тональности»<sup>30</sup>.

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

<sup>29</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 56. Л. 15.

<sup>30</sup> Там же. Л. 16. Введение полифонических форм — нередкое явление в русской сонате. Сошлемся для примера на Первую сонату Мясковского, открывающуюся фугой, или его же Вторую, включающую фугато на «осколках» звучащих тем.

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

В 1916 году Попечительный совет для поощрения композиторов и музыкантов удостоил Метнера Глинкинской премии за Сонату-балладу и сонату e-moll из оп. 25.

Если в сонате оп. 22 Метнер утвердил стройную одночастную форму, в оп. 27 применил тот же принцип сквозного развития в рамках трехчастного цикла, то в Сонате-воспоминании оп. 38 оригинально синтезировал конструктивные идеи предыдущих сонатных опусов. Мастерски вылепленная форма Сонаты-воспоминания сочетает емкость и лаконизм одночастного сочинения с многотемностью и контрастностью циклического произведения.

К когорте больших сонат Метнера принадлежит и его соната a-moll оп. 30, которую он готовил к изданию в 1916 году вместе с четырьмя сказками оп. 34 и четырьмя сказками оп. 35. Соната, помеченная названным опусом, дополняет серию композиций Метнера, связанных с социальными потрясениями, охватившими Россию. Так, на авторском экземпляре раннего «Отрывка из трагедии» оп. 7 начертано: «„Предчувствие революции“, сочинено в 1904 году перед первой революцией 1905 года». Свое ощущение надвигающейся Второй мировой войны Метнер воплотил в Грозовой сонате оп. 53. Не имеющая программного подзаголовка, соната под опусом 30 была создана, по свидетельству П.И. Васильева, накануне Первой мировой войны и в кругу метнеровских почитателей получила негласное наименование «Военной». В данном случае трудно удержаться от очевидных параллелей с написанной накануне и в годы Отечественной войны драматической триадой сонат Прокофьева (Шестая, Седьмая, Восьмая). Стоит напомнить, что на тему войны и мира появились и симфонические отклики, в частности Мясковского: Четвертая симфония оказалась первым и единственным музыкальным отзвуком трагического события Первой мировой войны. Его симфония № 22, изначально названная композитором «Симфония-баллада о Великой Отечественной войне», хронологически опередила даже знаменитую Седьмую симфонию Шостаковича.

Итак, в своей первой «военной» сонате оп. 30 Метнер, хотя и задолго до самой военной катастрофы, воплотил ту особую, предгрозовую атмосферу жизни Европы 1930-х годов. В ней, как и в Первом фортепианном концерте, соседствуют глубочайший драматизм, безысходность отчаяния, страх и предощущение грядущей беды с патетическим дифирамбом, ликующей жадой жизни или безоблачно лирическим созерцанием.

Соната-воспоминание и последующая Трагическая соната сочинены композитором как части циклов «Забытые мотивы» (ор. 38 и 39; к ним мы вернемся в следующем разделе главы, «Сказки и пьесы»).

*Сонате-воспоминанию суждена была судьба особая: стать знаковым сочинением, некоей визитной карточкой стиля Метнера.* Судить об этом можно, исходя из того, как часто композитор включал ее в программы своих концертов и как она, вместе с сонатой ор. 22, оказалась востребованной пианистами разных национальных школ. Но показательно не только это. Сама исходная тема сонаты, образ одновременно реальный и ирреальный, просветленно-печальный, интимно-доверительный, содержит некий поэтический синтез многозначности фортепианных постлюдий Шумана и русской элегии. Тема-символ будет не только начинать цикл ор. 38, но и завершать его: заключительный № 8 Метнер назвал «Как бы воспоминание» («Alla Reminiscenza»).

Тема воспоминаний действительно обладает тихой силой художественного гипноза — так рождается истинное чудо. А оно состоит в том, что слушатель оказывается изначально покоренным этим звуковым видением. Первыми среди таких слушателей были Анна Михайловна, супруга композитора, и Анна Ивановна Трояновская из далекого (голодного и холодного) 1919 года.

Словно одна за другой оживают страницы воспоминаний, очень разных по своей образности и импровизационной сути. Восхищаясь формой Сонаты-воспоминания, Г. Нейгауз писал: «Она восхищает не только мужественной драматичностью содержания, но и обилием контрастирующих моментов — тут и нежность, и робость, и глубокое раздумье, и элегические настроения, и неиссякаемая энергия — но все ведет к ясно намеченной цели, „траектория“ сонаты от первой до последней ноты ощущается как одна непрерывная линия!.. Ведь это доступно только очень большим мастерам»<sup>31</sup>. В одной из своих рецензий А.Б. Гольденвейзер писал о сонате так: «Дух истинной поэзии и глубокой внутренней значительности делает сонату одним из самых замечательных достижений творчества Метнера».

Самый замысел одночастной Sonata Reminiscenza с композицией поэмого типа определил круг тем произведения и его общий лирико-повествовательный тон. Метнер отказывается от принципа резких образных контрастов и вводит венок лирических тем, как бы повествующих о прошлом сквозь дымку воспоминаний. Обычно это темы грустные, лирически-задумчивые, никнущие. Таков и основной образ сонаты — ее нежно-поэтическое вступление:

<sup>31</sup> Нейгауз Г.Г. Современник Скрябина и Рахманинова // Н.К. Метнер. Статьи... С. 32.



**Allegretto tranquillo (Andantino con moto)** ♩ = 72  
*sempre espressivo e disinvolto*

*p semplice*

*una corda e poco Pedale*

Оно звучит в сонате трижды, начиная и заканчивая все произведение и появляясь перед разработкой, ее единственным драматически насыщенным разделом. С этой же темой Метнер не расстается и в некоторых пьесах «Забывших мотивов»: она обрамляет Канцону-серенаду и, как указывалось, завершает собой весь цикл оп. 38.

Основная тема — печально-задумчива, с подчеркнута декламационной основой. Она неоднократно возвращается в сонате.

*concentrando (pochissimo meno mosso)*

*mf*

*tre corde*

*calando*

*p*

*pp*

Общий повествовательный тон произведения наложил отпечаток и на характер ее развития. Форма рассказа-воспоминания позволяла композитору часто повторять ту или иную музыкальную мысль или отдельные разделы. Так, экспозиция сонаты повторяется дважды. В каждую из них введена своя побочная тема. Они не контрастируют с основным образом, а, скорее, дорисовывают его.

Замечательными образцами песенных мелодий Метнера выступают обе побочные партии:

20 *legatissimo*  
*pp*  
*p*  
*espressivo, meditamente*  
*con Ped. una corda*

21 *tranquillo, ma a tempo*

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

Естественным завершением экспозиции служит широкое развитие появившейся в ее конце темы вступления. Этот идиллически-спокойный, возвышенный образ отделяет неторопливое повествование тем первого раздела сонаты от драматически насыщенной, сумрачной разработки. Введение разработки такого характера весьма естественно для произведения-воспоминания: перед слушателем возникают события давно ушедших дней. В памяти как бы оживают эпизоды прожитой жизни, которая порой оборачивалась к герою и своей тяжелой стороной.

В разработке два раздела. В первом (*Svegliando*) присутствуют обе побочные партии: утратив изначальный песенный характер, они подчинены теперь общему драматически-взволнованному характеру разработки.

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

Основная тема открывает последний раздел сонаты — репризу. Как бы стремясь пополнить свой рассказ еще одной деталью, Метнер вводит в репризу новый образ. Третья побочная тема возникает как светлая песенная мелодия:

22 *poco giocoso, ma sempre espressivo*

*cantando*

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

О. Соколов подметил, что, «погружаясь в глубину человеческой психики, как бы отталкиваясь от главного образа, нить воспоминаний разворачивается как бы концентрическими кругами, вызывая из памяти все новые видения и картины»<sup>32</sup>. Концентрические круги, о которых говорит исследователь, возникают как следствие наличия в данной сонатной структуре *двойной экспозиции*, а *вступительная тема*, складывающаяся в ряд лирических импровизаций, *приобретает роль рефрена*. В то же время пьеса отличается четкой сжатой формой. При этом в первой экспозиции Метнер делает акцент на проведении главной партии, а побочную (первую) излагает кратко, сжато. Во второй экспозиции все происходит наоборот: главная партия изложена иначе — она звучит сдержанно, но гораздо масштабнее, что придает второй побочной смысл нового лирического образа. Кстати, близкой, но не идентичной конструкцией

<sup>32</sup> Соколов О. Форма в произведениях Метнера // Вопросы теории музыки. М., 1968. С. 156.

Метнер воспользовался в финале Сонаты-баллады, где главная партия возникает каждый раз в несколько ином виде, а побочные достаточно индивидуальны, хотя и имеют множество нитей взаимосвязи.

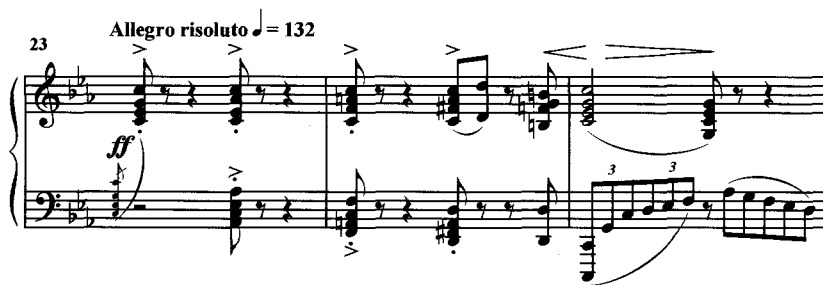
Частью цикла «Забытые мотивы» (их второй серии, ор. 39) стала и другая соната, названная композитором Трагическая (Sonata tragica) c-moll. И если в первой серии (ор. 38) Соната-воспоминание задавала главный образно-смысловой тон, то во второй серии (ор. 39), имеющей подзаголовок «Лирические мотивы», с Трагической сонатой оказалась связанной (и образно, и тематически) одна из самых поэтических пьес цикла. Речь идет об «Утренней песне» («Canzona matinata», № 4). Композитор не только ввел ее в Трагическую сонату (в качестве побочной партии). Он просто *настаивал на исполнении пьесы перед сонатой: «Утренняя песня» вместе с сонатой мыслилась им как особый субцикл.* Создание подобной дилогии полярных по характеру, но внутренне взаимосвязанных пьес Метнер считал обязательным для каждого пианиста, кто брался исполнять Трагическую сонату. Своим ученикам при исполнении столь контрастных пьес, как Трагическая соната и «Canzona matinata», Николай Карлович рекомендовал: «Ясно отмечайте контраст между музыкой энергичного характера и певучей. Меняйте самый стиль игры: для певучей музыки надо брать более мягкий тон, ослаблять ударение и создавать впечатление большей округлости. Сохраняйте устойчивый темп. *Контрасты нужно выражать переменной в стиле игры, а не скорости.* Поэтому не уклоняйтесь от общей линии темпа (если, конечно, на это нет специальных указаний). Все ускорения и замедления должны быть постепенными. Внезапное *accelerando* или *rallentando* нарушает общий строй и впечатление силы. Не „распускайте вожжи“ в *al rigore di tempo*». При этом Метнер всегда настаивал на красоте тона: «Тон никогда не должен быть резок, даже в самом громком *fortissimo*. В *legato cantabile* тон должен быть мягок по качеству, ничего не теряя в силе. Тему следует четко выделять; гармонический фон должен быть полным и насыщенным, а не набросанным кое-как. Но не давайте аккомпанементу заглушать тему. Исполнение должно быть четким, и вместе с тем совершенно необходима свобода пальцев»<sup>33</sup>. Мы привели запись, сделанную Эдной Айлз, единственной ученицей среди подопечных Метнера, которая *письменно фиксировала комментарии всех его уроков.*

Поэтическую суть подобных антитез в музыке Метнера, как сочетание света и тьмы в дилогии «Утренней песни» и Трагической сонаты, тонко зашифровывает Андрей Белый: «Семицветная радуга кажется нам сперва произвольным порождением хаоса, случайно начертанным на его ревуших вол-

<sup>33</sup> Айлз Эдна. Н.К. Метнер — друг и учитель // Н.К. Метнер. Статьи... С. 174–175.

нах. Но законы преломления света, но связь света с теплом и движением глубже вскрывают перед нами тайный смысл мирового хаоса. Радуга неизбежна там, где ревет перед нами хаотический водопад. Хаос без света и свет без хаоса не создали бы нам текущего мира сего; хаос есть плоть света. Дух без плоти и плоть без духа — мертвые отвлечения погугов человеческого ума»<sup>34</sup>. Справедливое акцентирование роли света в музыке Метнера тонко подмечено поэтом Серебряного века.

В Трагической сонате, как и в Первом фортепианном концерте, темный хаос — послушный материал метнеровского образного мира. Трагическая предопределенность нависла над человеком XX столетия словно дамоклов меч. Все это заложено уже в резких аккордовых ударах темы вступления (словно изливающейся из вершины-источника) и драматично мятущейся главной партии.



Четырехкратное скандирование тонического устоя, как ядра темы, допускает его множественные видоизменения. Если вступительные аккорды разделены «говорящими» паузами, как неким послезвучием, то в дальнейшем станет возможным их изложение без пауз, и тогда они начинают сближаться с классической бетховенской формулой — темой судьбы. В процессе своего энергичного развития мятущийся образ главной партии как бы постепенно истончается. Сама тема звучит в параллельном мажоре, становится более хрупкой.



<sup>34</sup> Андрей Белый. Снежные арабески. Музыка Метнера // Советская музыка, 1990, № 3. С. 118–122.

Светлый лик «Утренней песни» прекрасно вписан в эту новую звуковую ауру. Излюбленные метнеровские тираты, секундовые, кварто-квинтовые и октавные форшлагги призваны создать как бы иллюзию вибрации изложенной темы, словно интонируемой скрипкой.

25

*pp cantando, con moto tenerezza e mobile (a tempo)*

*legatissimo una corda e poco Ped.*

В качестве побочной партии образ «Утренней песни» — как луч света в царстве тьмы. Ее образно-смысловое перекрашивание то в хорал (раздел *poco a poco svegliando*), то в зловещее фугато (раздел *poco quasi recitative, ma a tempo e sostenuto*) напоминает аналогичный эпизод в сонате *h-moll* Листа. Близок ему и монотематический принцип, положенный в основу Трагической сонаты. Само произведение, как и многие другие подходы Метнера к сонатной форме, может быть классифицировано как «индивидуальный авторский проект» (Ю. Холопов). Масштабно небольшая тема вступления звучит как призыв ко вниманию (аналогично сонате *e-moll* из ор. 25 с подтекстовкой «Слушайте, слушайте, слушайте!»). Разработка сжата, но направлена к углублению трагических эмоций — путем активного переинтонирования, ритмических и полифонических модификаций экспозиционного тематизма. Сокращена и реприза, где звучит только тема главной партии. После репризы возникает каденция, приводящая к трагической коде — апофеозу всей сонаты.

10 ноября 1932 года Марсель Дюпре писал Николаю Карловичу: «Дорогой и высокочтимый друг! Какой был прекрасный вечер! С глубоким волнением я слушал и переживал ноту за нотой „Трагическую“ и „Романтическую“ [сонаты], а также все остальные вещи, и я ушел потрясенный. В Вас композитор,

мыслитель, артист, виртуоз составляют единое целое, величайшее целое, охватывающее все сразу и восхищающее всех»<sup>35</sup>.

Последние сонаты были написаны Метнером за рубежом. Это Романтическая и Грозовая сонаты ор. 53 (1931–1932) и Соната-идиллия ор. 56 (1937). Большой декламационной выразительности Метнер достигает во многих темах Трагической и Грозовой сонат, и это резко отличает их по характеру от поэтически-возвышенных Романтической сонаты и Сонаты-идиллии.

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

Трем сонатам 50-х опусов свойственна импровизационность. Она становится ведущим принципом не только в развивающихся частях формы (разработки, коды), но зачастую вторгается и в экспозицию (Соната-идиллия) и особенно в репризу. Например, в репризе Грозовой сонаты Метнер дает большую импровизационную вставку-каденцию и предлагает трактовать весь этот раздел как свободную импровизацию.

Отметим и такой существенный штрих: в декламационном тематизме поздних сонат наблюдается широкое проникновение песенных интонаций, связанных с русским фольклором. Эта тенденция вполне закономерна для композитора, творящего вдали от Родины, мысли о которой до конца дней питали его творчество.

В музыкальном языке последних сонат Метнер применяет многие достижения гармонии XX века. В них закрепляются принципы свободы тонального соотношения важнейших разделов формы. Таково, например, соотношение главных и побочных партий во второй, третьей, четвертой частях Романтической сонаты. Грандиозная fuga Грозовой сонаты, записанная композитором без ключевых знаков, начинается в *fis-moll*, а заканчивается в *f-moll*. Экспозиционное изложение тем в фуге дано в соотношении *fis-moll* (тема) и *g-moll* (ответ).

Л. Сабанеев был прав, утверждая, что в сонатах Метнера по-своему преломлено влияние поздних квартетов Бетховена, которые он ценил особо. В качестве примера исследователь называет большие сонаты — ор. 30, ор. 25 № 2, в которых также видит и другие влияния, например позднего Баха в метнеровском ноктюрне для скрипки, Шумана и Вагнера в его сказках. «Великий романтик (а музыка всегда была языком романтики), будучи также великим классиком, Метнер хотя и не создавал ничего сенсационного, несомненно привнес что-то оригинальное, новое, именно свое... Так же как были оригинальны Бетховен, Шуман, Вагнер». При этом ученый подчеркивал и другую

<sup>35</sup> Кривицкая Е. История одной дружбы. // Музыкальная академия, 2005, № 5. С. 125.

мысль: три концерта, фортепианный квинтет, большие сонаты (прежде всего фортепианные, но не скрипичные или вокальная) не заслонили у Метнера и иную склонность — «он не имел никакого желания выплывать за пределы камерности. [...] Тут был некий аскетизм его музыкальной сущности, который налагал свой отпечаток и на его творчество: он не любил „изобразительности“, игры звуковых тембров, „выворачивания души наизнанку“, как то любили очень многие русские авторы, в этом именно полагавшие свою „русскость“. Внешнего блеска, декоративности он тоже не любил. [...] Фортепиано, камерный ансамбль, песня (романс) — вот его область, за которую он не хотел выходить, мудро себя ограничивая»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> *Сабанеев Л.Л.* Н.К. Метнер // *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о России. М., 2004. С. 83, 85. См. *комм.* А в Приложении.



## Глава 5. Сказки и другие пьесы

Камерных пьес у Метнера много, и весьма разнообразно их жанровое представительство. Здесь можно встретить картины настроений, этюды, каприсы, музыкальные моменты, прелюдии, арабески, идиллии, элегии, отрывки из трагедии, ноктюрны, новеллы, канцоны с танцами, марши и импровизации, гимны и, конечно, сказки.

Некоторые камерные пьесы Метнер объединял в тематические сериалы. Таковы, например, три цикла «Забытых мотивов», где ор. 39 и ор. 40 имеют подзаголовки — «Лирические мотивы» и «Танцевальные мотивы». Жанровые циклы объединяют от двух до восьми пьес: Восемь картин настроений (ор. 1), Две канцоны с танцами (ор. 43), но чаще их три: Три гимна труду (ор. 49), Три новеллы (ор. 17), Три дифирамба (ор. 10), Три ноктюрна для скрипки (ор. 16), Три арабески для фортепиано (ор. 7).

Самую же внушительную серию, однако, составляют сказки — ор. 8, 9, 14, 20, 26, 34, 35, 42, 48, 51. Они присутствуют во всех периодах творчества Метнера, иногда порождая сразу два опуса (8 и 9, 34 и 35), куда включаются от двух до шести пьес. В связи с первым обращением к названию *Сказка* Метнер советуется с братом: «Как ты думаешь, подходит к двум пьесам (с одинаковым началом и концом):



название „Zwei Märchen“? Хочу их так назвать». И получает ответ: «...Заглавие очень подходит вследствие эпического повторения вступительной фразы; но не знаю, не помню, насколько вторая (более сложная) отвечает сказке по элементам...»<sup>1</sup>. Свои первые сказки Метнер посвятил родителям.

<sup>1</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 76.

Созданный Метнером жанр сказки стал одним из любимейших видов фортепианного творчества композитора. Музыкальные критики обычно сходились во мнении, что все лучшие специфические черты композиторского дарования Метнера до конца раскрываются именно в его поэтических сказках. Так, Б. Асафьев писал, что в миниатюрной форме сказки Метнер касается тех же глубоких сторон человеческой жизни, которым посвящены и его крупные сочинения. «Моменты острого напряжения встречаются чаще всего в эмоционально окрашенном содержании его сказок. Это не сказки изобразительные, и не сказки, иллюстрирующие чьи-то приключения. Это сказки о своих переживаниях — о конфликтах внутренней жизни человека» (курс. мой. — Е. Д.)<sup>2</sup>.

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

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

По жанру сказки примыкают к пьесам малой формы, таким, как прелюдия, музыкальный момент, новеллетта, экспромт. Ряд черт указывает и на определенную связь сказок с жанром баллады в ее вокальном и инструментальном вариантах.

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

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

---

<sup>2</sup> Асафьев Б. Русская музыка от начала 19 столетия. М.; Л., 1968. С. 280.

метнеровской трактовки жанра миниатюры, и обобщенный подход к нему. Ведь в сказках своеобразно претворена одна из характернейших сторон романтизма — тесная связь литературы и народной поэзии с музыкальным искусством. Программные музыкальные произведения, бравшие начало от рассказа или повествования, составили в эпоху расцвета романтизма значительное направление. Из наиболее крупных сочинений этого жанра назовем новеллеты Шумана, баллады Шопена, Брамса и Грига, легенды Листа, поэмы Скрябина, Шоссона. Ряд сочинений русских композиторов, как, например, пьеса «Про старину» Лядова, «Сказка» Римского-Корсакова, «Сказка» из скрипичной сюиты Танеева, также примыкают к этой группе. Среди других композиторов к жанру сказки проявили интерес Прокофьев, Гольденвейзер, Благой.

Все эти произведения, написанные под разными названиями, основываются на сочетании трех важнейших сторон: эпической, лирической и драматической. Эпически-повествовательное начало стало одним из ведущих в образно-эмоциональном строе музыки Метнера. Естественно, что сказка, как его средоточие, оказалась излюбленным жанром композитора. В ней — отражение тяги Метнера прежде всего к таинственным знакам души, но иногда и к образам старины, запечатленным в народном эпосе, в легендах, сказаниях и былинах. Жанр сказки был не единственным почерпнутым Метнером из литературы. Сами названия: Дифирамбы, Отрывки из трагедий, Новеллы указывают на связь с литературными источниками.

В русской музыке XIX века пьесы малой формы получили довольно широкое распространение, например, в творчестве А. Рубинштейна, Балакирева, Ляпунова. Однако в ряде произведений этого жанра выделяются шедевры (в них пьесы малой формы объединены обычно в циклы). Таковы, например, «Времена года» Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Маленькая сюита» Бородина.

Важным этапом в развитии фортепианной миниатюры стало творчество Аренского и особенно Лядова. Фортепианная музыка была для них одной из ведущих областей творчества, а у Лядова она в основном и представлена жанром миниатюры. Пьесы Аренского и Лядова по-разному развивали оба важнейших направления этого жанра: линию программную и непрограммную. И все же миниатюры Лядова и Аренского не оказались столь крупным явлением, как фортепианные пьесы Скрябина, Рахманинова и Метнера.

Скрябин, Рахманинов и Метнер ввели в круг пьес малой формы ряд новых разновидностей; поэма — у Скрябина, этюды-картины и музыкальные моменты — у Рахманинова, сказки, дифирамбы и гимны — у Метнера. Для всех этих композиторов жанр фортепианной миниатюры стал в той или иной

степени «лабораторией творчества». Так, например, большинство прелюдий Скрябина — очень ярких и самобытных опусов композитора — нередко рождались как своеобразные эскизы к фортепианным сонатам. Для Рахманинова, автора крупных фортепианных и симфонических опусов, работа над малым жанром не была чем-то второстепенным, имевшим значение «интермеди» в процессе создания крупных форм. Но как и в творчестве Скрябина, здесь можно отметить определенные образные параллели между отдельными прелюдиями и, например, фортепианными концертами композитора. Таковы, скажем, прелюдии-пейзажи из ор. 23 и медленная часть Второго концерта; ля-минорная прелюдия из ор. 32 и финал Третьего концерта. Кроме того, для творчества Рахманинова характерна и определенная связь между фортепианными пьесами малой формы и его вокальными сочинениями. Таковы сходные в образно-эмоциональном отношении прелюдии ор. 23 № 6 и романс «Островок», Музыкальный момент ор. 32 № 6 и романс «Вешние воды».

Пьесы малой формы, и прежде всего сказки, существенно повлияли на строение крупных сочинений Метнера. В таких произведениях, как два цикла фортепианных импровизаций (ор. 31 и 47)<sup>3</sup>, как Первый концерт (разработка), использующих форму вариаций, преобладает тот же мир метнеровских сказок, объединенных теперь рамками крупного сочинения.

Сказки Метнера могут быть отнесены (в широком смысле слова) к произведениям программным, несмотря на отсутствие опубликованных программ. Большинству из них Метнер давал названия (например, «Бедный рыцарь» — ор. 34 № 4, «Лир в степи» — ор. 35 № 4), которые затем не публиковал, но всегда заносил в свой авторский экземпляр. В немногочисленных опубликованных названиях композитор оставлял, как правило, лишь те заголовки, которые носили образно-жанровый, но не конкретно-программный характер («Tanzmärchen» и «Elfenmärchen» ор. 48, «Русская сказка» из ор. 42, «Русский хоровод», «Странствующий рыцарь» для двух фортепиано, ор. 58).

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

Некоторые свои сказки Метнер комментировал более развернуто, давая под названием авторские разъяснения. Например, сказку ор. 20 № 2 назвал

---

<sup>3</sup> Три импровизации (изначально названные фантастическими) Метнер опубликовал под ор. 2, придав каждой из них программное название: «Русалка», «Воспоминание о бале» и «Инфернальное скерцо».

«Угрожающие колокола», а позднее добавил: «Песнь или сказка колокола (но не о колоколе)». Многопланова и образно-жанровая основа сказок. Песенное начало с широкой кантиленной мелодией претворено композитором в лирико-элегических сказках, родственных его превосходным канцонам и романсам. Таковы, например, си-минорная сказка ор. 20 № 1 и фа-минорная ор. 26 № 3. Они принадлежат к той же образной сфере, что и Романс из Второго фортепианного концерта или серия канцон из циклов «Забывшие мотивы». Лирические сказки-канцоны воспринимаются как интимные высказывания композитора.

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

Существенную группу составляют сказки картинно-драматические, иногда связанные с образом определенного героя, например программная «Лир в степи» ор. 35 № 4 или непрограммная ор. 26 № 4.

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

Сказки Метнер всегда объединял в циклы<sup>4</sup>. Всего им создано десять циклов сказок. Циклы обычно небольшие — от двух до шести сказок.

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

Чрезвычайно характерен для Метнера цикл ор. 14, состоящий из двух программных сказок — «Песнь Офелии» и «Рыцарское шествие». В выборе сюжетной основы этих пьес сказалась дань увлечения композитора романтическими образами далекого прошлого.

Приступив к работе над циклом, Метнер хотел написать ряд пьес под названием «Офелия». Но впоследствии он отказался от этого замысла, осуществив свою другую мысль — написать сказку-портрет «Офелия», основанную на нескольких малоконтрастных темах. Сначала композитор задумал ее как скрипичную пьесу; в черновиках ор. 14 есть запись: «Если для скрипки, то изложение приблизительно такое»<sup>5</sup>:

---

<sup>4</sup> Исключением может служить сказка ор. 31 № 3, однако и она является составной частью всего 31-го опуса.

<sup>5</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 39.

27

Violino

Опустив драматическую сторону образа, Метнер подчеркнул и развил в нем лирические черты. Образ Офелии в сказке Метнера — это не шекспировская Офелия<sup>6</sup> с ее трагической судьбой, а обобщенный образ простой девушки, который так часто встречается в старинных легендах. Отсюда и ограничение в выборе музыкальных средств для характеристики образа: строгое четырехголосие, простые гармонические последования, единая ритмическая организация (восьмые), частые мелодические повторы.

Однако при всей скупости музыкальных средств сказка «Песнь Офелии» привлекает непосредственной искренностью лирического чувства. В простой песенной теме тонко передана тихая элегическая печаль. В самом складе мелодии, в ее характерных оборотах ощущается родство с причетными оборотами русского фольклора:

28

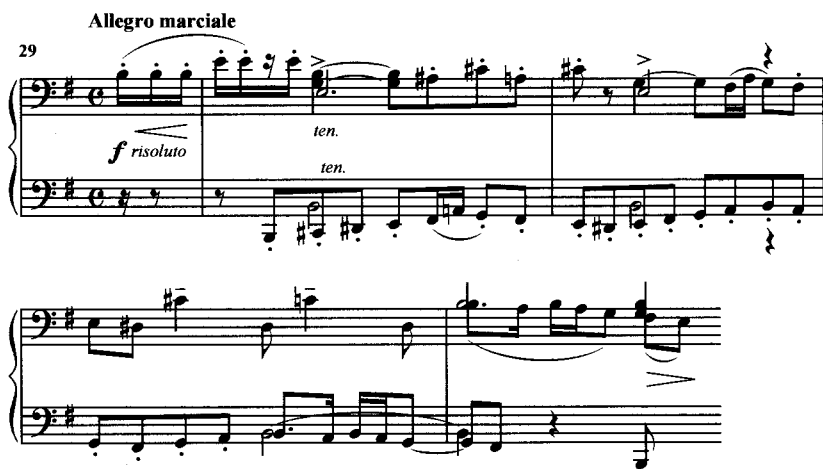
*Andantino con moto*

*mf*

<sup>6</sup> Заметим, что в русской музыке портреты шекспировской героини были образно множественными. Так, например, у Шостаковича в спектакле Вахтанговского театра (1920-е годы, режиссер Н. Акимов) Офелия характеризуется канканом, который она лихо отплясывает на столе. У Шостаковича же в музыке к фильму «Гамлет» (режиссер Г. Козинцев) образ Офелии соответствует литературному прототипу.



Воинственных рыцарей, собирающихся в поход, рисует Метнер во второй сказке цикла, «Рыцарское шествие». Сказка — яркий пример драматизации повествовательного жанра. Показательна в этом отношении основная тема пьесы. Ее характерность состоит в своеобразном сочетании суровой архаики с яркой выразительной напряженностью, свойственной драматическим образам Метнера. Строгая размеренность мелодического движения с подчеркнутым многократным повторением одного звука (как бы воспроизводящего барабанную дробь) напоминает тему фуги:



В средней части сказки Метнер вводит новый образ, лепки которого он был мастер (как тут не напомнить о «Граурном марше», ор. 31). Здесь тема подвергается особенно интенсивному развитию и в кульминационный момент контрапунктически соединяется с первой темой сказки:

poco sostenuto e più a tempo

30 *marcato*

*meno f*

Этот крайне напряженный, драматически насыщенный раздел сказки по праву может считаться энциклопедией метнеровского полифонического искусства!

Сказка «Рыцарское шествие» демонстрирует сочетание полифонических и гомофонных принципов в гомофонном по своей основе произведении. Одно из самых больших достоинств сказки — целостность и ясность формы. Отметим и структурную отточенность и выпуклость музыкальных образов, непрерывно развивающихся от первой части, через полифонически напряженную середину, к динамической репризе — кульминации всего сочинения.

Нетрудно заметить, что первые два опуса сказок (ор. 14 и 20) окружены романсным творчеством: опусу 14 предшествуют Два стихотворения для голоса на тексты Пушкина и Андрея Белого, а после них следуют Двенадцать песен В. Гёте. Сказки же ор. 20 предвосхищаются тремя вокальными опусами. Это серии немецких тетрадей, созданных по произведениям Гёте и Ницше (ор. 18, 19 и 19а). Разумеется, и в вокальных, и в фортепианных пьесах возникают образные параллели, где наличие вербального ряда в первых словно проясняет, а порой и договаривает образный замысел инструментальных творений. Э. Денисов в подобных случаях утверждал примерно следующее: если возникает желание узнать, чему посвящены те или иные оркестровые или инструментальные тексты, следует заглянуть в рядом написанные вокальные произведения, которые, возможно, приоткроют их образно-смысловой код.

Так, например, первым наглядным проявлением русскости творчества Метнера, по наблюдению Э.К. Метнера, стал его романс «Зимний вечер». В письме к Андрею Белому читаем: Коля «сочиняет один романс за другим. Он только что написал великолепную и первый раз проникнутую русским духом музыку на слова Пушкина „Буря мглою небо кроет“ („Зимний вечер“)... *Грустно задумчивая радость...*» (курс. мой. — Е. Д.)<sup>7</sup>. Этот же эпитет вполне при-

<sup>7</sup> Письма. С. 95.



меним к сказке *b*-moll, открывающей ор. 20. Этот цикл из двух сказок стал одним из наиболее известных циклов Метнера. Обе сказки были написаны в 1909 году<sup>8</sup> — в период, когда в творчестве композитора яснее всего ощущалось влияние традиций русской музыки. Первая сказка стала популярной еще при жизни композитора: С.В. Рахманинов включал ее в программы своих концертов наряду со сказками ор. 26 № 3 и ор. 34 № 3. Сказка *b*-moll привлекает искренностью чувств, большой теплотой типично русской мелодии, в которой сливаются песенность и декламационность.

Сказки оказались тем благодатным жанром, в котором мелодическое дарование Метнера раскрылось особенно ярко. В лирических сказках, непосредственно связанных с русской образностью, Метнер вводит мелодии широкого дыхания, берущие свой исток в русском народном песнетворчестве. Н. Сизов вспоминает характерный эпизод: «Не забуду, как он [Метнер] восхищался хором М.Е. Пятницкого, особенно отмечая простоту и целомудренность исполнения. Многие песни Николай Карлович услышал здесь впервые. *Встретив в них такую близкую ему стихию*, он сидел зачарованный, неподвижный и следил за хором, не отводя глаз. По дороге домой он говорил об этих исполнителях, о том, как богат их звук, как выразительны и содержательны бесхитростные движения их рук»<sup>9</sup>.

В истинно народном духе написана основная тема первой сказки:



Сказка монотематична — вся она посвящена развитию одного лирически-взволнованного песенного образа. В ее фактуре ощутим мотив волны, столь распространенный в разных видах искусства Серебряного века.

Чисто народный склад мелодии побудил Метнера использовать в сказке характерный принцип развития. Подобно неторопливому течению протяж-

<sup>8</sup> На автографе первой сказки имеется авторская дата: «Малаховка, 14 марта 1909 г.». ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 43.

<sup>9</sup> Сизов Н.И. Воспоминания о Н.К. Метнере // Н.К. Метнер. Статьи... С. 122.

ной песни, мелодия все время развертывается, варьируется, как бы постепенно раскрывая свои возможности. В мелодически насыщенной полнозвучной фактуре ощущаются и общие стилевые моменты с вокально-инструментальным творчеством Рахманинова (см. *комм. Б* в Приложении).

Благодаря своему необычному содержанию «Угрожающие колокола» занимают особое место среди сказок Метнера. Здесь как бы все личное, субъективное отступает на второй план, оставляя место для темы гражданского характера. Нетрудно понять основную мысль автора: художник, зовущий людей на великие дела, — своего рода «колокол» человечества. Образ колокола в сказке Метнера невольно ассоциируется с известными строчками из стихотворения Лермонтова «Поэт»: «Твой стих, как божий дух, носился над толпой и, отзыв мыслей благородных, звучал, как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных». Не являясь уже просто рассказом, сказка была превращена автором в своеобразное воззвание.

Известно, как много произведений симфонического и оперного жанров использовали образ колокольного звона для передачи различных жизненных коллизий<sup>10</sup>. Колокольный перезвон широко проник и в фортепианную литературу: концерты Рахманинова и Метнера, сонаты Скрябина, Мясковского, Прокофьева.

У Метнера же проникновение русского характера наблюдалось и в других, преимущественно ранних сочинениях, например в сонатной триаде ор. 11, где царят чистота и возвышенность образов. В подобных работах композитор «словно воскрешает образ итальянских Мадонн эпохи Возрождения — юной Мадонны кисти Фра Филиппо Липпи из флорентийского собрания Уффици и „Обручения“ Рафаэля. При этом композитор непременно сообщает им русский облик»<sup>11</sup>.

Сказка «Угрожающие колокола» не описательная картинка многоголосного колокольного перезвона. Весь образно-интонационный строй пьесы говорит о том, что это сочинение большой социальной значимости и что оно выходит за рамки субъективного восприятия явления. Основной образ здесь — тема грозного колокольного набата. Не лишенная изобразительности, пьеса прежде всего наделена большим выразительным смыслом:

---

<sup>10</sup> Таковы, например, кантата Рахманинова «Колокола», оркестровая прелюдия Римского-Корсакова «На могиле» (памяти М.П. Беляева), эпизоды в операх Глинки, Мусоргского, Чайковского, в фортепианной музыке Прокофьева (Второй концерт, сонаты Драматической триады).

<sup>11</sup> Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века. М., 1969. С. 257.

32 **Pesante. Minaccioso**

*p*

*tenebroso*

В этой сказке ярко проявилась монообразность — черта, ставшая характерной для всего эпического творчества Метнера. Такой прием оказался в пьесе особенно удобным, так как давал композитору возможность не только сосредоточить внимание на одном образе, но и показать огромный путь его развития. Начало этому было положено уже в самой теме, в которой наряду с внешней статичностью ощущается большая внутренняя воля к развитию. Опираясь на неизменный колокольный бас, Метнер в то же время подчиняет музыкальное развитие единой динамически восходящей линии. У слушателя создается впечатление неумолимо нарастающего *crescendo*, приема, в мастерстве воплощения которого Метнер-пианист не знал себе равных. Сказка си минор — образец большого мастерства Метнера, умевшего из довольно скупого мелодического ядра воссоздать столь значительную по содержанию и крупную по масштабу картину. Эту сказку автор не только представлял в фортепианном изложении, но и усиленно рекомендовал ее для оркестровых транскрипций. Эдна Айлз свидетельствует, что о сказке ор. 20 № 2 Метнер как-то сказал, что «в звоне колоколов слышна гроза...». Но «ни одно из его произведений не было иллюстрацией какого-либо сюжета и никогда не предполагало какой-либо программы...»<sup>12</sup>. Из сказок композитор считал наиболее значительными две, составляющие ор. 20.

Из четырех сказок состоит ор. 26, цикл лирический. Будучи разными по своему характеру, сказки отразили и различные стороны его творческого метода и разные грани художественно-образного мышления. Простые по форме и музыкальному языку, ясные и привлекательные по мелодическому материалу, все четыре сказки ор. 26 популярны в концертном репертуаре пианистов. Показателен и репертуарный монтаж разных сказок в клавирабендах композитора. Сказки *Es-dur* и *f-moll* из ор. 26 были наиболее частыми в его «сказочных» программах. Вместе с тем Эдна Айлз свидетельствует, что Метнер якобы «меньше всего придавал значение сказкам ор. 26». Подобное заявление ка-

<sup>12</sup> Айлз Э. Н.К. Метнер — друг и учитель // Н.К. Метнер. Статьи... С. 174.

жется по меньшей мере спорным хотя бы потому, что Метнер-пианист включал обе упомянутые сказки буквально в каждый концерт и именно их в числе других произведений записал на пластинку в конце жизни.

После исполнения данного цикла сказок «Русская музыкальная газета» писала о Метнере: «Нелюдим, упорно отходивший от земной суетолюки, казалось, переродился и спешил к людям, желая говорить с ними об им понятном, дорогом, близком, волнующем. Суровый классик перерождался в лирика — не такого лирика, что склонен потонуть в волнах собственного прекраснотушения и славянской мягкотелости, но в лирика, сильно чувствующего и умеющего в своих переживаниях сохранить бодрость и жизнеспособность»<sup>13</sup>.

Своеобразие метнеровской лирики — не эмоционально открытой и патетичной, а скорее внутренне сдержанной, интимной, как бы недосказанной — тонко раскрывается именно в сказках *op. 26*, которые и стали подлинной исповедью души композитора.

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

Здесь Метнер мастерски сочетает несколько мелодических линий — что особенно ярко сказалось на рисунке аккомпанемента (все с тем же мотивом волны). Его линия не просто гармонический фон, а вполне самостоятельный мелодический подголосок:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto frescamente". It is in 3/4 time and E major. The score is divided into two systems. The first system is marked "mp" and the second system is marked "p". The tempo/mood is "Allegretto frescamente" and "cantando, grazioso". The score features a vocal line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The piano accompaniment has a wavy melodic line. There are triplets in the piano accompaniment. The score is numbered 33 at the beginning.

<sup>13</sup> Прокофьев Гр. Концерты Н. Метнера // Русская музыкальная газета, 1913, № 3. С. 68.

Убаюкивающе-спокойный характер сказки продолжает линию идиллических миниатюр, которую Метнер наметил Прологом из ор. 1, Идиллией из ор. 7, Сказкой ор. 9 № 3, Первой сонатой из Триады ор. 11.

Сказка № 2, Es-dur, как бы являясь вариацией на первую сказку, в общих чертах воспроизводит ее основные контуры. Однако ярко выраженная моторность в первой части сказки и остроритмованное начало во второй придают ей более активный, действенный характер<sup>14</sup>. Общее светлое, здесь даже ликующее настроение остается таким же, как и в первой сказке, но выявлено оно здесь иначе, более открыто и непосредственно:

op. 21 № 2

34 *Molto vivace*

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

<sup>14</sup> Английский исследователь Р. Холт дает такую образную характеристику этой сказке: «Воображение рисует какого-то фантастического всадника, который неудержимо мчится через все препятствия к далекой цели, которую он в конце концов и достигает...» (Nicolas Medtner. A memorial volume. Edited by Richard Holt. London, 1955. P. 135).

35 *Narrante a piacere* op. 26 № 3

*mp molto cantabile*

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

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

36 *Sostenuto tranquillo* op. 26 № 4

*p* *m.s.*

*poco scherzando* *sf* *m.s.*

В непосредственной близости к циклам сказок op. 34 и 35 Метнер создает несколько тетрадей песен и романсов на слова Пушкина (op. 29 и op. 32) и

Фета, Тютчева и Брюсова (ор. 28). Сравнивая эти вокальные и фортепианные циклы, можно наметить ряд характерных параллелей. Так, например, романс «Певец» («Не могу я слышать этой птички», ор. 29 № 2) по-своему предвосхищает образный строй, форму (вступление — центральная часть — постлюдия) и унисонную фактуру медленной сказки ор. 35 № 3. Романс «Бабочка» (ор. 28 № 3) с его полетно-фантастическим сопровождением и хрупкой причудливо-извилистой мелодической линией перекликается с фортепианной сказкой «Леший» — № 3 из ор. 34.

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

Многое объединяет опусы 34 и 35. В частности, наличие программных наименований или эпитафов. Так, сказки ор. 34 поименованы следующим образом: № 1 — «Волшебная скрипка», № 2 предпослан эпитаф из стихотворения Тютчева «Когда, что звали мы своим, навек от нас ушло»<sup>15</sup>, № 3 — «Леший», № 4 — имеет эпитаф из стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный». В опусе 35 только одна сказка, № 4, предварена эпитафом из «Короля Лира» Шекспира: «Дуй, ветер, злись, пока не лопнут щеки». Анна Михайловна свидетельствует, что эти строки были соотнесены со сказкой ор. 35 № 4 много позднее ее создания, так же как и № 4 из ор. 34 получил свой рыцарский эпитаф после написания этой сказки: «Может быть, он и не осознавал при возникновении данной сказки этой связи с пушкинским образом. (Между прочим, на этих же нотах имеется приписка Николая Карловича: „Взять для трио — фортепиано, виолончели и скрипки“.) Одну из пьес для двух фортепиано ор. 58 Николай Карлович назвал „Странствующий рыцарь“»<sup>16</sup>.

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

Для большей внутренней объединенности сказок ор. 34 и ор. 35 композитор в известной степени опирается на образные модулы частей сонатно-симфонического цикла. Так, первая сказка играет здесь роль пролога, знакомя-

<sup>15</sup> При этом Анна Михайловна замечала, что еще в России вид уходящей в бесконечную даль реки запечатлелся в сказке № 2 из ор. 34, эмоционально близкой музыкальному моменту Рахманинова. «Вообще я часто наблюдала, что достаточно было какого-нибудь впечатления извне, задевшего его душу, как он тут же погружался в свои думы, тогда внешний мир переставал для него существовать...» // Н.К. Метнер. Статьи... С. 45.

<sup>16</sup> Там же.

щего с ведущими настроениями всего сборника; благодаря конкретности ее образно-смысловой сферы она может быть поставлена на роль первой, наиболее действенной части; медленная лирическая вторая сказка и полетно-фантастическое скерцо — типичные образные сферы для второй и третьей частей цикла; последние сказки — как бы финалы, большие программные картины. Цикл ор. 34 завершается сказкой, написанной по стихотворению Пушкина «Бедный рыцарь». Финалом ор. 35 Метнер сделал сказку-картину «Лир в степи» по трагедии Шекспира.

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

Не только идейный замысел, но и образный строй двух циклов представляется различным. Более эмоционально открытая лирика характерна для четырех программных сказок ор. 34: элегически-задумчивая в «Волшебной скрипке», мягкая и широкая, как раздольная русская песня, во второй, «тютчевской» сказке, хрупкая и жалобная в «Лешем» и, наконец, просветленно-величественная в «Бедном рыцаре». В сказках ор. 34 большая роль принадлежит изобразительному элементу: подражанию наигрышу скрипки в первой сказке, перезвону колоколов в «Бедном рыцаре» и т. д.

Сказки из цикла ор. 35 по характеру гораздо более сдержанные, сосредоточенные, строгие. Им свойственно почти полное отсутствие внешней изобразительности или применения определенной жанровой основы. Заметную роль в цикле играют полифонические принципы, особенно в первой и четвертой сказках.

И если цикл ор. 34, образно говоря, был написан широкими мазками, временами приближающимися к рахманиновской броской живописной манере фортепианного письма (например, в медленной сказке), то цикл 35 — это, скорее, серия гравюр, отточенных в деталях и в целом, но не свободных от яркой красочности. По спорному мнению некоторых отечественных критиков, в музыке Метнера можно ощутить переключки с лирикой позднего Брамса (интермеццо, медленные части скрипичных сонат и симфоний). В какой-то степени этой тенденции может резонировать манера фортепианного письма в сказках ор. 35.

Цикл был последним, созданным композитором в России. В зарубежный период сочинены циклы ор. 42, ор. 48 и ор. 51. В последних сказках, как дань воспоминаниям о Родине, ощущается преобладающая тяга к русской образно-жанровой тематике. Так появляются «Русская сказка» (ор. 42 № 1), «Сказка-танец» (ор. 51) с характерным подчеркиванием народно-танцевальных эле-



ментов, и шесть сказок оп. 51, посвященных несколько странному марьяжу: «Золушке и Иванушке-дурачку».

Ключ к пониманию такой концентрации русского начала, совершенно неувидительного для финала жизни Метнера, дает его реплика по поводу другого позднего произведения, Сонаты-эпики (для скрипки и фортепиано *e-moll*): «Вся Россия каким-то вихрем хлынула на меня, и я не могу здесь ничего сделать». Все более начинают давать о себе знать приметы музыкального словаря русского народного творчества. Согласимся с И. Яссером в том, что к фольклорным элементам композитор прибегал *часто бессознательно*. Это *свидетельствовало о его глубокой и стихийной связи с русским национальным мелосом* более, чем сознательное пользование им. «Этот вывод Яссера самый верный, — говорит Анна Михайловна. — Николай Карлович был бы счастлив этим заключением. Ведь Душа его непроизвольно пела русские по духу песни». И, добавим, широко использовались танцевальные народные формулы и наигрыши. Так, сказка «Русский хоровод» (ее несколько иное название — «Русская хороводная») явилась первым номером в дилогии пьес для двух фортепиано оп. 58, посвященных Эдне Айлз. Яркая, почти лубочная красочность образов пьесы была лишь отсветом воспоминаний об утраченной родине, оказавшейся в первые годы войны в смертельной опасности.

«Сказка-танец» — яркая картинка народного сельского праздника.

Безудержное веселье присуще всей первой части пьесы, где Метнер дает калейдоскопически быструю смену настроений, искрящихся радостью и светом. Уже в темпераментном начале сказки — своеобразное подражание переборам гармонике:

37 *Allegro risoluto*  
*ff brioso*  
*allarg.*

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

Итак, для Метнера — мечтательного романтика и композитора-философа — жанр сказки с ее многонациональным генетическим кодом, обнаженными образными контрастами стал особенно привлекательным. Мы показали, что в ряде сочинений композитора малых форм (канцоны, ноктюрны, гимны) именно сказке ведущая роль принадлежит по праву. Среди других его камерных сочинений сказка оказалась и наиболее стилеустойчивым жанром, эволюция которого протекала менее заметно, чем в сонатах и концертах. Но и в развитии жанра сказки — от первого опуса к последнему — можно выделить не только стабильные, но и мобильные черты, свойственные пьесам разных лет. Сказки раннего периода (лирические, эпические, лирико-драматические) в основном субъективны и интимны по настроению. Это, как правило, монообразные (в редких случаях — дубобразные) композиции. Жанровость этих пьес менее конкретна.

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

Поздние сказки (40–50-е опусы) характеризуются сближением тематизма с фольклорным прототипом, более определенной опорой на песенные и танцевальные жанры. В этой группе сказок можно отметить и концертные пьесы (40-е опусы), и лирические миниатюры (ор. 51), и примыкающие к нему по стилю Романтические эскизы для юношества (ор. 54). Таким образом, круг метнеровских сказок как бы замыкается на последнем лирическом опусе, до некоторой степени возродившем стилевые ориентиры ранних пьес (*комм. В*).

На излюбленных композитором жанрах — танцах и канцонах — построены три цикла пьес «*Забывшие мотивы*» ор. 38, 39, 40. Название циклов не случайно. В процессе композиторской работы Метнер создавал огромное число тем, которые не мог сразу же применить в данном сочинении. Темы записывались и откладывались в специальный чемодан для того, чтобы в будущем можно было к ним вернуться. Эту свою черту Метнер в шутку называл «перманентной беременностью темами» и неоднократно сетовал, что все его из-

данные опусы составляют лишь малую часть того «богатства», которое скопилось в «музыкальном чемодане».

К «сокровищам музыкального чемодана» Метнер обратился, работая над циклами «Забытых мотивов», каждый из которых получился ярким и своеобразным<sup>17</sup>. Первый цикл (ор. 38) строится по принципу образного контраста: задумчивая «Песнь на реке» (№ 4) сменяется темпераментным «Сельским танцем» (№ 5) с его характерным волыночным басом; прихотливый «Грациозный танец» (№ 2) ярко контрастирует с полным огнем и блеском «Праздничным танцем» (№ 3).

Средством объединения инструментальных пьес в цикл служит прием обрамления, излюбленный романтиками в вокальных циклах: ор. 38 начинается и завершается темой-лейтмотивом Сонаты-воспоминания, дающей ключ к его общесмысловой трактовке. Танцы и канцоны цикла оказываются звеньями одного большого рассказа, а может быть, фрагментами чьих-то воспоминаний, начало которым было положено включенной сюда сонатой.

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

«Забытые мотивы» создавались в сложных условиях жизни в Буграх. Хозяйка домика А.И. Трояновская, где было проведено два с половиной года, была страшно обрадована однажды сказанным ей Николаем Карловичем: «Я рад этому плену: как бы я мог иначе разобраться в этой кипе забытых мотивов».

Трем циклам, созданным между 1919–1921 годами, суждено было стать знаковыми работами мастера. Прежде всего потому, что в них укрупнились и тем самым по-новому обобщались ведущие образно-смысловые и жанровые линии творчества композитора (как до создания названных циклов, так и после них). Д. Житомирский, тонкий знаток музыки их автора, писал: «То, что Метнер назвал „забытыми мотивами“, — не только три его больших фортепианных цикла ор. 38, ор. 39, ор. 40. Это и многое в его сказках, в „Романтических эскизах“, в романах. Здесь, собственно, мы вступаем в святая святых метнеровского мира: в сферу человечески прекрасного, подлинного в своей простоте и прямоте»<sup>18</sup>. Но не только. Три цикла крупно высвечивают главные для музыки Метнера образные сферы (романтическое и трагическое, па-

<sup>17</sup> Любопытен факт: сообщив Эмилию, что он обратился к давнему запасу тем, получил от брата пожелание — работать с ними *al fresco*, обращаясь к крупному штриху, полярным контрастам, свойственным, например, Скрябину.

<sup>18</sup> *Житомирский Д.В.* Н.К. Метнер: Заметки о стиле // *Житомирский Д.В.* Избранные статьи. М., 1981. С. 283.

тетическое и светлое идиллическое). Все сборники стали и *своеобразной энциклопедией* широкой разработки композитором таких важных для него жанров, как *песня* и *танец*. Только первый из трех циклов не имеет специального жанрового комментария, хотя абсолютное большинство его номеров также составляют танцы (Грациозный, Праздничный, Сельский, Лесной) и песни (Вечерняя и Песнь на воде). В зеркальной последовательности представлены миниатюры и крупная форма в ор. 39. Здесь всего пять номеров, без танцев. Цикл имеет подзаголовок «Лирические мотивы»: Размышления, Романс, Весна, а затем Утренняя песня и Трагическая соната.

Как моножанровый дансантичный цикл решен ор. 40, «Танцевальные мотивы». Он объединен общим позитивным настроением. Танцы здесь озаглавлены: Танец с пением, Симфонический танец, Танец цветения, Плавный танец и Дифирамбический.

Сам танец Метнер очень любил, и многие его сочинения пронизаны танцевальными ритмами. Однако, когда М.В. Добужинский предложил ему написать балет на сюжет сказки Андерсена «Принцесса на горошине», — отказался. Так же композитор поступил с предложениями московских Художественного и Камерного театров. Рахманинов уговаривал Метнера: «„Ну чего Вам стоит сделать это“, на что Николай Карлович отвечал: „Вот именно, ничего не стоит...“»<sup>19</sup> (см. *комм.* Г в Приложении).

В «Забытых мотивах», как писал брату Метнер, он видел «весь смысл и все оправдание» своей «грешной жизни, я полагаю... разработать данный мне Богом материал. Годы летят, а темп моего сочинительства замедляется настолько, что если я не приму каких-либо мер, то дойдет в ближайшем будущем до полной остановки»<sup>20</sup>. Пьесы и сонаты «Забытых мотивов» Метнер играл и записывал с удовольствием.

Назовем и другие сочинения, которые композитор-пианист включал в свои программы наряду с крупными формами. Из ор. 7 нередко исполнялся «Отрывок из трагедии» (№ 7); из Новелл ор. 17 — № 1, названный «Дафнис и Хлоя». Среди поздних автор выделял свои Гимны ор. 49. Первый назывался «Гимн перед работой», второй — «У наковальни», третий — «Гимн после работы». Словом, композитор не только сонаты снабжал жанрово-смысловыми названиями, эпиграфами, посвящениями, но и не скупился на комментарии к пьесам малой формы. Например, трижды композитор обращается к образам рыцарей («Шествие рыцарей», ор. 14 № 1, «Жил на свете рыцарь бедный», ор. 34 № 4, «Странствующий рыцарь», ор. 58 № 2), многократно стремится

<sup>19</sup> Метнер А.М. О Николае Карловиче Метнере // Метнер Н.К. Статьи... С. 44.

<sup>20</sup> Письмо к А.К. Метнеру, март 1919 г. // Письма. С. 177.

воплотить идею колокольности в сказках («Campanella», ор. 20 № 2, «Сказка колокола»). Как и в сонатах, мог предпослать стихотворный эпиграф миниатюре: так, № 5 из Восьми картин настроения (ор. 1) предшествуют строки из Лермонтова: «Метель шумит, и снег валит, но сквозь шум ветра дальний звон, порой прорвавшийся, гудит»<sup>21</sup>.

Завершим сказанное общим наблюдением. Метнер не сооружал «Китайской стены» между сонатами и сказками ни на эстраде, ни в творчестве. Он мог как написать сказку в сонатной форме (ор. 8), так и назвать танец с упоминанием любимого жанра («Танец-сказка», ор. 48 № 1). Во взаимосвязи жанровых определений иногда стремился объединить оба канала — тогда и родилась Соната-сказка (ор. 25 № 1).

---

<sup>21</sup> Ю.Н. Тюлин вспоминает, что «Николай Карлович всей душой любил зиму, русскую зиму с ее метелями и ранними сумерками, а в доме — уютную раннюю лампу. Но метель он любил какой-то особенной любовью. Это роднит его с Андреем Белым, автором Четвертой симфонии, известной под названием „Кубок метелей“. В метель Николай Карлович весь день стремился хоть на минутку, но несколько раз выйти на улицу» // Н.К. Метнер. Статьи... С. 120.

## **Глава 6. Концерты и квинтет**

### **Концерты для фортепиано с оркестром**

Рубеж XIX—XX веков — период блестящего и бурного расцвета фортепианного концерта в русской классической музыке. Вслед за Чайковским, оставившим знаменитые образцы в этом жанре, усиливается интерес отечественных композиторов к фортепианному концерту. Причины многообразны. Именно с последней трети XIX века связаны гигантские достижения русского симфонизма, появление выдающихся произведений крупного симфонического жанра. Эти же годы были периодом наивысшего расцвета русской исполнительской школы. Если в 1878 году В.В. Стасов утверждал, что «все лучшие пианисты теперь русские», имея в виду братьев Рубинштейн, Балакирева, Танеева, Есипову, то на рубеже веков выдвигается новая блестящая плеяда пианистов во главе с Рахманиновым, Скрябиным и Метнером. Интерес к жанру фортепианного концерта у этих композиторов, а позднее у Прокофьева и отчасти у Шостаковича, был в первую очередь связан со спецификой их художественной индивидуальности, совместившей блестящее композиторское и исполнительское дарование.

Однако «удельный вес» концерта в творчестве каждого из названных композиторов все же различен. Для Рахманинова фортепианный концерт стал одной из излюбленных форм высказывания. Композитор создает четыре концерта и Рапсодию на тему Паганини, своеобразно преломляющую принцип концертности, по существу пятый в этой сфере опыт<sup>1</sup>.

В противоположность Рахманинову Скрябин лишь однажды обратился к жанру концерта, сосредоточив свое внимание на фортепианных сонатах, программных миниатюрах и многочисленных поэмах. Перу Метнера принадле-

---

<sup>1</sup> Пяти, этой же сакраментальной цифры в количестве созданных концертов (в чем традицию заложил Бетховен), придерживались Прокофьев и долгие годы Шедрин. Шостакович написал два фортепианных концерта.

жат три фортепианных концерта, однако по чисто субъективным причинам этот жанр все же не стал для него ведущим.

К созданию фортепианного концерта Метнер подошел сравнительно поздно: Первый концерт стал 33-м опусом композитора, уже написавшего большие сонаты ор. 22, 25, 27, 30, скрипичную сонату ор. 21 и многое другое.

Появление Первого концерта в центральный период творчества был закономерным результатом развития метнеровской сонатной формы. Прослеживая ее путь от ранних миниатюрных сонат ор. 11 к сложным по форме и содержанию сонатам ор. 25, 27 и 30, легко убедиться в стремлении композитора раздвинуть рамки своих сонатных сочинений. Об этом свидетельствует также и то, что наиболее крупные и значительные сонаты центрального периода Метнер задумывает вначале как концерты, но в ходе работы меняет замысел<sup>2</sup>.

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

Круг настроений Первого концерта можно обобщенно определить как ярко патетический, достигающий временами подлинной трагедийности. В сочинениях Метнера образы мужественного, скорбно-сурового плана встречаются не так часто. Наряду с Первым концертом здесь можно указать на Трагическую сонату ор. 39, отчасти на сонату ор. 25 № 2, на сказки ор. 20 № 2 и ор. 34 № 4, на первую часть фортепианного квинтета.

Во Втором концерте преобладают иные образные сферы: ритмически активная стихия танца, с одной стороны, широкая кантиленная лирика — с другой. В этом плане Второй концерт оказывается очень близким циклам «Забывших мотивов» с их антитезой песни и танца, а также Первой скрипичной сонате ор. 21.

В Третьем концерте господствует эпико-драматическая линия. Его романтически-взволнованный эмоциональный строй, тесная связь с литературным источником побудили композитора назвать свой симфонический опус Концертом-балладой. И здесь, естественно, протягивается нить ко многим музыкальным рассказам Метнера, таким, как Соната-баллада, Соната-воспоминание, Импровизация из ор. 2 «Песнь Русалки» и многочисленные сказки.

Степень конкретизации образов во всех трех концертах различна. Мятежный, полный огромного внутреннего драматизма Первый концерт не связывался композитором с определенной программой. В двух последующих концертах принцип программности преломлялся Метнером по-разному: обобщенно — во Втором концерте, более конкретно — в Третьем. Так, во Втором концерте всем трем частям композитор дает образно-жанровые заголовки:

---

<sup>2</sup> Так было, в частности, с сонатой ор. 25 № 2; уже указывалось, что она задумывалась как концерт и композитор даже набрасывал эскизы к ее оркестровке.

«Токката», «Романс», «Дивертисмент». Третий концерт навеян мотивами баллады Лермонтова «Русалка».

В столь несхожих друг с другом концертах есть черты, общие для всех трех сочинений. Одна из важнейших — главная, всеподчиняющая роль фортепиано в них. Оркестровая партия чаще мыслится Метнером как равноправная участница соревнования (название «концерт» включает соревнование солирующего инструмента с оркестром как родовой компонент жанра). В комментариях к Третьему концерту Метнер прямо пишет о своем специфическом соотношении оркестровой и фортепианной партий: «оркестр, как хор в трагедии, рояль, как рассказчик»<sup>3</sup>.

В фортепианных концертах Метнера рояль отмечен особой массивностью звучания: композитор так умел писать для фортепиано, что, открывая в нем новые звуковые возможности, выявлял особые, в том числе оркестровые свойства инструмента. Однако, по его собственному признанию, инструментовка концертов (особенно Первого и Второго) была для него мучительным процессом. Никакие справочники, каталоги, таблицы не могли заменить композитору возможность живой, непосредственной проверки своих мыслей за инструментом. В одном из писем Метнер прямо говорит о том, какую большую роль в его творческом процессе играет практическое осязание инструмента: «Осязание это так же необходимо мне, как внутренний слух, дающий мне возможность представить себе самые сложные гармонии и контрапункт или чувство формы, направляющее мысли». И далее композитор раскрывает свое субъективное отношение к оркестру, явно недооценивая его огромнейшие возможности: «...Я рассматриваю оркестровую палитру как фактор динамических оттенков, фразировки, то есть *исполнительского рельефа*...»<sup>4</sup>.

*Первый концерт*, с-молл, ор. 33 сочинялся в Москве в годы Первой мировой войны<sup>5</sup>. Впечатления от ее грозных потрясений вдохновили Метнера на

<sup>3</sup> Метнер Н. Программные пояснения к Третьему концерту. ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 773.

<sup>4</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 423.

<sup>5</sup> Так как в датировке концерта есть разногласия (Б. Асафьев в «Русской музыке от начала 19 столетия» называет год создания 1921), следует внести несколько уточнений. Первые эскизы концерта относятся к началу 1915 года, и, по свидетельству А. Гольденвейзера, уже в конце 1915 года Метнер играл с ним совершенно законченный концерт по клавиру. Далее два с лишним года композитор занимался исключительно инструментовкой своего концерта, что подтверждается авторским пояснением к концерту, опубликованным в программе первого исполнения 29 апреля / 12 мая 1918 года, где сказано: «...концерт этот, только что законченный, — результат свыше 3-летней напряженной работы» (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 508). В день премьеры концерта в программе были также «Вступление», «Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова и «Поэма экстаза» Скрябина. Дирижировал Сергей Кузевитский. Издание концерта в трудные годы Гражданской войны растянулось на несколько лет. В 1921 году вышла из печати партитура концерта; в 1922 году появилось первое издание клавира.



создание подлинно драматического произведения, по-новому раскрывающего его композиторский облик. Ни в одном из концертов композитор не обращается к столь значительной теме, не достигает такого драматизма (см. *комм. Д*).

Первый концерт выделяется своей концепцией. В его музыке показывается путь от мужественно-скорбных образов первого раздела к утверждению светлых оптимистических идеалов в коде. Радость и свет завоевываются в напряженной борьбе с драматически насыщенными, мятежными образами, мощный напор которых окончательно преодолевается лишь в конце произведения. Единая линия развития является одним из показательных принципов драматургии первой симфонической партитуры.

В Первом концерте Метнер создает масштабную одночастную композицию, где каждый раздел предельно развит и образно соотнесен с частями сонатно-симфонического цикла. Здесь медленные разделы и скерцозные эпизоды разработки становятся своеобразно преломленными средними частями сочинения, а кода, насыщенная тематически и динамически, выполняет роль финала. Подобная форма, развивающая листовские принципы, уже применялась Метнером в сонате op. 22.

Своеобразие структуры концерта во многом усиливается широким проникновением в нее вариационности<sup>6</sup>. Это особенно сильно ощущается в экспозиционном разделе с широким проведением и развитием основных тем и в разработке, где вводятся тема и цикл вариаций.

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

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

На первой странице автографа композитор делает запись, ставшую своеобразным авторским кредо в жанре фортепианного концерта: «...минимум тяжести в оркестре... отсутствие параллельности движения всего ансамбля, отсутствие ритмической и фигурационной однообразности... транскрипция мыслей»<sup>7</sup>.

Все этим требованиям уже полностью отвечает основной образ концерта — превосходная, ярко очерченная тема. Трагический порыв, несокру-

---

<sup>6</sup> Вариационность как принцип развития экспозиционных частей (особенно главной партии) — черта, в целом типичная для творчества ряда русских композиторов: Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова, Глазунова, Метнера, Прокофьева.

<sup>7</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 192. Л. 3.

шимая воля и большая внутренняя определенность приближают эту тему к патетическим рахманиновским образам:

38 Allegro

The image shows a musical score for piano and violin, measures 38-42. The score is in 2/4 time, key of D minor. It features a piano part with a complex rhythmic pattern and a violin part with a melodic line. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'sf' and 'f appassionato'.

Все важнейшие разделы концерта — экспозиция, вариации, реприза и кода — в целом исходят из главной партии, которая становится здесь ведущей мыслью, раскрывающей основное содержание. Монотематизм концерта подчеркивается и тональным единством: в до миноре написаны главная партия, тема вариаций, первая вариация и реприза. Кода звучит в до мажоре<sup>8</sup>.

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

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

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

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

39 Метнер. 1-й концерт, главная партия



Рахманинов. 3-й концерт, главная партия



Метнер. 1-й концерт



Калинников. 1-я симфония, 2-я часть



Метнер. 1-й концерт, побочная партия



Римский-Корсаков. «Сказание...»



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

Приведенные примеры (число их легко увеличить) И. Яссер привлекает для доказательства своей мысли о «существовании какого-то общего в России „музыкального климата“, сходным образом питавшего творческое воображение всех ее художников звука»<sup>9</sup>. Но в то же время приведенные темы, звучащие в общем контексте сочинения, являются типичнейшими образцами мелодизма именно Метнера, так как ярко окрашены его оригинальной интонационностью.

Согласно не только замыслу композитора, но и традициям концертной формы оркестр здесь «подает новые мысли»; первое проведение мотива связующего раздела изложено в партии виолончелей. Фортепианный вариант этой темы представляет большой лирический раздел экспозиции.



Один из впечатляющих образов — первая тема побочной партии — первоначально звучит в оркестровом изложении. Эта тема появляется в контрапункте с главной партией, рождаясь как грань основного образа:

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

<sup>9</sup> «Новое русское слово» от 13 ноября 1952 г.

кульминаций концерта. Тема побочной партии<sup>10</sup> изложена в виде самостоятельного маленького цикла вариаций, в котором композитор прежде всего использует тембровое разнообразие красок. Данная мелодия первоначально «подается» квартетом духовых, интенсивно развивается и оформляется в протяженную кантилену у солиста и затем последовательно проводится у скрипок, солирующего гобоя, гобоя с кларнетом.

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



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

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

Введение темы с вариациями в виде среднего раздела (чаще средней части) — явление не единичное в жанре русского фортепианного концерта. Достаточно указать на концерт Скрябина, Третий концерт Рахманинова, Третий концерт Прокофьева, Первый Кабалевского. Но в отличие от перечисленных в своем концерте Метнер использует эту форму своеобразно<sup>11</sup>, учитывая специфику крупного одночастного сочинения.

В концерте Метнера собственно разработка (как бы средняя часть циклического концерта) не сразу вводит тему вариаций, а сначала показывает процесс ее формирования, роста и становления. Замысел первого (собственно

<sup>10</sup> Пучок лирических тем в зоне побочной партии характерен и для сонатно-симфонической тектоники Мясковского (Пятая, Шестая симфонии, Вторая и Третья фортепианные сонаты).

<sup>11</sup> Ближе всего с точки зрения логики формы находится срединный раздел первой части Седьмой симфонии Шостаковича.

разработочного) этапа развития — в быстром мелькании уже знакомых тем, каждая из которых стремится выйти на первый план и подчинить себе остальные. Наиболее значительной здесь становится резко звучащая интонация энергичных скачков (инструментованных в виде переключки деревянных духовых с колочими, сухими ударами фортепиано), которая постепенно сближается с мелодическим контуром главной партии. Так еще раз, как бы заново рождается основная тема концерта. Данная в лирическом аспекте, она становится и основной темой для большого вариационного раздела. Таким образом, прежде чем ввести тему вариаций, Метнер показывает длительный процесс ее становления, и сделано это не случайно. В заключительных вариациях (седьмой и восьмой, начиная с цифры 44) композитор как бы «восстанавливает в правах» чисто разработочный метод и показывает процесс рассредоточивания основной темы. При таком плане разработка в целом обнаруживает очень стройную и строгую логику развития: от становления темы к ее утверждению и развитию в ряде вариаций и затем как бы «свертывание» темы с постепенным вхождением в репризу.

Приступая к работе над этим разделом, Метнер записывает: «Разработка — *чередование* фортепиано и оркестра. Таинственно танцующие мотивы, часто тонально законченные. Распыление тем»<sup>12</sup>.

В образном плане вариации являются все теми же маленькими сказками, объединенными рамками крупного сочинения. В черновике композитор записывает: «Собственно не вариации, а импровизации, *Intermezzi Capricces*»<sup>13</sup>.

В фортепианной Импровизации ор. 47, весьма близкой по характеру Первому концерту и также написанной в форме вариаций, Метнер раскрывает программу маленьких сказок-вариаций, публикуя их названия. Здесь выделяются несколько характерных групп. Медленные вариации, напоминающие типично метнеровские ноктюрны-размышления, нежные канцоны, озаглавлены очень поэтично: «Песнь русалки», «Раздумье», «В лесу». В концерте сходный образный строй ощущается в первых двух медленных вариациях. Ряд вариаций в ор. 47 связан с тонкой зарисовкой картин настроения. Это «Каприс», «Причуды», «Чары», а в концерте — третья (*Sostenuto* — ц. 36) и пятая (*Espressivo* — ц. 44) вариации. Но особенно большую группу в ор. 47 составляют подвижные вариации, запечатлевшие картины природы: «В струях» (импровизация), а в концерте — четвертая (*Fantastico* — ц. 40), шестая и восьмая; или фантастических существ, ее населяющих, — леших, эльфов, гномов, русалок. Здесь по ассоциации образной и чисто музыкальной в памяти возника-

<sup>12</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 193. Л. 6.

<sup>13</sup> Там же, ф. 132, № 192. Л. 37.

ют «большие» сказки композитора: «Сказка эльфов», «Леший» и весь фантастический цикл, посвященный «Золушке и Иванушке-дурачку».

На одной из страниц рукописи концерта композитор пишет о замысле разработки с вариациями: «Сначала свободные (в отношении общей линии, общего движения разработки) фрагменты-вариации, может быть даже с заключительными каденцеобразными пассажами, но непременно более или менее устойчивые, определенные тонально, а потом собственно разработка, состоящая из *фрагментов этих фрагментов*, тонально неустойчивая, устремляющаяся прямо в репризу...»<sup>14</sup>. «Собственно говоря, VII и VIII вариации не суть вариации, так как здесь грани общей разработки-каденции начинают сливаться. Вообще лучше нумерацию вариаций уничтожить»<sup>15</sup>.

В процессе работы над вариационным циклом записываются отдельные фразы и возгласы, вычлененные им из основных тем. Эти мелодические попевки (их девять) располагаются в строгой последовательности, нумеруются. Метнер формулирует для себя два руководящих принципа работы: 1) разработка — переключка возгласов, 2) один мотив заходит за другой. Вот эти мотивы в авторской записи:

43

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

<sup>14</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 193. Л. 13 (курс. мой. — Е. Д.)

<sup>15</sup> Там же, № 192. Л. 61. Каденциями Метнер называл в черновиках каждую вариацию, видимо подчеркивая этим свободный характер развития. Вместе с тем композитор, выписывая эти мотивы, имел в виду сочетание непрерывности, текучести с четким структурированием.

Однако при своем многообразии эти мелодические фрагменты (как и выросшие на их основе темы) восходят к единому тематическому зерну. Таким тематическим стержнем, пронизавшим собой весь материал концерта, является нисходящий тетрахорд от третьей ступени гаммы *до*.



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

Если проанализировать вычлененные композитором мотивы, то во всех присутствуют указанные тетрахорды, правда, в различных звуковых комбинациях. Так, в первом фрагменте последовательность будет: II—I—IV—III; в третьем: — II—I—III—IV; в девятом: IV—I—II—III; в восьмом: I—III—II—IV; в большинстве же отрывков тетрахорд предстает в своей прямой последовательности: I—II—III—IV (см. наброски 2, 4, 5, 6 и 7 в приведенном ранее нотном примере). Стоит обратить внимание на два момента, продемонстрированные в данных мотивах: используя формульность мелодического каркаса и его цепное развертывание, Метнер свободно оперирует *интонациями классической музыки*, сочетая их с вокальными интонациями родного для него русского фольклора. Обратим для примера внимание на мотивы № 5 и 6, которые и открываются, и завершаются секундовыми интонациями вздоха, причета. Заметим, что тяга к цепному интонационному развертыванию свойственна мелодизму Танеева, наставнику Метнера, в высшей степени им почитаемому. Постоянным интонационным обновлением мотивов Метнер достигает эффект, способствующий медитативному углублению тематизма.

В этой своеобразной мотивной разработке композитор безусловно продолжает путь, намеченный еще Шуманом в «Симфонических вариациях» и особенно в «Карнавале». Выписанные Метнером «образчики» (выражение самого композитора), по-разному преобразующие единое мелодическое зерно, можно сравнить с «Сфинксами» из «Карнавала» Шумана, дающими тематическую «разгадку» вариационному принципу, положенному в основу этого сочинения. Указанные варианты нисходящего тетрахорда могут быть соотнесены и со вступительной темой сонаты *h-moll* Листа или со вступлением ко Второму концерту Прокофьева.

Метод детальной тематической разработки, так полно примененный в концерте, очень показателен для творческой лаборатории Метнера.



Последний этап развития симфонической пьесы — репризу и коду — Метнер обдумывает очень долго. Об этом свидетельствуют разные записи в черновике, сделанные композитором в период работы над этими разделами сочинения. Наметки плана репризы и коды в основном касались только формы и «тематической объемности» этих разделов, так как реприза, выполняя важную смысловую роль, являлась все же промежуточным звеном между огромной разработкой и масштабно развернутой кодой: «*Реприза* — главная тема, полный ансамбль; затем остановка и все остальное — как каденция в фортепиано и тонально неустойчивое ритмически свободное движение. Свободное рассуждение; пассажи»<sup>16</sup>. Вступление репризы связано с одной из самых значительных кульминаций концерта: tutti оркестра и мощное аккордовое «tutti солиста». Сократив репризу до минимума, вводится только одно проведение главной темы, то, которое в экспозиции являлось местной кульминацией: в репризе звучит лишь ее сольный вариант. Это сделано не случайно. Реприза концерта продолжает линию развития главной темы именно на том динамическом уровне, который был достигнут в экспозиции. И несмотря на сжатый масштаб (одно проведение), тема дана здесь шире, полнее, ибо из нее исключен лирический элемент — связующая партия. Следуя намеченному плану, композитор излагает тему канонически: плотное аккордовое полнозвучие фортепианной партии еще усиливается стреттным вступлением первых скрипок и флейт, также ведущих основную тему.

Такая концентрация сил в репризе позволяет протянуть линию развития ведущего образа вплоть до коды, являющейся центральной кульминацией и смысловым итогом концерта Метнера. Становление радости и света в коде достигается не сразу. Оттягивая развязку, Метнер еще и еще сталкивает основные образы концерта, и в этой последней схватке окончательно побеждает оптимическое начало. Мажорное проведение основных тем в коде концерта звучит как торжественный гимн.

Колокольным, мощным ударом фортепиано заканчивается первый концерт Метнера — одно из самых значительных его сочинений, связанных с современностью (см. *комм. Е*).

В совершенно ином характере выдержан *Второй концерт*, c-moll, op. 50, в 3 частях. В архиве Метнера не сохранилось его черновой рукописи. Однако в многочисленных письмах, относящихся к началу 1920-х годов, можно встретить замечания, до некоторой степени освещающие период работы над сочинением. Уже после завершения его клавира такой бесконечно придиричий к себе музыкант, как Метнер, стремится к многочисленным доработкам,

<sup>16</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 193. Л. 6.

неоднократно возвращается то к одному, то к другому разделу сочинения, совершенствуя их.

В период окончания работы над концертом (сентябрь — октябрь 1926 года) у Метнера завязывается чрезвычайно живая переписка с Рахманиновым, который завершал свой Четвертый фортепианный концерт. Высоко ценя талант Рахманинова-симфониста, Метнер обращается к нему с просьбой сделать замечания по его инструментовке. В одном из писем читаем: «Пришлите соломинку в виде одного слова в ответ на вопрос, *смею* ли я быть более легкомысленным? Могу ли уже теперь прислать Вам маленькие образчики по несколько тактов своего утопического искусства с тем, чтобы Вы прислали их мне с Вашей отметкой по пятибалльной системе?». И далее Метнер раскрывает, какие именно вопросы инструментовки Второго концерта его особенно смущают: «Меня искренне не интересует (или весьма мало интересует) красочность, колорит звучностей, ибо я искренне верю, что он лежит главным образом в самой музыке. А так как я в своем деле могу быть только искренним, то я не гонюсь за самодовлеющей красотой оркестровых комбинаций, а лишь за их практичностью в смысле динамического рельефа. Выбирая тот или другой инструмент для своей мысли, я не хочу, чтобы он добавлял к ней нечто от себя, но лишь только, чтобы он ничего от нее не убавлял. Взгляните боком, своим опытным взглядом и скажите только, не убита ли сама мысль всеми этими бойцами (инструментами. — *Е. Д.*), и если она не убита, то я уже почти себя счастливым отцом»<sup>17</sup>.

Задумываясь над инструментовкой концерта, композитор вместе с тем все чаще приходит к мысли, что его фортепианные сочинения в ряде случаев могут быть переложены для оркестра. В письме к брату он замечает: «Откровенно говоря, я нахожу, что *весьма многие* из них (сочинений. — *Е. Д.*) при *желании* могли бы быть инструментованы с успехом. Не говоря уже об известной „Шопениане“ Глазунова, которая представляет собой пример преодоления самого *специфического* пианизма (которого в большинстве моих сочинений, несмотря на их законную фортепианность, вовсе нет) — не говоря уже об этом преодолении непреодолимого — ведь инструментуют же ныне такие вещи, как „Вокализ“ и „Табло“ [„Этюд-картина“] Сергея Васильевича»<sup>18</sup>.

Дружеская помощь Рахманинова и его в целом положительный отзыв об инструментовке концерта были важным стимулом для более быстрого и успешного его завершения. В одном из последующих писем Метнер пишет:

<sup>17</sup> Из переписки Рахманинова и Метнера // Советская музыка, 1961, № 11. С. 81–83.

<sup>18</sup> Список своих сочинений для переложения на оркестр Метнер приводит в письме к брату Александру от 18 июля 1926 г. См.: Письма. С. 336.

«Все Ваши замечания принял к сведению... Я, ободренный, принялся за работу, и она пошла у меня в десять раз быстрее, чем раньше»<sup>19</sup>. Интересно, что и Рахманинов, работавший над завершением Четвертого концерта, был «болен той же болезнью» (из письма к Николаю Карловичу), что и Метнер: он длительно шлифует произведение уже после написания клавира и особенно беспокоится о его чрезвычайно значительных, как казалось Рахманинову, масштабах. Четвертый, пожалуй, самый «метнеровский» из концертов Рахманинова, получил блестящую оценку Николая Карловича, который писал ему в этот период: «Ради бога, не замучивайте себя и своего чудного концерта переделками»<sup>20</sup> (см. *комм. Ж*).

После завершения работы Рахманинов посвящает Четвертый фортепианный концерт Метнеру, который в свою очередь посвящает Рахманинову свой Второй фортепианный концерт (см. *комм. З*).

Написанный рукой зрелого мастера, Второй концерт является значительным явлением в творческой биографии композитора. По сравнению с Первым концертом он выделяется простотой, светлым жизнелюбивым тоном музыки, классической стройностью и отточенностью формы.

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



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

<sup>19</sup> Подробнее об этом см.: Из переписки Рахманинова и Метнера // Советская музыка, 1961, № 11.

<sup>20</sup> Там же.

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

46 *rit. molto cantabile*

*f*

*p*

47 *Andante con moto dolce, cantabile, legatissimo*

*p* *legato*

Теперь рассмотрим экземпляр Второго концерта Метнера из нотной коллекции Эдны Айлз. Клавир в издании В. Циммермана (Лейпциг, 1929) содержит *собственноручные карандашные пометы композитора*, касающиеся темповых обозначений, характера динамики, артикуляции, лигатуры, пауз, аппликатуры, педализации, устранения опечаток в тексте. При издании в Москве партитуры (Музгиз, 1963) учитывались черновики Метнера, переданные вдовой после смерти композитора в ВМОМК им. М.И. Глинки (см. *комм. II*).

Представляется целесообразным сравнить комментарии клавира и партитуры. Последняя открывается важным сообщением автора: «На протяжении всего произведения сохранять *ось-единицу темпа*, но без метронома» (с. 9). На циммермановском клавире рукой Метнера дополнено: «Al rigore di Tempo». Последняя запись, как уже отмечалось, одна из самых расхожих ремарок композитора, для которого *темп, обозначенный в начале пьесы, части цикла, выполнял роль центрального элемента общей ритмической системы* всего сочинения.

В клавире указания к характеру музыки и темпу финала следующие: «Finale. Allegro risoluto e molto vivace». К этому рукой композитора добавлено: «Sempre leggiero il a tempo». В партитуре обе ремарки объединены. Показателен и тот факт, что партии солиста и оркестра могут быть записаны в разных размерах. В финале концерта, например, текст солиста метрирован на  $\frac{3}{4}$ , а оркестровый на  $\frac{2}{4}$ , причем композитор подчеркивает, что это одно и то же, так как здесь возникает характерное для полиметрии наложение «дуолей ни триоли» (к полимелодическим эпизодам композитор обращается многократно, например, в финале раздел Marciale, ц. 8). В левом верхнем углу рукописи дан типичный комментарий по поводу нахождения нужного темпа: « $\frac{3}{4}$  и  $\frac{2}{4}$  сменяются здесь в одном темпе, т. е. равняются друг другу как триоль=дуоли».

Небольшая коррекция текста имеет место в каденции первой части. Придавая этому импровизационному разделу огромное значение в драматургии целого (каденция в классическом концерте сопоставима с выходной арией героя в опере), Метнер использует разные приемы для ее тематической сконцентрированности. В частности, в рамках оркестральности фортепианного звучания он находит дополнительные средства для высвечивания важнейших интонационных «матриц» в общей политематичности фактуры. В эпизоде каденции (Tempo rubato, ц. 26 + 3 такта, пассажи на *ppp*, фермата) для обострения в токкате прорывов начальных звуков главной темы композитор заменяет напечатанные акценты в средних голосах (первые пальцы левой и правой рук) на другое визуальное выделение этих нот (заклучает их в кружки):

48 *Andante con moto*  
*dolce, cantabile, legatissimo* rit.

*ppp*

\* *And.*

Сравнение двух изданий показывает, что Метнер переносит в клавир не только обозначение солирующих инструментов оркестра, играющих в этот момент. Композитор всемерно пытается отразить их линии в партии второго фортепиано (этот процесс, кстати, аналогичен тому, что в усовершенствовании текста солиста автор считает необходимым включить и постановку аппликатуры). В финале (ц. 35 + 4 такта) звучание второго фортепиано усиливается за счет подключения линий флейты и двух кларнетов:

Далее в октавной дублировке флейт и кларнетов Метнер дописывает и такую линию:

Новые звукорежиссерские ремарки в клавире чаще всего касаются педали. В коде (ц. 58) зачеркивается потактовая педаль и предлагается одна длинная, выдержанная на семь тактов. При этом указываются и такие тонкие нюансировки, как  $\frac{1}{3}$  *Ped.* или  $\frac{1}{4}$  *Ped.* В последних одиннадцати тактах финала (ц. 60) одной педалью предлагается охватить из них сразу девять. Добавляются следующие нюансы: // *sempre pedale*.

Рукопись *Третьего концерта* (e-moll, op. 60, в 3 частях) Метнера хранится в Лондонской библиотеке. Изучение сочинения по подлинникам (с добавлением материалов в Музее им. М.И. Глинки) позволило сделать важные наблюдения, связанные как с анализом текста, так и с особым подходом композитора к жанру<sup>21</sup> (см. *комм. К*).

<sup>21</sup> Подробнее об этом см: *Долинская Е.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М., 2006.

Поистине знаковой датировкой «*после 22 июня 1941 г.*» Метнер начинает письмо, в котором излагал свою версию лермонтовской баллады, ставшей поэтической основой Третьего концерта: «1-я часть связана с балладой Лермонтова „Русалка“. Плывая по реке голубой, озаряема полной луной, Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь „чужой стороны“, который остается „хладен и нем“ к ее ласкам». На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1-я часть концерта. Но в Интерлюдии и финале концерта лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением человеческого духа, убаюканного, усыпленного чарами земной жизни („реки“), — витязь-дух постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песнь, в конце (кода концерта) превращающуюся в гимн»<sup>22</sup>.

Метнер не только изложил в письме литературный «сценарий» своего концерта, но и, как свойственно его методу работы, испещрил черновики конкретными, в данном случае программными пояснениями и кратким описанием «действующих лиц»<sup>23</sup>. Например, в связи с первой темой, где из спокойного движения струнных, изображающих спящую водную гладь, постепенно, как бы с трудом рождается одна из ведущих мелодий концерта, Метнер писал: «Концерт назван балладой главным образом из-за повествовательного характера первого предложения, написанного в совершенно свободной форме с мелодией поэтического и романтического характера». Фактура в высшей степени типична для Метнера как представителя Серебряного века — в аккомпанементе использована мифологема волны, одна из излюбленных в его сочинениях.

В традициях романтического симфонизма тема подвергается различным образным трансформациям — звучит то сурово-настороженно, то мягко-задумчиво, то шутливо. Однако самое яркое перевоплощение темы дано в коде концерта. Здесь это гимн, воспевающий светлое чувство любви. Искреннее восхищение Метнера Чайковским делает обоснованной *параллель двух Гимнов Свету*: финалов оперы «Иоланта» и концерта-баллады Метнера.

Один из самых впечатляющих образов концерта — широкая, «зовущая» тема Русалки. Как «действующее лицо» повествования она возникает лишь в финале концерта. Тема Русалки звучит в ре-бемоль мажоре — тональности любовных настроений.

<sup>22</sup> Письмо Н.К. Метнера к Э.Д. Прену. Цит. по: *Васильев П.* Предисловие к изд.: *Метнер Н.К.* Собр. соч. В 12 т. Т. 1. М., 1961. С. 9.

<sup>23</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 774.

51

rit.

126 *Andante con moto tranquillo*  
(Tripla più lento)

$\text{♩} = 50$

*f*

*mp cantabile*

*p p pp*

*pp*

*ppp*

*p*

rit.

126 *Andante con moto tranquillo*  
(Tripla più lento)

$\text{♩} = 50$

*p*

*pp*

*ppp*

*p*

*f*

*p*

*p dolciss.*

*mp*

*pp*

*pp*

*pp*

Стремясь показать образную взаимосвязь тем, процессуальность их развития, Метнер не обособливает каждую часть концерта, а, наоборот, подчиняет их единой линии развития. Черновые рукописи концерта свидетельствуют, что Метнер рассматривал вторую часть — Интродукцию — только как «введение к финалу, которое должно производить впечатление постепенно растущего героического духа»<sup>24</sup>. В коде финала тема реки и песнь Русалки контрапунктически объединяются и звучат в виде гимнического апофеоза жизни и любви.

<sup>24</sup> Там же.



Анна Михайловна Метнер рассказывает о процессе зарождения интонационно-мелодического фонда концерта, который возникал изначально в практически сложившемся виде: «Одна из тем Третьего концерта пришла ему во сне, и он, проснувшись, должен был ночью записать ее. И чаще всего оказывалось, что первая запись темы была настолько точной, что она не менялась, если даже последующая работа над произведением на эту тему происходила спустя несколько лет. Так, например, первая запись квинтета, относящаяся к 1905 году, легла без изменений в основу сочинения, законченного в последние годы жизни. [...] Зарождавшиеся темы Николай Карлович большей частью записывал не на двух, а на трех-четырёх нотных строчках. Впрочем, он иногда удовлетворялся и клавирным изложением, хотя находил, что рамки фортепиано тесны и лучше было бы написать для оркестра. Между тем он боялся терять время на оркестровую запись, так как всегда думал, что не успеет реализовать и половины накопившихся у него тем. Некоторые его произведения требовали, как он сам говорил, оркестрового воплощения, например Соната e-moll op. 25 или Соната-эпика op. 57, которые считал симфоничными»<sup>25</sup>.

Сочинение концерта-баллады заняло около года (вторая половина 1941 — середина февраля 1942 года). Сложная жизнь в военный период ограничивала возможность не только быстрого представления произведения на концертную эстраду, но и хотя бы осуществления проб материала на двух инструментах. В письме от 30 марта 1942 года сообщается: «Месяц назад я закончил одну большую (годовую!) работу, и, так как я до сих пор не имел возможности не только показать ее кому-нибудь, но даже и сыграть ее самому себе (это невозможно без помощи другого рояля, а здешняя пианистка — Miss Pes — весь этот сезон была нездорова), то я никак не могу оторваться от этой работы и все это время вылизывал разные детали, наподобие нашего кота...»<sup>26</sup>.

Исследуя рукописи Метнера, нетрудно убедиться, что композитор не только все действительно «тщательно вылизывает», но и многократно ведет письменный монолог с самим собой на тему: *что и как* из тематического материала, гармонических и фактурных принципов надо использовать при развитии. Рукописи подобного типа для изучающего авторские тексты Метнера действительно в состоянии сообщить многое. Черновой вариант выглядит так: используется только правая сторона листа, а левая оставляется для эскизов, набросков, версий. Показателен, например, зачин второй части: перед первой строкой нотного текста (правая сторона листа) карандашом, уже, к сожалению,

<sup>25</sup> Н.К. Метнер. Статьи. Материалы. Воспоминания. М., 1981. С. 39, 40.

<sup>26</sup> Письма. С. 496.

сильно выцветшим, зафиксировано: «Переход в Allegro (финал), 1-я страница перехода в финал в исправленном виде». На левой стороне много вариантов зеркально расположенного чистого текста.

Кроме того, последняя строка каждого листа обычно не заполняется, оставляется свободной и предназначается для всевозможных проб: гармонических, контрапунктических, ритмических, фактурных.

Метнер работает в карандаше, и то, что уже считает готовым, дает Анне Михайловне обводить чернилами. По этому поводу есть ее письмо к Эдне Айлз в ответ на вопрос, как скоро Анна Михайловна обедеет чернилами рукопись Третьего концерта. Анна Михайловна отвечает, что не может точно назвать дату и ответить конкретно, так как Николай Карлович сам работает над усовершенствованием текста, дает много разных вариантов, часть которых уничтожит, а нужное впишет.

Сочиняет Метнер исключительно на клавирной бумаге, и черновая рукопись Третьего концерта выглядит как пьеса для двух фортепиано либо как двухрояльная версия фортепианного концерта, о чем, в частности, свидетельствует и постановка аппликатуры в партии второго рояля. При сочинении композитор пользуется старыми заготовками, которые всегда распределены по «Книгам», строго пронумерованным<sup>27</sup>. Например, на 9-м листе рукописи финала (ц. 42–44) он напоминает себе о необходимости посмотреть для этого эпизода «еще записи в Кн. 12», а за семь тактов до цифры 126 помечает: «См. пассаж сюда в Кн. № 4». (Заметим, что в приведенных и вообще во всех своих черновиках Метнер использует в словесных комментариях старую орфографию — с применением буквы «ъ» — твердого знака.)

Кроме того, композитор очень щедр на агогический комментарий оркестровой партии. Так, начальные восемь тактов второго фортепиано откомментированы следующими динамическими разметками: *fortissimo* — *risoluto* — *sforzando* — *mezzo forte* — *diminuendo* — *piano*. Напомним здесь об общеизвестном, но важном факторе: характер агогики и динамики теснейшим образом связан с исполнительским стилем каждой эпохи. *Forte* и *piano*, *accelerando*, *diminuendo* и *crescendo*, например, у Баха, Листа, Дебюсси и Прокофьева различаются как по силе звучания, так и по способам фортепианного интонирования. Например, *mezzo forte* или *mezzo piano*, то есть «гибкие» *forte* и *piano* (терминология А. Швейцера), абсолютно не свойственны Баху, но станут в высшей степени типичными для романтиков. Подобная же ситуация возникает и с темпами, особенно во всем спектре быстрых движений. Некоторые приемы

<sup>27</sup> Записные книжки Метнера содержат записи двух видов — нотные и вербальные.

звуковой коррекции и вовсе исчезают из практики. Сочинения, в частности, рассчитаны на почти полное игнорирование фортепианным творчеством и исполнением техники полупедали, что возникает как очевидное следствие особенностей исполнительства XX века.

Аппликатура не только выставлена Метнером к правой и левой руке солиста, но и намечена в партии второго фортепиано. Здесь же, кстати, хорошо видно, как он работает со строками, расположенными над и под партией пианиста, играющего за оркестр (последние три такта с характерной ремаркой *pizzicato*). Именно на этих страницах ведется поиск различных фактур к уже давно сложившемуся тематическому материалу.

Пожалуй, чаще всего встречаются в черновой партитуре коррекции по темповой драматургии: части ли в целом, или отдельного важного фрагмента. Например, в финале к «любовному эпизоду» в *Des-dur* (по смыслу он естественно сопоставим с *Des-dur* ной вариацией «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова) Метнер ограничивается в изданных клавире и партитуре лишь ремаркой: *Andante con moto tranquillo*.

В черновом же экземпляре подробно комментируется как метрическая сетка, так и общий характер звучания. «Этот темп, вдвое медленный, чем предыдущий, не должен (несмотря на спокойный характер) изменить метрическое построение всей пьесы. Здесь та же смена 2-х и 3-х восьмых, как там была четвертей. То же отношение дуоли к триоли». Как композитор-исполнитель Метнер понимал: ничто так не искажает характер сочинения, как неточно найденный темпоритмический «сценарий» произведения. В силу подобного обстоятельства в творческом процессе именно этой стороне изначально уделялось особое внимание. Например, эпизод (ц. 4) в черновике откомментирован: «*Listesso tempo 3/2=6/4*», а в печатном экземпляре: «*Tranquillo, poco a poco agitato*».

Изучаемый манускрипт свидетельствует, что на момент сочинения Третьего концерта будущая оркестровая партия (фиксируемая в данном автографе в фортепианной версии) выверяется особенно тщательно — к ее усовершенствованию обращено большинство вариантов. Зафиксированные нотные версии и словесный комментарий говорят о первостепенном внимании композитора к таким моментам, как *глубина баса* (то есть объем звучания), выбор образа — *характера фактуры* (с большей или меньшей ролью фигурации, контрапунктов), необходимые разметки инструментовки и, наконец, выставление аппликатуры. Внимание к аппликатуре у пианиста Метнера обусловлено не только привычной заботой об исполнителях — необходимой подсказкой оптимально-рационального положения пальцев. Композитор прежде всего заботится о целесообразности *образно-художественного интонирования на ро-*

яле оркестровой партии. Например, в одной из важных лирических тем первой части именно путем особой артикуляции, зафиксированной в аппликату-ре, Метнер подчеркивает призывный характер ее интонационного ядра — узкообъемного, заключенного в рамки малотерцовости. Мотив, последователь-но проведенный сначала в партии оркестра (второго фортепиано) и через два такта у солиста, призван давать различную образно-смысловую окраску звуку *c*, остинатно повторяемому в разных ритмических вариантах, где подчеркнуты роль пунктира и предъема. Композитору-пианисту здесь было особенно важ-но обозначить через аппликатуру внутреннее дыхание этой короткой призывной фразы. Подмена пальцев происходит на каждом звуке *c*: 3—4—3—4 в партии «оркестра» и 3—5—4—5 у солиста (к этой проблеме мы вернемся в коммента-риях к написанным Метнером упражнениям).

Можно предположить, что в творческом подходе Метнера нахождение пра-вильной артикуляции фортепианной версии оркестровой партии имело прямое воздействие на последующий ход ее инструментовки. Высказать подобную ги-потезу позволили отдельные словесные ремарки композитора, в частности, его указания на то, что оркестровое вслушивание возникало как следующий за фортепианным изложением акт творения окончательного текста концерта. Например, на обороте выше процитированной 10-й страницы рукописи есть и такая запись: «эскиз партитуры стр. 10-й от *c-moll*». набросок оказался впо-следствии перечеркнутым.

О ходе крайне медленного «переинтонирования» фортепианного текста в оркестровую партитуру свидетельствует следующая пометка к цифре 90 кла-вира: «в этом случае в ф-п. аккорд левой руки на 2-м зв[уке] берется без *E (mi)*, т. е. по примеру аккордов прав[ой] р[уки] оркестра».

По метнеровской традиции на левой стороне листа излагается довольно много вариантов фортепианной версии оркестровой партии (ц. 94). На послед-нем, зачеркнутом наброске записано: «или же вообще в орк[естре] убрать контрапункты, оставить только хроматические басы».

Забота о басовом регистре, как важнейшем ресурсе звучности, у Метнера постоянна. Например, на стр. 4 (три такта до цифры 5) композитор фиксирует самоприказ: «изменить регистры в оркестре», а в двух тактах после цифры 54 понижает звучность в левой руке на октаву.

Ремарки на стр. 13 снова демонстрируют озабоченность судьбой басового регистра. Сначала появляется такое упоминание: «бас был», затем выписыва-ется целая нисходящая гамма в достаточно просторном объеме. Однако в окончательной версии вся работа с басовым регистром перечеркивается и без-оговорочно утверждается первоначальный вариант. Забота о глубине и объем-ности звучания не только фортепианного (что зачастую корректируется педа-

лю), но особенно оркестровой партии приводит к многократности появления такой ремарки: «в орк[естре] некоторые басы лучше на 8 ниже» (например, в автографе цифра 126 + 4 такта).

Уже шла речь, что разметкой инструментовки Метнер начинает заниматься во время сочинения концерта в версии двухрояльной пьесы. Показательно, что в клавире Третьего концерта, изданного у Циммермана, авторская разметка инструментовки воспроизведена полностью.

Поскольку по законам классической оркестровки струнные являются главными носителями мелодического начала, Метнер в черновой версии нередко вводит строчку струнных между партиями первого и второго фортепиано с пометами «Violini e Viole». На этой строке выписываются краткие, но интонационно рельефные мелодические реплики, подлежащие развитию в оркестре.



В связи с тем, что Метнер нередко склоняется и к аккомпанирующей функции оркестра, допустимой в жанровом каноне фортепианного концерта, автограф демонстрирует внутреннее сопротивление композитора сверхобъемной звучности в tutti: первоначальная разметка данного фрагмента первой части полностью исключает деревянные. Весь объем звучания поручен трубам, валторнам и тромбонам. В окончательной версии партитуры в этом разделе звучат и деревянные духовые — напомним о жалобе Метнера Рахманинову по поводу «этих ужасных фаготов», приведенной в связи с перепиской композиторов 1926 года.

Автограф свидетельствует и о том, что Метнер безжалостно купировал казавшиеся лишними оркестровые фрагменты, симфонически развивающие главный тематический материал (полностью зачеркнута, например, левая сторона листа 20 с подробными разметками инструментовки, вписаны и заштрихованы целые оркестровые фрагменты на листах 31 и 40).

На всех этапах сочинения Метнер не только проявляет особое внимание к фактурной насыщенности ткани, нередко полимелодической, но и изначально заботится о ее сбалансированности, естественности развития каждого голоса с необходимым внутренним дыханием<sup>28</sup>. Отсюда появляются не только традиционные запятые, членившие инструментальный текст наподобие вокального, но и обильные паузы, подчеркивающие прихотливость ритмического рисунка. *Паузы у Метнера — это своеобразные знаки, усиливающие гармонию, полифонический рисунок, мелодический изгиб, ритмическую характерность. Об*

---

<sup>28</sup> Черновик дает множество свидетельств нелюбви Метнера к декоративности и внешнему блеску фактуры. Напротив, заметна некая тенденция к ее унификации. Речь может идти, например, о частом переводе энергичного тремоло в простое триольное движение (листы 15, 21, 26, 34 и т. д.) или о сведении октавных последований в унисон (листы 17, 33, 41 и др.).

этом свидетельствует, в частности, ремарка к цифре 4, *Agitato*: «Может быть, здесь должна быть пауза, а дальше все смещается на паузу , но в конце две паузы  вместо повторения последней гармонии». В окончательном тексте эта идея не нашла реализации, и данная запись оказалась перечеркнутой.

Не только обилие пауз, запятых и других «знаков препинания» в метнеровских музыкальных текстах позволяют прийти к заключению, что именно *ритм является центральным элементом индивидуальной музыкальной системы композитора-пианиста*. К подобному наблюдению пришли давно, и в этом были солидарны все исследователи начиная с современников, бывших свидетелями премьерных авторских интерпретаций. Л. Сабанеев, много и интересно писавший о композиторах рубежа XIX–XX столетий (в том числе о Танееве и Скрябине), справедливо замечает, что в творчестве Метнера «центр тяжести был не в нахождении новых „созвучий“, как в ту эпоху было принято, а в поисках и нахождении новых ритмов».

Для сравнения упомянем беловую рукопись Третьего концерта Рахманинова, которую он передал тому же, что и Метнер, издательству «Novello» для публикации (ныне это собственность Y.W. CHESTER. Ltd., London), которая хранится также в Британской библиотеке. В отличие от метнеровского *чернового манускрипта* клавира концерта с тем же порядковым номером, рахманиновский текст — *собственноручно выполненная беловая партитура*. Она содержит весьма немного авторских коррекций — дополнений и вымарываний.

Первое, что обращает на себя внимание, — *рукопись выполнена не только композитором-пианистом, но и дирижером-симфонистом*. Указание инструментов и соответствующие им ключевые знаки полностью выставлены только на первой странице. В дальнейшем они проставляются лишь при перемене темпов, что в отдельных случаях (ц. 65 — 2 такта) отмечено красным «дирижерским» карандашом. Аппликатура в партии солиста обозначается крайне редко.

Заполненный полностью большой партитурный лист всегда включает у Рахманинова *две партии фортепиано* — одна располагается на своем традиционном месте, над струнной группой, вторая партия под струнными, завершая весь партитурный корпус. Именно она — не что иное, как *клавирный вариант фортепианной партии, создаваемый одновременно с рождением всего звукового текста концерта*.

В отличие от многочисленных вербальных знаков в манускриптах Метнера (не только черновых, но и беловых, если напомнить о подтекстовке мелодических линий в отдельных инструментальных сочинениях), в рахманиновском автографе их просто нет, за исключением традиционного финального росчерка: «Fine. Москва, 23-е сентября 1909 г. С. Рахманинов».

## Квинтет

*Квинтет* (C-dur, без опуса) занимает в творческой биографии Метнера совершенно особое место. В нашем исследовании не случайно ему выделено место в череде симфонических партитур и после обзора больших сонат (ор. 22, 25 № 2, ор. 39). Общеизвестно, что среди ансамблей с фортепиано наиболее востребованными как исполнителями, так и композиторами являются трио и квинтет. Последний в русской музыке XX столетия прошел значительный путь, у истоков которого стояла великая партитура Танеева. Квинтеты же Метнера, Шостаковича, Шнитке (назовем лишь отдельные образцы) подвели жанр к XX столетию, сохранив в нем как ведущие мемориальный или сакральный смыслы. Не случайно С. Слонимский, пришедший к этому жанру в XXI веке, высказал мысль особенную: композитор имеет право лишь один раз обратиться к реквиему и фортепианному квинтету. Метнер так и сделал, рассматривая свое сочинение как своеобразный итог и как завещание. Первые наброски квинтета относятся к началу 900-х годов (указания колеблются между 1903–1904 годами), завершен — лишь в 1949 году. Когда Анна Михайловна спрашивала, почему композитор не завершает столько десятилетий эту композицию, отвечал *«Не смею»*. Когда же к финальной *Osanne* в ряд встали Псалмы Давида, Николай Карлович понял, что теперь круг замкнулся и он может завершить труд всей жизни.

Первое исполнение квинтета состоялось в Лондоне 6 ноября 1950 года. Исполнители: пианист К. Хорсли и Эолиан-квартет (А. Кейв, У. Форбз, Л. Дайт, Дж. Мур). В Москве квинтет был впервые исполнен 26 марта 1957 года пианистом А. Шацкесом, учеником автора, Государственным квартетом имени Комитаса в составе А. Габриеляна, Р. Давидяна, Г. Талаляна, С. Асламазяна.

Как «лебединая песня» квинтет сочетает, с одной стороны, юношескую непосредственность мысли, выразившуюся прежде всего в ясных и простых темах первой и второй частей, а с другой — мастерское владение формой, отточенное полувекковой композиторской работой. К партитуре квинтета Метнер обращался в разные периоды творчества, но каждый раз откладывал ее, чувствуя, что еще не настало время для окончательного воплощения замысла, связанного с духовной идеей.

Образно-эмоциональный строй музыки квинтета сложен. В нем соединены хоральная лирика и философская экспрессия, моменты острого драматизма и яркая стихия танца. В многоплановости произведения немалую роль играют образы, близкие старинным церковным песнопениям. Общая

же концепция квинтета классична — это движение к свету, завоевание оптимизма. Словом, сказ о человеке, прожившем большую, сложную и достойную жизнь. Познав борьбу и радость, страдание и одиночество, герой произведения Метнера не разочаровывается в жизни; он идет вперед, прославляя ее хвалебным гимном. В общей концепции квинтета ярко выступают черты автобиографичности: герой сочинения Метнера идет тем же путем, каким шел в жизни и сам композитор. От мечтаний и надежд юности через горечь одиночества он приходит к мудрой зрелости, чуждой пессимистическим настроениям. Мрачные драматические и трагедийные образы не становятся типичными ни для музыки квинтета, ни в целом для творчества композитора.

В финале Метнер показывает своего героя, живущего в мире, словно созданном композиторской фантазией. Оптимистический, жизнеутверждающий итог сочинения воплощает мечту о том прекрасном жизненном идеале, который композитору так и не удалось обрести, но в который он не утратил веры. По своему идейно-эмоциональному тону квинтет во многом сходен с Третьим концертом-балладой, шире — с теми произведениями, что завершались Гимном Свету (дифирамбы, гимны).

«Ключом» к программности в квинтете становится подтекстовка духовного стиха «Блаженны алчущие ныне», сделанная композитором к финальному напеву, ставшему центральным элементом его образной системы. Обобщая замысел, можно представить первую часть квинтета как своеобразную экспозицию, вводящую в основной образ произведения и утверждающий его — тему надежды и веры. Вторая часть становится средоточием скорбных раздумий. В ней происходит появление темы одиночества, разочарования. Как воспоминания о прекрасных мгновениях прошлого в нее вплетены мотивы-образы первой части. Финал, масштабно развернутый и динамичный, задуман как центр всего сочинения с обилием контрастных тем. Отдельные тончайшие находки в финале квинтета — поэтичная лирическая связующая партия или мастерски сделанные реминисценции тем первых частей, ввергаются в калейдоскоп быстро сменяющихся образов.

Форма частей и их расположение в квинтете необычны. Традиционное сонатное *allegro* возникает лишь в финале квинтета; обе начальные части становятся как бы развернутым прологом к финалу.

Первая часть квинтета (*Molto placido*, трехчастная форма) открывается большим вступительным построением, в котором широко проводится спокойно-величавая лирическая тема, изложенная как дуэт первой скрипки и виолончели:



52 **Molto placido** *pizz.*

Violino I *mp marcato poco cresc. mf*

Violino II *pizz. cresc.*

Viola *pizz. cresc.*

Violoncello *pizz. cresc.*

**Molto placido** *mf*

Piano *poco cresc.*

53 *arco*

Violoncello *p cantabile senza vibrazione (ma sempre espressivo)*

Центральный раздел части (*poco più risoluto*) отличается взволнованностью, неустойчивостью, яркой устремленностью к кульминации. Музыкальный образ напоминает мужественным аскетизмом средневековую секвенцию «Dies irae»:

54 **Poco più risoluto** *cantabile*

*p cresc. cresc. cresc. cresc.*

*p cresc. cresc. cresc. cresc.*

*p cresc. cresc. cresc. cresc.*

*p cresc. cresc. cresc. cresc.*

Здесь же впервые появляются *отдельные мотивы, связанные с лейттемой сочинения «Блаженны алчущие ныне»*. Следующий раздел (*Tranquillo ma a tempo*) формально представляет собой репризу первой части и объединяет обе образные сферы. Лирическая тема первого раздела звучит одновременно с темой центрального эпизода, унаследовав от последнего его драматизм и бурную энергию.

Последний этап (*Maestoso*) — кода, смысловой центр первой части, — вводит тему «Блаженны». Небольшой преддыкт — драматические возгласы *tutti* — как бы призывает к вниманию и подчеркивает значительность последующего эпизода. Из рукописного наброска 1904 года становится ясным, что Метнер начинал все произведение именно с этого возгласа. В дальнейшем он отказался от первоначального плана, но сохранил весь фрагмент.

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

55 *cantab.*

The musical score consists of five systems. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the beginning of the piano accompaniment. The vocal parts are marked *cantab.* and *p*. The piano part is marked *pp* and includes a triplet in the right hand. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fourth system continues the vocal parts and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The bass line is marked *cantab., sereno* and *pp*.

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

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

*Andantino con moto*  
56 *dolente (senza vibrazione)*

The musical score shows four staves for a string quartet. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Viola, and the bottom is Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and G major. The tempo is *Andantino con moto*. The mood is *dolente (senza vibrazione)*. The score starts at measure 56. Dynamics are marked *p* (piano), *p dim.* (piano decrescendo), and *pp* (pianissimo). There are various articulations like accents and slurs throughout the passage.

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

Финал — калейдоскопически быстрая смена образов, настроений. Сонатная форма, лежащая в его основе, чрезвычайно многотемна и усложнена. Образный контраст финала заключен не в противопоставлении главной партии (*allegro vivace*) с ее танцевально-вихревым размахом и побочной партии (*sempre a tempo quasi Hymn*), названной самим автором гимном. Основной конфликт

кроется в сопоставлении экспозиции и разработки, широко использующей темы предыдущих частей. Здесь их подлинная разработка, развитие, и, может быть, именно этот факт излишне «отяжелел» форму финала, сделав ее несколько затянутой.

Элемент разработочности проникает и в репризу, которая, как и разработка, буквально становится ареной всевозможных полифонических комбинаций. Наряду с одновременным проведением тем (например, главной партии финала и мажорного варианта центрального раздела первой части) Метнер связывает в репризе темы разных частей в одну линию. Так, главная партия финала органично завершается мажорным вариантом темы второй части, или лирически распевная связующая партия финала плавно переходит в тему центрального раздела первой части.

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

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

57

Бла - жен - ны ал - чущи - е ны - не

Из I части

Из II части

Из III части

*mf*

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

Итак, в квинтете Метнер объединил не только тембр струнного квартета и оркестровое звучание фортепиано. Для большей концентрации концепции ему понадобилось слово, литургическое. Но поэтическое слово необходимо было дать намного шире, чтобы обрести для него необходимый звуковой эквивалент. В окончательной версии он был найден сполна.

## Глава 7. Вокальные сочинения

Это песни-дуэты,  
если угодно, сонаты.

*Татьяна Макушина*

Как и фортепианная музыка, вокальные пьесы разносторонне отразили особенности индивидуального стиля композитора. Произведения для голоса и фортепиано составляют существенную часть творческого наследия Метнера, создавшего более ста сочинений в этой сфере.

Для композитора, автора многочисленных фортепианных произведений, романс не был чем-то второстепенным, к чему бы он обращался лишь в моменты отдыха между крупными сочинениями. На протяжении всей жизни, начиная с первых творческих шагов и кончая последними годами, он писал вокальную музыку. Наиболее совершенные ее образцы пленяют тонкостью и глубиной. В них преобладают субъективные лирические настроения. Иногда это стремительный и страстный романтический порыв, но чаще — сосредоточенная и сдержанная лирика углубленно-философского характера.

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

Ода Слободская, из первых исполнительниц вокальных сочинений Метнера, пишет: «Его многочисленные песни разнообразны по настроению, и многие из них удивительно выразительны. В частности, я подразумеваю его песню „Что ты клонишь над водами“, которая создает прекрасный образ журчащего ручья. Одной из наиболее впечатляющих песен, безусловно, является „Мечтателю“, в которой композитор по-новому ярко использует драматически-декламационный стиль. Иногда ему, по-видимому, хочется, чтобы в голосе певца появилась деревенская тембровая окраска, как, например, в „Певце“, или же он стремится вызвать ощущение прозрачности, воздушности, как,

например, в „Песенке эльфов“ и в песне „Шепот, робкое дыханье“. Действительно, в песенном творчестве Метнера встречается множество аспектов: раздумье, романтика, ирония, изящество, простота, глубина — все эти характерные черты отражены в многочисленных метнеровских песнях»<sup>1</sup>.

Обращаться к поэтическим строкам в поиске адекватного музыкального выражения Метнер стремился всю жизнь. Было важно для него «уловить, схватить, осознать в них хоть какое-нибудь подобие человеческой формы, — благодаря этому я приобрел некоторую технику в чтении стихов вообще. Этой-то техники мне раньше не доставало для того, чтобы оценить стихотворную поэзию. А между тем я вижу теперь, что здесь известная техника так же безусловно необходима, как в чтении нот, музыки»<sup>2</sup>.

Дебютировал Метнер в сфере вокальной музыки рано: его Три ромаса для голоса с фортепиано, датированные опусом 3, последовали за Картинами настроений и Импровизациями (ор. 1 и 2). Затем, испробовав себя в разных фортепианных пьесах (этюды, каприсы, музыкальный момент, прелюдия и Первая соната, ор. 4 и 5), композитор создает цикл очень характерных для него вокальных текстов — Девять песен В. Гёте (ор. 6), которые открыли триаду ранних воплощений стихов великого поэта. Брату сообщалось: «...я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гёте... Именно *страсти*. Раньше было не то. Ты, вероятно, заметил это. А теперь я вижу, что, вероятно, *страсть* (опять-таки именно *страсть*) к Гёте, Бетховену... есть наша семейная наследственная болезнь, и ничего тут ровно не поделаешь!»<sup>3</sup>.

В камерной музыке Метнера рождались произведения удивительно контрастные по образному строю, средствам выразительности, принципам сочетания слова и музыки.

Создав 106 вокальных пьес, композитор словно испытывал все возможные жанровые аспекты (см. *комм. Л*). Его перу принадлежат поэтичнее миниатюры, в череде которых «Муза», «Розы», «Цветок засохший», и развернутые вокально-инструментальные полотна, к каковым следует отнести уникальные творения Сонату-вокализа и Сюиту-вокализа. Пробует себя композитор и в жанре, весьма популярном в начале XX столетия, каковыми были, в частности, стихотворения с музыкой. Увлеченно пишет исконно русскую звуковую метельную картину «Буря мглою небо кроет», создает исполненную трагической безысходности «Бессонницу» или кокетливый вальс «Могу ль забыть».

<sup>1</sup> Слободская О.А. Я исполняла песни Метнера с его участием // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981. С. 196–197.

<sup>2</sup> Н.К. Метнер. Письма. М., 1973. С. 49.

<sup>3</sup> Письма. С. 48–49.

Отдавая дань мастерству Метнера в области вокальной музыки, Б. Асафьев писал о когорте московских композиторов: «Рассмотрением лирики Танеева, Рахманинова, Метнера и Катуара вполне исчерпывается все главное в московском романсном творчестве после смерти Чайковского до великой революции. В полную противоположность раннему Рахманинову, Метнер, Катуар и Танеев последнего периода выбирают стихи поэтически осмысленные и „омузыкаливают“ их, стараясь выявить, а не затенить их характер, строй и звучность. Поэтическое слово получает равноправие в романсе, стихи перестают быть только подсобным материалом. Общая передача основного настроения соединяется с детальным следованием эмоциональному тону, ритму, звуковому колориту слов и каждого стиха»<sup>4</sup>.

В своей вокальной музыке, как и в фортепианных сказках и сонатах, Метнер, как сказал поэт, «вечно тот же, вечно новый». Тот же он, например, в изначально очерченном круге поэтов: Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет занимают главенствующее место среди отечественных поэтов (хотя есть и Андрей Белый, Вяч. Иванов, З. Гиппиус), а в зарубежной поэзии, преимущественно немецкой, Гёте господствует, вместе с тем привлекаются Эйхенвальд и Ницше.

Верен себе Метнер и в выборе исполнителей — в России это М. Оленина-д'Альгейм, М. Дейша-Сионицкая, Н. Райский, А. Эль-Тур, в годы странствий — Т. Макушина, «повинная» в пристрастии композитора к Лондону, О. Слободская, Н. Кошиц. Оставила дивные записи метнеровских песен Элизабет Шварцкопф. Но первым домашним исполнителем была неизменная Муза — Анна Михайловна.

Среди певцов Метнер очень высоко ценил индивидуальность Шаляпина. А. Гольденвейзер вспоминает рассказ композитора о том, «что, когда он показывал Шаляпину свои вещи (очень трудные), Шаляпин так удивительно пел их с листа, что он мог только мечтать, чтобы его вещи могли быть так исполнены в концерте. В то же время, несмотря на то что песни Метнера Шаляпину очень понравились, все же он их не выучил и публично не пел»<sup>5</sup>.

Были у Метнера и свои «поставщики» поэтических текстов: отец и брат Эмилий, Мариэтта Шагинян, что и о Рахманинове не забывала в этой сфере<sup>6</sup>, и Эдна Айлз, которая предоставила тридцать текстов, а также переводила, как и А. Коллингвуд, на английский язык романсы композитора.

<sup>4</sup> Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968. С. 85.

<sup>5</sup> Гольденвейзер А.Б. Из личных воспоминаний о С.В. Рахманинове // Воспоминания о С.В. Рахманинове. В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 18.

<sup>6</sup> На предложенную «Музу» Пушкина будут написаны ор.с 29 № 1 Метнера и ор. 34 № 1 Рахманинова.



Великим счастьем творческой жизни Метнера нельзя не считать уникального ценителя и слушателя его музыки, в том числе и вокальной, каким был Рахманинов. «...тетради Ваших новых сочинений [„Сказки“ оп. 34 и 35, песни оп. 36 и 37]. Они мне все, конечно, понравились, главным образом некоторые песни. Песнь „Вальс“ в f-moll я считаю совершенно гениальной», — писал из Нью-Йорка Сергей Васильевич<sup>7</sup>.

Т. Макушина рассказывает, что «Рахманинову, большому другу Метнера и почитателю его музыки, почему-то никак не удавалось побывать на наших концертах в Лондоне. Всегда так получалось, что он в то же время сам гастролировал в Америке. Однажды, будучи в Лондоне, он выразил желание послушать песни Метнера в моем исполнении. Метнера не было тогда в Лондоне. Коллингвуд взялся аккомпанировать мне [...] очень хорошо запомнилось внимательное, полное дружелюбия выражение лица Рахманинова. Я спела для него двенадцать песен, но он требовал еще и еще. Я не могу описать волнение, с каким я пела метнеровские песни Рахманинову, который так любил Метнера и его музыку»<sup>8</sup> (см. *комм. М*).

Очень важным для композитора был выбор поэтического текста. С первых опытов создания романсов он предъявляет высокие требования к слову, к поэтической строке романсов. За двумя-тремя исключениями мы встречаем у Метнера имена только таких поэтов, как Пушкин, Лермонтов, Фет, Тютчев, Гёте, Гейне. Исключительно любимыми были Пушкин и Гёте, на текст которых он написал около половины романсов.

В период, когда творческим воображением ряда композиторов владели поэты-символисты — Андрей Белый, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, многие мастера — Мясковский, Василенко, Крейн, Гнесин, в тот период едва начинавшие свой путь, а впоследствии занявшие видное место в отечественной музыкальной культуре, вдохновлялись их поэзией.

В большинстве романсов Метнер тяготел к литературным образам преимущественно созерцательно-философским по своему строю. Стремясь к обобщенной передаче содержания, он тем не менее чрезвычайно внимательно и чутко относился к соответствию между текстом и музыкой не только в пределах общего настроения, но и в отдельных подробностях. В то же время он никогда не сбивался на детальное иллюстрирование поэтического текста. Так рождались его подлинные шедевры, такие, как «Мечтателю», обе «Бессоницы» (Тютчев и Пушкин), «Зимний вечер», «Лишь розы».

А начинал Метнер с весьма скромной самооценки своих ранних, но уже абсолютно сложившихся в стилевом отношении романсов. Композитор рас-

<sup>7</sup> Письма. С. 540.

<sup>8</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 163–164.

сказывал, что несколько песен из цикла на стихи Гёте ор. 6 (предположительно «Песенка Эльфов», «Ночная песнь странника»), а также «Зимний вечер» из опуса 13 он хотел показать С.И. Танееву, так как связь с учителем не терял до конца его дней. В своем московском письме от 16 февраля 1904 года Метнер, как обычно, с повышенной критичностью в адрес собственного творчества писал: «Когда я просил у Вас сегодня разрешения прийти к Вам показать свои романсы, я совсем забыл, что они написаны карандашом, да еще не особенно отчетливо. Кроме того, когда я, вернувшись домой, просмотрел их, они почему-то показались мне такой дешевой чепухой, что мне стыдно Вам их показывать. Так что позвольте мне лучше прийти к Вам, когда я напишу что-нибудь менее дешевое и плохое»<sup>9</sup>.

Вместе с тем уже ранние вокальные сочинения обнаружили (подобно сонате опус 5, Картинам настроений и другим фортепианным произведениям) индивидуально метнеровские черты и в этой сфере творчества.

Остановимся пока на двух важнейших позициях — *уравнении в правах: как слова и музыки, так и обоих участников ансамбля, голоса и инструмента*.

В констатации последнего свойства все исполнители были единогласны. Т. Макушина утверждала, что песни, стихотворения с музыкой, романсы, Сюита- и Соната-вокализ написаны как равноправные дуэты голоса и фортепиано. «Аккомпанемент Метнера явился для меня откровением. Я должна была собрать все силы, чтобы глубже вникнуть в замысел композитора и чтобы моя интерпретация сливалась с его. [...] Эти песни были, собственно, дуэтами для голоса и фортепиано. [...] Аккомпанемент — это не то слово для определения фортепианной партии, сыгранной пианистом в любой из разнообразных песен... Эти песни поистине дуэты, если угодно, сонаты. [...] Как он играл! Как тонка была его нюансировка, как богато и разнообразно звучание! Глубочайшая трагедийность, таинственность, проблески юмора, а порой выражение нежной юной любви — все это можно было найти в его музыке. [...] У Метнера была совершенно особая, своя манера вплетать вокальную мелодию в образный фортепианный аккомпанемент... Слово, которое было постоянно на его устах, — *espressivo*, и он добивался исключительной выразительности в отношении фразировки и образности. Я мечтала вплести все это и сделать все возможное, чтобы передать лондонской публике исключительные свойства композитора. Помню, как он был беспощадно настойчив в своих требованиях точного соблюдения всех обозначений выразительности»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Письма. С. 59–60.

<sup>10</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 161–162.

Вторая из выделенных нами черт — весомость слова в малых вокальных формах (за исключением опуса 41) — наглядно проявилась как в жанровых обозначениях опусов, так и в выдвигении на первый план имени поэта. Из 17 циклов абсолютное большинство, 11, обозначены как «Стихотворения», 5 как «Песни» и только 1 как «Романсы» (именно так помечен опус 3 — Три романса для голоса с фортепиано). При этом Метнер создает большие поэтические циклы-монографии, три — по Гёте (ор. 6, 15, 18) и четыре по Пушкину (ор. 29, 32, 36, 55). Музыкальные приношения своим кумирам композитор мог бы называть «Мой Гёте» или «Мой Пушкин».

Любит Метнер объединять разные стихотворения в поэтические диалоги, например Фет и Тютчев (ор. 24 и 37), Пушкин и Тютчев (ор. 45). Есть и назначенный композитором союз трех поэтов (Фет, Брюсов, Тютчев, ор. 28). Если рассмотреть все созданное композитором в вокальной сфере как единый массив, то трудно будет не увидеть здесь такие закономерности, как *музыкально-жанровые и литературно-текстовые симметрии*.

В связи с поставленным тезисом — о примате слова в вокальной «лаборатории» Метнера — коснемся, в частности, вопроса отношения композитора к главным поэтическим источникам своей вокальной музыки: Гёте и Пушкину, Фету и Тютчеву. Если отношение к первым двум было *стабильно страстным*, как любил говорить композитор, то к последним двум поэтам отношение резко менялось: от полного неприятия к безудержному восхищению.

Тютчева называли в России «поэтом космического сознания». Метнер создал на его тексты серию замечательных вокальных композиций разных жанров и форм, а также использовал строки его стихотворений в виде эпиграфов к инструментальным пьесам, сонатам и сказкам. И нет ничего удивительного в череде радостных для Метнера событий 1927 года, когда во время триумфальных выступлений в Москве кто-то из публики протянул ему томик стихов Тютчева со множеством автографов, зная об особой любви композитора к этому поэту. Удивляет другое. Тютчев, как и Фет, пребывали в начале творческого пути мастера среди его нелюбимых поэтов. В достаточно развернутом письме-декларации 1903 года к брату Эмилию, который не раз рекомендовал ему поэтические тексты, пригодные для вокальной музыки, композитор, рядом с очередным панегириком Гёте, замечает: «...теперь, когда я открыл Гёте, я положительно сошел с ума от восторга. Нет, право же, — возьмем хоть того же Тютчева или Фета — хотя они и талантливы, но все же чувствуется до известной степени, что поэтическая форма для них бремя. Нет творчества в *форме*, а только в мыслях и настроениях. [...] Знаешь, я положительно пришел к тому заключению, что тютчевская мысль: „мысль изреченная есть ложь“ (из стихотворения *Silencium*. — *Е. Д.*), — есть ложь! (Хотя

бы потому уже, что она изреченная.) Нехорошо, когда художник теряет веру в искусство»<sup>11</sup>.

Однако пройдет всего семь лет, и «повзрослевший» композитор уже изберет в союзники именно Тютчева при создании крупных концепционных произведений. Строки поэта будут сопутствовать сонате ор. 25 № 1 («О чем ты воешь, ветр ночной»), сказке ор. 34 № 2 («Когда, что звали мы своим»). На тексты Тютчева и Фета будут созданы многие выдающиеся романсы Метнера<sup>12</sup>. На нотах ор. 37, передавая их в 1927 году музею Тютчева в Муранове, Метнер напишет: «С благоговением к памяти великого поэта».

Вокальным работам Метнера посвятил эссе «Тютчев в музыке» С. Дурылин (поэт, прозаик, историк литературы). В его письме к композитору, в частности, говорилось: «В Вашем творчестве песенном весь путь русской лирики: от Пушкина и Тютчева через Фета к „Эпитафии“ Белого, „Кладбищу“ Брюсова. Вы проверили бессмертие фетовских, пушкинских и тютчевских стихов бессмертной тайной Вашего творчества. И Вы создали то, что создали в своих песнях, только потому, что в Вас есть какие-то поющие частицы (Пушкина, Тютчева и Фета). Вы как-то вторично услышали то, что в первый раз слышано было ими»<sup>13</sup>. С. Дурылину Метнер отвечал так: «Если бы Вы знали, как подчас дико и одиноко чувствую я себя здесь, во Франции, то Вы поняли бы, какое значение может иметь для меня подобный Вашему привет с родины. Конечно, и везде на свете сейчас вспоминается тютчевская „Бессонница“, но нигде так остро не переживается она мною, как здесь, во Франции. Только и забываешься каким-то сном, когда с головой погружаешься в работу. [...] как раз в день получения Вашего письма я был погружен в некий сон, именуемый „Элегией“ Пушкина, „упивался“ ее „гармонией“ и работал над выпеванием ее божественных стихов и, лишь нередко пробуждаясь и недоуменно озираясь, спрашивал себя — кому, собственно, я пою?..»<sup>14</sup>.

Вокальная мелодика Метнера, как форма «выпевания божественных стихов», чрезвычайно своеобразна. В ней нет стремления к широте линии или к ее большому размаху. Напротив, мастер часто приближает *вокальный тематизм к инструментальному звучанию*. И это не случайно: Метнер рассматри-

<sup>11</sup> Письма. С. 49–50.

<sup>12</sup> Метнер в начале пути недооценил, в частности, и новаторство Мусоргского, но бесконечно гордился им на чужбине. Напомним, что И. Добровейну он писал о той глубокой радости, что испытал, слушая «Бориса Годунова» под его управлением.

<sup>13</sup> Эссе было издано в сборнике к 125-летию со дня рождения Ф. Тютчева в альманахе «Ура-ния». Л.: Прибой, 1928.

<sup>14</sup> Письма. С. 394.

вал человеческий голос как «совершеннейший из инструментов». Отсюда и ряд специфических особенностей как в мелодике романсов, так и в применении нетрадиционных вокальных форм и жанров. Метнеру принадлежат, например, два крупных вокальных сочинения, не связанных с литературным текстом, — Соната-вокализ, ор. 41 № 1, и Сюита-вокализ, ор. 41 № 2. Новые возможности голоса-инструмента раскрываются в развернутой виртуозной вокальной партии.

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

Интересное преломление в песнях Метнера получает прием «вокального инструментализма». Большое место в них отводится бестекстовым вокализам; они чаще всего завершают песню или стихотворение в музыке, придавая их основному образу еще какой-то совершенно новый колористический оттенок.

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

В связи с тем, что Метнер в своей вокальной музыке всегда поэта «пропускал вперед», мы воспользуемся этой же методой и представим читателю отношение композитора к трем главным действующим лицам в мире его вокальной музыки — Тютчеву, Пушкину и Гёте.

Размышление о Пушкине как личности и о гениальности его творчества находим в переписке Метнера буквально на каждом шагу: «...у русских вообще довольно мало творчества в *форме* искусства. [...] Я не говорю про Пушкина — читая его, я никогда не имел этого ощущения — у него творчество чувствуется во всем. Но ведь это, пожалуй, единственное исключение (по крайней мере, известное такому невежде, как я)», — писал композитор в 1903 году<sup>15</sup>.

Обратим внимание на то, как необычно Метнер обозначает в письмах свое обращение к поэзии Пушкина. Одному из респондентов сообщает: «Пока *написал 5 положений* на музу Пушкина: „Лишь розы увядают“, „Цветок“, „Ночь“, „Ангел“, „Ночной зефир“ (!). Намetil еще много других стихотворений Пушкина же... до „Пророка“ все еще не могу добраться — надо отдохнуть раньше,

<sup>15</sup> Письма. С. 49.

набрать побольше дыхания. Затем в пандан к вальсу „Могу ль“ сочинил еще вокальный вальс „Давно ль“»<sup>16</sup> (курс. мой. — Е. Д.).

На тексты Пушкина композитор создал около двадцати романсов (см. ор. 3, 13, 29, 32, 36, 45 и 61)<sup>17</sup>. Дебютным обращением стал романс «Могу ль забыть». Но первой истинной удачей композитора в его контактах со словом Пушкина стал «Зимний вечер», где вслед за поэтом Метнер *впервые воплотил в вокальной музыке русский дух*, как отметил его наблюдательный брат Эмилий. «Зимний вечер» относится к удивительно проникновенным образцам лирической пушкинианы Метнера. На первый план в романсе выступает яркое мелодическое начало. Широко, раздольно льется тема, своим образно-интонационным строем напоминая русские народные протяжные песни. Сколько раздумий, затаенной грусти скрыто в ее печально звучащем напеве:

58

mf

Бу - ря

мгло - ю не - бо кро - ет

8

<sup>16</sup> Письма. С. 178.

<sup>17</sup> На рукописи романса «Я пережил свои желанья» (ор. 3 № 2) есть авторская дата «1903, 14 июля». Однако первая версия воплощения пушкинского слова не удовлетворила Метнера (он говорил, в частности, что ничего в этом романсе не пережил), и он не рекомендовал его певцам. Спустя годы композитор создал новую музыку на те же строки и включил ее в свою вокальную пушкиниану (ор. 29).

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

Очень поэтичны метнеровские романсы-миниатюры, созданные также на текст Пушкина: «Муза» и «Роза» (ор. 29), «Цветок» и «Лишь розы» (ор. 36). В акварельных красках этих романсов Метнер проникновенно раскрывает образное содержание пушкинских стихотворений. Хрупкая музыкальная звукопись, тончайшая отделка как деталей, так и всей формы вокальных миниатюр сделали их очень привлекательными для исполнителя.

«Цветок» Пушкина — Метнера — это романс-воспоминание, романс-раздумье о счастье давно ушедших дней. Призрачные тени гармоний красиво оттеняют основную, нежно-хрупкую мелодию. Ее короткие фразы словно демонстрируют, как из глубины памяти всплывают картины былого.

59 *Andante espressivo*

Цветок за-сох-ший, без-у-хан-ный, за-бы-тый в кни-ге ви-жу

*Andante espressivo*

*p*

*dolcissimo*

я; и вот у-же меч-то-ю стран-ной

*pp*

Знаменателен своим прочтением поэтического содержания романс из пушкинских стихотворений Метнера — «Арион» (ор. 36). Указывая на свободлюбивую идею «Ариона», Б. Асафьев подчеркивал его особую роль в наследии Пушкина: «В творчестве Пушкина это стихотворение соприкасается по своему глубочайшему смыслу с такими созданиями мощной, осознавшей свою власть творческой воли поэта, как „Пророк“, „Поэту“, „Поэт и чернь“, „Я памятник себе воздвиг“ и подобные им»<sup>18</sup>.

Романс Метнера «Арион» — развернутое вокальное произведение, очень типичное для творчества композитора. В мелодии распевные интонации развиваются все интенсивнее, а в конце романса голос, освободившись от текста, привольно ведет свою песнь. Фортепианная партия целиком связана с основным музыкальным образом романса и составляет интересный орнаментально-фигурационный фон: детально разработанная, она не только создает общее взволнованно-приподнятое настроение, но и ярко выделяется в больших фортепианных фрагментах (особенно в постлюдии). Призывные интонации голоса, напряженная ритмическая пульсация фортепианной партии способствуют созданию впечатляющего поэтического образа, воспевающего мужество и смелость. Брату Эмилию композитор сообщал: «Из многих новых песен (имеются в виду ор. 32, 36 и 37. — *Е. Д.*) мечтаю показать тебе „Бессонницу“ Тютчева и „Арион“ Пушкина. Первая — о том, что часто переживалось за последнее время, а вторая — о том, к чему стремится душа. В музыке, кажется, удалась обе...»<sup>19</sup>.

Как и многие композиторы, Метнер порой разрешал себе называть пушкинский романс не по первой строке. В письме к А. Гольденвейзеру 1924 года, давая композиторский «отчет» о своей вокальной музыке, сообщал: «Из печати пока вышла [...] только „Соната-вокализ“<sup>20</sup> (которую я в скором времени пришлю) и одна сказка для фортепиано под названием „Русская“. В начале лета отправил в печать 6 песен („Телега жизни“ Пушкина, „Как океан объемлет шар земной“ Тютчева и четыре немецких — Гёте, Эйхендорф, Шамиссо). Теперь, закончив свое сочинительство, отправлю на днях еще 5, среди которых „Элегия“ Пушкина (так называется в примечаниях подаренного тобою мне издания Пушкина — „Люблю ваш сумрак неизвестный“), „Наш век“ Тютчева и еще три немецкие песни»<sup>21</sup>. Этот излитый Метнером поток песен (составивший ор. 45 и 46), созданный в кульминационный для вокальной музыки период, 20-е годы, композитор успеет дополнить еще одной музыкаль-

<sup>18</sup> Асафьев Б. В. Стихотворения в современной русской музыке // Орфей, 1922, № 1. С. 97.

<sup>19</sup> Письма. С. 186.

<sup>20</sup> Сонату ор. 41 № 1 Метнер посвятил своей несравненной Музе, Анюте. Сочинение было напечатано в 1924 году фирмой Ю. Г. Циммермана в Берлине.

<sup>21</sup> Письма. С. 281.



ной пушкинианой, оп. 52. В конце 1929 года Анна Михайловна сообщает в Москву: «Вчера еще и песни новые показывали, так что я еще певицей была... Пушкинские песни теперь будут мною начисто переписываться». Премьера этого опуса состоялась в Лондоне 20 марта 1930 года в исполнении Т. Макушиной и автора.

Среди своих романсов на тексты Пушкина Метнер сам ценил более всего «Элегию» и «Телегу жизни». Показательно, что перед своим приездом в Москву он подчеркивает Александру: «Из песен, которые посылает Аня, прошу обратить внимание главным образом на „Элегию“ и „Телегу жизни“». И дальше композитор высказывает совершенно не подтвердившиеся в Москве тревожные опасения: «...боюсь, что и эти вещи, как и все, что выходило за мое отсутствие, будут встречены всеми близкими в Москве без всякого сочувствия... Не знаю, в чем дело — сочиняю я во всяком случае не хуже, чем раньше, — неужели же все прежние впечатления были связаны с моим исполнением; тогда приходится думать, что я никогда и не умел сочинять, потому что настоящая музыка (не экспрессионистическая) должна говорить сама за себя при внимательном и непредвзятом чтении»<sup>22</sup>.

Все чаще в поздних корреспонденциях Метнера можно наблюдать объединение имен Пушкина и Гёте. В частности, о Ницше Метнер писал, благодаря Эмилия за присылку стихотворения Ницше: «Оно потрясающе гениально. По-моему, это лучшее из его стихотворений. Форма не уступает Гёте, и при том оно невероятно характерно для Ницше. Но неужели можно *жить* с таким настроением! Вот почему я особенно люблю Пушкина и Гёте, что при всей их гениальности и духовности они всегда *оправдывают* жизнь...»<sup>23</sup>

Пушкина и Гёте Метнеру даже довелось повидать во сне. А вот наяву, находясь во Франции, он сетовал в письме к А. Гедике (1926), что «донельзя огорчает... *полное отсутствие* здесь „Goethe Lieder“ (оп. 6 и оп. 15)»<sup>24</sup>. И как обычно тревожно запрашивал: имеются ли в Москве его новые пушкинские песни?

Размышляет о современном искусстве, в котором «размножение всевозможных „измов“... *за последнее десятилетие* дошло до такого разгульного политеизма, что не мудрено, что все перестали понимать друг друга. Я никогда не понимал, что, собственно, означает „реализм“, „символизм“, „импрессионизм“ и т. д., и для меня всегда как Пушкин, так и Шекспир с Гёте были одновременно и реалистами, и символистами, и импрессионистами...»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Письма. С. 328.

<sup>23</sup> Там же. С. 388.

<sup>24</sup> Там же. С. 334.

<sup>25</sup> Там же. С. 334.

Юношеская страсть к Гёте обернулась глубокой привязанностью на всю творческую жизнь: «Теперь, когда я открыл Гёте, я положительно сошел с ума от восторга... и моя страсть к Гёте разрешилась романсом на его слова („На озере“). Кроме того, я написал еще один на слова Пушкина („Я пережил свои желанья“», — писал композитор в 1903 году. Добавив романс на слова Лермонтова «У врат обители святой», композитор составил ор. 3. Над «Девятью песнями В. Гёте» Метнер работал с конца 1903 до осени 1904 года. Их первое исполнение с певицей В. Философовой состоялось в ноябре 1906 года. В связи с работой над поэзией Гёте (а также других немецких поэтов — Гейне, Ницше, Эйхендорфа, Шамиссо) всегда возникала проблема перевода, в разрешении которой участвовали сначала отец композитора<sup>26</sup>, а затем разные лица из его окружения. Однако в 1907 году, особенно плодотворном для вокальной музыки, Метнер пишет своему издателю Б. Юргенсону: «Что касается русских переводов песен, то лично я на этот раз слагаю с себя заботу о них. Впрочем, погодите пока отдавать Вашему переводчику, так как мне пишут из Москвы, что один мой знакомый (опытный в этом деле человек) по доброй воле взял на себя этот труд и на днях я должен получить его переводы (им оказался композитор, певец и пианист М. Слонов. — *Е. Д.*). Если они окажутся удовлетворительными, то я их Вам вышлю. Три из высланных Вам песен написаны на слова Гёте, войдут во второй сборник гётевских песен (Двенадцать песен В. Гёте, ор. 15. — *Е. Д.*), для которого у меня уже почти готово еще несколько песен»<sup>27</sup> (см. *комм. Н.*).

В триаде опусов песен на стихи Гёте (ор. 6, 15, 18) проявились особенности вокального восприятия композитором литературной строки иностранного поэта. Пожалуй, одной из ведущих особенностей интонационного воплощения поэтических строк Гёте стало *наличие в их «омузыкаливании» русского призвука*. Первыми это расслышали немецкие критики во время гастролей композитора в Германии в 1907 году. В частности, в одной из рецензий говорилось, что в *песнях ор. 6 Метнер воспринял поэзию Гёте по-славянски*.

Вместе с тем неожиданность таило и последнее обращение к строкам Гёте, уже вне монографической триады начала XX века, а в рамках «Прелюдии» из ор. 46. Как и в квинтете, столь важном на пути Метнера-композитора, или в

---

<sup>26</sup> Карл Петрович перевел «Зимний вечер» Пушкина и «Золотому блеску верил» Андрея Белого на немецкий язык, на русский — стихотворения Гейне «Lieb Liebchen» и «Bergstimme». Однако две последние песни из ор. 12 изданы в переводе М. Слонова. Матери композитор писал, что «папашины переводы являются прекрасным материалом (некоторые, впрочем, и больше того), но все же кое-что придется изменить в них ради музыки». Письма. С. 112. Об отношении Метнера к Пушкину речь шла неоднократно (см. *комм. О.*).

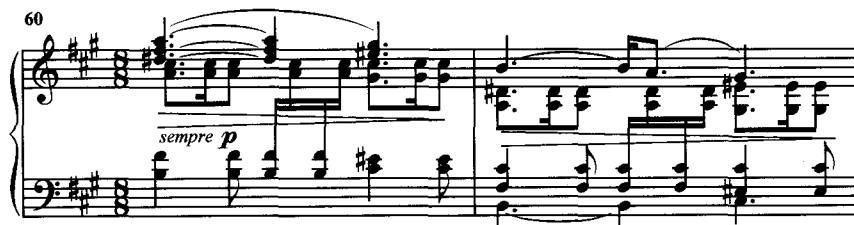
<sup>27</sup> Письма. С. 110.

заключительной части скрипичной сонаты, так и в названной «Прелюдии» у композитора имело место произвольное подключение к музыкальному тексту литургического вербального компонента.

По этому поводу он писал Эмилию в августе 1922 года из Германии: «Сам я среди немногого, что удалось сочинить за последнее время, написал песню на гётевское „Wenn im Unendlichen dasselbe“ [„Когда единство в беспредельном“], причем неожиданно для себя совершенно произвольно закончил ее словом „Halleluja“ — не знаю, можно ли это себе позволить? Кстати, из какого отдела это стихотворение?»<sup>28</sup>.

Как завершение триады песен на стихи любимого поэта Метнер публикует оп. 18 — Шесть стихотворений В. Гёте (хотя изначально задумал цикл из 14 песен). Работа над сборником в основном протекала в 1908—1909 годах. Премьера состоялась в январе 1909 года в Малом зале Московской консерватории. Исполняли (избирательно) М. Оленина-Д'Альгейм и автор в рамках восьмого вечера «Дома песни» (см. *комм. II*). Через год этот цикл издан Российским музыкальным издательством и посвящен Ядвиге Фридрих (см. *комм. P*). За три серии песен на стихи Гёте Попечительский совет для поощрения русских композиторов и музыкантов вторично удостоил Метнера Глинкинской премии (см. *комм. C*).

Три тетради на слова Гёте (оп. 6, 15, 18) были сочинены в ранний период творчества. Песни очень разнообразны и по характеру, и по музыкальному воплощению. Выделим для примера две из первой тетради: «Тишь на море» и «Счастливого плавания». Это небольшие музыкальные пейзажи, достаточно контрастные по настроению. В первом дается образ водной стихии, застывшей в своем оцепенении. Здесь Метнер сознательно ограничивает себя в средствах выразительности: скупой мелодический рисунок неторопливо развивается на фоне остинатных мерных аккордов сопровождения. Подчеркнутая статика становится средством художественного воплощения образа:



<sup>28</sup> Письма. С. 232. Цикл закончен летом 1924 года, издан в 1927 году. Его премьеру Метнер приурочил к своим выступлениям в Москве. Пел Н. Райский.

*mp* *dim.* *pp*

Тишь глу - бо - ка - я на - ста - ла,

*pp*

дрем - лет мо - ря си - не - ва.

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

С поэзией Гёте связан и ор. 41, включающий две вокальные композиции: Сонату-вокализ и Сюиту-вокализ. Обе эти пьесы занимают уникальное место не только в творчестве Метнера, но и во всей отечественной вокальной музыке<sup>29</sup> (см. *комм. Т*).

Но не только. Сонате-вокализе в виде музыкального эпиграфа под названием «Священное место» звучит вокальная пьеса на текст Гёте. Эта трехстраничная прерамбула создает образный и музыкальный настрой всему вокальному диптиху. С помощью поэтических строк конкретизируется образный мир Сонаты. Здесь, как и в случае с неразрывным союзом «Утренней песни» и «Грозовой сонаты» из ор. 39, возникает сходный субцикл: текстовое «Священное место» предваряет бестекстовую Сонату. Вот поэтические строки Гёте, которые раскрывают содержание и Сонаты, и Сюиты: главные героини здесь — нимфы и грации, их танцы и песни наблюдает поэт: «Ночью, когда хороводы при месяце нимфы водят тайно, грации легкой толпой к ним с Олимпа слетают. Вместе дивно поют и танцуют, а поэт восхищенный внемлет песням и зрит движенья, полные тайны. Все, что чудного есть в небесах, всю прелесть, землю щедро рожденную, созерцает чуткий поэт. Все он поведает музам, и дабы боги не гневались, музы научат его о тайнах рассказывать скромно». В Сюите-вокализе части озаглавлены: «Интродукция», «Пенье нимф», «Тайны», «Шествие граций» и «Что говорит певец».

Уникально в этом опусе не только развернутое литературное предисловие Метнера: оно предопределяет образно-смысловой тип интонирования и технические принципы его воплощения. Композитор конкретизирует с этой целью образ героя: пастух и его инструмент (свирель): «Исполнение должно отличаться той свирельной легкостью и непринужденностью, которой, к сожалению, так часто недостает в вокальном пении и которой так много у любого пастуха». В силу этого, например, как рефрен Сонаты постоянно возникают каденции-импровизации голоса, имитирующие вольно несущиеся звуки свирели (композитор их обычно размещает в конце пьес — см. последние 6–8 тактов «Священного места» Сонаты, «Пенья нимф», «Тайны», «Что говорит певец»). В мелодику введены приемы ритмического варьирования при опевании основных тонов мелодии, группетто, секундовые, терцовые и квартовые форшлагги и другие мелизмы. Вынесение в зону кодетты свободного парения голоса-свирели и его истаивание (с ремарками *diminuendo*, *ritenuto*, *ppp*) мно-

<sup>29</sup> Первая из композиций написана в 1922 году, издана фирмой Ю.Г. Юргенсона в 1924 и посвящена Анне Метнер. Высокую оценку ей дал английский критик Э. Ньюман. Сюита-вокализ (1926–1927) посвящена канадской певице Флорентине Форье. Учитывая ярко выявленную инструментальную природу вокальной партии, композитор настойчиво рекомендовал ее для переложения на оркестр.

гократно наблюдается как в песнях, так и в стихотворениях с музыкой Метнера. Следуя традициям немецкого романтического вокального цикла или сборника (Шуберт, Шуман), композитор интонационно сращивает эпизоды такими опробированными средствами, как, например, интонационное сродство основных тем (Соната). Лейтмотивами скрепляются образно значимые повторы материала (обрамление «Тайн», начало «Что говорит певец»).

Подобно песням Шуберта, вводятся длительные квинтовые педали фортепиано («Интродукция» Сюиты). Последнему номеру Сюиты, «Что говорит певец», придаются черты инструментальной постлюдии. Свой вокальный диптих ор. 41 Метнер создавал в отзвуках только что законченной работы над тремя циклами «Забытых мотивов». И нет ничего удивительного в том, что и в фортепианных сборниках, и в вокальных Сонате и Сюите господствуют песенные и танцевальные жанры.

Объединяющим моментом в пьесах служит преобладающая роль трехдольных ритмов ( $3/4$ ,  $6/8$ ,  $9/8$ ). Вместе с тем вновь подчеркнем наличествующую у Метнера тенденцию сращивать немецкие и русские традиции в свой особый органичный сплав: многие эпизоды и Сонаты, и Сюиты подаются как бы сквозь флер вальса-воспоминания, вальса-фантазии. Но жанровой моделью здесь предстает не нарядный австрийский вальс, а в ряде случаев русский ностальгический нетанцевый вальс. Соната и Сюита требуют от исполнителя особой инструментально-вокальной изысканности звучания, и композитор сообщает певцу свои рекомендации: «Вся пьеса исполняется на гласных. Преобладающей, конечно, должна быть гласная „а“, ею окрашиваются преимущественно более заметные звуки, то есть более длительные или громкие ноты».

К Сонате-вокализу Метнер относился с особым теплом. Обсуждая с Н. Райским программу своих вокальных вечеров в московских концертах 1927 года, он писал, что из новых песен необходимо представить «Элегию» и «Телегу жизни» Пушкина. «Не хотелось бы также ни за что уступить Сонату-вокализ. Итак, с нею новых номеров всего 10, которые мне хотелось бы во что бы то ни стало исполнить»<sup>30</sup>.

Пять стихотворений Тютчева и Фета ор. 37, которые открываются одним из самых вдохновенных вокальных композиций композитора, «Бессонницей», Метнер написал в 1920 году. «Бессонница» — один из лучших образцов сдержанной и углубленной лирики Метнера. Раздумье о смысле жизни, о судьбе грядущих и уходящих поколений, выраженное в стихотворении Тютчева, вдохновило Метнера на создание глубокого философского произведения. В самой мелодии романса Метнер сочетает строгость, самоуглубленность изложения с

<sup>30</sup> Письма. С. 351.

большой непосредственностью и привлекательностью музыкального образа. Тема «Бессонницы» — одна из самых ярких подлинно русских мелодий Метнера. Романс лишен каких бы то ни было внешних эффектов: ритмически выдержанная остиная фигура фортепианной партии и на ее фоне свободное развитие мелодии голоса. Так переданы одновременно и внешний образ (мерный бой часов), и состояние глубокой, безнадежной душевной скорби:

61 *Andantino con moto, ma sempre lugubre*

*p*

Часов

*mf*

сов раз - по - об - раз - ный бой

Характерно и окончание романса — развернутая постлюдия, представляющая собой проникновеннейший дуэт фортепиано и голоса без слов.

Завершим главу контрастным вторжением мнения о вокальной сфере творчества Метнера, которое прозвучит как диссонанс. И все же. Оно принадлежит С. Прокофьеву, в письмах которого мелькают разные суждения. Говоря об авторе «Забывших мотивов», Прокофьев констатирует, что Метнер замечательный фортепианный композитор, его сочинения он охотно включал в программы своих клавирабендов. Но сочинять романсы Николай Карлович якобы не имеет права. Причина здесь, по суждению автора «Трех апельсинов», кроется в неадекватном соотношении поэтического слова и рождающегося на его основе музыкального текста. Метнер стремится дать обобщенное выражение смысла текста, Прокофьев же настаивает на глубинном музыкальном

раскрытия смысла каждого слова. Подобная точка зрения, разумеется, весьма субъективна, и Прокофьев, по нашему мнению, здесь неправ, полагая, что лишь один путь видится ему праведным. Истина же подсказывается художественной практикой, доказавшей, что оба пути абсолютно правомерны, и лишь индивидуальная воля художника способна подсказать, какого из них ему придерживаться... Время неумолимо показало, что песни и стихотворения с музыкой Метнера не только составили одну из значительнейших страниц творческой биографии мастера, но и внесли индивидуально преломленную им классическую традицию, вложив тем самым свою лепту в летопись русской музыки первой половины XX столетия.

Вместе с тем избранные Метнером стихи с музыкально утонченной декламацией свидетельствовали о его любви к поэтическому слову, об особой к нему чуткости. Он сохраняет характерное для русской вокальной лирики доминирующее выражение личных, а не массовых чувств. Обращаясь к Пушкину и Гёте, Фету и Тютчеву, Метнер продолжает и классическую традицию в воплощении положительных образов. Композитор создавал свою вокальную музыку в десятилетия, когда господствовала тема одиночества (Н. Мясковский, В. Щербачёв), увлечение экзотикой дальних стран (М. Гнесин, В. Ширинский, Л. Книппер), обращение к отдаленным эпохам (М. Гнесин, Ан. Александров), отклики на современный быт (А. Мосолов). У Метнера же была *своя позиция* — выражение любви к миру через строки *высокой поэзии*. В его творчестве наблюдался феномен, который Б. Асафьев охарактеризовал как «несовпадение тонуса чувствований с окружающей действительностью». Постоянство же Метнера в отношении к Пушкину во многом определялось тем, что с его творчеством более, чем с наследием других поэтов, исторически развивался процесс утверждения и развития классических жанров русского музыкально-поэтического искусства, ведущих свое начало от Глинки, Даргомыжского через Чайковского к Рахманинову и Метнеру.

Романсы и песни Метнера составили одну из значительных страниц творческой биографии композитора. Обращаясь к вечным темам искусства, композитор вдохновлялся бессмертными образцами русской и мировой поэзии.



## **Глава 8. Черты стиля**

Метнер жил и творил в тревожное время, когда мировое музыкальное искусство переживало один из самых сложных и интересных периодов своего развития. Первую половину XX века, как ни одну эпоху в прошлом, отличает не только обилие, но и сложнейшая полифония музыкальных стилей. Существование нескольких, подчас взаимоисключающих друг друга стилей — закономерное явление искусства на различных этапах его развития. И в жизни, и в науке, и в искусстве процессы протекают не однолинейно. И если одни направления в искусстве смело стремятся «к новым берегам», то вполне естественно, что в процессе их движения многие из прежних устоявшихся принципов модифицируются или отмирают, а художники умеренного склада как бы уравнивают своим творчеством этот процесс.

Наличие различных художественных стилей и школ, одни из которых, подобно центростремительным силам, неудержимо рвутся вперед, а другие, как бы центробежные, более тяготеют к устоявшимся формам, делает закономерным и существование столь противоположных творческих фигур, как Прокофьев и Шёнберг, Стравинский и Гершвин, Берг и Метнер.

Художник самобытной индивидуальности, создавший свой музыкальный стиль, Метнер шел в искусстве путем, который лежал несколько в стороне от основных магистралей новой современной жизни. И если многие события волновали его как человека и гражданина, то все же он не стремился оставить их в центре своего внимания. Определенную несвоевременность собственного искусства остро ощущал и сам композитор. В одном из писем к А.Ф. Гедике он прямо задает ему этот вопрос: «Не приходило тебе в голову, что я опоздал родиться, что то, что я пишу, не по времени?.. [...] Ты, может быть, осуждаешь меня, что я ношусь с собою, со своими сочинениями... Но... как ни мало,

может быть, мое содержание, но это единственное мое содержание, так как, кроме музыки, кроме того, что я делаю в ней, я совершенное ничто. Странно тоже то, что все, о чем я тебе сейчас пишу, на что жалуясь, я одновременно сознаю и как колоссальный недостаток и как достоинство...»<sup>1</sup>.

Бурному водовороту современной жизни Метнер противопоставил свой собственный мир — мир художника-индивидуалиста, чьи творческие принципы откристаллизовались достаточно рано и оставались фактически почти неизблемыми на протяжении всей его жизни. Но создать собственный мир может, как известно, лишь истинно большой художник, имеющий ярко выраженное собственное видение мира и идущий в искусстве своим путем.

Метнер — поэт-романтик со светлым, жизнелюбивым приятием мира. Ему почти не свойственны остродраматические конфликты или глубоко трагические, пессимистические концепции. Композитор никогда не рисует в своих сочинениях образы зла, насилия, смерти. Это связано в первую очередь с тем, что он нарочито проходит мимо уродливых и отталкивающих явлений окружающей действительности, — они существуют где-то за границами созданного им мира. Довольно далеки Метнеру и обличительный смех, и подчеркнутая ироничность, свойственная многим художникам XX века. Его скорее привлекают мягкий, незлобивый юмор и добрая улыбка, придающие особое обаяние многим страницам его произведений. Романтическая направленность творчества Метнера в целом тяготеет к классицизму.

Подлинной стихией композитора оказалась лирика. Многие его сочинения пленяют образами вдохновенной юношеской любви, упоением радостями жизни и красотой природы. И какую-то особую свежесть, неповторимость многим лирическим образам придает легкая сказочная дымка, окрашивающая их в призрачные фантастические тона. Таковы, например, циклы сказок ор. 9 и первые две сказки из ор. 26, «Романс» из Второго фортепианного концерта, Лирические эскизы для юношества, Соната-идиллия. В произведениях этого плана преобладает обычно один образ, раскрываемый в широкой кантиленной теме. Отсутствие контрастного начала и ясная гармоническая основа способствуют созданию мягкого лирического настроения.

Среди лирических пьес Метнера особенно выделяются те из них, где лирика приобретает элегический оттенок: Соната-элегия и Соната-воспоминание, романс «Цветок засохший» и тема первой импровизации «Воспоминание о бале», побочная партия сонаты соль минор и сказка «Нищий». В этих сочинениях преобладает особый, *сузубо метнеровский* «воспомятательный» тон

<sup>1</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 105.

музыки. Искренне и поэтично автор пишет как бы свои музыкальные мемуары, раскрывая в них образы мечты и действительности и давая полный простор творческой фантазии. Подобные настроения составляют *центр метнеровского мира*. Именно здесь ярче всего выступает *он сам* подобно тому, как Скрябин утверждал себя («Я есмь») в остроимпульсивных темах «Божественной поэмы», Четвертой и Пятой сонат.

Большое место в музыке Метнера занимают лирико-повествовательные и лирико-драматические образы. Чаще всего они воплощаются в пьесах-монологах, сказках, отрывках из трагедий, сочетающих внешнюю неторопливость, размеренность развития с большой внутренней взволнованностью и устремленностью. Таковы сказки ор. 14 № 2, ор. 20, ор. 26 № 3, 4, сонаты ор. 22 и ор. 25 № 2, Первый фортепианный концерт и первая часть фортепианного квинтета. В подобных сочинениях композитор ставит вопросы большой значимости (сказка «Колокол искусства», квинтет), а подчас и философского порядка (сонаты ор. 22, 25 № 2 и др.).

Сама тематика произведений подсказывала иные, чем в лирических пьесах, средства выражения: ведущую роль полифонического начала (сказки ор. 8 и 14), масштабность формы (Первый фортепианный концерт), контрастное сопоставление образов, часто данное в одновременности (ор. 26 № 4, ор. 34 № 4). Обычная для ряда лирических пьес монообразность уступает место иному принципу — частой смене разнохарактерных настроений.

Как и многим романтикам, Метнеру свойственна антитеза — драма и дифирамб жизни. Но метнеровский дифирамб диаметрально противоположен листовскому, скрябинскому или рахманиновскому чувственному восторгу. «Облекая свои чувства в латы», композитор становится более сдержанным и «объективным» даже в выражении наиболее противоположных человеческих чувств. Таковы его небольшие фортепианные пьесы с названием «Дифирамбы» ор. 10, финал Первой скрипичной сонаты («Дифирамб») и многие коды крупных сочинений, например Первого фортепианного концерта, Трагической сонаты и постлюдии некоторых романсов («Арион», «Могу ль забыть»). Гимн Свету — одна из важнейших идей метнеровской музыки.

Другая сфера его образов — фантастика, обильно представленная в произведениях разных жанров на протяжении творческого пути. Русалки, леший, эльфы, гномы — типичные для раннего романтического искусства персонажи — заполняют такие сочинения, как Инфернальное скерцо ор. 3 и Сказка эльфов ор. 48, Импровизация в форме вариации ор. 47 и разработка Первого фортепианного концерта, а также сказки ор. 34 № 3 и ор. 35 № 2. Сказочно-фантастические образы чаще всего воплощаются в характерных

метнеровских скерцо: легких, стремительных, воздушно-полетных, слегка иронических.

Творчество Метнера осталось в стороне от общественных бурь своего времени, оно по-своему отражало некоторые его идеи. Но ведь тревожная музыкальная атмосфера Первого фортепианного концерта и сказки «Колокол искусства», поэтичная вдохновенность «Бессонницы» и философские раздумья в сонатах ор. 22 и 25 были, несомненно, близки своему времени, которое порой драматическими эмоциями властно врывается в созданный композитором мир.

Национальная характерность метнеровских образов полностью определилась в сочинениях центрального периода творчества. В фортепианных пьесах и концертах, появившихся в первом и во втором десятилетиях XX века (сказки с ор. 14 по 35, сонаты двадцатых опусов и Первый концерт), русская струя музыки Метнера начинает утверждаться все определеннее, а в ряде случаев — в сказках ор. 14 № 1, ор. 20 № 1, ор. 26 № 3, в сонатах ор. 22 и 25 и в тематизме Первого концерта — уже полностью определяется как доминанта национально-русского начала.

Национальная основа творчества Метнера проявлялась, в частности, и в широком обращении композитора к образам русской классической литературы. Многие его романсы, сказки, сонаты навеяны поэзией Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета. И даже в тех случаях, когда творческое внимание композитора привлекает немецкая, французская или английская литература — шекспировские сказки, романсы и песни на слова Гёте и Гейне, он раскрывает их содержание сквозь призму мироощущения русского художника. В этом отношении наиболее показательна метнеровская сказка «Офелия».

В зарубежный период творчества русская струя в музыке Метнера проявляется не с меньшей, а с большей силой. По-прежнему романсы и песни создаются на тексты Пушкина, Тютчева, Фета. В инструментальной музыке появляются сказки, посвященные «Золушке и Иванушке-дурачку», рождается Эпическая соната.

В цикл сказок ор. 51 вводятся народные напевы, а опора на старинные церковные напевы окрашивает в неповторимые тона музыку квинтета. Подобно Чайковскому, Танееву, Римскому-Корсакову, Рахманинову, Метнер ощущал церковные напевы как неотъемлемую часть русского фольклора и охотно вводил их в свои сочинения.

В воспоминаниях современников, в собственных высказываниях композитора неоднократно сквозит мысль о том, что русские народные песни высоко им ценились. С особым интересом Метнер слушал старинные былины.

Фольклорные напевы он почти никогда не вводил как цитаты, но пропитанные элементами родных напевов его сочинения оказываются одновременно и вполне индивидуальными, и вполне национальными.

Ключ к своеобразию музыки Метнера следует искать в характере тематизма. Одна из наиболее характерных его черт — тесное переплетение вокальных и инструментальных принципов: с одной стороны, вокальные мелодии композитора носят подчас подчеркнuto инструментальный характер. С другой стороны, инструментальное творчество композитора характеризуется широкой опорой на песенный тематизм. Метнер прямо называет многие пьесы канцонами, романсами, песнями. Таковы, например, тема «Романса» из Второго фортепианного концерта, мелодии известных русских сказок ор. 26 № 3, ор. 34 № 3, ор. 53 № 3 и другие.

Создавая свои темы, Метнер часто строил их с учетом законов поэтической речи. Отсюда декламационность, речевая выразительность многих мелодий, их подчеркнутое членение на мотивы, фразы, как бы произнесенные вслух. «Помнить об оттенках в мыслях, то есть о паузах, *ritardando*, *piano* и проч.», — писал, например, Метнер о побочной партии сонаты ор. 22<sup>2</sup>. Композитор обильно комментирует темы инструментальных сочинений запятыми, указывающими исполнителю, где надо «брать дыхание». О теснейшем переплетении вокально-инструментальных принципов свидетельствует и авторская подтекстовка многих инструментальных тем, имеющих вокальную основу. Специфическим качеством тематизма Метнера является лаконизм и завершенность каждой мысли. Композитор часто использует сжатые темы-кличи, императивные попевки, темы-эпиграфы, которые становятся исходным мелодическим импульсом сочинения.

Опираясь на сложную технику мотивов, Метнер мастерски использует внутренние возможности, скрытые в самой теме. В связи с этим возрастает роль монотематических принципов развития, что роднит искусство Метнера с творчеством ряда композиторов-романтиков, прежде всего с Шуманом и Листом. Тематизм Метнера характеризуется не только афористически сжатой тезисной подачей тем-лейтмотивов (что чаще имеет место в лирико-драматических сочинениях), но и широким проникновением элементов развития в экспозицию многих, преимущественно лирических тем. Положенные в основу песенных форм (канцоны, романсы, медленные сказки), лирические темы опираются на попевочно-вариационный тип развития, характерный для русских народных протяжных песен и инструментальных наигрышей:

---

<sup>2</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 47. Л. 18.

62 *Allegro cantabile* Op. 34 № 3

*Cantabile* Op. 35 № 3

*Allegretto* Op. 39 № 4

*con moto, tenerezza* Op. 39 № 1

*Allegretto* Op. 54 № 1

Одним из типичных приемов развития, тесно связанных с практикой народного исполнительства, становится перемещение опорного звука мелодии на синкопу<sup>3</sup>. Мягкая синкопа, сглаживающая ритмический рисунок темы, пронизывает большинство лирических мелодий композитора, придает им особую гибкость. Еще одна «точка касания» лирических тем и протяжных народных песен — широкое использование мягких опевающих форшлагов, усиливающих воздействие опорных звуков мелодии. Интервал форшлага-опевания бывает различным: от малой секунды до большой сексты. В применении этих форшлагов наблюдается определенная закономерность: в лирических темах чаще встречаются терцовые, квинтовые и особенно «плагальные» квартовые форшлагги. Секундовые опевания и характерные восходящие тираты чаще встречаются в подвижных темах танцевального характера. Широко проникает в тематизм метнеровских мелодий опевание основного тона или терции лада (распетая квинтоль), часто встречаемая в каденциях русских протяжных песен.

Взаимосвязь с фольклорным источником обнаруживает и ладогармоническое строение метнеровских тем. Как и многие народные напевы, лири-

<sup>3</sup> Соответствующие места в примере заключены в пунктирную рамку.

ческие темы композитора строятся на заполнении тоники лада нисходящими речевыми интонациями. Подобными трезвучными темами, например, являются мелодии сказок ор. 14 № 1, ор. 20 № 1, Сонаты-идиллии.

Типичная черта лирического тематизма — определенная звуковысотная замкнутость темы-зерна: композитор часто ограничивает мелодию либо квинтовым, либо октавным диапазоном. Как и в ряде народных песенных образцов, доминантовый тон становится важнейшей осью ее обращения.

В тематизме Метнера своеобразное преломление получает и ладовая переменность, характерная для русского народного песнетворчества. И мажорные, и минорные темы звучат особенно мягко благодаря опоре на тонические трезвучия двух параллельных тональностей (ре минора и фа мажора в побочной партии сонаты ор. 22, ля минора и до мажора в теме медленной части квинтета, си-бемоль минора и ре-бемоль мажора в главной партии Романтической сонаты).

Общность лирических тем Метнера и народных песенных образцов не лежит на поверхности — она и существует в их глубинной, органической связи.

Воплощая образы романтической мечты и философского раздумья, давая тонкие зарисовки картин настроения и мира фантастики, Метнер обращался, как правило, к классическим формам и схемам: сонатной и вариационной в сочинениях крупного масштаба; к трехчастной — в пьесах малой формы.

Форму Метнер словно лепит с особым тщанием, что и позволяет говорить об индивидуальном авторском подходе, например, к сонатной форме — и к ее внешним параметрам, и к чередованию различных способов ее внутреннего наполнения. При этом *строительство нового сонатного «здания»* Метнер ведет в соответствии с центральным постулатом всей его системы творчества — с ориентацией на ведущую смысловую идею, то есть концепцию, смысл которой может чуть приоткрываться программно-жанровым пояснением или поэтическим motto.

Сонатная форма стала одной из самых привычных для композитора. Особенности формы сонат Метнера во многом объясняются трактовкой сонатного *allegro*, в котором важнейшую роль приобретает процесс *экспонирования* тем. Их количество в экспозиции обычно велико (4–6), как, например, в Сонате-воспоминании или в сонате ор. 25 № 2 (аналогичная тенденция прослеживается и в инструментальных сочинениях Мясковского).

Главные темы сонат обычно невелики по масштабу, напоминая афористически сжатые тезисы. Процесс интенсивной тематической работы композитор начинает прямо в экспозиции. Для Метнера типичны «разработанные экспозиции» (термин С.И. Танеева), с широким развитием тем уже в первом

разделе сонатного *allegro*. Собственно же разработка становится лишь этапом развития, возникающего в первом разделе сонатного *allegro* — экспозиции.

Критики раннего периода творчества Метнера отмечали, что разработкам некоторых его сонат свойственны инертность, отсутствие единого целенаправленного движения<sup>4</sup>. Как считал сам композитор, начиная с сонаты *op. 27* он преодолел этот недостаток, делая разработки резко контрастными к общему типу развития экспозиции и репризы (например, в Сонате-воспоминании, сонате *op. 22*, Первой скрипичной сонате и других). Тенденция же к непрерывному развитию существенно повлияла на трактовку репризы, которая является часто только тематической, но не тональной. Этим приемом усиливается динамизм общей линии развития.

Весь ход сонатного творчества композитора направлен к утверждению крупного одночастного сочинения. В сложных (синтетических) формах чрезвычайно возрастает роль самостоятельных эпизодов: Интерлюд в сонате *op. 22*, новая тема репризы в Сонате-воспоминании, тема русалки в Третьем фортепианном концерте, «Блаженны алчущие ныне» в квинтете. Как правило, новые «действующие лица» появляются в разработке (*op. 22*) или, что чаще, в репризных разделах *Allegro* (*op. 38*, *op. 60*).

Чрезвычайно индивидуально трактует Метнер вариационную форму, хотя и не всегда указывает на нее в подзаголовке своих сочинений. Лишь две фортепианные пьесы — *op. 47*, *op. 55* — и средняя часть Второй скрипичной сонаты прямо названы автором вариациями. Но первая Импровизация для фортепиано, разработка Первого фортепианного концерта, сказка *op. 20 № 2* также написаны в форме вариаций.

Вариационный принцип присущ и мелодике Метнера. Многие его темы, обычно масштабно сжатые, подвергаются интенсивной разработке именно на основе вариационного принципа (см., например, сказки *op. 20 № 1*, *op. 14 № 1*). В мастерской трансформации основной темы в вариациях ярко выступают огромное мастерство Метнера-полифониста и его изысканный гармонический слух.

Гармоническому мышлению композитора свойственны намеренная простота и строгая функциональная логика. Метнер не боится самых привычных и обыденных созвучий, которые каждый раз представляет в новом освещении. Из наиболее характерных черт можно выделить частое использование ясной, «возвышенной» *диатоники*, связанной с воплощением лирических или

<sup>4</sup> См., например, Прокофьев Гр. Новые произведения Н. Метнера // Русская музыкальная газета, 1907, № 31; Каратыгин В. О Метнере // Аполлон, 1913, № 4. С. 51.



лирико-эпических образов (см., например, сказки ор. 26 № 3, ор. 35 № 1, сонату ор. 11 № 1, Сонату-идиллию).

Важнейший прием гармонического развития — широкое введение *диатонических секвенций* с их характерной ладовой переменностью, тяготением к плагальности. А по контрасту к ним остродиссонантные, альтерированные созвучия. Мажорные и минорные звукоряды композитор расширяет путем активной хроматизации, применяет характерные для начала XX века сложные, альтерированные задержания и острые созвучия. В ряде сочинений Метнер выходит за пределы мажоро-минорной системы: Похоронный марш ор. 31 написан в гамме тон-полутон, Сельский танец ор. 38 — в увеличенном ладу.

Тональные планы многих произведений характеризуются острыми модуляционными сопоставлениями, например: секундное соотношение главных и побочных партий в сонатах, тем и ответов в фугах (Грозовой сонаты и Сонаты-баллады), экспозиций и реприз в малых инструментальных формах (сказка ор. 26 № 3).

«Культ» каданса — одна из своеобразнейших черт метнеровского гармонического мышления. Как уже указывалось, композитор называл каденции «дыханием» произведения и считал их важнейшим элементом музыкальной речи, отделяющим одну мысль от другой. Кадансовость глубоко проникла в музыку Метнера, подчинив ее и внутренне — путем опоры многих тем на гармоническую основу кадансового оборота (сказки ор. 8 № 2, ор. 9 № 1, ор. 35 № 1), и внешне — через введение большого количества каденций, легко членящих музыкальную ткань (сказки ор. 26 № 1 и № 2). Кадансовость — в широком смысле слова — положена Метнером в основу знаменитого вступления к Сонате-воспоминанию<sup>5</sup>.

В метнеровской транскрипции старый прием прелюдирования приобретает новые краски, так как и в данном случае композитор мастерски расцветчивает традиционные гармонические формулы тонкими модуляционными переходами.

Используя самые сложные гармонии, Метнер прежде всего заботится о большой четкости, плавности голосоведения, стремится образовать естественную *линию* для каждого самостоятельного голоса. Строгое отношение к важнейшему элементу гармонии — голосоведению — возникло, вероятно, как следствие тщательной работы Метнера над полифонией, одной из ведущих

---

<sup>5</sup> Свободное прелюдирование на кадансовой гармонической основе с выделением самостоятельной мелодической линии — довольно распространенный в музыке прием: достаточно вспомнить органную прелюдию Баха до минор или его же до-мажорную прелюдию из первого тома «Хорошо темперированного клавира», романсы Шумана «Слышу ли песен звуки» и Даргомыжского «Мне грустно».

форм мышления композитора. У него имеют место как полифонические формы в чистом виде (фуга, фугато), так и многообразные приемы полифонической техники (стретты, каноны, обращения тем и т. д.). Однако использование полифонических приемов не привело Метнера к созданию самостоятельного полифонического произведения. Даже две грандиозные фуги (в ор. 27 и в ор. 53 № 2) являются частью огромных композиций, где органично сочетаются полифонические и гомофонные принципы. Удивительно гибкий тематизм метнеровских сочинений легко допускал и полифоническое, и гомофонное решение, как это было, например, и в поздних сочинениях Бетховена.

В известной сказке «Рыцарское шествие» (ор. 14 № 2) чисто полифоническая по складу тема легко переходит в гомофонное изложение; тот же процесс можно проследить и в развитии фуг и фугато крупных сонатных сочинений. «Контрапункт проверяется гармонией, а гармония — контрапунктом», — подчеркивал Николай Карлович.

Музыке Метнера свойственна чрезвычайно кипучая ритмическая энергия. Композитор считал ритм «пульсом музыки». Каждое сочинение имеет четкий ритмический стержень, опираясь на который композитор легко выходил и к ритмической свободе. Полимелодическая структура ткани нередко комплементарна полиритмии (например, автор любит вводить трехдольность в четырехдольный размер и т. д.). Отсюда же, видимо, берут начало особые импровизационность и *rubato*, которые так выделяли игру Метнера-пианиста.

Особенно своеобразным и оригинальным творческий почерк Метнера делает фактура произведений, во многом являющаяся закономерным отражением специфики его пианизма. Здесь можно найти образцы тончайшего кружевного плетения и полнозвучной аккордики рахманиновского типа, характерную токкатность и густую, вязкую фактуру, вырастающую из сочетания нескольких самостоятельных голосов. Между различными внешне контрастными типами метнеровской фактуры существует очевидная внутренняя связь. Даже самые легкие, прозрачные или полетно-скерцозные темы имеют прочную опору на определенные аккордовые функции. Темы же с плотной, полнозвучной фактурой никогда не становятся излишне тяжеловесными, перенасыщенными. Два основных начала метнеровской фактуры — легкость, прозрачность, связанная с чисто мелодическим принципом изложения, и полнозвучие, чаще аккордового типа — тяготеют друг к другу и дополняются друг другом. Их взаимосвязь можно было бы выразить следующей формулой: все легкое звучит полно, все полнозвучное стремится к легкости! При внешней сложности изложения фактура Метнера предельно пианистична и легко «укладывается в пальцы».

Следует сказать о явно *редакторском и звукорежиссерском приподнесении* *Метнером* текста своих произведений. Г. Нейгауз справедливо писал: «...меня восхищает, кроме прочего, чисто *редакторская* сторона метнеровских опусов. Я с трудом назову другого композитора, который умел бы с такой изумительной точностью и тонкостью зафиксировать в нотном тексте все, что он хочет выразить своей музыкой и желает от исполнителя. Не только вся агогика и динамика, лиги, акценты и т. д. и т. п., но и словесные обозначения [...] удивительно точно и верно характеризуют и поясняют смысл музыки и помогают ее исполнению»<sup>6</sup>. Приведем некоторые, наиболее часто употребляемые комментарии: «*Silenzi*» [молчание], все эти «*con timidezza*» [с робостью], «*irrisoluto*» [нерешительно], «*sfrenatamente*» [безудержно], «*acciacato*» [болезненно] и т. д. Скрябин же в Концерте попросил исполнителя найти туше, соответствующие ремарке «подземно»...

---

<sup>6</sup> Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова // Н.К. Метнер. Статьи... С. 33.

## Часть третья

### ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАВЕЩАНИЕ

Вас нет с нами,  
но пока будет жить хоть один человек из знавших Вас,  
до тех пор Вы будете светочем и руководителем нашим,  
а главное — нашей музыкальной совестью.

*Исай Добровейн*

Николай Карлович Метнер — один из тех выдающихся деятелей отечественной музыкальной культуры, говорить о которых нужно сразу во множестве ипостасей. Его творчество не исчерпывалось композиторскими достижениями, исполнительской гениальностью или весьма плодотворной педагогической деятельностью. Оценить все сделанное Мастером для русского искусства можно лишь в совокупности, где предстает и фигура Метнера-мыслителя, музыкального философа, выделяющегося индивидуальностью позиций, размышляющего над проблемами этики и религии, аргументирующего свои симпатии и антипатии к творчеству современников. Именно письма стали первым вместилищем, где оттачивались его идеи по истории и теории мировой музыкальной культуры. Непримирымый борец, отстаивающий классикоромантические абсолюты культуры, в литературном труде выковывал эстетические установки, которые затем сформулировал в композиторской исповеди, книге «Муза и мода» (1934)<sup>1</sup>. Уже после издания книги Метнер фиксировал для себя то, что, как ему казалось, подчеркнул недостаточно, в частности, «о роли божественного начала в самом законе музыкального языка» (*комм. А в Приложении*).

---

<sup>1</sup> Вместе с тем письма, к написанию которых Метнер относился исключительно серьезно и ответственно, были главным, но не единственным источником вербальной фиксации мыслей и идей композитора. Его перу принадлежат статьи (в частности, о роли фольклора в композиторском творчестве), пояснения, сопутствующие программам его концертов, литературные расшифровки содержания собственных инструментальных сочинений (программа Третьего концерта), интервью, рецензии (например, на «Сирены» ор. 33 Р. Глиэра), письма-декларации организациям (в их числе для радио по поводу своего русского происхождения), открытые письма (протест дирижеру Менгельбергу, поддержанный русской общественностью).

Ценность содержащейся здесь информации, вне сомнений, значительна, особенно касающаяся автокомментариев к важным событиям собственного творчества. Подтвердим сказанное лишь одним примером, раскрывающим историю рождения романа «Ангел»: «Понятый как пролог к земной жизни, он был первоначально написан в форме отвлеченного музыкального произведения без слов. Казалось, что всякое слово будет слишком земно и грузно, слишком обременит полет души. Но по мере преодоления этого построения отвлеченности, слово — эта верная связь с землей, — все более оказывалось не бременем, а обязательством, необходимостью. Ныне этот пролог поется, поскольку стал песней». Приведенные строки извлечены из развернутого комментария Метнера, написанного специально для концерта 8 января 1909 года, посвященного песням Гёте, где в качестве эпиграфа звучал «Ангел» Лермонтова. «Пользуясь радушным приглашением Дома песни, я попытаюсь очертить в нескольких словах свое понимание Гёте. Я надеюсь, что таким путем мне удастся более выпукло представить связь и единство исполняемых сегодня песен»<sup>2</sup>.

Вербальными автокомментариями буквально испещрены все рукописи композитора, который стремился гармонию «поверить алгеброй», говоря, что «красота — всегда точность». Кроме названных литературных трудов в лаборатории Метнера — композитора, пианиста, педагога, музыкального писателя, философа культуры — неизменным спутником стали записные книжки (роль которых сопоставима с функцией «музыкального чемодана», куда композитор, «постоянно беременный темами», складывал мелодические заготовки). В них скрупулезно фиксировались моменты, принципиальные для повседневной работы как композитора, так и пианиста. Любовно собранные в единое целое, они были опубликованы в двух изданиях (второе, 1979, «Музыка», третье — там же) вместе с упражнениями, которые композитор написал для себя, но иногда рекомендовал и своим ученикам. Жаль, что Метнер не откликнулся на предложения Марселя Дюпре написать 12–24 этюда, позволившие бы еще ближе узнать секреты Мастера.

---

<sup>2</sup> ВМОМК им. М. И. Глинки, ф. 132, ед. хр. 720. Л. 4–5.

## Глава 9. «Муза и мода»

Недостойный, но тонально устойчивый  
сын своего отечества.

*Николай Метнер*

«...Я накануне смерти не могу оставаться вполне равнодушным к *единственному* земному делу, которое может хоть сколько-нибудь помочь мне на Страшном суде... Слово „*воинственная колесница*“ звучит как будто слишком гордо и высокомерно, но я в этой колеснице чувствую себя *отнюдь не императором*, а простым *воином*, да и то предпринявшим свой поход не по собственной инициативе, а по повелению моих предков (Бетховена, Чайковского, Пёрселла, Бизе и т. д.), голос которых я продолжаю слышать с любовью и с угрозой всей современности... Итак, не произошла ли некая перемена взглядов, то есть так называемая „эволюция“ (черт бы ее побрал) во взглядах всех, сочувствующих моей книге?..», — писал Метнер в своем последнем письме, отправленном Альфреду Свану за двенадцать дней до смерти. «Трудно и одиноко живется мне в настоящее время, и если бы, кроме Вас самого, разумеется, ни магараджа и еще Лалиберте со всем многочисленным его окружением в Канаде — я совсем зачах бы»<sup>3</sup>.

А. Сван начал переводить «Музу и моду» на английский язык еще в 1945 году, однако тогда работа не была завершена. Лишь через шесть лет книга Метнера была издана Хаверфордским колледжем и поступила в дом Метнеров за два дня до смерти композитора. Напомним: Анна Михайловна писала: «Я прошу Вас от его имени отослать книгу магарадже вместе с письмом, в котором необходимо сообщить, что это последний привет ему от Метнера и что он был бы очень рад, если бы магараджа прочел книгу. Эта книга — завещание Метнера».

---

<sup>3</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 535.

Потребность систематизировать в виде специального литературного труда многие положения своей эстетики композитор ощутил к началу 30-х годов XX века. Над осуществлением этого замысла Николай Карлович работал в течение 1933–1934 годов. Он назвал книгу «Муза и мода», снабдив подзаголовком «Защита основ музыкального искусства».

1930–1940 годы ознаменовались появлением эстетических кредо крупнейших художников современности.

Создавая свою книгу «в защиту основ классического искусства», Метнер убедительно показал, как взаимодействовали барокко и классицизм, романтизм и символизм. Их органичный синтез способствовал созданию нового искусства, в частности искусства Серебряного века. Д. Лихачёв справедливо заметил: «История культуры есть не только история изменений, но и история накоплений ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии»<sup>4</sup>.

Прежде чем перейти к анализу концептуальной стороны книги, скажем об одном достаточно важном, на наш взгляд, обстоятельстве. Изучение литературного наследия Метнера как единого текста показало, что *создание книги «Муза и мода» представляло собой процесс длиною в жизнь*. Доказательство накопления ведущих для будущей книги идей мы видим в письмах — прежде всего к братьям Эмилию, Александру Гедике, бывшим ученикам, особенно П. Васильеву, и духовным лицам (отцу Г. Серикову). После же написания «Музы и моды» композитор зафиксировал ряд дополнений. Названным респондентам он писал огромные письма-сонаты, из которых здесь приводятся лишь отдельные выдержки: «Гармония, по-моему, есть главнейшая дисциплина нашего искусства. Таковой я ее считаю потому, что она не только учит образованию и, главным образом, сочетанию аккордов, но, являясь учением о голосоведении, учением о каденциях и о модуляциях, она тем самым делает невозможным подход к форме, в широком смысле слова, помимо нее, то есть без усвоения этой дисциплины. А знаете ли, почему гармония в настоящее время погибает? Опять-таки потому, что многие и очень талантливые люди еще в наше молодое время сделали себе из аккордов деревянных лошадок и гарцевали на них с целью привлечь публику, забыв, или *не веря*, что техника только тогда *техника художественная*, когда ее не замечают» (из писем к П. Васильеву)<sup>5</sup>.

Что касается теории композиции, то в ней Метнер видел лишь сдерживающие фантазию рамки: «...В том-то и дело, что теперь надо *обучать творче-*

<sup>4</sup> Лихачёв Д. Развитие русской литературы X–XII веков. Л., 1973. С. 5.

<sup>5</sup> Письмо к П. Васильеву от 27 апреля 1936 г. // Письма. С. 405.

ству, то есть всячески способствовать тому, чтобы весь наличный состав желающих „творить“ учеников наиболее легким способом удовлетворял своей естественной потребности производить на свет... А я по совести мог бы лишь указывать границы, в которых возможно творчество. То, что в наше время называется теорией композиции, по большей части есть не что иное, как тоже свободное и безответственное „творчество“. А я, опять-таки по совести, не признаю никакого творчества в пределах теории...»<sup>6</sup>.

А вот какие мысли высказывал Метнер своим постоянным респондентам уже после написания «Музы и моды»: «...моя потребность рыть землю, чтобы докопаться до источников музыки, не является одинокой попыткой [...] В беседе о музыке — главное дать атмосферу музыки. Это важно и в педагогике, и в критике, и в теории, и в философии музыки»<sup>7</sup>.

«Сейчас никакой школы больше не существует! И вот потому-то я и считаю в настоящее время школьный путь узким. Идя этим путем, Вы постепенно (с Божьей помощью) научаетесь применять школьную технику к своим ненарочито индивидуальным задачам. Вы как бы всегда вновь учитесь сочинять каждую данную новую пьесу, оформлять каждое посланное Вам вдохновение... Этот путь бесконечно труден, требует бесконечного терпения, длится до самой смерти, но почти всегда приводит к настоящему художественному достижению...»<sup>8</sup>.

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

Многие композиторы и исполнители, ставшие крупными мастерами, публикуют свои творческие декларации. Н. Метнер создает «Музу и моду», И. Стравинский — «Хронику моей жизни», А. Гречанинов публикует книгу «Моя жизнь», А. Онеггер пишет книгу «Я — композитор», Ш. Мюнш — «Я — дирижер»... Подчеркнем не случайные хронологические и географические совпадения: книги Стравинского, Метнера и Гречанинова опубликованы в 1935 году в Париже. Книга последнего, как и Дневники Прокофьева, стала известна российскому читателю только в XXI веке.

Неудивительно, что ведущие представители русской музыкальной эмиграции брались за перо в музыкальной Мекке Европы, прожив почти два десятилетия вне родины. И если Стравинский, Прокофьев, Гречанинов, касаясь

<sup>6</sup> Письмо к А. Гедике от 12–15 июня 1926 г. // Письма. С. 333.

<sup>7</sup> Письмо к Э. Метнеру от 6–9 февраля 1935 г. // Там же. С. 465.

<sup>8</sup> Письмо к отцу Георгию Серикову от 4 октября 1951 г. // Там же. С. 533.



важных вопросов современности, ведут читателя по канве собственной жизни, то Метнер посвящает свой труд исключительно вопросам музыкальной эстетики и творчества.

Работа над «Музой и модой» шла в 1933—1934 годах... Композитор фиксировал, что пересмотр своих «забытых записок о музыке», которые практически вел всю жизнь, он начал в 1933 году.

Поразительное сходство наблюдается с записями, сделанными Римским-Корсаковым для вступительной (эстетической) части его учебника оркестровки: «Композитор подразделял свойства элементов музыкального языка на первичные (основные) и вторичные (побочные) факторы или „деятели“ музыкального искусства: „Мелодия, гармония и ритм суть главные — *первичные* деятели музыкальной фактуры или сложения. Гармония — настроение. Ритм — жизнь (темп). Мелодия — смысл (речь), она непереводаима, но образна, убедительна и увлекательна. Окраска звука (колорит) и оттенки выразительности (экспрессии) суть деятели побочные — *вторичные*“»<sup>9</sup>.

И если Метнер еще в начале 1930-х годов говорил *о первичных смыслах в музыке как о центральных элементах системы*, что составляет главный фундамент музыкальной речи, то почти через восемь десятилетий Э. Денисов выдвигает близкие идеи. Он не воспринимает музыку, из которой изгнана красота, считает себя наследником романтической эстетики и корни собственного творчества выводит из Шопена. Представитель точных наук, Денисов в конце жизни раскрыл свою глубокую религиозность и говорил, что если был бы свободен, то писал исключительно о Боге.

«Новая простота», «Новый романтизм» — это такие же пустые (и капитулянтские) течения, как и мини-музыка. Это музыка для дураков, одурачивание публики. Это течения не опасные (ибо они слабы и случайны), но очень вредные для традиций в музыке, ибо они подменяют традицию псевдотрадиционностью. Денисов классифицирует полистилистику как «явление спекулятивное» и называет «одним из самых ярких свидетельств кризиса и деградации музыкального искусства»<sup>10</sup>.

И как тут не вспомнить Эмилия Метнера, говорившего, что в XX веке люди сошли не с ума, а с сердца! Направленность «Музы и моды» горячо поддерживал Рахманинов еще на этапе знакомства с рукописью, о чем уже неоднократно говорилось<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Литературные произведения. В семи т. Т. III. С. 63, 64.

<sup>10</sup> Неизвестный Денисов. Из записных книжек 1980/81—1986. М., 1985. С. 47.

<sup>11</sup> См.: Письмо С.В. Рахманинова от 8 декабря 1934 г. // Письма. С. 558 (комм. Б в Приложении).

В свете сказанного несомненно есть смысл хотя бы мозаичных извлечений из книги, которая до сих пор еще не стала достоянием отечественного читателя.

Концепция второй части, озаглавленной «Муза и мода (дополнительные мысли)», направлена на критику модернизма. Сами названия ее разделов сформулированы как смысловые оппозиции: Авантюризм и героизм в искусстве, Влияние и подражание, Привычка и навык, Любопытство и внимание, Опыт и эксперимент, Труд и дело, Впечатление и оценка, Талант и способности, Содержание и сюжет. Включены также разделы: Вкус, Проблематизм современного искусства, Подражание гениям и Творчество (см. *комм. В*).

Согласимся с исследователями эстетики Метнера, которые сходились во мнении, что «Метнер возвел нормы классического искусства (для него единственно возможного) в ранг вечных, не подлежащих пересмотру, чуть ли не „религиозных“ истин. И он заблуждался, отрицая право на существование иных форм художественного мышления, иных взаимоотношений между человеком и миром, человеком и Богом... Во всяком случае, из философско-эстетических рассуждений Метнера применительно к музыке XX века можно почерпнуть ряд ценных уроков: 1) эти рассуждения концентрируют в себе показательный опыт интерпретации музыкальных явлений в контексте единого пространства с единым же религиозным ее истоком; 2) вместе с тем метнеровские характеристики наглядно демонстрируют *от противного* гибкость, подвижность, историческую и субъективно-личностную обусловленность связей между рядами музыкальных и общекультурных смыслов»<sup>12</sup> (см. *комм. Г*).

О цели своей книги, адресованной в первую очередь музыкальной молодежи, позднее композитор сообщал Э. Прену: «...писал я ее на родном языке и, конечно, для Родины, воспитавшей меня и мое художественное мировоззрение»<sup>13</sup>. Заботой Метнера о будущем музыкального искусства проникнуто предисловие к книге: «Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке [...] я верю не в свои *слова* о музыке, а в *самую* музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей *верой* в нее. Обращаюсь я, главным образом, к молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, не *верит* ни в ее единство, ни в ее автономное бытие. Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Зенкин К. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени // *Жабинский К. А., Зенкин К. В.* Музыка в пространстве культуры // Избр. статьи. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2003. С. 207.

<sup>13</sup> Цит. по: *Васильев П. Н. К. Метнер // Метнер Н. К. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. С. 9.*

<sup>14</sup> «Муза и мода». С. 5.

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

Вторая часть книги возникла как дополнение к первой. Здесь Метнер, как упоминалось, в афористически-лаконичной форме ставит и разрешает многие вопросы, связанные с творчеством и исполнительством: влияние и подражание, привычка и навык, любопытство и внимание, опыт и эксперимент, талант и способности, вкус, творчество и другие.

Композитор раскрывает в книге важнейшие положения своей эстетики. Рассматривая вопрос о специфике искусства, он высказывает мысль, что каждый вид искусства имеет свой, только ему присущий язык. Языком музыкального искусства, его сущностью являются, по Метнеру, «музыкальные смыслы», к которым относятся гармония, мелодия, ритм и другие элементы музыкальной речи, а также форма. Составляя один общий для всех композиторов язык музыки, «основные смыслы», по Метнеру, должны находиться между собой в состоянии полной гармонии: «Все основные смыслы музыкального языка, подобно струнам наших инструментов, находятся в неразрывном взаимоотношении. Изъятие хотя бы одной струны из нашей общей лиры делает невозможной всю музыкальную игру»<sup>15</sup>.

Важнейшим из «музыкальных смыслов» Метнер считал гармонию. Она возникает как естественное продолжение полифонического стиля. Но и став самостоятельными областями, гармония и полифония продолжают оставаться тесно связанными: «Горизонтальное многоголосие контрапункта оправдывается для нас гармоническим, то есть вертикальным совпадением голосов. Вертикальное многозвучие гармонии оправдывается горизонтальным согласованием аккордов»<sup>16</sup>.

И далее Метнер говорит, что в творчестве ряда современных композиторов структура аккордов настолько усложняется, что фактически разрушается естественное тяготение между ними. Это приводит к тому, что композиторы ищут новые связи, но, не находя, отказываются от них совсем. Таким образом разрушается основа гармонии — закон функционального тяготения, обедняются возможности модулирования, построения развернутых тональных планов.

В центре внимания композитора находятся и следующие из важнейших «музыкальных смыслов» — тема и мелодия. Метнер считает, что теме принадлежит ведущая роль в любом сочинении. Причем тема сама заключает в себе

<sup>15</sup> «Муза и мода». Париж, 1935. С. 41.

<sup>16</sup> Там же.

все важнейшие смыслы музыки. «Она имеет свой пульс — ритм, свою светотень — гармонию, свое дыхание — каденции, свою перспективу — форму»<sup>17</sup>. Сравнивая понятия темы и мелодии, Метнер приходит к выводу, что они не идентичны. Понятие темы включает понятие мелодии, но мелодия не всегда является темой. Понятие темы, по Метнеру, шире, чем понятие мелодии, так как первое имеет огромную тенденцию к развитию. Кроме того, тема несет на себе печать индивидуальности автора, сразу раскрывая характерные черты его стиля. В качестве примеров, подтверждающих эти положения, Метнер ссылается на роль и значение темы в фугах Баха и сонатах Бетховена.

Разбирая следующий из важнейших «музыкальных смыслов» — форму, композитор высказывает положение о неразрывности формы и содержания: «Форма без содержания есть ничто иное, как мертвая схема. Содержание без формы — сырая материя. И только содержание + форма = художественному произведению»<sup>18</sup>.

Глубоко волновал Метнера вопрос соотношения объективного и субъективного в искусстве, причем он четко разграничивал понятия индивидуального и субъективистского. Художник, стремящийся во что бы то ни стало утвердить свою индивидуальность и любующийся ею, был Николаю Карловичу глубоко противен. «Подлинная индивидуальность, как печать души, проявляется тогда, когда художник меньше всего думает о себе. Мысль о художественной индивидуальности (или, по-старинному, „оригинальности“), становящаяся руководящей как в творчестве композитора, так и в восприятии его слушателем, бесконечно вредна для искусства. Становясь руководящей, мысль эта насилует тему, содержание творчества»<sup>19</sup>.

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

Композитор затронул проблему взаимодействия эмоционального и рационального в искусстве. Он утверждал, что у подлинного художника эти моменты неразрывно связаны. Метнер не согласен с теми, кто считает музыку лишь «языком чувств», он воспринимает ее и «языком мыслей» в той же степени, что и «языком чувств»<sup>20</sup>. Музыка заговаривает там, где слово бессильно, и по-

<sup>17</sup> «Муза и мода». С. 47–48.

<sup>18</sup> Там же. С. 52.

<sup>19</sup> Там же. С. 145.

<sup>20</sup> Это высказывание полностью совпадает с известным положением Чайковского о равнозначности эмоционального и рационального в творчестве. См. письмо к Н. фон Мекк // Переписка. Т. 1. С. 205 и 219.

этому Метнер приходит к выводу, что музыка есть язык «несказанных чувств и несказанных мыслей»<sup>21</sup>.

Композитор признает, что роль эмоционального начала в музыке крайне велика, особенно в тот момент, когда художник создает основной образ будущего сочинения — его тему. «Тема есть прежде всего наитие [...] Она обретается, а не изобретается»<sup>22</sup>.

Развивая эту мысль далее, Метнер доказывает, что от того, насколько непосредственно художник сумел вслушаться в свое «наитие», зависят успех и подлинная ценность будущего произведения: «Каждый художник учится главным образом у тех тем, которые являются ему в молчании. Если молчание ничего не являет ему, то он ничему и не научится. Если же он подделывает тематическое наитие, то у подделанной темы он научится лишь подделывать произведение»<sup>23</sup>.

Заключительный раздел первой части книги Метнер посвящает критике модернистского искусства, который определяется им так: «Модернизм» — это «мода на моду». «„Модернизм“ есть молчаливое соглашение целого поколения — изгнать музу, прежнюю вдохновительницу и учительницу поэтов и музыкантов, и вместо нее признать моду как неограниченную владычицу и верховного судью»<sup>24</sup>.

Критические замечания Метнера в адрес композиторов-модернистов возникают по конкретным поводам: отмечается, что исчезает мелодия как один из важнейших компонентов развития, нарушается всякая ритмическая определенность. «У них нет того главного, что подчиняет себе все остальное, — темы в широком смысле слова, то есть того, что должно руководить и в большом, и в малом, и в деталях, и в целом. [...] У них нет настоящих экспозиций, а все одни разработки... У них нет лица (так же, как у большинства современных женщин), а только одни краски»<sup>25</sup>. Метнер считает закономерным, что композиторы-модернисты прикрывали свое полное бессилие в искусстве словами «Я так слышу!» подобно тому, как современные художники-абстракционисты, создавая свои картины, утверждают, что они «именно так видят». Основной стимул музыкального развития — закон функционального тяготения, движение от диссонанса к консонансу — был также, по мнению Метнера, изъят композиторами-модернистами, так как понятие «диссонанс» уже не подходит для определения их гармонического мышления. Он предлагает новый тер-

<sup>21</sup> «Муза и мода». С. 9.

<sup>22</sup> Там же. С. 46.

<sup>23</sup> Там же. С. 47.

<sup>24</sup> Там же. С. 108.

<sup>25</sup> Письмо Н.К. Метнера Л.Э. Конюсу от 4 апреля 1941 г. // ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 805.

мин — «дискорданс». «„Дискорданс“ есть просто случайное созвучие. Не „случайное гармоническое образование“, а просто несчастный случай без гармонического образа. Это как бы случайное порождение бывшей гармонии и „шумного успеха“, унаследовавшее от гармонии только нотные знаки, а от шумного успеха и волю к успеху, и пристрастие к шуму»<sup>26</sup>.

И далее автор объясняет возможность существования подобных гармоний: «Мы привыкаем к какому-либо страшному аккорду потому, что он кажется менее страшным при сравнении с другим, более страшными. А тот последний в свою очередь „звучит“ лучше, чем лязг рессор автобуса»<sup>27</sup>.

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

Однако в «Музе и моде» Метнер не только не объясняет, но даже не касается каких-либо конкретных исторических причин возникновения модернизма, не дает ему определение как художественному течению, появившемуся в определенный исторический период и на определенной социальной и идеологической основе. В своей книге Метнер все время ведет речь о собирательном образе композитора-модерниста, не приводя ни одного имени. Он рассматривает модернизм как единое, однородное течение, в то время как под это понятие подпадает ряд самостоятельных творческих группировок.

«Муза и мода» — удивительно искренний, моментами страстный и даже бесстрашный ответ на многие вопросы, которые на протяжении всей жизни мучили композитора, пианиста, педагога, обладавшего жгучей совестью. На ее страницах он выступает как музыкант-борец, что выковал не только свое художественное кредо, но и горячо его защищал. Мастер словно исповедуется перед своим читателем-слушателем, как бы постоянно втягивая его в дискуссионную беседу.

Книга Метнера получила горячую поддержку С.В. Рахманинова, который, отметив ее своевременность, высоко оценил ее<sup>28</sup>. «Муза и мода» опубликована издательством Рахманинова «Таир» (1935, Париж).

<sup>26</sup> «Муза и мода». С. 100.

<sup>27</sup> Там же. С. 98.

<sup>28</sup> Письмо от 8 декабря 1934 г. // Письма. С. 558.

Чуткий к музыке Метнера Л. Сабанеев был прав, утверждая, что «музыкальное творчество современности не давало ему [Метнеру] никакого утешения — он был глубочайшим образом одинок в музыкальном мире и как-то чужд ему. Из русских музыкантов ему оставались близки очень немногие, в том числе Рахманинов, который был его убежденным поклонником настолько, что даже последние его вещи были явно написаны под влиянием Метнера. Я не припоминаю, кроме Рахманинова, ни одного русского композитора на его интимном горизонте»<sup>29</sup>.

По воспоминаниям П. Васильева, Метнер решительно предпочитал искусство аполлоническое, ибо диониссийское отдает художника во власть темной стихии. Ан. Александров утверждал, что Николаю Карловичу музыка представлялась преодолением хаоса, защитой от него. Метнер же писал, что подчинение закону не противоречит свободе, не исключает ее, а, наоборот, ее гарантирует. Подчинение закону есть подлинная свобода, тогда как подчинение беззаконию — безусловное рабство. Отсюда берет свой исток метнеровская концепция *целостного музыкального мышления*, что и легла в основу книги, автор которой оставался романтиком и называл музыку «правдивой песнью человеческой души, ищущей путь к другим душам».

Завершим разговор о «Музе и моде» нашим начальным тезисом: *книга композитора стала делом всей его жизни*, основные идеи которой он обрел еще в пору юности и продолжал ее достраивать, симфонизировать вплоть до последних дней земного бытия. Ну, а разве не тот же путь проходил Метнер, создавая свой фортепианный квинтет на протяжении полувека как еще одно духовное завещание?

Книга Метнера была встречена, по словам композитора, «жутким гробовым молчанием». Рахманинова, как и Метнера, критики 1920–1930-х годов никогда не признавали современными композиторами. Легко представить и понять, как дорог был Метнеру привет от Сергея Васильевича, переданный его дочерью Ириной. «Что Вы за удивительная умница! Скажите ему, что я был страшно обрадован его положительными впечатлениями от моей книги. Это единственное утешение среди того жуткого, гробового молчания, которое пока является единственным ответом на появление моей книги». Были, однако, и исключения: А. Сван писал Метнерам: «Как это замечательно, что все эти мысли записаны самим Николаем Карловичем, а не с его слов кем-нибудь другим! *Весь Николай Карлович так и живет в этой книге, как в любой его сонате или сказке* (курс. мой. — Е. Д.) [...] Важно, что мысли Николая Карловича выражены так ярко и конкретно...»<sup>30</sup>. В переводе А. Свана «Муза и мода» была опубликована на английском языке в 1951 году.

<sup>29</sup> Сабанеев Л. Н.К. Метнер // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. С. 85.

<sup>30</sup> Письма. С. 471.

## Глава 10. Феномен пианиста-композитора

Старайтесь исполнением воплотить мечту.

Николай Метнер

Завершающие главы книги посвящены универсальности искусства Метнера, объединившего ипостаси *Пианиста-композитора* и *Композитора-пианиста*, много размышлявшего о сути творческого труда. Как и в предыдущей главе, основным источником наших знаний о личности Метнера остается *слово мастера*, почерпнутое не только из писем и воспоминаний, но и любовно собранное его учениками<sup>1</sup>, в частности зафиксированное композитором в Записных книжках. Именно их П.И. Васильев, много потрудившийся для увековечивания памяти Метнера, называет *фортепианными дневниками Мастера*. Эта бесценная область наследия опубликована (издательство «Музыка», 1979 год) учениками Метнера, видными педагогами Л.Г. Лукомским и М.А. Гурвич под названием «Н.К. Метнер. Повседневная работа пианиста и композитора», о чем уже шла речь в начале нашей книги. В них композитор предстает как блистательный теоретик исполнительства и уникальный стратег в композиторской сфере. Сделанные для себя записи афористичны по изложению, обладают исключительной ценностью.

Особо следует сказать о значительности труда И.З. Зетеля «Н.К. Метнер-пианист. Творчество, исполнительство, педагогика» (М., «Музыка», 1981). Изданная к 100-летию со дня рождения композитора, книга повествует о разных аспектах «священного служения художника музыкальному искусству».

Наша же задача сводится к нескольким *практическим* целям: сжато представить читателю (прежде всего молодым пианистам) основные *черты исполнительского стиля Метнера*. Но не только. Важно напомнить *ведущие рекомендации Мастера*: хоть и сделанные для себя, в пору активной деятельности

---

<sup>1</sup> Остро необходимо придать гласности ежеурочные записи Эдны Айлз, сохранившиеся во всем объеме в библиотеке Лондона.



концертанта и педагога (записи датированы 1916–1940 годами), они, несомненно, несут в себе и *педагогическую составляющую*. И последнее. Метнер сочинил для себя *Упражнения*, которые должны быть известны обучающейся молодежи. Мы их полностью публикуем в *Приложении* к настоящей книге.

Первыми, однако, о Метнере-пианисте должны рассказать свидетели. Среди них А.А. Сабуров, племянник композитора, постоянный слушатель концертов. В блицпортрете обнажаются главные особенности композитора-пианиста — большинство выступлений он стремился осуществить как *авторские клавирабенды*. Они не проходили часто, и уж тем более программы не тиражировались по многим городам. Мастер придавал публичным выступлениям особый смысл: играл даже старые пьесы как в первый раз. Впервые же представлять на суд публики новые сочинения (до момента их записи), *звучание на эстраде* означало для композитора-пианиста *акт завершения их создания*. Подготовка к любому исполнению — в большом зале или в камерной, порой домашней атмосфере — требовала от Метнера особого сосредоточения. «Я не знал артиста, который бы так бесстрашно обнажал сознательную паузу перед началом исполнения. Когда Николай Карлович садился за инструмент, воцарялось полнейшее молчание. Сосредоточенный на своем предмете и при выходе на эстраду, артист несколько склонял голову над клавиатурой, как бы окончательно собирая в себе все тематические нити исполняемого произведения, затем устремлял взгляд куда-то вверх, налево, в сторону от зрительного зала, завершалась окончательная сосредоточенность на предмете, и с первыми звуками завершался переход в иную сферу сознания для всей публики, которую артист вместе с собой поднимал к предмету. С этого момента наступало абсолютное единство артиста с публикой в эстетическом деянии и созерцании. Исполнение, будучи человеческой, общепонятной речью, раскрывало что-то бесконечно новое, живое, неожиданное, как неожиданно всякое большое явление искусства, как бы ни готовился человек к его восприятию. Как бы редко ни выступал Николай Карлович в течение всей жизни, особенно первые 15 лет своей деятельности, эстрада всегда, с самого начала, была для него необходимым завершающим моментом творческого процесса. Казалось, вот человек год сидит, запершись в своем кабинете, общаясь с немногими друзьями, да и то редко, и какой-нибудь один раз выступит перед публикой. Это ли не „искусство для искусства“! Да, первые десять лет молодому артисту надо было по году не отрываясь работать, чтобы получить право выступить перед людьми. И в этом одном выступлении за большой отрезок времени *исполнялось*, то есть одновременно и демонстрировалось в порядке так называемого творческого отчета и, главное, осуществлялось в живой звуковой системе то, что до этого существовало лишь в разработанном замысле, на

нотной бумаге. Заставить зазвучать созданную композицию, дать ей жизнь в восприятии людей — значило завершить самый творческий процесс, потому, между прочим, искусство пианиста было для Метнера неотъемлемо от искусства композитора»<sup>2</sup>.

Концертный же репертуар Метнера не был обширным. Скорее он отличался постоянством. В разные годы в него входили: И.С. Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»: c-moll, Cis-dur, B-dur из I тома и d-moll из II тома; Д. Скарлатти. Сонаты B-dur, d-moll, F-dur; В.А. Моцарт. Концерт A-dur; Л. Бетховен. Концерт G-dur, 32 вариации, сонаты D-dur op. 10, C-dur op. 53, e-moll op. 90, f-moll op. 57, «Турецкий марш» в переложении А. Рубинштейна, «Хор дервишей» в переложении К. Сен-Санса; Р. Шуман. Токката; Ф. Шопен. Все этюды op. 10 и 25, фантазия f-moll, баллады F-dur и f-moll, полонезы es-moll и fis-moll, прелюдии (особенно G-dur, Des-dur); Ф. Лист. Полонез, «Feux follets», Э. Григ «Gnomengreien»; С. Рахманинов. Этюды-картины и прелюдии.

Однако то, что пианист-композитор выносил на сцену, совершенно не исчерпывало его репертуар. Ученики свидетельствуют, что к показу в классе подлежало очень многое. Общеизвестно преклонение Метнера перед Бетховеном. В беседе с П. Васильевым он называл себя его учеником. Всю жизнь музыкант считал сонаты Бетховена «Евангелием от музыки», и этот гениальный цикл во многом повлиял на сложение метнеровского композиторского языка.

К числу наиболее значительных сочинений Бетховена Метнер относил 32 вариации<sup>3</sup>. Из сонат выделял D-dur op. 10, сонаты op. 53 и 57. Последнюю еще шестнадцатилетним юношей Метнер, ученик П.А. Пабста, играл по его желанию меценату графу Шереметьеву. Метнер говорил, что «сыграть „Аппassionату“ — это то же самое, что сыграть „Гамлета“ или „Короля Лира“». Именно в прочтении «Аппassionаты» вносил много своего — прежде всего глубокий психологизм и страстный трагизм. О финале сонаты говорил как о «благословении страдания». Характерно, что в метнеровском исполнении финал с его рокотом пассажей, который словно укрощался главной темой, излучал непоколебимую твердость и верность светлomu началу бытия — за-

<sup>2</sup> Сабуров А.А. // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981. С. 67–68.

<sup>3</sup> О сочинении говорил: «Я их учу вот уже 16 лет и все еще не выучил». Сам афоризм свидетельствует о важном для Метнера длительном, процессуальном вхождении в художественный мир той или иной пьесы перед вынесением ее на эстраду. А.М. Метнер свидетельствует о внешне курьезном, но достоверном факте колоссального волнения Метнера при исполнении концерта Чайковского под управлением Никиша. Играл не в первый раз, но, с точки зрения Николая Карловича, недостаточно вжился в него, а потому чувствовал себя как гоголевский Подколесин, всегда готовый удрать через окно.

вершающий стихийный танец звучал наперекор силам хаоса и тьмы. Метнер не просто играл «Аппассионату», он священнодействовал, гипнотизировал слушателей своими звуковыми видениями<sup>4</sup>.

Характерно, что и на страницах «Музы и моды» одним из важнейших элементов философских импровизаций Метнера становится именно музыка Бетховена, величайшим художественным достижением которой он видел соединение «космической стихийности с античной формой, величайшей свободы с величайшей закономерностью, если не видят и того и другого, а только или то или другое, то и играют либо только свободно и стихийно, либо только формально. Ведь у Бетховена всегда форма, а не формулы, в которые так часто впадает даже Моцарт»<sup>5</sup>.

Все современники сходились во мнении, что несомненным пианистическим шедевром Метнера был Четвертый концерт Бетховена, для которого он написал (по давним пианистическим традициям) и исполнял две каденции. Очень любил он и Третий концерт, к которому также мечтал написать каденции, но, как это ни парадоксально, всю свою исполнительскую жизнь обходил Пятый концерт и признавался, что «не может его играть из-за некоей дани в нем внешней виртуозности».

Из сказанного сделаем вывод: учитывая исключительно совершенное уже в молодые годы пианистическое прочтение разных сочинений, в том числе Бетховена, следует констатировать *раннюю*, а может быть, и *врожденную зрелость* пианиста-композитора, не знавшего длительного становления ни в первой, ни во второй ипостаси. Первые сочинения, как и ранние фортепианные трактовки, были не робкой пробой своих сил, а мощной демонстрацией их наличия.

Привлечем в разговор о метнеровской фортепианной бетховениане Андрея Белого. В качестве свидетеля, посетившего один из ранних концертов 1902 года, где звучали собственные сочинения Метнера (в частности, из цикла *Восемь картин настроений*) и соната op. 10 Бетховена, он писал: «Исполнение бетховенской сонаты зачаровало меня в буквальном смысле слова. Вторая часть произвела на меня столь сильное впечатление, что я буквально не мог двинуться с места... так и застыл. Николай Карлович — удивительный исполнитель Бетховена»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Васильев П. И. О моем учителе и друге // Н. К. Метнер. Статьи... С. 74–76. Думается, именно этот феномен игры Метнера имел свое воздействие на своеобразие исполнительского стиля В. Софроницкого.

<sup>5</sup> Письмо к Э. К. Метнеру от 20 февраля 1936 г. // *Метнер Н. К.* Письма. М., 1973. С. 475.

<sup>6</sup> Письма. С. 43. Исключительно тонкий и достоверный портрет Метнера-пианиста читатель может найти на с. 21 Литературного наследия Рахманинова, т. 2. Кстати, там приводится и свидетельство благосклонности Метнера к упражнению Ганона.

Один из секретов этого магического воздействия игры Метнера на слушателей заключался в том, что пианист-композитор словно сочинял на эстраде, импровизировал нотный текст, принадлежащий как его перу, так и творчеству великих классиков мировой фортепианной музыки. Играя избранные, но дорогие ему по духу произведения, Метнер самовыражался через близкие стили подобно тому, как, перенося на бумагу раздумья о Бетховене или Рахманинове, Гёте или Пушкине, очень много поведал о своем личном творчестве и исполнительстве.

Обобщение названной тенденции находим в очередном метнеровском афоризме: *музыку на эстраде надо как бы «воссоздавать от себя»*. Эту мысль Метнер блистательно сформулировал в своих воспоминаниях о Рахманинове: «Его интерпретации других авторов дают подчас иллюзии, будто *сам* он сочинил исполняемое. Но может ли без такого отождествления исполнителя с исполняемым вообще проявиться подлинное творчество исполнителя? Стилизация есть не что иное, как подделка, маскарад. Это заменяет нам понятие объективности. Для всех исполнителей одинаковая маска. Но в противоположность этому *удобному* способу подхода к исполнению, существует иной, менее удобный — это полная *отсебятина*, которая в свою очередь подменяет нам понятие индивидуальности... Оба эти приема (маска и отсебятина) практикуются исполнителями, не имеющими в своей душе контакта с исполняемым... Ценность и сила Рахманинова в принятии в душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы „авторское“ и всегда как бы в первый раз»<sup>7</sup>. Говоря о роли авторского в исполнительстве (и как композитор постоянно стремясь давать авторские концерты), Метнер доказывает *ограниченность взаимообогащения*: творчеством — Исполнителя и исполнительством — Творца.

Сохранились авторские интерпретации, где среди записей композитора исполнительскими шедеврами можно назвать сказку «Шествие рыцарей», сказку e-moll из ор. 34, Сонату-балладу и Трагическую сонату, Новеллу (ор. 17 № 1), первую Импровизацию. Поразительно проступает авторское начало в ансамблевой игре Метнера. Упомянем для примера «Мечтателю» или гётевские песни с Элизабет Шварцкопф. Они (и еще многое другое) являются *звуковым свидетельством неповторимости и самобытности фортепианного слуха Метнера*.

Игра Метнера соло и в ансамблях (с голосом, скрипкой, струнным квинтетом) отличалась редкой пластикой взаимопереходов мелодического, почти вокального звуковедения (фортепианного *bel canto*) с декламационно-рече-

<sup>7</sup> Метнер Н. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 3 т. Т. 2. М., 1974. С. 359.

вой выразительностью. Первое из свойств исконно характерно для московской пианистической школы (в частности, от К. Игумнова и его учеников, которые, как известно, ведут свою родословную от Бетховена). Важным фактором фортепианного слуха Метнера была и *импровизационность, всегда одухотворенная композиторской мыслью*. Индивидуальность Метнера проявлялась и в том, что его удивительный исполнительский стиль (одновременно властный и гибкий, стабильный и мобильный) лишь подчеркивал своеобразие *rubato* с его еле заметными задержками и оттяжками опорных звуков мелодии. При этом для композитора-пианиста неукоснительным среди законов его личной исполнительской «конституции» выступала *точность соблюдения авторской воли при воплощении фортепианного текста*. Скрупулезность в реализации обозначений динамики и агогики, темпа, ритма, общего настроения пьесы он считал неукоснительной и для себя, и для своих учеников (разумеется, и в собственных композициях, и в произведениях мировой классики). Среди очевидно звукорежиссерских помет Метнера выделим эксклюзивные, например, запятые или паузы, что придавало особый смысл внутреннему дыханию фортепианной ткани. Реализации последних пианист-композитор придавал особое значение и считал, что искусство их воплощения требует специальной подготовки, длительного обучения. По воспоминаниям П. Васильева, Метнер был убежден, что для исполнения пауз требуется «переживать их всем своим существом. Паузы в его собственной игре были необычайно выразительны и динамичны. Наступившее внезапное „онемение“ особенно подчеркивало дальнейшее звучание музыки. „Играть паузу надо так, — говорил Николай Карлович, — чтобы слушатель не только услышал молчание, но и увидел его“»<sup>8</sup>. «Всегда помнить о паузах, вздохах, хотя бы мгновенных *молчаниях*: без этого музыка *превращается в хаотический шум*»<sup>9</sup>. Запятые же были необходимы Метнеру для помощи исполнителям в осмысленном произнесении музыкального текста, близкого поэтической речи. Они, словно крохотные люфтпаузы, обозначали момент взятия дыхания.

В искусстве Метнера особое место занимали феномены тишины и света. Он как никто умел «вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины». Тишина и одиночество были необходимыми спутниками его творчества композитора и работы пианиста. Если в музыке Метнеру важным казался свет, то для работы, композиторской и исполнительской, он неизменно нуждался в полной тишине. «Все должно выходить рожденным из тишины. Внести тишину во все. Тишина и свобода пальцев приходят, когда видна перспек-

<sup>8</sup> Васильев П.И. О моем учителе и друге // Н.К. Метнер. Статьи... С. 78–79.

<sup>9</sup> Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 1979. С. 15.

тива мысли, *красная нить* темы. Для этого надо *закрывать* глаза». И в рабочие моменты, и *на эстраде придавал ведущую роль слуху исполнителя, нередко исключая функцию зрения*: «Закрывать глаза в прямом и переносном смысле. Играть, больше слушая (с закрытыми глазами) — тогда пальцы больше повинуются. Опустить веки и плечи, как бы засыпая. Чем труднее место, тем спокойнее, невозмутимее должно быть общее состояние организма исполнителя».

Важно тренировать ровность звука *без малейших акцентов*, а также цельность и плавность линий движения рук. Необходимо: перед началом работы как следует сосредоточиться и знать, что и как делать: прочитывать прежние записки, относящиеся к фортепианной игре<sup>10</sup>. Необходимо выработать экономичный и стратегический план в работе. Работать меньше, но интенсивнее в отношении плана. Тогда и сил больше сохранишь, и времени будет больше. Работать преимущественно без педали. Не давать быстроте и бравуре поглощать художественную экспрессию и тонкость оттенков. Инструмент никогда не уступает насилию. Контраст достигается более ласковым и тонким обращением с ним. Убрать все резкие движения, звуки и толчки. *Думать образами! То есть отрешиться иногда от специфически музыкального процесса мышления*. Но при этом остерегаться двух опасностей: с одной стороны, бесформицы, а с другой — попадания в колею, трафареты.

Рука во время работы должна испытывать физическое удовлетворение и удобство, так же как и слух должен испытывать все время эстетическое наслаждение. Пальцы должны быть всегда легки и упруги. Никогда не застревать в клавишах, а отскакивать от них.

Медленное должно быть способным стать быстрым, *forte — piano, piano — forte, staccato — legato, legato — staccato*, энергичное — мягким, мягкое (нежное) — энергичным; трудное — легким, легкое — сдержанным...

Приведем еще серию характерных замечок.

Вообще власть над материей приобретается лишь тогда, когда она обретена и над самим собою. *Быть слушателем!* К черту «эмоцию», судорогу, волю и т. д.

Давать отдых слуху, переходя иногда к игре не только без педали, но и не очень legato, то есть не задерживая клавиш.

*Не утрачивать никогда звукового вкуса. Все всегда должно звучать красиво.*

Не играть механически даже упражнения, не говоря о пьесах.

---

<sup>10</sup> В системе метнеровской работы пианиста данное замечание имеет свой глубокий смысл: композитор постоянно фиксировал сам и рекомендовал ученикам делать пометы с последующим прочитыванием записей, что на практике давало возможность проверки наблюдений.

Всегда знать, над чем работаешь, что именно делаешь, то есть при работе всегда думать. Но, исполняя, *перестать думать* и только слушать.

Отдельным туше Метнер придумывал любопытные названия. Среди них, например, «Prima ballerina»: «Помнить о туше „Prima ballerina“ и применять его ко всем пассажирам». О туше: «...после преувеличенного legato (как болотные сапоги для исследования почвы) надо обходить все вязкие места как бы в бальных туфлях, легко, точно наступая и убирая поскорее ноги (пальцы)»<sup>11</sup>.

Нежелательным в работе является только излишнее legato (при проигрывании в медленном темпе быстрых пассажей), излишняя вязкость пальцев, но также и излишняя экспрессия и акцентировка. Играть legato (*leggiero*) и вообще возможно ровнее по темпу и по звуку, делая только самые необходимые оттенки.

Как и каждый крупнейший исполнитель, Николай Карлович обнаруживал на своем пути пианиста-композитора некие меты эволюции. В конце жизни, например, наблюдалась меньшая роль открытости эмоций и большая взвешенность: «В зрелые годы в игре Николая Карловича царило мудрое спокойствие, которое укрощало его буйный темперамент, приводило в равновесие душевные и физические силы. Все было подчинено замыслу интерпретации. Он, как истый кудесник, управлял вызываемыми им силами, одухотворяя самое фортепиано, и слушатели забывали про инструмент, про совершенство „техники“ исполнителя, про то, что все это — в концерте. Налицо оставалось музыкальное действо, и они приобщались к нему. Даже личность исполнителя растворялась в создаваемых им музыкальных образах. В приезд на родину в 1927 году Николай Карлович все играл с закрытыми глазами, сказав как-то, что так ему легче погрузиться в „исполнительский сон“. Настолько он был уверен в точности и безупречности своих движений, настолько сроднился с фортепианной клавиатурой. Известно, что Лист следовал за Паганини из города в город, чтобы слушать его и учиться искусству игры. Вот и мы, ученики Метнера, многому учились на его концертах... Учились не только игре на рояле, но и искусству постигать и воплощать через звуки красоту музыки, ибо каждый раз мы присутствовали при священнодействии»<sup>12</sup>.

Ученики Метнера неизменно сходились во мнении, что ценнейшие наставления они получали как бы сразу из нескольких источников — практически, в классе профессора Н.К. Метнера, на эстраде, слушая игру выдающегося пианиста, и в знакомстве с его педагогическим словом (устным и пись-

<sup>11</sup> Указ. соч. С. 15.

<sup>12</sup> Васильев П.И. О моем учителе и друге // Н.К. Метнер. Статьи... С. 81.

менным). С наиболее близкими Метнер переписывался и в годы странствий. П. Васильев, Н. Штембер, А. Шацкес, М. Гурвич оставили тому свои свидетельства, сохранив и его следующие рекомендации к отдельным пьесам.

Для «*Reminiscenz'ы*» (ор. 38 № 1) и вообще кантилен: долой пальцевое *articollando*; полная точность и пластичность взятия, снятия нот и движений; абсолютно иная, но *техника*; плавность звука и *длительность выдержанных нот*. Слушать до конца! Красная нить мелодии-темы. Долой твердые акценты — всегда *мягкая рука*! Ровнота перспективы и движения.

*Sonate-Idylle*. Играть *все легче*, без давления, *без излишней экспрессии*, подчеркиваний, темперамента и прочего. *Не затягивать темпов и выравнивать* линию движения и динамики. Особенно важно это в *Sonate-Idylle*! Отпустить нервы и мускулы на свободу. Предоставить музыке *звучать самой!* Не вмешиваться! Умерять «медь звенящую» Стейнвея! Беречь слух! Убирать *левую руку!* Это особенно важно применять в *Sonate-Idylle*. Побольше играть *в темпе без педали*, проверяя все *выдержанные ноты* и *legato*!! О воображении особенно не забывать в таких вещах, как «*Elfenmärchen*» и *Sonate-Idylle*.

Не забывать главных динамических оттенков в *Sonate-Idylle*, I часть [отлична здесь от II части: см. с. 27 указ. соч.].

Кроме того, поменьше педали и точнее выдержка ноты!!

Для введения себя в рельсу не надо забывать главных характерных динамических оттенков, то есть экспрессии фраз, и параллельно с исполнением *мысленно* напевать их себе! Экспрессия — декламация. Еще не надо забывать движения — танца! Еще не надо забывать общего тона, колорита пьесы и не высказывать из него. Отпустить на свободу темп и звук, не давить, а слушать.

Перспектива. Танцевать!!! Экспрессия. *Декламация*. Танец. Общий колорит.

*Дифирамб Es-dur, ор. 10. Трудное играть нарочито легко*. Громоздкое доводить до легчайшей и *ровной звучности*. Дифирамб! *Главная звучность: бас и мелодия!*

Главное в построении пьесы: исполнять ходы, промежуточные партии в движении к перспективе. Пьесы густого аккордового изложения (как Дифирамб) учить подвижнее и ровным звуком, без всяких *rubato*.

*Сказка e-moll, ор. 34*. Помнить о необходимости учить аккомпанемент и мелодию, или пассаж и мелодию, или контрапункт и тему *разными туше*. В особенности это важно в пассаже и мелодии (например, сказка *e-moll, ор. 34*, но и во всех случаях пассажей в левой, а мелодии — в правой руке). Туше пассажа всегда *leggiero, piano-energico*, легкими, но упругими пальцами. Туше мелодии глубокое, гибкое *legatissimo*. Приспособление локтей к позиции руки!! Свобода локтей, но при полной *концентрации* их. В сказке *e-moll, ор. 34* —



локти врозь. При посадке помнить о локтях! Врозь локти, опустить плечи. Руки ниже! Корпус перемещать в зависимости от позиции рук! Все это важно везде, но особенно в этюде f-moll, op. 25 Шопена и в сказке e-moll, op. 34. В этюде f-moll еще помнить о базах и педали!!

*Сказка d-moll, op. 51.* Побольше проигрывать (целиком) все пьесы в *среднем* темпе без малейшего *напряжения рук и нутра!* В особенности это важно для сказки d-moll, op. 51. Не тратить много времени на упражнения и медленные темпы. Играть больше в средних и быстрых. Максимальное приближение пальцев к клавишам!! Сказку учить надо *только* этим приемом, заключающимся в минимальных отделениях руки от клавиш (несмотря на staccato-leggiero), то есть почти в *абсолютно плоском* движении пальцев и рук и величайшей легкости (*pp, leggiero*) прикосновений!!! И притом *в темне* — *allegriissimo*. Сказку d-moll, op. 51, и финал Appassionat'ы учить почти только *в быстром темне*, но чередовать *forte* с *pianissimo*. Выравнивать темп и звучность. Очищать мелодическую линию! Благозвучие! Пластика. Клавесинный звук для сказки fis-moll, op. 51 с *одной левой* педалью. Длинные и выдержанные ноты. Начинать с настоящих темпов и потом выравнивать.

*Sonata-Minacciosa.* Сложные фрагменты (вроде фуги Грозовой) играть преимущественно *в среднем темпе*, спокойно, внимательно и *со всеми оттенками*.

Если посмотреть на количество проработанных Метнером лет в педагогических организациях, то их окажется и не так уж много. Изначально преподавательская деятельность велась, как бы сказали сегодня, в среднем звене — в школе Л.Э. Конюса и в Московском Елизаветинском женском институте. Но сама эта деятельность увлекала молодого музыканта мало, так как приходилось заниматься на уровне общего фортепиано. В Московской консерватории Метнер работал в 1909—1910 и 1915—1919 учебные годы<sup>13</sup>. Последующие же приглашения занять профессорское место в Петербургской, Ростовской (на-Дону) консерваториях или в предотъездные годы снова вернуться в Alma mater композитор-пианист не принимал, так как не хотел жертвовать свободой творчества. Так же он поступал и в годы странствий, в частности отказывался принять кафедру профессора в лучших американских колледжах (с максимально высокой оценкой за урок).

<sup>13</sup> В «Русской музыкальной газете» за 1909 год (№ 22—23, май — июнь) сообщалось: «Художественный совет Московской консерватории пригласил в состав преподавателей консерватории Николая Метнера (профессора фортепианной игры). Н.К. Метнер займет место Т.И. Ламбрино, вышедшего из состава консерватории». Пианист Телемак Ламбрино преподавал в Московской консерватории только один сезон, 1908—1909 учебный год.

Годы работы в Московской консерватории, запечатленные в воспоминаниях учеников, дают возможность говорить о *педагогической системе Метнера как о явлении, оставившем свой след в музыкальной педагогике*. И хотя композитор-пианист многократно сетовал на сложность «контрапункта»: творчество-исполнительство-педагогика, сделанное им в последней сфере (в России и за рубежом, в должности и приватно) легко складывается в определенную систему, аккумулирующую великие традиции московской фортепианной школы. Для доказательства достаточно свести воедино, по меньшей мере, три обстоятельства:

- сам Метнер полностью прошел все этапы обучения на разных отделениях столичной консерватории у ведущих ее представителей;
- занимался с учениками, опираясь на сложившиеся собственные принципы формирования молодого пианиста, что применял не только в конкретной работе в классе, но и фиксировал письменно;
- оставил практический комментарий и четко сформулированные советы к исполнению как собственных сочинений, так и произведений мировой фортепианной классики.

«Замечания такого музыканта, как Метнер, чрезвычайно вески и ценны», — говорил Глазунов. В. Софроницкий вспоминал о рекомендациях при исполнении темы «Симфонических этюдов» Шумана: «Метнер советовал мне эти аккорды брать движением внутрь клавиатуры. Пальцы прямые, и как будто я вставляю их в вязкую глубину, от себя. А для Шопена и Скрябина лучше наоборот — взять аккорд или ноту и одновременно потянуть к себе, словно снимая звук с клавиши. В первом случае звук делается темным, плотным, вибрирующим. Во втором он летит, тянется, выходит нематериальным»<sup>14</sup>.

Высочайший рейтинг композитора-пианиста уже в первые десятилетия XX века стимулировал большой приток желающих обучаться в его классе, из которого вышли музыканты, проявившие себя на разном поприще, среди них Э. Бандровская, М. Гурвич, Л. Лукомский, Б. Хайкин, А. Шацкес, Н. Штембер, П. Васильев и Н. Сизов (последние в сфере фортепиано и композиции). Добавим и персоны частных зарубежных учеников, прежде всего Эдну Айлз и Маргариту Дюпре, связанных с Учителем многие годы.

Возможности учиться у Метнера добивались многие молодые музыканты. По совету Е. Гнесиной Лев Оборин, закончив Гнесинское училище, мечтал поступить в класс Метнера. Одним из аргументов в этом служила и композиторская одаренность Л. Оборина, которую так высоко ценили Д. Шостакович и В. Мейерхольд. О своем горячем желании стать ученицей класса

<sup>14</sup> Никонович И. В мире Софроницкого // Советская музыка, 1968, № 1. С. 62.

Николая Карловича передает в разговоре с ректором М. Ипполитовым-Ивановым Е. Карницкая: «Директор внезапно стал очень серьезным. Он долго смотрел на меня и затем повторил мои слова: „Ученицей Метнера!.. Вы понимаете, что вы говорите!“». В итоге пианистке это все же удалось.

Неудивительно, что свой рассказ об Учителе каждый из учеников Метнера начинает одними и теми же словами: «Мне посчастливилось быть одним из учеников Николая Карловича Метнера в фортепианном классе Московской консерватории...» Что же так привлекало творческую молодежь? Быть может, то, что Метнер — один из значительнейших пианистов-композиторов современности? Или официальный пietet перед его тогда громким именем? Нет, не только, и не столько. За всех отвечает А. Шацкес: «Мы понимали, что для такого музыканта, как Николай Карлович, вся жизнь — в искусстве и что педагогический процесс для него является творческим актом [...] Трепетным отношением к искусству он заражал нас, и мы, глядя в его мудрые, пронизательные глаза, казалось, становились лучше. Удивительно, до чего его безупречный моральный облик действовал на нас облагораживающее. Он был нашим воспитателем в самом высоком и точном смысле этого слова»<sup>15</sup>.

Как педагог Метнер обладал воодушевляющим *искусством передавать свой опыт* (хочется сказать и мировой, ведь считал же он себя учеником Бетховена), *облекая его в весьма стройную систему*. Даже внешние ее составляющие отличались особым демократизмом, естественностью. Однако эта простота никогда не низводилась до упрощения. Напротив, скорее здесь можно говорить о противоположном: об изначальной направленности всех аспектов работы на достижение главного — раскрытия внутренних содержательных смыслов изучаемого (или исполняемого) произведения, то есть к его *теме*. А разве в творчестве композитора не тема выступала в роли центрального элемента для воссоздания всей концепции? О том же самом свидетельствуют его ученики: «Трудно представить себе более идеальное умение помочь ученику услышать, „увидеть“ всю ткань произведения, все элементы музыкальной речи и подвести ученика к главной цели — к *теме*, к содержанию произведения. Указания всегда исходили из самой сущности данного произведения. Не было готовых „рецептов“, все обосновывалось неумолимой логикой музыкального мышления. Говорилось ли об отдельных элементах музыкальной речи, о стилевых особенностях произведения, исполнительском мастерстве, декламационности и выразительности, — все было производным от главного — от глубокого и поэтичного прочтения самой темы»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Шацкес А.В. Памяти учителя // Н.К. Метнер. Статьи... С. 105.

<sup>16</sup> Там же. С. 106.

Свои устоявшиеся принципы пианист-композитор конкретизировал на классических образцах мирового фортепианного искусства, поражая всех присутствующих в классе неподражаемой *грацией* и удивительной *красотой*, с которой он играл и объяснял характер той или иной пьесы. Ученики внимательно следили за руками Учителя — очень мягкими, но упругими, владевшими особым типом звукоизвлечения, при котором казалось, что клавиши обладают исключительной податливостью к воспроизведению любого рисунка фактуры.

В свой класс Метнер не брал более 6–8 учеников, которые появлялись, как правило, все вместе и присутствовали *на занятиях профессора, обучаясь и индивидуально, и коллективно*. В последнем случае многократно увеличивался поток важной профессиональной информации и показ способов ее практической реализации.

Понимая методическую важность восприятия своей системы как целостного явления, Метнер сохранял за каждым обучающимся возможность масшированной индивидуальной подготовки. В силу этого он предлагал составлять скользящее расписание (на те 6–7 часов, когда он занимался в консерватории), чтобы все по очереди могли заниматься в первые часы, когда у профессора, естественно, сил было больше. Вот эту черту — *слушать друг друга и учиться как бы сообща* — подопечные Николая Карловича сохранили на всю жизнь: даже когда Метнер был вынужден уехать, они собирались, играли друг другу и тем самым как бы ощущали незримое присутствие Учителя.

Индивидуальность своих учеников Николай Карлович развивал с удивительной мудростью и чуткостью. Это касалось как выбора репертуара, так и особой содержательности наставлений, показов, рекомендаций. «Проникновенность раскрытия содержания, вдохновенность показа бывали такой силы, что порой мне казалось, что я присутствую при рождении музыкального произведения, вижу как бы процесс созидания, постигаю логику взаимодействия всех элементов музыкальных „смыслов“, — вспоминает А. Шацкес. — После занятий мне часто казалось, что „порция“ мыслей и чувств, которую я получил на уроке, такова, что потребуется изрядное количество времени, чтобы они впитались. Но через два, три дня снова занятия у Николая Карловича, снова происходит творческий процесс накопления все новых и новых духовных богатств... Творческая фантазия у Николая Карловича была неисчерпаема»<sup>17</sup>.

Наблюдая за учеником, Метнер с большим умением подбирал репертуар, способствующий развитию его индивидуальности. Для этого к *заданному произведению постоянно предлагался исторический и стилистический контекст*.

<sup>17</sup> Шацкес А.В. Указ. соч. С. 106.

Каждый ученик обязан был, разучивая конкретное сочинение, познакомиться и с другими композициями его автора, представлять себе стиль эпохи и характер тогдашнего звучания рояля. Целесообразность задания тому или иному ученику далеко не всегда совпадала с личными интересами и склонностями композитора-пианиста, однако она считалась необходимой. Еще в 1916 году Метнер набрасывал «рабочий список» *приобретения литературы с педагогической целью*<sup>18</sup>. В списки включались и произведения, игранные самим Метнером, и новые, с которыми он планировал ознакомиться и приобрести. Из классиков лидировали Бах и Бетховен, Шуман, Шопен, Лист. В их наследии были пьесы-абсолюты, которые Метнер особенно часто проходил в классе. Русский репертуар привлекался широко — от Балакирева до Скрябина. Свои сочинения давал играть редко, но в других классах (Гольденвейзера, Гедике, Игумнова, Киппа) они проходились регулярно. Его сказки и сонаты активно изучались.

Метнер исключительно ценил художественную инициативу каждого ученика и любил повторять, что основная роль педагога в умении направить самостоятельную работу студента, критиковать и корректировать ее. Вместе с тем, занимаясь с учеником, много играл сам неизменно с той же отдачей, что и на концерте. С удивительным вдохновением Метнер аккомпанировал, вернее создавал ансамбль, где на рояле великолепно имитировал звучание оркестровой партитуры. Играя партию оркестра, умел выделить важный подголосок или несколько мелодических нот в инструментальном, им соответствующем тембре, — как бы возвышая их над общей фактурой солиста. М. Гурвич вспоминает, что в Третьем концерте Бетховена «Николай Карлович заиграл партию оркестра иначе, чем я ее себе представляла. Глубоко раскрывая богатство содержания концерта, он полностью подчинил меня своей воле, и я сыграла концерт совершенно по-иному». При этом М. Гурвич подчеркивает, что только при исполнении концертов, когда Николай Карлович играл оркестровую партию, его трактовка невольно подчиняла себе студента<sup>19</sup>. Делая наводящие указания, Метнер помогал освоить тот или иной прием, обрести необходимый образ звучания. В связи с последним много времени уделялось освоению разнообразных туше, где, например, полнота звучания никогда не приводила к стучащему звуку или к такому, что возникал от резкого придавливания пальцем клавиши. Особые усилия Метнер прилагал для обретения фортепианного *bel canto*, где различные виды *legato* были его проводниками.

<sup>18</sup> ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 423.

<sup>19</sup> Гурвич М.А. В классе Н.К. Метнера // Н.К. Метнер. Статьи... С. 126–127.

Обладатель потрясающего в своей гибкости ритма Метнер словно исподволь подводил ученика к нужному в пьесе *rubato*. Даже на первой стадии работы над романтическим текстом заставлял освоить его как бы *non legato*, без всяких отклонений от заданного ритма. Ритмическая же свобода, импровизационность должны были возникнуть как результат длительной подготовки к их естественному вводу. Николай Карлович говорил, что нужно очень много думать о произведении, которое играешь, пока оно не станет частью самого исполнителя. Будучи композитором, он обращал большое внимание на форму произведений и приучал учеников внимательно разбираться в ней. Он мастерски анализировал структуру произведения, заострял внимание на отдельных интонациях, из которых выстраивались разные темы. Заниматься больше четырех часов в день не рекомендовал.

Педагогические устремления Метнера представляют большой интерес и с точки зрения технического аспекта фортепианного «ремесла». Будучи феноменальным виртуозом, Метнер, как музыкант всегда мыслящий, рассматривал технику не как самоцель, а как средство в реализации художественного замысла. Марсель Дюпре обратился к нему с предложением написать 12 или 24 этюда, возможно менее длинные, чем трансцендентные у Листа, но более протяженные, чем у Шопена. Французский композитор считал, что «это было бы важным моментом для подытоживания уникальной фортепианной техники Метнера и внесло бы необходимый вклад в эволюцию фортепианной техники как таковой»<sup>20</sup>. Метнер, к сожалению, не заинтересовался этим предложением, хотя придавал развитию технических навыков пианиста большое значение. Признавал, в частности, важность сделанного Ганоном, но самый момент регулярной игры упражнений ставил на уровень этюдов или исполнения виртуозных пьес. В своей работе с учениками пианист-композитор не раз обращал их внимание на то, что «фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк». Смысл этого афоризма сводился к тому, что молодой музыкант должен так же совершенно научиться управлять движением пальцев, как цирковой артист — своим телом. И пояснял: иметь фортепианную технику недостаточно, нужно приобрести навык владеть ею при всевозможных обстоятельствах. Вместе с тем слово «техника» Метнер не любил, так как считал, что оно не способно отразить всей сложности психологического процесса, который составляет основу игры на рояле.

Ученики вспоминают, с каким тщанием и мастерством Метнер умел подбирать аппликатуру к фортепианной фактуре любой сложности. Проставив ее

<sup>20</sup> Кривицкая Е. История одной дружбы // Музыкальная академия, 2004, № 4. С. 123.

в собственном экземпляре нот, он неизменно давал студентам возможность переписать аппликатуру себе.

В редких случаях Метнер рекомендовал своим студентам пользоваться небольшим сборником упражнений, который написал для себя. Над развитием собственного технического аппарата он работал на протяжении всей жизни. Пластика движений, столь важная в фортепианном исполнительстве (крепкость и цепкость пальцев, разные виды туше и способы контактов с клавиатурой), словом все, по мысли музыканта, подлежало тренингу.

Сами типы своих упражнений пианист-композитор выводил, беря «на вооружение» наиболее практичные виды фактуры, устоявшиеся в разных стилях мировой фортепианной классики. При исполнении упражнений стремился убрать механистичность и обращать внимание на их звучание. При этом Николай Карлович рекомендовал не тратить на упражнения слишком много времени, говорил (подобно А. Корто) о возможности упражняться на отдельных технически сложных эпизодах, извлеченных из пьес. Считал, что упражнения следует играть в средних и быстрых (но не медленных) темпах. В отдельных специальных случаях (как, например, в упражнении на растяжение) рекомендовал играть преимущественно в медленном темпе, задерживая по возможности все пальцы (*legatissimo*).

Упражнения, снабженные авторской аппlikатурой, направлены на проработку разных технических заданий: движения для пяти пальцев, трельные последования, упражнения на растяжение, на двойные ноты, октавы и аккорды, вверх и вниз по гаммам. Несколько конкретных упражнений Метнер предлагает поиграть перед исполнением его сочинений, в частности, сказки *сигминор*, ор. 34, или «Лесного танца», ор. 38 № 7.

Упражнения Метнера, изданные как Приложения к «Повседневной работе пианиста и композитора», должны быть известны современному поколению молодых пианистов. С этой целью мы полностью помещаем их в конце настоящей книги.

## Глава 11. Феномен композитора-пианиста

Настоящее художественное творчество всегда духовно.

А дух там, где мысль чувствует, а чувство мыслит.

Красота — всегда порядок.

*Николай Метнер*

В эпиграф вынесено одно из завершающих наблюдений над собственным творческим процессом, которое Метнер высказал буквально за несколько месяцев до ухода. Своему респонденту, отцу Георгию Серикову подтвердил главное: «Музыка всегда казалась мне *духовным даром*. Она (особенно в юности) одна меня *образовывала и спасала*. Точность в искусстве (та самая „точность“, о которой Гоголь говорил в статье о Пушкине) всегда казалась мне священной необходимостью. Эту точность я всегда проверял *внутренним слухом* (как *музыкальной совестью*); то есть никогда не писал того, чего *внутренним слухом* не услышал»<sup>1</sup>.

Попытаемся тезисно сформулировать *главные составляющие композиторского феномена Метнера*. Среди них будут: ранняя творческая зрелость, природная композиторская техника, взаимосвязанность творческого и исполнительского процесса с постоянным приматом первого, параллельная работа над несколькими сочинениями, перманентная «беременность темами» и долгое вынашивание произведения вплоть до откладывания на неопределенный срок, чтобы «прело».

Кроме того, имели место: ощущение в теме всех аспектов произведения (тембровой характеристики, жанрового предназначения, особенностей формы и языка), стабильность стилевых (как и исполнительских, литературно-философских) установок, стимулирующая роль самоанализа, вербализация планов в тексте рождающихся сочинений, роль сна и звуковых видений в композиторском процессе.

Прокомментируем эти положения, максимально опираясь на слово Метнера и наблюдения музыкантов, близко знавших методы его работы.

---

<sup>1</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 521.



Свидетельством ранней творческой зрелости могут служить первые сочинения, частично реализующие список, составленный юным Николаем Метнером в 12 лет. Уже тогда самым трудным для него была невозможность *создавать музыку ежедневно*. В письме к матери от 1907 года читаем: «Ужасно устал от концертов, а главное — *от воздержания от сочинения*» (курс. мой. — *Е. Д.*)<sup>2</sup>. Буквально все, знакомые с образцами раннего творчества Метнера, отмечали, что его пьесы, написанные в 16–17-летнем возрасте, преисполнены зрелого мастерства. Ю. Тюлин и А. Гольденвейзер утверждали, что мало кто из композиторов может дебютировать такими технически безупречными, совершенными по мастерству произведениями, как, например, Восемь картин настроений: «Метнер принадлежал к числу тех композиторов, которые в высшей степени обладали природной композиторской техникой; ему (как и Шопену, Вагнеру, Глазунову) не нужно было много учиться для виртуозного владения ею. Изошренная фортепианная фактура, богатая и своеобразная гармония, чрезвычайно сложная иногда полифония в его произведениях — все это в основном является продуктом природного мастерства Метнера. Ведь он в консерватории учился (с 12-летнего возраста) только на фортепианном отделении, проходил общий, а не специальный курс гармонии, контрапунктом же занимался у Танеева лишь короткое время. А между тем вспомним хотя бы его сказку e-moll из ор. 14, в которой сложнейшие контрапунктические хитросплетения непринужденно сочетаются с эмоциональной непосредственностью музыки»<sup>3</sup>. Добавим к справедливым заключениям Ю. Тюлина о ранней зрелости и природном мастерстве молодого музыканта его феноменальную работоспособность и везение на педагогов.

В Московской консерватории ему действительно довелось заниматься только у выдающихся музыкантов, таких, как композитор-пианист-теоретик С.И. Танеев, или яркий дирижер-пианист В.И. Сафонов, или такой мастер фортепианной педагогики, как П.А. Пабст. Буквально накануне своей скоростижной смерти Пабст выставлял оценки ученикам класса. Метнеру он поставил 5 с плюсом. У Сафонова он занимался в камерном классе и по специальности. Профессор сначала был раздражен тем, что Метнер еще и сочиняет, но, познакомившись с его произведениями, стал всячески его поддерживать.

Танеев считал «композиторское дарование Николая Карловича в высшей степени замечательным», постоянно рекомендовал его сочинения к изданию (например, М.П. Беляеву), организовал прослушивание музыки молодого

<sup>2</sup> Письма. С. 115.

<sup>3</sup> Тюлин Ю.Н. Встречи с Н.К. Метнером // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1981. С. 112.

Метнера в Петербурге перед Римским-Корсаковым, Глазуновым, Лядовым, считая, что петербуржцы мало знают музыку москвичей.

Сошлемся и на свидетельство Карла Петровича Метнера, который рано увидел в сыне личность, наполненную сильнейшим стремлением к творчеству<sup>4</sup>.

Сам же композитор многократно утверждал: «Еще больше и тверже, чем когда-либо, *верю* в свои темы, то есть вообще *в свою тему*, но все так же страдаю от несоразмерности самого материала с темпом его осуществления» (курс мой. — *Е. Д.*)<sup>5</sup>.

Ранняя зрелость предопределила проявление индивидуальных свойств как в образной сфере (есть своя тема!), так и в средствах музыкального языка. В частности, в тончайшей мелодике лирического склада всегда был заметен интеллектуализм, а в пристрастии к повествовательности направленность шла не в сторону событийности, а в область очень личностных переживаний.

В композиторском творчестве Метнера все отличалось тщательной продуманностью, взвешенностью. Внутренняя цензура композитора просто не пропускала ничего случайного или скороспелого. «Он не позволял себе ни одной, даже второстепенной ноты, которая казалась ему выдуманной». Мясковский, в частности, подчеркивал, что «даже рисунки побочных голосов и фигураций композитором тщательно обточены и подчинены какому-нибудь настойчиво проводимому замыслу». Метнер говорил, что сочинение еще не существует, если не хватает хотя бы одной ноты. Словом, он не мог сочинять по произволу. Сам творческий процесс проходил у него с исключительным напряжением, в огромных трудностях. Обретение «истины в последней инстанции» давалось композитору порой в напряженной внутренней борьбе с перманентными сомнениями: «Он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворило. Он признавался мне, что у него при сочинении бывает такое чувство, как будто он должен запечатлеть то, что где-то уже существует, ему же нужно только снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому идеальному образу, который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом», — свидетельствует А.Б. Гольденвейзер<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Отец считал важной концентрацию на композиторской деятельности: «...он именно находится теперь в такой полосе, ежедневно, ежечасно должен отрываться для бессмысленных (для него) занятий с личностями, которые так же далеки от музыки, как небо от земли! [...] я ему советовал бросить все занятия с учениками... или же объявить свою цену в 10 рублей [...] он так слаб в сопротивлении, что недавно взялся учить девочку за 2 рубля, уступив назойливейшим и неотступным просьбам матери» (Письма. С. 59).

<sup>5</sup> Письма. С. 186.

<sup>6</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 62.

В силу этого у Метнера практически нет сочинений, которые бы требовали второй редакции, основательного пересочинения. Если же наступали какие-либо внутренние сомнения в избранном пути, композитор предпочитал отложить сочинение, повторяя, что оно еще должно «преть». Иногда этот процесс растягивался на долгие десятилетия (квintет), иногда развязка могла наступить неожиданно... Н.И. Сизов рассказывает: «Мне, например, известно, что в то время, как две сонаты — As-dur и d-moll — из сонатной триады ор. 11 уже были написаны и исполнены публично, третья оставалась незаконченной. Ее кода все еще никак не сочинялась. Если заходила речь о коде, он говорил: „Она лежит и „прет“, и не знаю, долго ли она еще будет „преть“. Так продолжалось около года. Тем временем он писал другие сочинения<sup>7</sup>. Прихожу как-то утром на урок, и меня встречает Эмилий Карлович, возбужденный, радостный и шепотом говорит: „Дело в том, что Коля всю ночь не спал... Он кончил сонату. Сейчас спит. Вы лучше зайдите днем“<sup>8</sup>.

В письме к другому своему ученику, П. Васильеву Метнер признавался в очень существенном своем свойстве композитора: «...я всю жизнь работал абсолютно иррационально и никогда не мог сделать ни одной ноты рассудком»<sup>9</sup>. И еще: «Я по существу своему импровизатор. Для меня самое ценное сама тема»<sup>10</sup>. Тему же Метнер полагал феноменом «бóльшим, чем мелодия, ибо, как доказали Бах в своих фугах и Бетховен в своих симфониях, она обладает способностью превратить как бы в сплошную мелодию самое сложное построение формы». При этом композитор подчеркивал, что тему нельзя изобрести — она обретается в молчании, и считал *само явление темы актом звукового видения, близким к Божественному*, то есть не поддающемуся регламентации. Однако всю последующую работу Метнера, направленную на реализацию внутренних возможностей, как бы кристаллизованных в теме, Мясковский определял как высшую планомерность, о которой Николай Карлович говорил, что «привык в своей работе получать *точные приказы изнутри*» (курс. мой. — Е. Д.)<sup>11</sup>. Таким образом, *в композиторской натуре Метнера органично сочетались спонтанность, импровизационность с точностью и планомерностью*. Например, он сообщает, что «каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы

<sup>7</sup> Примером параллельной работы сразу над несколькими сочинениями может служить лето 1922 года. В работе были Соната-вокализ (ор. 41), Три сказки (ор. 42), Две канцоны с танцами (ор. 43), Вторая скрипичная соната (ор. 44), Четыре песни на слова Пушкина и Тютчева (ор. 45), Семь стихотворений (ор. 46) и Второй концерт (ор. 50)!!!

<sup>8</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 121.

<sup>9</sup> Письма. С. 307.

<sup>10</sup> Письма. С. 174.

<sup>11</sup> Письма. С. 175.

музыкального языка. [...] Требуется себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой»<sup>12</sup>. Именно *темы нередко являлись Метнеру во сне*. При этом он замечает, что *не только тема как таковая, но и особенности фактуры, голосоведения, гармонии* и, что особенно впечатляет, *контрапунктическое оформление являлись к композитору практически вместе с темой*. Свобода контрапунктической техники делала возможным свободное применение и бесконечных канонов, стретт и перекрещивания рук (идушее от любви к Скарлатти). Исследователями не раз подчеркивалось, что в своей блистательной технике (вероятно, также во многом врожденной) композитор *оказывается близким позднему Бетховену*, прежде всего в квартетном наследии, которым так искренне восхищался русский Мастер. Имеем в виду, в частности, технику сцепления мотивов, тематическое насыщение подголосков, варьированное мотивное развитие, лежащее в основе разработочных эпизодов. И вот такой сложнейший текст Метнер был способен увидеть во сне! Позволим параллель: в самом феномене Метнера столь продуктивный *«композиторский сон» может быть рядоположенным только важности «исполнительского сна»*, то есть игры с закрытыми глазами, к которой постоянно прибегал Мастер. Подтверждением силы вещей снов служит мысль из письма к родителям в 1906 году: «У меня теперь только одна мысль в голове — как можно скорее достать себе рояль. Я уже даже во сне вижу рояли... Еще бы — две недели не касался клавиш!»<sup>13</sup>.

В игре Метнера, композитора-пианиста, при исполнении чужих вещей (как и у Рахманинова) активно шел процесс как бы исполнительского пересочинения. Любая вещь в той или иной степени получала исполнительскую «транскрипцию» — *свой темп, свои динамические раскраски, свою логику развертывания музыкальных событий*. В пересочинении классических произведений (а иногда и в реальном создании каденций к концертам) он обладал силой гипнотического заклинания. Не раз критики сходились во мнении, что *Метнер играет чужую музыку так, будто сам ее сочинил*. Но и, разумеется, композитор-пианист был непревзойденным исполнителем собственных фортепианных сочинений (сольных и ансамблевых). В исполнении Метнера на первый план выступала его *авторская воля*, то есть во всех исполнительских звеньях произведение было аутентичным, максимально соответствовало изначальному представлению композитора.

Сказанное позволяет констатировать предельную (как и у Рахманинова) взаимосвязанность творческого и артистического начал: Метнеру была свой-

<sup>12</sup> Метнер Н.К. Муза и мода. Париж, 1935. С. 47–48.

<sup>13</sup> Письма. С. 81.

ственно композиторская манера игры, а создаваемая музыка постоянно подпитывалась его пианистическим слухом. Последнее легко подтвердить устойчивым соотношением сольных партий (вокал, струнные голоса) с аккомпанементом. В ансамблях фортепианные партии всегда равноправны с солистами, идет ли речь о романсах (Метнера, как и Рахманинова), или о сонатах со струнными голосами (Виолончельная Рахманинова, три скрипичные сонаты Метнера). Лидирующую роль берет на себя фортепиано и в квинтете Метнера. Авторское участие в их исполнении, естественно, только усиливало названные черты.

Словом, феномен Метнера можно постичь лишь в совокупности его разных музыкальных волеизъявлений — композиторского и пианистического, педагогического и литературного. Но главным призванием всегда оставалось сочинение музыки. При этом критичность самооценок была неизменным спутником всей творческой жизни композитора, который, в частности, говорил: «...в свои сорок лет я большую часть своей работы рассматриваю как учебу, как путь...»<sup>14</sup>. В другом письме: «...работа моя... настолько деспотически требует всего моего времени и внимания, что если бы я ее бросил, то это значило бы сознательно отказаться от существования определенного опуса. Когда поспекает рожь, то никому не приходит в голову мысль о возможности отложить жатву на неопределенное время; то же и здесь — подобная отсрочка была бы и неразумной, и *непрактичной*»<sup>15</sup>.

Разгадать загадки феномена Метнера брались многие композиторы и музыковеды, причем каждый находил какую-либо одну черту и выводил ее как главную. «Все его творчество отмечено печатью *камерности*. Он сам был первоклассный пианист. Подобно Шопену, не имел никакого желания выплывать за пределы камерности: он писал для оркестра только сопровождения своих фортепианных концертов. Никогда он не порывался войти в сферу симфоническую, тем более в оперную. Тут был некий аскетизм его музыкальной сущности, который налагал свой отпечаток и на музыкальное творчество: он не любил „изобразительности“, игры звуковых тембров, „выворачивания души наизнанку“, как то любили очень многие русские авторы, в этом именно полагая свою „русскость“. Внешнего блеска, декоративности он тоже не любил»<sup>16</sup>.

Мясковский, например, говорил о бескрасочности как своеобразной черте общего колорита музыки Метнера: «...гармонические расположения отли-

---

<sup>14</sup> Письма. С. 182.

<sup>15</sup> Письма. С. 184.

<sup>16</sup> *Сабанев Л.Л.* Н.К. Метнер // *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о России. М., 2004. С. 83.

чаются сближенностью и своеобразными удвоениями, отчего гармония тоже приобретает характер сгущенности — черноты (этим объясняется и некоторая тусклость и жесткость ее); ритмика, общепризнанно богатая, тоже очень измелечена; наконец, контрапунктическая ткань очень насыщенная; таким образом, Метнер как бы изо всех сил избегает широких мазков, пятен, воздуха, бескрайности — одним словом, живописи<sup>17</sup>. Вместе с тем автор двадцати семи симфоний находит у Метнера-графика и множество примеров живописности в его произведениях. Бескрайность, широту мазков, воздух, большие объемы он видит в Восьми картинах настроений, в новелле ор. 17, в сказке си-минор из ор. 20, в таких романсах, как «Тишь на море», «Зимний вечер», «На озере»... Все это говорит лишь о разнообразии звуковой палитры и образного колорита метнеровской Музы.

Но в композиторском феномене Метнера есть действительно особая черта, которая постоянно тревожила Мастера, в чем-то, видимо, ограничивая его творческие устремления. Речь идет о якобы имевшей место неоркестральности слуха композитора-пианиста, о его сложных взаимоотношениях с инструментовкой.

Сам термин *фортепианная партитура* впервые использовал Лист в транскрипции Фантастической симфонии Берлиоза. Пианист-мыслитель был убежден своей художественной практикой, что рояль способен передать любые оркестровые краски, в силу чего нередко констатировал: «Я оркеструю для фортепиано». Это утверждение сделал блистательный мастер колорита, обладавший абсолютным чувством оркестровой тембральности. Современники утверждали, что, слушая игру Листа, им представлялось, что звучит именно оркестр, гамма музыкальных красок которого была порождена гениальным талантом исполнителя. Секретами *фортепианной инструментовки* Лист (как, например, и М. Балакирев, А. Рубинштейн, С. Рахманинов и С. Прокофьев) владел, используя пространственную дифференциацию пластов фактуры, объемность звучания разных (по артикуляции и колориту) голосов на выдержанных педалях, применяя всевозможные типы артикуляции. *Метнер-композитор ощутил открытость своих устремлений к созданию оркестровой партитуры изначально* и, что особенно показательно, многофронтально. Уже шла речь о списке 12-летнего мальчика, где фигурировала работа над созданием симфонии и инструментальных концертов. Кроме того, он постоянно ощущал внутреннюю оркестральность своих фортепианных текстов. В лаборатории композитора обнаруживаются явления, казалось бы, внешне противоречащие друг другу. Например, имела место фиксация рождающейся темы (кото-

<sup>17</sup> Н.К. Метнер. Статьи... С. 27.

рую он мог даже увидеть во сне) не только традиционно, в однострочном изложении; применялся иной вариант — *запись мелодии сразу на двух-трех или четырех строчках*. С другой стороны, Метнера сковывала убежденность в невозможности писать что-либо для инструмента, на котором сам не играл. И как производное — нередкое обращение за помощью к Рахманинову с просьбами: указать на лучший вариант, направить темброво, «разрешить» не использовать те или иные очень ходовые инструменты. Так что же: каждый подход к партитуре оказывался «преодолением непреодолимого», требовал другого времени по сравнению с работой в камерной сфере? Все эти обстоятельства мелькают в письмах Метнера, однако полагаться на них значило бы проявить неосмотрительность. Согласимся с мнением И. Зетеля о других причинах, которые коренятся глубже: «Они были обусловлены прежде всего отношением композитора к колориту, его месту в творческой палитре музыканта и, конечно, существом метнеровского стиля, фортепианного в своей основе»<sup>18</sup>.

Еще на заре творческой деятельности композитора критики отмечали, что «слушая Метнера, напрашивается оркестр... если Метнеру суждено заговорить оркестром, то чем раньше это случится, то тем лучше. Оркестровый стиль мстителен в отношении тех, кто запаздывает, не подходит к нему своевременно. И особенно мстителен к пианистам, чему имеется немало примеров»<sup>19</sup>.

Можно согласиться, что в подходе к оркестру Метнер несколько задержался, хотя свое метафорическое «опоздание» композитор ощущал по иному поводу — в связи с тем, что «опоздал родиться и все, что пишет, — не ко времени». Не работая напрямую с оркестром вплоть до ор. 33, Метнер в Первом концерте впервые осваивал главные принципы оркестровки. В силу этого он еще не мыслил оркестрово, а с муками оркестровал свой симфонический текст. Похвала, которая проскользнула в начале рецензии В. Держановского, имеет назидательный оттенок. В концерте действительно немало мест с превосходным звучанием солиста с оркестром или соло отдельных инструментов. Однако общие наблюдения критика содержат объективные вещи: «Оркестрован концерт (особенно если помнить, что это первый симфонический опыт композитора) очень хорошо, но все же — если это не ошибочное впечатление первого слушания — он именно оркестрован, а не задуман оркестрово. Быть может, отсюда некоторая однотонность, однообразие, точно оркестровая звучность все время замкнута в один регистр. И эти впечатления не рассеивают даже такие счастливые находки в области монографических звучностей отдельных инструментов, как, например, соло трубы в заключительной партии»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Зетель И. Метнер-пианист. М., 1981. С. 132.

<sup>19</sup> Конюс Г. Концерт Н. Метнера // Утро России, 1911, 9 марта.

<sup>20</sup> Держановский В. Метнер и его новое произведение // Новости дня, 1918, 4/17 мая.

В Первом концерте Метнер осуществил главную установку, осваивая сам жанр: «Оркестр только как бы подает темы, идеи, которые разрабатываются преимущественно в фортепиано»<sup>21</sup>. Этой же позиции придерживался во многом и Рахманинов, который в момент работы над своим Четвертым концертом писал Николаю Карловичу: «Взглянув на объем его (110 страниц), я пришел в ужас! Из малодушия до сих пор не примерял его на время. Вероятно, будет исполняться как „Ring“, несколько вечеров сряду. [...] Кроме того, заметил „глазами“, что оркестр почти совсем не молчит, что считаю большим пороком. Это значит не *концерт для фортепиано*, а *концерт для фортепиано и оркестра*» (курс. мой. — Е. Д.)<sup>22</sup>.

Мы вновь повторяем этот «диалог», поскольку он важен здесь для понимания проблемы. В ответе Рахманинова на просьбу Метнера просмотреть выписанные им некоторые фрагменты Второго концерта прочел следующее: «Вчера вечером получил Ваше письмо и спешу сказать, что буду с нетерпением ждать Ваши „образчики“. Присылайте! Обещаю помочь, как могу! Но не забывайте, что „могу“ я мало и что я болен той же болезнью, что и Вы. Все же не придирайтесь к себе чрезмерно! Кончайте скорей! А мелкие поправки всегда будут, и приступать к ним легче после прослушивания Вами вещи»<sup>23</sup>.

Но не придирайтесь к себе, причем очень жестко, Метнер так и не научился. А.М. Метнер сообщала летом 1917 года: «Коля сейчас очень страдает в своей работе и доходит иногда до отчаяния. Занят он инструментовкой концерта, и вот тут его свойство, что на него одновременно наплывает несколько возможностей, а он не умеет сделать выбора, это свойство не дает ему возможность двигаться. Он дописывает концерт, хотя и очень страдает над ним. Все дело за инструментовкой».

Как видим, страдания проистекали не от незнания, а от обилия тембровой слуховой информации, открывавшей слишком богатое поле для выбора.

Проблемам инструментовки посвящено самое длинное письмо (пять страниц плотного текста в собрании Писем. С. 337–341), где, будучи не в состоянии дождаться очередного свидания, Метнер пишет Рахманинову 13 сентября 1926 года: «Я должен Вам признаться по секрету на ушко, что утопаю и жду, не протяните ли Вы мне соломинку, за которую я мог бы ухватиться... Эта моя утопия не что иное, как фаготы и кларнеты [...] ведь я прямо до дурноты дошел в своих напряженных попытках *определять* с той же *точностью* и *верностью*

---

<sup>21</sup> Метнер Н.К. Черновые наброски к Первому концерту. ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 192.

<sup>22</sup> Письмо датировано 9 сентября 1926 г., когда Рахманинов завершил работу над первой версией Четвертого концерта, который он посвятил Метнеру. См.: Письма. С. 548.

<sup>23</sup> Письма. С. 549.



выбор инструментов оркестра, с какой я привык *определять* гармонию и все другое в своем сочинении... И дело тут вовсе не в учебе!!! Я и раньше не ленился учиться, да и теперь не перестаю читать и партитуры, и книжки разные, но это мало помогает... Ведь я *никогда* в жизни не слушал ни одной симфонии, думая о ее оркестровом изложении, так же как не мог никогда слушать Вашу игру и делать при этом свои пианистические наблюдения. Особенно мало помогают книжки по оркестровке (инструментовку-то я все-таки немножко знаю), ибо по этим книжкам можно научиться оркестровать симфонии Бетховена, Моцарта, словом то, что уже оркестровано, но никаких не вообще, и не свои мысли. Вижу, чтобы научиться оркестровать, мне, грешному, нужно научиться так же непосредственно чувствовать, осязать оркестр и каждый инструмент в отдельности, как я научился осязать фортепиано, начав играть с 6-летнего возраста... и тогда, если доживу, то лет через сорок мне, может быть, удастся переплавлять свои мысли в оркестр... Утопия, да и только!!!»

Согласимся, цитата длинна, но она настолько типична для Метнера: критическим самоанализом и его литературным воплощением.

Колебания Метнера были *действительно чрезмерными*, и Анна Михайловна вспоминала, что «Второй концерт все же инструментовался Николаем Карловичем легче, чем Первый, а Третий концерт, скорее, вылился в собственно симфоническую музыку. Здесь без оркестра нельзя ни на миг обойтись, такова полифоничность авторского замысла». В последнем концерте проведение главных мелодических мыслей поручалось оркестровым инструментам, нередко духовым, как, например, валторновое изложение основной темы, открывающей концерт. Вероятно, прав был Гольденвейзер, который заметил по поводу критических высказываний об оркестровой звучности фортепианных концертов, что Метнер использовал ровно такой оркестр, который был ему необходим.

Метнер говорил о сути оркестральности в его музыке: именно при рождении и созревании первичного замысла произведения он как бы *мысленно его оркеструет*, а уже *затем начинает эту музыку сочинять*.

Метнер оставил массу доказательств того, что его композиторский слух включал в себя оркестровое слышание как важнейшую составляющую. В частности, когда создавалась соната ми минор, то говорил, будто она «звучит ему оркестром», и первые наброски были зафиксированы на нескольких строчках. Извечное же убеждение, что «рояль может все» или «рояль богаче», давало возможность экономить рабочее время и не прилагать гигантские усилия к инструментовке. Известно вместе с тем, что Метнером намечался целый круг произведений, подлежащих оркестровой реализации, а именно: «1-я сказка c-moll из ор. 8; 1-й Дифирамб D-dur из ор. 10; обе Сказки f-moll и e-moll из

ор. 14; сказка h-moll op. 20; сказки h-moll и d-moll из op. 34 и многое из „Забытых мотивов“. В особенности танцы вроде „Rustica“, „Festiva“ из op. 38 и в особенности „Sinfonica“ и „Ditirambica“ из op. 40. Из позднейшего еще годится, по-моему, „Русская сказка“ из op. 42»<sup>24</sup>. Для танцев из «Забытых мотивов» Метнер делал образцы оркестровок<sup>25</sup>.

С просьбой об инструментовке Метнер чаще всего обращается к брату Александру, сразу оговаривая необходимость его, *авторской тщательной проверки*. «В общем, мысль об инструментовке многих сказок и других фортепианных пьес, а также многих песен не раз приходила мне в голову, но, Боже мой, неужели же вместо того, чтобы разгружать бесконечный багаж накопленных тем и эскизов, я должен возвращаться к написанным уже сочинениям — для этого нужен досуг, а я что-то больше уже не знаю, как такой бывает досуг. Впрочем, большинство умеет работать „между прочим“, а я этого никогда не мог<sup>26</sup>. Если же ты захотел бы попробовать инструментовать что-нибудь, то я, конечно, был бы очень рад, но, разумеется, при условии, чтобы я мог проверить интерпретацию моих намерений (курс мой. — Е. Д.). Ведь, в сущности, инструментовка, по-моему, есть главным образом именно интерпретация, исполнение мысли — можно блестяще, ошеломляюще инструментовать любую пьесу и дать фальшивую ее интерпретацию, и наоборот — самая скромная, простая инструментовка может оказаться точно по интерпретации»<sup>27</sup>.

А.К. Метнер инструментовал Траурный марш из op. 31 и Танец-сказку из op. 48. Композитор направил ему большой список замечаний, требовавших коррекции. Переложение того же Траурного марша сделал Феликс Блюменфельд. Для сценической реализации в балетной метнериане под названием «Пылающее сердце» Г. Рождественский и В. Васильев осуществили большое количество переложений из «Картин-настроений» и других ранних опусов (2, 3, 4, 6, 8, 9).

<sup>24</sup> Письма. С. 336.

<sup>25</sup> Перед кончиной композитор уничтожил многие эскизы и незавершенные сочинения, так как не хотел, чтобы изучался его творческий процесс. Анна Михайловна чудом успела сохранить музыкальный материал квинтета.

<sup>26</sup> В архиве Метнера сохранилась незаконченная авторская рукопись песни «Перед судом» (из «Двенадцати песен В. Гёте», op. 15) в виде партитуры для голоса с оркестром (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 107 и 108). «Русскую сказку» Метнер считал одним из своих самых фортепианных творений и вместе с тем говорил, что она «может быть целиком положена на оркестр» (Письма. С. 433). В письме к Александру Карловичу зафиксированы образцы инструментовки трудных мест.

<sup>27</sup> Письма. С. 296–297.

Итак, любил Метнер более всего те состояния, когда музыка рождается сама собой и ее нужно только записывать. В подобные моменты она не изобреталась, а обреталась, словно спустившись с небес. В таких случаях ничего не нужно было править, или доделывать, или проверять на рояле. Музыка рождалась сама собой в единственно возможном варианте. Далее: «Когда у меня в голове запекает (а бывает это даже и во время разговора или чтения), то я сам как будто здесь ни при чем. Я просто слушаю. Состояние это в самом начале ничем не отличается от сна. Сознание мое, благодаря совершенной неожиданности подобных звуковых видений, абсолютно молчит. Впечатление от этой музыки ни с чем не сравнимо, в такой мере кажется она полной смысла и красоты. Но затем... к этому блаженному восприятию присоединяется желание донести это куда-то, опасение не растерять, и вот тут-то и наступает пробуждение. Сознание входит в свои права и, зафиксировав все эти доремифасоль, превращает тем самым все те райские плоды в земную фасоль. [...] Я не мню себя автором, а лишь случайным проводником всех этих видений (курс. мой. — Е. Д.). Но как бы то ни было, я непрестанно нахожусь между сном и явью и переживаю конфликт своего бессознательного и сознания (курс. мой. — Е. Д.)... А между тем меня преследуют „тени несозданных созданий“, и не только на „эмалевой стене“, но даже и на стенах ватерклозетов — „полусонно чертят звуки“ и требуют, чтобы я дал им жизнь. Теперь вот еще что. Несмотря на то что в голове моей поет нечто с необычайной отчетливостью, и не одни мелодии или гармонии, а и самые сложные контрапунктические хитросплетения и при этом чистота интонации этого звучания не может сравниться ни с каким инструментом, — несмотря на это, я не могу сочинять без инструмента, то есть не сочинять, а работать (ибо без самого инструмента у меня никогда ничего не зарождалось)»<sup>28</sup>.

В формировании индивидуального стиля Метнера сам его образ во многом выступает как определяющий. Л. Сабанеев прав, когда утверждает, например, что «Метнер чужд всех „внемузыкальных“ установок: он чистый музыкант, вроде Шумана, Брамса и Бетховена. Он не хочет, подобно Скрябину, вырваться из музыки куда-то, он ее самое вовсе не склонен считать „пленом“, откуда надобно куда-то вырваться, а, скорее, именно считает ее уповаемым „царством предопределенной гармонии“, в котором счастье и страдание уравновешены»<sup>29</sup>. Аналогичной точки зрения придерживался и Римский-Корсаков, для кото-

<sup>28</sup> Письмо к Э.К. Метнеру от 1 июня 1924 г. // Письма. С. 276–277.

<sup>29</sup> Сабанеев Л.Л. Н.К. Метнер // Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. С. 84.

рого «самое понятие искусства включало в себя предпосылку мастерства. Изымите из искусства мастерство — и искусство станет ничем, пустотой». Композиторским мастерством Римского-Корсакова Метнер восхищался и никогда не отделял эту сторону деятельности от воплощения поэтического замысла. Для него были неразделимы подходы рациональный и интуитивный, элементы художественные и технические. Длительная кропотливая работа над сочинением, тщательная отделка всех деталей музыкального текста требовали *того*, что Римский-Корсаков образно называл хроническим вдохновением (*комм. Д.*)

Метнер неизменно находил творчески свободное применение традициям и нормам профессионального мастерства. В этом смысле он может быть отнесен к художникам, тяготеющим (по наблюдению М. Арановского) к «*обновлению в рамках канона*», как, например, Моцарт или Чайковский, Балакирев или Рахманинов. Известный критик Э. Ньюмен писал, что Метнер «пренебрегает легкими способами сочинения, характерными для нашего времени. [...] Грустно думать, что реклама оказывает помощь посредственности и шарлатанам, в то же время такое замечательное явление — Метнер — идет своим путем почти не замечаемый толпой»<sup>30</sup>.

Заметим, что как и при разработке некоторых важных установок композиторского процесса, Метнер на эпистолярных страницах постепенно выковыливает окончательное суждение о своих субъективных сложностях отношения к оркестровке: «...во всех случаях, когда имею дело с *множеством*, заблеваю голову окружением и *задыхаюсь* от нетерпения привести множество к единству. [...] Итак, *во-первых*, оркестр меня пугает *множеством* комбинаций изложения. Изложение же само по себе является для меня самым болезненным моментом в процессе композиторской работы, ибо оно, с одной стороны, *как будто* всегда допускает бесконечное разнообразие, а с другой стороны, или, вернее, *на самом деле*, должно быть также *единым* (то есть *единственным* верным), как и все в искусстве. *Во-вторых*, будучи с малых лет пианистом, то есть имея с детства потребность исполнительского осязания и придавая этому осязанию *огромное значение* в деле реализации музыкальных мыслей, я испытываю жестокое нетерпение, имея дело с целым легионом инструментов, на которых сам никогда не играл. Никакие *теоретические* знания, никакие каталоги, таблицы, руководства не способны заменить мне то *практическое осязание*, которое дало бы мне возможность найти *единственное* изложение для своих мыслей»<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Письма. С. 300.

<sup>31</sup> Письмо к А.К. Метнеру от 16 июня 1932 г. // Письма. С. 423.

Самой же главной трудностью перевода на оркестр фортепианной звучности (при превращении ее в звучность оркестровую) Метнер считал педаль: «Педальная техника (к сожалению, зачастую отсутствующая у многих пианистов) есть единственный способ *не только* для фортепианной кантилены, но главным образом для *полноты* звучности, или, говоря точнее, для *заполнения пустых регистров*, образующихся при отдалении одной руки от другой. Равновесие же регистров есть главная задача всякого изложения»<sup>32</sup>.

Размышления по поводу оркестральности и ее роли в творческой лаборатории Метнера завершим напоминанием некоторых показательных фактов. Готовясь еще к Рубинштейновскому конкурсу 1889 года, композитор-пианист готовит для него *концертштюк для фортепиано с оркестром* (правда, некоторая затяжка с его окончанием вынудила В.И. Сафронова снять Метнера с композиторской части конкурса и оставить исключительно среди соревнующихся пианистов). Два важнейших фортепианных опуса — соната соль минор и соната-баллада изначально фигурируют в рукописи как *концерты*. Далее буквально в каждом десятилетии видим подход к оркестру — в инструментовке романса или сказки, в интенсивной рекомендации близким музыкантам заняться этой работой (по предложенным композитором сочинениям). Процесс этот по-своему, по-метнеровски набирает силу в его ансамблях с фортепиано (Русская хороводная для двух роялей, фортепианный квинтет). Венцом же становится Третий концерт, где оркестр с роялем обретают полную силу симфонического звучания.

Закончим, однако, тем, с чего начинали: писать сочинения и ансамбли с фортепиано Метнер умел мастерски, реализуя свои звуковые видения прежде всего в форме фортепианных партитур.

Завершив рассмотрение композиторского феномена Метнера, обратимся к некоторым извлечениям из его *Записных книжек*<sup>33</sup>.

Композитору-пианисту на практической стадии работы важно: составить список текущих занятий, занести это в записную книжку и сконцентрировать внимание на тексте, главном в тот момент. При утомлении рекомендовано не упорствовать, а заняться другим текстом, однако близким по характеру.

— *Утомление* вызывает бесчувствие. Утомление выражается главным образом в пресыщении работой и даже в безразличии к предмету. При первом же намеке на это состояние следует немедленно бросить занятия и уйти, ибо

<sup>32</sup> Письма. С. 424.

<sup>33</sup> Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 1979. С. 42–54.

занятия в таком состоянии не только бессмысленны и бесплодны, но и кощунственны. Длительность перерыва должна зависеть от интенсивности этого состояния. Чем скорее захватить его — тем меньше нужен перерыв. Отсюда вывод: отдыхать понемногу, но чаще.

— Работать меньше, но *интенсивнее в отношении плана*. Тогда и сил больше сохранишь, и времени больше будет. Необходимо уметь не только думать, но и следить за своей мыслью. Словом, *уравновесить созерцание и механический процесс работы*.

— *Принцип разнообразия и единства* важен не только в художественной форме, но и в процессе работы. Единства следует держаться в цели, которую намечаешь себе в работе. Разнообразие же — в путях искания этой цели. Не следует много и часто отрываться от главных занятий. А если за что другое браться для отдыха, то все же предварительно примерив к главному. Не заниматься долго одной и той же деталью. Детали часто отвлекают от цели. В случае же утомления главной работой *непрерывно заниматься другим*. И так как это делается *ради главной цели*, то это будет только на пользу. Не следует же отрываться от главных занятий *не ради них*, а случайно. Необходимо иметь *список текущих занятий, главных и побочных*.

— *Побочными занятиями являются*: чтение музыкальных и литературных произведений (делать выписку в специальную тетрадку), игра на фортепиано, корреспонденция и запись мыслей, ликвидация незаконченных произведений, разборка и приведение в порядок рукописей.

— Записывать сочиненные вещи. *Инструментовка!* Двигать наиболее подвинутые эскизы. Приводить в порядок, определять накопившиеся наброски. Для успешности в сочинении надо приниматься всегда за те части эскиза, которые уже более определились, а также за такие места, фрагменты, которые *легче* двигать, и таким образом понемногу втянуться в работу, обнять целое.

— Одной из важнейших автоустановок является — *не упорствовать*. В этом случае композитор имел в виду возможность заняться другим текстом, но близким не по образу и характеру музыки, а по жанру. Переходя к другому эскизу, следует выбирать однородный *не по характеру*, а по назначению, то есть если отрываешься от концертного эскиза, то приняться следует за концертный же, так как таким образом упражнение в известном роде сочинения не прерывается из-за неудачного хода данной работы. Любил Метнер пересматривать «забытые мотивы» — благо у него их было несметное количество! Но всегда под определенным углом зрения: *тембровым* (выявление вокальности, фортепианности или возможность использовать как того или иного представителя тематизма экспозиции), *фактурном*. При неудаче в работе *чаще рыться в мате-*

риале. Из-за двух-трех неудавшихся пьес нельзя забросить тысячи намеченных. И наконец, более стыдно *погубить тысячи семян*, чем вырастить среди многих несколько плохих растений. Роясь в материале, *стараться определять характер* набросков, то есть искать и сортировать мотивы *вступительные, промежуточные*, дополнительные фигуры, пассажи и проч. *Определять*, фортепианно ли, скрипично, вокально или оркестрально (то есть многочленно) взятое из материала.

— *Не насиловать мысли в смысле рода исполнения.*

— *Из материала* выбирать преимущественно более *подвинутые* наброски!

— *Не жалеть деталей*, частей сочинения, целого сочинения, если *это задерживает общий ход работы.*

— *Не жадничать! Стыдно!*

— Помнить, что *работать* — значит *учиться*. Если в работе удастся чему-нибудь научиться и она дает законченный плод, — сказать спасибо; если плода этого нет, то не приходиться в нетерпение: во-первых, потому, что *не для плода следует работать — учиться!* А во-вторых, отсутствие плода не значит, что ты ничему не научился, кажется же это лишь потому, что нет той книги, по которой ты учился, нет страниц, которые можно было бы сосчитать.

Прежде чем записать пьесу, созданную воображением, Метнер, *как и в исполнительстве*, считал необходимым погрузиться в «композиторский сон», то есть закрыть глаза, отдаться медитации, которая подскажет *всё* без искусственного придумывания деталей рождающегося произведения.

— *Не произвольничать* ни в схеме, ни в изложении. Прежде чем сесть за жаркую работу, *закрывать глаза* и в тишине представить себе данную мысль, развившуюся в пьесу, ибо она, несомненно, и существует как пьеса и вся задача должна заключаться в выявлении ее отдельных образов, а не в придумывании их. Подобная медитация должна несомненно подсказать звучность в изложении и линии формы данной темы. Запись сделать немедленно и безразлично как: где можно — нотами, где — словами, а где — графикой. Необходимо выработать некоторое *спокойствие и самообладание* в процессе композиторской работы. Она нуждается в этом не менее, чем в работе виртуозам. Но процесс этот никогда не может быть одинаковым и постоянным.

Естественно то, что постоянно повторяющиеся в Записных книжках мысли-приказы в итоге дорастали до функции *сквозных идей ведущего характера*. Затем процесс их симфонизации как бы финишировал в «Музе и моде». Прежде всего это касается функционирования «*своей темы*» и объяснения деталей в строительстве «*своей формы*».

— Рассудок — лакей духа, которого следует держать в подчинении, чтобы он не забрал себе слишком много воли. Мысль, ставшая чувством, или чувство — мыслью, духовны и дают настоящие ценности. Рассудок же работает постоянно — он будничен. Он устаёт, становится нудным и изобретает «интересное, любопытное», чему не должно быть места в искусстве. *Помнить* о непрестанной борьбе с «духом отрицанья и сомненья»! Не зарываться в темпераменте и во всем помнить о теме! Не забывать о главном! Не отдаваться «пареньям»!

— *Вера в тему* должна выражаться в том, чтобы из-за *неудавшегося развития* темы не бросать самую тему как негодную и, *главное*, в том, чтобы не *перерабатывать* тему, ибо если она имеет какую-нибудь ценность, она сама будет испускать лучи на все последующее, даже если это последующее не представляет из себя что-либо «исключительно интересное». Не заботиться об «интересном»! Это последнее дело в искусстве. Ценность и органичность художественного произведения определяется его *темой* и заключённой в ней *потенцией* формы, а не «интересными» трюками, а также не *размерами* формы.

Метнер придавал значение определенному опыту в работе и указывал на те обстоятельства, которые его стимулируют. В частности, это опора на систему контрастов как при сочинении, так и в самой последовательности композиторской деятельности.

— Не заниматься подряд двумя пьесами в *одной тональности, в одном тактовом делении, темпе* и, главное, в одной форме *изложения*. Переходить от *фортепианного к вокальному*, от вокального к *скрипичному*. Рекомендуются помнить о контрастах: живое или энергичное движение — спокойное, певучее; плотное, густое изложение — прозрачное, легкое; мелодика — пассаж, движение; утверждающие каденции — вопрошающие, уклоняющиеся; гомофонный склад — полифонический; краткость и длина тем; ритм, регистры, тональности и т. д.

Даются практические советы по развитию мелодических семян: «самое краткое предложение может иметь *дополнение*. Дополнение же есть большой двигатель в форме. Вся форма Скарлатти — ряд дополнений».

1. *Повторение* по существу есть наиболее нежелательный множитель в форме. Но и оно, взятое *вариационно*, то есть в *развитии*, в *сокращении*, в изменении, способно дать новое освещение сказанному и тем содействовать развитию и росту формы. Насколько вариационная форма потенциальна, видно по вагнеровским *лейтмотивам*, сыгравшим колоссальную роль в развитии формы.



2. *Выбор из сказанного* есть до известной степени также форма повторения, вариационная форма или лейтмотив, но так как в таком случае выбирается только ничтожная часть сказанного, как бы одно слово, то подобный прием еще свободнее и потенциальнее, нежели просто вариация. Это уже есть свободное рассуждение *по поводу* сказанного. Выделенное слово, освещая по-новому уже сказанное, в то же время способно приобрести и самостоятельное тематическое значение.

3. Идеальнейшим фактором роста формы есть *присоединение нового* к уже сказанному. Оно отличается от дополнения независимостью значения. Но эта же независимость делает этот прием наиболее трудным в смысле сохранения цельности и единства с предыдущим материалом. Этот прием находится в наибольшей зависимости от вдохновения, так как независимость нового от предыдущего должна быть только внешнею, *кажущеюся*, связь же — *таинственной*.

На этом и мы оставим таинственными некоторые аспекты композиторской лаборатории Николая Карловича Метнера.

## Заключение

Я убежден: Ваше время настанет!  
*Сергей Рахманинов*

Изучение наследия Метнера во всей совокупности — творчество, исполнительство, педагогика и литературная деятельность — позволяет обобщить важные аспекты исканий композитора с расстояния почти в целый век. На дистанции времени более четко обозначаются взаимоотношения названных сторон деятельности. Если изначально обучение игре на рояле способствовало самому вхождению в мир музыки, то через несколько лет рано обнаружившаяся склонность к композиции показала еще одну грань одаренности музыканта. Склонность же к фиксации мыслей о музыке стала с детских лет необходимой нормой самовыражения — сначала в письмах, затем в критических статьях и, наконец, в «Музе и моде», кульминационной точке писательской деятельности Метнера. Педагогика, как и у многих музыкантов, возникла как первая форма официальной службы, а затем как форма частной деятельности в этой сфере.

Взаимовлияние творчества, исполнительства, критической деятельности изначально шло параллельно с очевидной результативностью взаимовлияний. Парабола жизни в зрелые годы показывает все более исключительное внимание к творчеству. Уменьшение концертной деятельности компенсировалось педагогической работой, что стало главным средством материального выживания. У Рахманинова, как известно, исполнительство, в его перманентно олимпийской форме, сопутствовало гению русской музыки до конца его дней, в то время как творческая активность оказалась все же несколько меньшей.

Последующие обобщения о русскости музыки Метнера, его притягии и неприягии музыкантами разных культур, об одинокости его позиции в современном ему мире будут преследовать главную цель — объективно подчеркнуть наиболее существенные моменты в оценке наследия Метнера, а также по-

пытаться в отдельных случаях развеять мифы, сложившиеся при изучении музыки композитора-пианиста, устойчиво тиражируемые и в наше время.

Начнем, пожалуй с вопроса вроде бы частного: а был ли Метнер «русским Брамсом» или только стал исключительно «немецким композитором»? Первое утверждение — расхожая монета дореволюционной критики, широко путившей ее в исторический оборот. Второе относится, в частности, к тексту комментатора ВВС перед выступлением Николая Карловича в 1943 году в связи с кончиной Рахманинова. Он не соглашался ни с первым утверждением (а почему, кстати, не «русский Шуман», ведь этот ряд можно было бы и продлить?), ни со вторым. И письменно, и публично просил полагать себя *русским композитором Николаем Метнером*.

Подтвердить сказанное поможет знакомство с Пантеоном музыканта. Круг близких ему композиторов (по духу, стилю, музыкальному языку) определился исключительно рано и оставался практически стабильным. Прежде всего это титаны Бетховен и Бах, «птицы небесные» Шуберт, Шопен и Шуман. Огромен был пиетет Метнера перед Вагнером и Григом. Восхищался он Глинкой и Чайковским, Танеевым и Рахманиновы. Последнего бесконечно любил и тянулся к общению (личному и эпистолярному), преклонялся перед его музыкой и исполнением. Ноты концертов и «Всенощной» были его неизменными спутниками в годы странствий. Ими он утешался. Словом, среди современных композиторов *Рахманинов в Пантеоне Метнера был персоной главной*.

Хотя Брамса в Пантеоне не было, Метнер называл его огромным мастером и обижался на отечественных критиков, не устававших называть его «русским Брамсом», в то время как он считал свою Музу живущей в иной галактике: «...мне, может быть, и до Брамса далеко — он огромный мастер! — говорю лишь о своей Музе, которую почему-то все сговорились считать родной сестрой или даже дочерью Брамсовой, чего я никак не могу признать, и чем дальше, тем меньше»<sup>1</sup>.

Однако заключения даже такого тонкого ценителя Метнера, каким был Л.Л. Сабанеев, предлагают иной взгляд на соотношение стилей Брамс — Метнер: «Недаром многие современники считали Метнера „русским Брамсом“, так как прежде всего его мелодика, порой лишенная внешней экспрессии, но наполненная осмысленной эмоцией или эмоционально выявленной мыслью, приближается к мелодическому стилю Брамса более, чем к Шуману. Метнер был одним из основателей и вдохновителей московского „Общества Брамса“ — композитора, который появился в России со значительным опозданием. Еще в начале столетия даже выдающиеся русские музыканты мало знали

<sup>1</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 186.

Брамса, потому что его не любили ни „кучкисты“, ни Чайковский. Появление такого композитора, как Метнер, было не чем иным, как творческим откликом на „открытие“ Брамса. И более того — это был единственный творческий отклик»<sup>2</sup>.

Исследователь в силу вынужденной изолированности от жизни России не стал свидетелем все нарастающего интереса к Брамсу — исполнительского и композиторского. Диалоги с музыкой Брамса ведутся на уровне цитат, аллюзий, стилевых параллелей. Шостакович, например, цитирует интермеццо в Первом фортепианном концерте, Прокофьев сближается со стилем Брамса в Четвертом концерте (медленная часть). Аналогичные процессы наблюдаются и в музыке Мясковского. Безусловно, и Муза Метнера в отдельные моменты допускает параллели с Брамсом, но, разумеется, не настолько, чтобы стать «дочерью его музыки».

Линию же музыкального интеллектуализма Метнера, роль полифонии в его творчестве следует сблизить с линией Танеева. Показательно, что у Метнера и Танеева, как концертнующих пианистов, репертуар совпадал в самых фундаментальных произведениях. Оба, например, предпочитали из сонат Бетховена ор. 57 и 90, его Четвертый фортепианный концерт, у Шопена — фантазию фа минор. Оба композитора, продолжая великие традиции прошлого, не следовали слепо их образцам. Ю. Тюлин справедливо называл Метнера *традиционалистом без консерватизма*. Время показало, что композитор не только искал, но и реально нашел свой путь в культуре XX столетия, развивающей классические традиции в контексте современных исканий. Творчество Метнера (как и Танеева) словно подтвердило идею В. Стасова, который утверждал: «Музыка, как и все прочие искусства, ревностно черпает из потока прошлого, и старые формы все в более богатом применении служат выражением нового»<sup>3</sup>.

Ныне уже очевидно, что композиторская, исполнительская, педагогическая и критическая деятельность Метнера — большое и важное явление культуры завершившегося столетия. Оно же, как известно, открывалось величайшим подъемом отечественного искусства, именуемым Серебряным веком. Именно в этот период ведущая роль в художественной жизни России принадлежала композиторам как старшего поколения, так и новым именам, позже ставшим судьбоносными. Лидерами среди представителей старшего поколения петербуржцев были М. Балакирев, М. Мусоргский и Н. Римский-Корсаков, в Москве — П. Чайковский и С. Танеев. К этому поколению композиторов примыкали В. Калинников, М. Ипполитов-Иванов, А. Лядов, А. Глазунов.

<sup>2</sup> *Сабанев Л.Л.* Н.К. Метнер // *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о России. М., 2004. С. 84.

<sup>3</sup> *Стасов В.В.* О некоторых формах нынешней жизни // *Стасов В.В.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3. СПб., 1894.

Представителями следующего, «вулканистического», по определению В. Беляева, *периода русской музыкальной истории* заявили о себе Скрябин и Рахманинов, Стравинский и Прокофьев, Метнер и Мясковский. Обратим внимание, что среди лидеров новой русской музыки особое место (и в XIX, и в XX веке) занимают композиторы-пианисты, такие, например, как Рубинштейн, Балакирев, Танеев, Скрябин, Рахманинов, Метнер, Прокофьев. Это обстоятельство не могло не сказаться на *новом соотношении жанров в отечественной музыке*: на смену оперному, а шире — тяготевшему к театру XIX веку приходит доминанта инструментальных жанров в XX столетии.

Русская музыка Серебряного века, как и живопись (А. Бенуа, К. Сомов, К. Коровин, Е. Лансере, М. Ларионов и многие другие), литература (А. Блок, Андрей Белый, В. Брюсов), жадно впитывали достижения западной культуры, прежде всего французской. Через увлечение, например, К. Мане, Э. Дега прошли многие художники. Влияние же Дебюсси и Равеля сказывалось на творческих устремлениях разных поколений композиторов: от эпохи Черепнина и Стравинского до Хачатуряна, Эшпая, Денисова. Лядов, правда, не принадлежал к апологетам Дебюсси. В связи с поверхностным отношением какого-нибудь ученика класса к занятиям говорил обычно с негативным оттенком: «...идите к Рихарду Штраусу, идите к Дебюсси». Мясковский же любил повторять, что не знает лучшей партитуры в мировой литературе, чем «Море» Дебюсси.

Весьма настороженное отношение композиторов к разным проявлениям музыкальной современности (нередко открыто отрицательное к той или иной персоне) — явление достаточно распространенное во все эпохи... Например, В. Щербачёв, глава петербургско-ленинградской композиторской школы, одной из самых «левых» в первые годы советской эпохи, утверждал, что даже беглое знакомство с «Лулу» Берга или «Художником Матисом» Хиндемита повергает его в ужас и что он якобы ничего в них не понимает. Множество свидетельств непростого взаимоотношения Метнера с новыми течениями в музыке первой половины XX столетия предоставили философско-эстетические блоки его писем и специальные разделы «Музы и моды». Однако в заключение важно подчеркнуть: становление Метнера совпало с эпохой Серебряного века, с которым у него обнаруживаются свои точки соприкосновения. Через брата Эмилия Метнер устанавливает дружеские и творческие контакты с поэтами-символистами, прежде всего с Андреем Белым, на тексты которого создает романсы. Специфическое отношение Метнера к искусству как к религии также резонировало эстетическим устремлениям культуры Серебряного века.

По меньшей мере два обстоятельства следует учитывать во взаимоотношениях Метнера с творчеством современных ему композиторов разных национальных школ: Метнер мог радикально изменить (или смягчить) свое нега-

тивное суждение, если чувствовал, что был излишне критичен (например, в случае с С. Франком). И второе — тщательно изучал явление, чтобы его принять или отвергнуть (Р. Штраус, М. Рeger; *комм. Е*).

Доказательств этому в переписке несть числа. Приведем лишь показательное свидетельство из письма к Александру Гедике (Мюнхен, 1907 год), где сообщается о многообразии впечатлений, среди которых «„Мейстерзингеры“ Вагнера, это откровение музыкальное и литературное», встреченное тысячной толпой с неподдельным восторгом, и «Саломея» Штрауса: «...и та же толпа будет с тем же неподдельным восторгом рукоплескать идолу, которого она себе создала, за неимением настоящего подлинного Бога... Вот и изволь разбираться в этом столпотворении! А между тем именно здесь, *в атмосфере культа искусства*, важность всяких эстетических явлений (как высоких, так и низких) ощущается гораздо острее, чем у нас. Вот почему я так *страстно хочу разобраться в этом столпотворении. Хочу разобраться в Штраусе и Регере и — или признать, понять их, или окончательно уничтожить их для себя*» (курс. мой. — *Е. Д.*)<sup>4</sup>.

Защищая классические основы мирового музыкального искусства в исторических условиях XX века с пересмотром его многих художественных ценностей, *Метнер шел по пути охранительства*<sup>5</sup>. Столь свойственный отечественной культуре рубежа веков, путь этот был не менее показательным, чем поиски новизны и открытие новых звуковых миров. В случае с Метнером не следует определять его художественные позиции как проявление консерватизма. *Охранительные тенденции*, которые всегда существуют в любой культуре, *зарекомендовали себя как один из важных инструментов дления высоких традиций*.

Метнера искренне не волновало то, что его мнение могло стоять совершенно одиноко, что он сам никогда не сближался с каким-либо течением, не примыкал к тем или иным художественным группировкам. Собственно говоря, *одиночество своей позиции в культуре Метнер начал ощущать изначально*, когда его не замечали ведущие критики (в их числе Г. Прокофьев, В. Каратыгин). Врожденная творческая зрелость не привела к композиторскому самолюбанию: он изначально сам ощущал, что в художественном мире XX века он оказался персоной во многом одинокой и совсем (в силу своей чуждости экспериментальным поискам) почти вне контактов с крупными современниками: к некоторым относился с большим пиететом — исключительно высоко ценил музыку Скрябина, но после его Пятой сонаты многое для Метнера ока-

<sup>4</sup> Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 85.

<sup>5</sup> См. об этом: Левая Т. Парадоксы охранительства в русском символизме // Русская музыка на рубеже истории. Материалы Международной научной конференции / Ред.-сост. С. Саженко. М., 2005.

залось совершенно закрытым. В исканиях молодых Стравинского и Прокофьева отдавал известную дань тонкому искусству инструментовки первого и своеобразию национального слышания второго. Именно русскостью музыки таких композиторов, как Глазунов и Прокофьев, Черепнин и Рахманинов, Метнер восхищался не за этнографизм, а за тонкость и гибкость контактов со словарем отечественного фольклора. Именно подобный подход был близок и самому Метнеру.

Годы странствий показали, что, кроме России, которую композитор любил истово, он не стал частью музыкальной жизни других стран. На родине, где композитору пусть и не довелось создать своей школы последователей, «метнеризм» как определенный комплекс музыкально-выразительных средств и приемов нашел свое продолжение в творчестве ряда отечественных композиторов, например в Четвертом фортепианном концерте Рахманинова (и в некоторых других его поздних сочинениях), в ранних сонатах Прокофьева и Мясковского, в сочинениях Ан. Александрова, Голубева, Шебалина, Гольденвейзера, Благого, Николаева. Сочинения Метнера находили своих почитателей в исполнении Софроницкого, Игумнова, Гольденвейзера, Прокофьева, Рахманинова (которого называли «чемпионом» Метнера), Горовица, Гилельса.

Показательно, что именно *на родине*, в тогда молодой Стране советов, была написана *первая брошюра о Метнере*, которая, естественно, включала обзор его творчества только русского периода. Публикация музыковеда В. Яковлева появилась в 1927 году, когда композитор в первый и в последний раз приезжал на родину. Автор «Забывших мотивов» не был забыт своими соотечественниками и был триумфально встречен соратниками-учениками, музыкальной общественностью, профессорами-сослуживцами по *Alma mater*, о которой Николай Карлович никогда не забывал. *Обладатель имени, занесенного на Золотую доску почета Московской консерватории, всегда говорил о своей гордости тем, что является ее воспитанником.*

Среди мифов о Метнере устойчиво бытует тот, что говорит: Метнера театр не интересовал. Действительно, для театра он не создал специальных партитур. Вместе с тем и в годы жизни в России, и за рубежом композитор всегда посещал интересовавшие его театральные постановки. Например, в Вене сначала пошел в оперетту, потом отправился на «Гибель богов», а затем восхищался постановкой «Князя Игоря» под управлением И. Добровейна. В Москве неизменно посещал премьеры Художественного театра, интересовался постановками в Камерном театре А. Таирова, с которым сотрудничал его брат Александр. Для этого театра Эмилий Метнер рекомендовал композитору написать музыку к «Ундиине» Ла Мотт Фуке. Рахманинов же прилагал усилия для приглашения Николая Метнера в Художественный театр на постановку

«Розы и Креста» А. Блока, зная о прекрасном отношении композитора к поэту. Сергей Васильевич провоцировал Николая Карловича написать музыку к балету, напоминая, что многие его сочинения пронизаны дансантизмом. Сам Метнер этого не осуществил. Однако в 1956 году пианистка Т. Виноградова и балетмейстер А. Лапаури создали музыкально-хореографическую композицию «Пылающее сердце» (либретто по рассказу Горького «Старуха Изергиль»). В композицию вошли несколько эпизодов из Восьми картин настроений, первые сказки из ор. 8 и 9, новелла ор. 17, Соната-воспоминание, танцы из «Забытых мотивов», тексты отдельных романсов. Инструментовку сделали Г. Рождественский и В. Васильев. Этот балет целиком (или фрагментами) был поставлен в 1960 году в театрах оперы и балета Казани, Киева и Саратова.

Кроме того, произведения Метнера привлекались как основа балетного спектакля: вслед за Шопенианами, Листианами появились и хореографические Метнерианы. Привлекались они и в работах эвритмистов. В последних — не просто как свободный, по типу сюиты, монтаж танцевальных пьес Метнера, но и в своеобразных аллюзиях. Сквозь призму последних используемые фрагменты воспроизводились приблизительно, словно по памяти. Этим они были близки театральному принципу инсценировки «по мотивам».

С конца XX столетия и в нашем веке в России проводятся симпозиумы, посвященные Метнеру, и фестивали его музыки<sup>6</sup>, в которых принимают участие метнерианцы разных стран — Хамиш Милн (профессор Лондонской академии музыки), который исполняет всего фортепианного Метнера, а также проживающий в Лондоне и Москве Борис Березовский. Охотно обращается к музыке Метнера Даниил Трифонов, обладатель Гран-при, I Премии и Золотой медали XIV Международного конкурса имени П.И. Чайковского.

Сочинения Метнера ныне представляют не только пианисты, скрипачи и вокалисты. О соотношении Музы (академической музыки) и Моды (поп-культуры) размышляют и современные композиторы. Живший в Париже Андрей Волконский говорил: «К сожалению, на Западе артистические моды меняются примерно так же, как и моды на одежду. Искусство стало развлечением и предметом потребления. Так же как существуют топ-модели, новые кутюрье показывают новые платья, есть и все эти новые фестивали и новые течения. Во Франции больше всего теперь гордятся портными и поварами. А сейчас музыкой торгуют как на рынке. Экспериментальная музыка — фестивальчи-

---

<sup>6</sup> Например, в 1995 году Московская консерватория, фирма «Камертон» и Московское музыкальное общество провели в Малом зале фестиваль из трех концертов, на которых выступили М. Лидский, Б. Березовский и Х. Милн. Два последних составили дуэт и сыграли «Русскую хороводную» и «Странствующего рыцаря» ор. 58.



ки — это показное»<sup>7</sup>. Встретившись на летних курсах в Дармштадте с Анатолием Виеру (как и Волконский, прошедшим через Московскую консерваторию), спросил его мнение о фестивале: «У меня впечатление, что я в магазине. Рынок. Все время мне предлагают какой-то товар»<sup>8</sup>. И резюме Волконского: «Я очень мрачно смотрю на вещи. В так называемом современном авангарде меня ужасает его кошмарный академизм. Это какой-то Союз композиторов наоборот. Музыка, которая не вызвана никакой необходимостью. Она подвержена моде и пуста»<sup>9</sup>. Как видим, композиторы, времена и страны меняются, а проблемы, о которых столько десятилетий назад говорил и писал Метнер, остаются теми же (*комм. Ж*).

Не только в России, но и в других странах искусство Метнера имеет своих горячих почитателей. Назовем Англию, Францию, США, Канаду, Германию и даже Индию. Николаю Карловичу повезло, что среди его друзей и почитателей в годы странствий оказались Т. Макушина и А. Ян-Рубан<sup>10</sup>, Л.Э. и О.Н. Колюсы, И.Э. и Э.Д. Прены, А.А. и Е.В. Сваны, семьи Айлз и Яссер, не говоря уже о А. Глазунове, М. Дюпре, Л. Коллингвуде. Поддерживали композитора и контакты с издателями, братьями А.Ю. и Б.Ю. Циммерманами и В.И. Полем<sup>11</sup>. О последнем в цитированной книге Андрея Волконского читаем: «Он не принимал никакую современную музыку. Музыка кончалась у него в 1906 году. Если и признавал кого-то из современников, то, может быть, только Метнера».

Хочется дождаться момента, когда в родном городе композитора, который он так любил, откроются международные конкурсы вокалистов и пианистов имени Метнера, а какому-нибудь концертному залу присвоят его имя. Ричард Холт, составитель первого сборника материалов о Метнере, писал в некрологе: «Композитор мирового масштаба, он не добился мировой славы, которой его музыка заслуживает». Думается, настало время возвращения Николая Карловича в Пантеон наших великих композиторов XX столетия. Ведь он пришел в этот мир как человек искусства, подлинной жизнью которого всегда была только Музыка (вне моды).

Руза, 9 августа 2013.

<sup>7</sup> Волконский Андрей. *Партитура жизни*. М., 2010. С. 18.

<sup>8</sup> Там же. С. 186.

<sup>9</sup> Там же. С. 336.

<sup>10</sup> Ян-Рубан Анна Михайловна — одна из первых отечественных исполнительниц многих песен Метнера в русском кафе-баре «Золотой петушок» в Париже. В зарубежные годы пела вместе с отцом князя Андрея Волконского, эмигрировавшим из России, а затем вернувшимся на родину.

<sup>11</sup> Поль Владимир Иванович — основатель Русской консерватории в Париже, композитор и пианист, член Беляевского попечительского совета для поощрения русских композиторов, глава издательских дел фирмы М.П. Беляева. В Париже жил с 1917 года.

## Приложение

### Комментарии к первой части

**А** Одно из первых непосредственных впечатлений от игры Николая Карловича принадлежит его племяннику, сыну его сестры Александры Карловны — А.А. Сабурову. Еще в детские годы он был впечатлен исполнительским обликом Метнера, которому вечерами порой нужно было в присутствии близких именно исполнять, что бывало для него самого большим праздником... «За роялем сидел все тот же дядя Коля, но оказывалось, что он может вызвать к жизни целый фантастический мир видений и что этот мир, возникнув перед глазами, хоть и тает постепенно, уходя в бесконечность, но в своих мощных ритмических контурах остается в ушах. И притом эта железная мощь ритма, рождаясь внезапно передо мной как основа и сущность таинственного видения, вместе с тем невольно воспринималась как новое неведомое дотоле свойство самого дяди Коли, как его человеческое качество — этот безошибочный и меткий удар, эта неожиданная власть над инструментом, эта точность ритмического движения».

«...Каждый день начинался для меня с веселой игры. Дядя Коля много возился со мной, как и с детьми Александра Карловича, Софьи Карловны, когда они приходили к бабушке; выдумывал разные игры, вроде черных тараканов из резины, которые трясли усиками и которых он разбрасывал по квартире к ужасу бабушки, принимавшей их за живых... Как-то дядя Коля поставил на белую скатерть накрытого праздничного стола игрушку из папье-маше в виде опрокинутой чернильницы с черной лужей. В таких случаях стоял стон от детских восторгов, причем сам виновник этих затей радовался не меньше детей. Дядя Коля устраивал „костры“ в пепельнице, зажигая в ней бертолетовую смесь; на даче постоянно пускал фейерверк; очень любил игру с огнем и в шутку называл себя огнепоклонником».

Для своих племянников Метнер сочинял озорные литературные послания. Каждому из них давал веселые прозвища и снабжал иллюстрациями в духе комиксов. А какие яркие ставились с участием детей семейные спектакли! Композитор неизменно импровизировал на рояле веселую увертюру, сочинял музыку для вставных бытовых сцен. Любовь к животным обозначилась с детства. Например, для жившей в семье собаки по имени Фликс была сочинена «Пантеистическая кантата для трех голосов (со вступлением фортепиано и лаем собак на слове „гулять“). Слова и музыка свободного художника Н.М. Посвящается вышеупомянутой в тексте».

А вот восприятие атмосферы метнеровского дома А.А. Сабуровым: «Для внуков Александры Карловны Метнер — „бабушки Саши“ — посещение ее дома было всегда настоящим праздником. В комнатах с невысокими потолками, уставленных простенькой старой мебелью с фикусами на окнах, был всегда разлит особенный свет. [...] У бабушки было интересно и молодым и старым, и взрослым и детям [...] Эта семья обладала даром заигрывать в каждом, кто попадал хоть на несколько часов в ее круг, тот внутренний огонек, который в большинстве людей незаметно тлеет, приглушенный серыми буднями повседневной жизни. Бабушкины внуки, идя к ней, особенно предвкушали встречу с дядей Калей и дядей Колей. В них больше всего чувствовался тот неиссякаемый источник жизни и радости, который был присущ бабушкиному гнезду, около них было всегда что-то живое и новое. [...] Нам был знаком прежде всего дядя Коля — веселый человек, всегда радующий детей своим появлением. Он или состроит такую рожу, каких никто из окружающих не умел строить, и как-нибудь так нарисует корову, что, глядя на нее, нельзя удержаться от смеха. Вот так появлялся он перед маленькими всегда светлым и радостным, так что у них не возникало мысли, что дядя Коля может быть и иным».

Буквально в одних и тех же словах вспоминают племянники, как справлялось в семье 24 декабря, день рождения дяди Коли. «В семье Александры Карловны елка имела для детей особенно чарующее значение. Она всегда была сюрпризом, поражала неожиданным и живым вмешательством природы в будничную жизнь города. Благодаря елке перед взором ребенка как бы раздвигались стены обычного, ежедневного существования и открывалась перспектива чего-то бесконечного...». Вера Карловна Метнер вспоминает: «Вся семья и близкие друзья собирались в гостиной, где горела большая елка. В этот вечер дядя Коля всегда играл свои сочинения, а если у него к этому времени было готово какое-нибудь новое произведение, то и оно исполнялось. [...] Такие домашние музыкальные вечера были семейной традицией (Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. С. 64–66, 25, 46–50).

**Б** О происхождении и судьбе двух эмигрантских немецких семей Gebhart и Goedicke, к которым принадлежали родители матери Н.К. Метнера, рассказывает Эмилий Карлович: «Род Goedicke переселился из Северной Германии... Традиция фамилии Гедике напоминает о шведских предках, традиция фамилии Метнер — о датских. Вероятно, приблизительно одновременно с эмиграцией в Россию Gebhardов и Гедике, т. е. в конце XVIII столетия или в начале XIX, переселилась и фамилия Метнер, сначала в Лифляндию, где приобрела права гражданства в Пернаве (ныне город Пярну. — *Е. Д.*)... Некоторые члены как нашей фамилии, так и фамилии Gebhard и Гедике, заключали браки с русскими (православными), а также с французами, англичанами, армянами, поляками, евреями. Но эти смешанные браки имели место уже впоследствии» (письмо Э.К. Метнера к П.Д. Эттингеру от 27 сентября 1921 г. // *Метнер Н.К.* Письма. С. 290–300. Респондент Эмилия Карловича, Павел Давыдович Эттингер был историком искусства и художественным критиком).

**В** Вот перед нами Прошение, что дважды подает Господину Директору Московской консерватории Императорского Русского Музыкального Общества временно-московский купец Карл Петрович Метнер 12 сентября 1892 года. Уже на этом документе фамилия Метнер подается и во втором варианте, «Медтнерь».

«Желая поместить в Московскую консерваторию сына моего Александра для специального изучения скрипичной игры, покорнейше прошу принять его в число учеников Консерватории, ручаюсь, что он будет в точности исполнять все правила, установленные

для учащихся Консерватории. При сем имею честь представить следующие документы: Свидетельство Московского реального училища об успехах, № 669, свидетельство о крещении, свидетельство о звании моем временно-московский купец Карл Петрович Метнер. Жительство имею: в Шереметьевском переулке, д. Мелдерской». Из Свидетельства узнаем, что «предъявитель сего, бывший ученик третьего класса параллельного отделения Московского реального училища Александр Карлович Метнер, родившийся 30 мая 1877 года в г. Москве, по происхождению сын Пернавского гражданина, вероисповедания Евангелическо-Лютеранского, до августа 1889 года обучался дома, с августа 1886 года по июль 1890 года в 1-й Московской гимназии. В Московское реальное училище поступил в августе месяце 1890 года в третий класс по экзамену и, обучаясь в означенных учебных заведениях, оставался по два года в 1888—1889 учебном году во втором классе и в 1890—1891 учебном году в третьем классе по малоуспеваемости.

В московском реальном училище он, Метнер обучался по 16 июля 1892 года и уволен из него вследствие прошения отца для поступления в Московскую консерваторию. По отбыванию воинской повинности, он, Метнер, на основании 3 пункта 56 статьи Устава о воинской повинности, изд. 1886 года, а) при поступлении на службу по жребию пользуется правами третьего разряда; б) при поступлении на службу вольноопределяющимся не пользуется никакими правами. В удостоверение всего вышеизложенного выдано ему, Метнеру Александру, сие свидетельство за надлежащею подписью и с приложением казенной печати.

Москва, 1892 года июля 23 дня. Свидетельство о крещении за № 191 для предоставления в Управу получил 22 февраля 1896 года К. Метнер».

В архиве Московской консерватории хранится Личное дело двоюродного брата Н.К. Метнера, Александра Федоровича Гедике, крупнейшего представителя русской органной школы. С 1923 года и до конца жизни он дал на органе Большого зала консерватории более 200 концертов. В историю своей Alma mater он вошел как выдающийся педагог по камерному классу и классу органа (заведовал этими кафедрами). Рожденный в 1877 году, как и его брат Александр Метнер, он поступил в младшие классы Московской консерватории в 1892 году к А.И. Галли, затем перешел в класс П.А. Пабста, после его смерти в класс В.И. Сафонова (по фортепиано). Гармонию и инструментовку изучал у А.С. Аренского, Н.М. Ладухина, Г.Э. Конюса, энциклопедию у Н.С. Морозова, элементарную теорию музыки у Н.Д. Кашкина. Закончил консерваторию в 1889 году с малой золотой медалью. У этого же круга педагогов обучался и Николай Метнер, дружба которого с братом А.Ф. Гедике с годами только укреплялась.

А.Ф. Гедике, как и Н.К. Метнер, не получил специального композиторского образования. Профессором Московской консерватории по классу специального фортепиано Гедике стал в 1909 году, а с 1919 года вел класс органа и камерного ансамбля. Сведения приведены по изд.: Московская консерватория: от истоков до наших дней. 1866—2006. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007.

Личное дело каждого преподавателя Московской консерватории советского периода демонстрирует обязанность предоставить о себе исчерпывающую информацию, включая, например, место рождения и захоронения родителей или медицинское заключение о состоянии здоровья. Из огромного количества пунктов, входящих в этот опросник, извлекаем только некоторые ответы, написанные А.Ф. Гедике собственноручно. На вопрос о национальности сказано: *«отец немец, мать французенка, я — русский»*. И в последнем, как это, на первый взгляд, ни парадоксально, Александр Федорович был точен: по ментально-

сти, широте и скромности натуры, преданности своей родине и *Alma mater* он действительно был русским. Сестра определяет его характер как «исключительно добродушный. Он был необычайный по доброте и вниманию к близким человек. Не слышала я от него ни одного слова, продиктованного раздражением или злобой. В нем было много живого остроумия и юмора. И всегда было интересно его слушать. Но самым главным в его жизни была музыка. Он был рассеян, и казалось, кроме музыки ни о чем не думал» (*Метнер О.Ф.* // Н.К. Метнер. Статьи... С. 118–119).

На вопрос о родственниках, ныне здравствующих, ответил: «в живых осталась у меня одна сестра: Метнер Ольга Федоровна, проживающая Малый Гнездниковский переулок, д. 12, кв. 8». Сам же Александр Федорович, как и отдельные профессора Московской консерватории, жил на ее территории, в той части здания, где ныне находится концертный зал имени Мясковского: ул. Герцена (тогда и сейчас Большая Никитская), д. 13, кв. 8.

Самым тревожным для заполнявших листок по учету кадров был вопрос, который шел под № 11: бывали Вы за границей? «За границей был летом 1900 года, в Вене. Ездил для участия в Международном конкурсе им. А. Рубинштейна. Получил Рубинштейновскую премию — был там 1 месяц». Указанной премии Гедике удостоился как композитор, а как пианист получил почетный отзыв.

Листок включал показательный параграф, требовавший найти и указать лиц, которые несут ответственность за точность приведенной информации. Александр Федорович пишет: «Подтвердить правильность данных мною сведений могут мои школьные товарищи по консерватории — профессор А.Б. Гольденвейзер, профессор С.Н. Василенко, композитор Р.М. Глиэр». При знакомстве с другими личными делами профессуры можно встретить разные тексты. Наиболее распространенный — «никогда никуда не выезжал, кроме подмосковной дачи» или «выезжала до Октябрьской революции в Баден-Баден для лечения на водах» (К.А. Эрдели). И только один раз встретилось такое: «выезжал многократно по причине исполнения сочинений». Это С.С. Прокофьев, который был непродолжительное время консультантом композиторской кафедры. Он утратил эту должность из-за «отсутствия нагрузки».

**Г** Родители Метнера (как и десятилетием позже родители Прокофьева) подарили ему большой нотный альбом с твердым переплетом, на котором типографским теснением значится: «*Nikolai Metner's Werke. Сочинения Николая Метнера*». Его он заполнял с 1892 по 1895 год. Альбом открывается Первой сонатой (опусные обозначения уже исчезли), далее их указано еще три. Между фантазией для оркестра и симфонией идут таинственные «Похороны Тухлой говядины» и этуод в стиле Поля Неда. Далее были задуманы две фантазии для симфонического оркестра. Характерно, что рядом с фортепианными набросками существуют страницы, содержащие разметку состава инструментов. Есть, например, такая запись: «*Introduction pour Fantasie № 1 de N. Metner. Партитура*».

**Д** В письме В.И. Сафонова говорится: «Дорогой господин Блондель! Мне остается только поблагодарить Вас за Ваше любезное письмо и сказать Вам, что мой ученик г. Метнер с радостью приедет играть на указанных Вами условиях. Конец января его вполне устраивает. Разрешите поблагодарить Вас за все, что Вы сделаете для моего ученика, и примите мои лучшие пожелания. Прошу извинить меня за то, что не пишу Вам сам, так как у меня болит рука. Ваш В. Сафонов» (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 80, № 3253. Л. 407). Метнер отказался от этой поездки, как и в другие европейские города, куда его приглашали.

**Е** Напомним другие примеры неоднозначного отношения к современной музыке. А. Лядов, в частности, в качестве наказания за поверхностное отношение ученика к занятиям говорил: «...идите к Рихарду Штраусу, идите к Дебюсси». Даже Римский-Корсаков говорил о современной ему «левой» музыке, что ее надо прекратить слушать, потому что «ведь привыкнешь, и, не дай Бог, совсем понравится...». В.В. Щербачёв, глава петербургской (ленинградской) композиторской школы, наиболее «левой» в советскую эпоху, сетовал: «Самый беглый просмотр „Лулу“ Берга и „Художника Матиса“ Хиндемита вводит ... в очень большое смятение... Я их музыки никак не чувствую и не понимаю...».

Показательна, в частности, история с «сувениром от А. Лурье», разыгранная Рахманиновым в шуточной форме. С ним Метнер трудился в музыкальном отделе Наркомпроса и, по свидетельству Анны Михайловны, сильно недолюбливал этого композитора: «...Артур Лурье очень досаждал Николаю Карловичу постоянными требованиями его присутствия на заседаниях... Приходил из-за этого к нам, но безрезультатно, последний раз уже разозленный, оставив впечатление неприятного кошмара. Но больше мы его с тех пор не видели. Позднее в Париже мы узнали, что он уже тут. Подвизается в салонах под покровительством маркизы Полиньяк, принял католичество и продолжает сочинять, чем занимался и в Москве, где его вещи печатались на самой лучшей бумаге, в то время как для других композиторов находилась только очень плохая. Все это было как-то рассказано Сергею Васильевичу. И вот однажды появляется он со свертком нот и торжественно презентует его Николаю Карловичу... Внимательно следит за выражением его лица, пока тот его разворачивает. Изумление Николая Карловича большое: напечатаны без всякого порядка кучки нот, без тактовых подразделений и вообще без смысла... Сверху на нотах надпись рукой Сергея Васильевича „Н.К. Метнеру на память от А. Лурье“. Николай Карлович ошеломлен, а Сергей Васильевич восхищен, что его шутка удалась. Оба долго пытаются прочесть и понять „произведение“ под названием „Formes en l'air“, но это им так и не удается. Смею было много — забава удалась». В письме к Сергею Васильевичу от 21 января 1927 г. Метнер пишет, вспоминая проделку друга: «Большое Вам спасибо за сувенир об Артуре Лурье»... (Письма. С. 358).

**Ж** Предложение директора М.М. Ипполитова-Иванова Метнер принял не без колебаний и множественных советов с членами семьи, прежде всего с родителями: «Мне очень хотелось бы знать, что вы об этом вопросе думаете. Могу ли я взять больше 10-ти человек-специалистов, принимая во внимание вечера, экзамены и прочие консерваторские учреждения, а также и то, что вознаграждение далеко не так блестяще (100 рублей годовой час), чтобы я мог совсем обойтись без частных уроков. А главное, конечно, сочинение! Неужели я всю жизнь буду только *начинать* работать *по-настоящему* и потом опять бросать то по тому, то по другому?! Настоящая композиторская работа требует такого сосредоточения, что, собственно говоря, и два или три дня в неделю перерыва в этой работе являются большой помехой. Но на это я, конечно, был бы согласен. Но 20 человек одних консерваторцев неминуемо потребуют 4 часа ежедневно. Итак, я буду ждать от вас ответа!» (Письмо Н.К. Метнера к А.К. Метнер от 19 июля/2 августа 1909 г. // Письма. С. 124–125).

Условия Метнера об ограничении его класса десятью студентами было принято руководством консерватории, прекрасно понимавшим, какую важную роль играет в воспитании отечественных музыкальных кадров участие музыканта уровня и одаренности Метнера. Однако по истечении 1909/10 учебного года Метнер в совершенно подавленном состоянии отправляет 16/29 августа 1910 года в консерваторию отказ (это был крайний срок

ввиду приближения 20 числа), а через два часа после этого, как сам вспоминает, «получил от папаши письмо (которое я ждал раньше), в котором он не советует делать этого шага. О мнении мамочки он ничего не пишет». Вместе с тем Александра Карловна писала сыну отдельно, выражая ему свое понимание: «...скажу тебе теперь, как и тогда, поступай в этом случае так, как ты для себя находишь необходимым, чтобы отдаться всецело композиторским занятиям. Это — главное! Иначе я советовать не могу» (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 3271). «Вместе с тем почему все так уверены в неисчерпаемости моих физических сил, а в мои артистические силы, которые дали бы мне возможность прожить без уроков, никто не верит. Даже сам я по малодушию мало верю в них». (Письмо Н.К. Метнера к С.К. Сабуровой, август 1910 г. // Письма. С. 127—128).

С просьбой вернуться в консерваторию ее руководство вновь обращается к Метнеру в 1915 году, и с осени он занимает должность профессора до 1919 года. Последние два года жизни в России Метнер практически уже не преподает, хотя и числится профессором консерватории до своего отъезда 10 сентября 1921 года. Всего за какие-нибудь шесть лет работы из класса Метнера выходят выдающиеся педагоги, свято чтящие заветы своего учителя. Среди них: Л.Г. Лукомский и А.В. Шацкес, П.И. Васильев и М.А. Гурвич (ее любимым учеником был Е.Ф. Светланов), Э.Э. Бандровская, Н.В. Штейбер, Н.И. Сизова.

3 В тексте, в частности, говорилось: «Мы считаем своим нравственным долгом выразить Вам наше глубокое сочувствие. Тяжелый труд музыканта-художника требует к себе особого уважения и бережного внимания со стороны всех, кто прямо или косвенно принимает участие в этом святом деле. Если художник на своем почти всегда терновом пути будет встречать преднамеренное непонимание и даже оскорбление со стороны товарищей-художников, если эти последние, при непозволительной самоуверенности и тщеславии, будут ставить препятствия в его работе, плодотворная деятельность в области искусства станет невозможной. Приветствуя в Вашем лице стойкого и непреклонного охранителя священных прав свободы художника и его достоинства, а вместе с тем и достоинства дорогого нам искусства, мы просим Вас принять выражение нашего искреннего к Вам уважения и признательности. А. Скрыбин, С. Танеев, М. Иполлитов-Иванов, А.К. Глазунов, С. Кусевицкий и еще многие другие». (Письма. С. 132.) К сожалению, с С. Кусевицким, организатором этих симфонических концертов (в Петербурге 8 декабря и через неделю в Москве) отношения у Метнера постепенно разладились, что он особенно почувствовал в годы странствий.

И В имении Осипова Метнеры прожили два с половиной года. Однако частные уроки, дававшие средства к существованию, работа в Русском музыкальном издательстве в качестве члена совета — все это требовало более плотного общения с Москвой. В 1913 году решено было переезжать в освободившуюся квартиру в доме, где жили родители. Вера Карловна вспоминает: «Квартира вполне отвечала требованиям дяди Коли и дяди Миши. Тихий Саввинский переулочек на Девичьем поле — тогда это была окраина Москвы, — верхний этаж, старинный дом (уцелевший в 1812 году) с толстыми звуконепропускаемыми стенами, кругом много зелени. В этой квартире было шесть комнат, так что братья, Николай Карлович и Эмилий Карлович, могли работать, не мешая друг другу. У дяди Коли был большой кабинет, где стояли два рояля (фабрики Липп и Бехштейн), письменный стол, большой угловой диван, шкафы с нотами и книгами. Комната была очень светлая и уютная. Образ жизни Метнеров оставался тем же, что и в имении Осипова. Дядя Коля каждый день ходил гулять, а если нельзя было гулять, а надо было идти по делу, то часть пути он обязательно

продельывал пешком. Обычной прогулкой был путь до Новодевичьего монастыря по Подинской улице и дальше по дороге вокруг стены монастыря или на Девичье поле».

Вместе с Анной Михайловной и Николаем Карловичем Эмилией жил с 1909 года. Обсуждая в письме к нему этически сложнейшую проблему прекращения их совместных проживаний, Метнер пишет: «...хочу сказать о том, чего не могу принять в твоём последнем письме, — о твоём решении жить отдельно ввиду необходимости быть изолированным от моей музыки. Меня даже удивляет, как ты можешь думать, что мы могли бы допустить такой слишком уж простой выход из данного положения. Чего бы это ни стоило, но мы, разумеется, устроимся так, как тебе нужно» (письмо Н.К. Метнера к Э.К. Метнеру от 10 ноября 1915 г. // Письма. С. 165).

**К** Шуточная реплика Метнера о том, что он готов прожить в Буграх «всю жизнь», возникла не на пустом месте. Место, где Метнеру предстояло провести более двух лет, имело давние культурные корни. В 1880-х годах усадьба «Бугры» была построена П.Н. Обнинским для своей дочери Анны Петровны, ставшей женой И.И. Трояновского, московского врача, коллекционера русской живописи (200 работ он передал в Третьяковскую галерею). В усадьбе бывали В. Серов, Д. Поленов, И. Грабарь, И. Левитан, П. Кончаловский. Последний купил у Трояновских Бугры в 1932 году. В настоящее время дом в Буграх принадлежит семье Михалковых-Кончаловских. Следует учесть, что Бугры строились на месте исторической усадьбы Белкино, которой владели Малюта Скуратов, князь Долгорукие, к ней имела отношение и семья Пушкиных, гостила здесь княгиня Екатерина Дашкова...

Запечатлел усадьбу В. Серов в картине «Зал старого дома. Усадьба Белкино Калужской губернии», что находится в Третьяковской галерее.

Анна Ивановна Трояновская, дочь А.П. и И.И. Трояновских, приглашала чету Метнеров в Бугры, буквально спасала их, утративших свою квартиру в Москве, от голода и разрухи тех лет. Вместе с Анной Михайловной и под аккомпанемент Метнера они пели его песни, циклы Шуберта и Шумана.

**Л** Метнер «очень любил природу, животных и цветы. Рядом с его спальней была умывальная комната с окнами на юг и восток. С ранней весны все подоконники и столы, стоявшие у окна, были заставлены ящиками и горшочками с сеянцами цветов, которые он сам выращивал. Садовыми работами он занимался постоянно и с увлечением: копал землю, сажал, подвязывал цветы. В стороне от цветника у него была „экспериментальная клумба“, куда он высевал оставшиеся семена разных цветов: получалось нечто невообразимое — густая чаща тощих, малокровных, маленьких растеньиц с микроскопическими цветами. Дядя Коля ежедневно наблюдал рост и развитие этих растений и в результате отнес их к виду *lahudris humoristica*» (Тарасова В.К. // Н.К. Метнер. Статьи... С. 51).

Метнер увлекался игрой в крокет и реагировал на свой выигрыш или проигрыш с детской непосредственностью. В годы жизни под Москвой любил ходить на лыжах, был отличным пловцом.

Николай Карлович постоянно сожалел, что у него не хватает времени на серьезные занятия тем, что увлекало. Например, на астрономию. Он хорошо знал карту неба и даже в одну из заграничных поездок купил себе подзорную трубу, внештатный расход на которую очень смущал. В оправдание размышлял так: «позволяют же себе другие некоторые прихоти, а у меня ведь, собственно, таких расходов не бывает». Кроме того, в краткие часы досуга «он постоянно занимался арифметическими вычислениями и очень радовался, когда ему эмпирическим путем удавалось подметить какое-нибудь элементарное свойство нату-



ральных чисел». Чтение же — будь то отечественная или зарубежная поэзия, проза, философия — занимало его постоянно (там же).

**М** Надо заметить, что, готовясь к свиданию с Эмилием (которого он не раз называл в письмах своим вторым отцом), Метнер пишет ему о своем сожалении: «если у тебя все „перегорело“, то и у нас, вероятно, тоже многое перегорело. Только я-то думаю, что это, может быть, к лучшему. Я хочу видеть тебя и беседовать с тобой вне личных волнений. Я хочу именно холодного свидания. Напрасно ты боишься, что я тебя не узнаю». Тревоги Николая Карловича по поводу грядущего свидания с братом наполняют и его последующие письма, например из Берлина 19 ноября 1921 года: «...ради Бога, не относись к нашему предстоящему свиданию как к „взрыву“ [...] от всех нас многое убыло, все мы в достаточной степени измучены [...] Несмотря на то что так давно и сильно стремлюсь увидаться с тобой, во-первых, могу еще ждать (если это нужно), так как прошел достаточную школу терпения, а во-2-х, встречу с тобой, как будто мы только что разъехались в Симферополь, — только, разумеется, необходимо устранить какое бы то ни было четвертое лицо при нашем свидании» (Письма. С. 202, 204–205).

**Н** «Летом 1925 года Николай Карлович встречался с Сергеем Васильевичем и его семьей. Рахманиновы жили тогда в Корбенвиле, недалеко от Фонтен д’Иветт. Как-то раз и я получила приглашение к Рахманиновым вместе с Николаем Карловичем и Анной Михайловной. Сергей Васильевич прислал за нами свой автомобиль, и через полчаса пути мы подъезжали к старинному замку, окруженному чудесным садом-парком... Раньше я встречала Сергея Васильевича у Николая Карловича в Москве, в Саввинском переулке, среди других гостей. Но здесь, во Франции, я сразу заметила, насколько отношения между Николаем Карловичем и Сергеем Васильевичем стали ближе и сердечнее. После чая, за которым был общий оживленный разговор, Сергей Васильевич попросил Николая Карловича показать его песни оп. 45. Особенно понравилась Сергею Васильевичу „Телега жизни“, и он сам сел за рояль и сыграл несколько раз эту песню. Лев Эдуардович Конюс сидел рядом с Сергеем Васильевичем и играл партию голоса, а автор стоял за стулом Сергея Васильевича, и все трое подпевали. В этот вечер Сергей Васильевич и Николай Карлович много говорили о работе пианиста, и, я помню, Сергей Васильевич сказал, что, готовясь к концертам, он свой рабочий день всегда начинает с этюдов Черни. Серьезный разговор сменился шутками, причем Сергей Васильевич очень мило поддразнивал Николая Карловича, который отвечал ему тем же, а закончился вечер Итальянской полькой в обработке Сергея Васильевича, которую он сыграл в четыре руки с Натальей Александровной». (Тарасова В.К. Н.К. Метнер. Статьи... С. 56–57).

**О** Из рецензий на концерт Н.К. Метнера и Т.А. Макушиной приведем две. Первая, Ланселота, опубликована в «The Refugee» 19 февраля 1928: «Первое появление Метнера в Англии в Aeolian Hall для знатоков было событием недели. Его камерная музыка и песни пользуются уже давно большим признанием благодаря их интеллектуальной независимости и утонченности. Музыка Метнера очаровательна для тех, кто понимает тонкие аспекты искусства. Его музыка взывает к нашему внутреннему сознанию. Песни Метнера — дуэты для голоса и фортепиано, где оба исполнителя зависят друг от друга в реализации замысла. Трудно представить себе более тонкое исполнение, чем исполнение Макушиной при участии автора. Партия фортепиано звучала с исключительной яркостью под пальцами пианиста. Романтичность, трагичность, а иногда и юмор текста передавались певицей, обла-

дающей голосом редкой красоты, очень выразительно. В песнях Метнера фортепианная партия иногда превалирует. Но в данном концерте этот недостаток компенсировался блестящим исполнением. Весь музыкальный мир Лондона присутствовал на этом концерте, который оказался для композитора и пианиста триумфом.

Вторая рецензия, опубликованная в «The Sunday Times» также 19 февраля 1928 года, написана Э. Ньюменом: «Если судить по переполненному Aeolian Hall и по из ряда вон выходящему энтузиазму, с каким публика встретила длинную программу, составленную из собственных сочинений, то этот русский композитор, впервые появившийся в Англии, имеет у нас более многочисленную группу почитателей, чем можно было бы это думать. Он первоклассный пианист и идеальный аккомпаниатор, по крайней мер своих песен... После произведений Шёнберга и Берга эта музыка Метнера не только ласкает слух, но, кроме того, заставляет слушателей думать. Эта музыка явилась интересным и поучительным комментарием к теориям, которые лежат в основе новой музыки типа Шёнберга. Будем развивать всеми возможными средствами новый музыкальный словарь и новые принципы соотношения тональностей и формы, но не будем слишком поспешно делать выводы, что старый словарь и более старые принципы уже исчерпали свои возможности. Если композитор честно почувствовал, что он уже ничего не в состоянии поделать со старым музыкальным аппаратом выразительных средств, то пусть он выбросит его на свалку, но он зайдет слишком далеко, если принудит нас всех подписаться под доктриной, что никто не может больше возделывать новые поля на старой территории только потому, что сам этого не в состоянии делать.

Музыка Метнера — желанный призыв к здравому смыслу в этом отношении. Метнер не принимает ни одной из новых теорий, он пишет так, как будто в музыке последних двух десятилетий не произошло „революции“. Но в то же время он умеет мыслить и интересно и оригинально, придерживаясь старой манеры. У него свой собственный мелодический язык, своя собственная гармоническая система, свой собственный гармонический язык. Доказательством индивидуальности качеств его мышления является то, что мы слушали музыку Метнера с неослабевающим интересом в течение двух часов» (Письма. С. 373).

П Позже пострадал и никуда не отъезжавший Н.Г. Райский. Трагический финал истории его пребывания в среде ведущей профессуры Московской консерватории не единичный, а, к сожалению, типичный пример в 1930—1940-е годы. Архив консерватории содержит этому документальные свидетельства. В личном деле музыканта сохранились не только «листок по учету кадров», но и автобиография, написанная от руки. Из нее следует, что родившийся в 1876 году, в семье чиновника в городе Люблине (Польша), Назарий Григорьевич музыкальное образование получил в Варшавской консерватории (в 1917 году еще окончил Московский археологический институт). Пел на оперных сценах Тифлиса, Нижнего Новгорода, Самары, Вильно, в Московской опере Зимина, в Италии (Турин). Исполнил свыше 40 главных оперных партий. С 1909 года целиком посвятил себя камерному пению, где достиг выдающихся результатов. Его репертуар включал около 600 произведений, которые он исполнял на польском, русском, украинском, итальянском, французском языках. Около 50 переложений были сделаны Райским для исполнения вокальных сочинений под оркестр или с участием камерного ансамбля. Профессором Московской консерватории певец становится в 1919 году, а степень доктора искусствоведения получает 21 июня 1941 года (в последний предвоенный день этой степени были также удостоены, без защиты диссертации, К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер и другие исполнители). Между этими датами

последовало его назначение на должность заведующего вокальной кафедрой, деканом этого факультета. Среди 20 его выпускников — С. Лемешев, Р. Славинский, В. Фирсова и многие другие знаменитые певцы. Ректор В.Я. Шебалин пишет в своей характеристике от 19 февраля 1943 года: «За время концертной деятельности спел в самостоятельных цикловых и исторических концертах только в Москве около 1000 произведений, в значительной части исполнявшихся впервые... В лице Н.Г. Райского мы имеем одного из старейших и выдающихся деятелей вокального искусства и вокальной педагогики».

После известных кровопролитных событий в культуре СССР 1948 года в личном деле певца появляются такие документы:

В приказе от 25/III 1949 года по Министерству культуры СССР № 367/218 «Об итогах Всесоюзного смотра студентов-вокалистов консерваторий, посвященного XI съезду ВЛКСМ», значится: «Профессора Райский, Багадулов и Милькович являются ярким примером аполитичности, равнодушия к состоянию отечественного вокального искусства и подготовки вокальных кадров. Профессор Райский, имея степень доктора искусствоведения, проявил бездеятельность, ограничился переводом нескольких вокальных репертуарных сборников и не написал ни одной научной работы. Министр высшего образования СССР С. Кафтанов и председатель комитета по делам искусств при СНК СССР П. Лебедев».

Приказ № 76 по МГК от 31/III 1949 года: «Освободить от работы с 1/IV 1949 года (с выплатой двухнедельного выходного пособия) профессоров Н.Г. Райского, Е.А. Милькович и Е.В. Гиппиуса как необеспечивающих необходимого идейно-художественного уровня преподавания. И. о. директора Г.А. Орвид».

Много позже А.В. Свешников, вступивший в должность ректора, подписывает ходатайство о реабилитации профессора Н.Г. Райского, «который в свое время являлся одним из наиболее значительных и авторитетных музыкантов в области вокального искусства».

## Комментарии ко второй части

- А** Многократно цитированный сборник материалов «Н.К. Метнер. Статьи. Материалы. Воспоминания» был издан в 1981 году (М.: Советский композитор), разумеется, в контексте отношения в советский период к эмигрантам — выдающимся деятелям отечественной культуры. Однако имя Л.Л. Сабанеева, критика и композитора (родившегося с Метнером в одном году и пережившего его почти на два десятилетия), все же один раз упоминается в связи с общей характеристикой сборника, который редактировал Р. Холт. Достается здесь за незначительность содержания и эстетические ошибки И.А. Ильину и К.Е. Климову. Статья Сабанеева о Метнере характеризуется как содержащая вздорные рассуждения, к примеру, о якобы чуждости творчества композитора русской школе: «Возвышая Метнера, Сабанеев прибегает к порочному методу унижения искусства Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Балакирева. Поверхностно-претенциозные, антиисторические рассуждения Сабанеева вступают в явное противоречие с мыслями других авторов лондонского сборника, таких, к примеру, как И.С. Яссер, Л. Коллингвуд, В.И. Польш и другие» (Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. С. 6).
- Б** Метнер всегда переживал, если музыка Сергея Васильевича не захватывала сразу. На концерте, где А. Гедике представлял свою Первую симфонию ор. 15, исполнялись кантата

«Из Гомера» Римского-Корсакова, «Мефисто-вальс» Листа. Во втором отделении Рахманинов играл свой Второй концерт, мало известный петербуржцам, но уже горячо любимый московскими слушателями. Как свидетельствует А. Гедике, «концерт произвел впечатление, но гораздо меньше, чем я ожидал. Особенно меня поразило то, что игра Сергея Васильевича, неподражаемая и не имевшая себе равной, осталась недооцененной и непонятой. Словом, лишний раз пришлось убедиться, что выдающиеся сочинения весьма редко воспринимаются сразу, и даже такие ослепительно яркие, как 2-й концерт Рахманинова» (Гедике А.Ф. Памятные встречи // Воспоминания и Рахманинове. В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 9).

**В** Гедике, неизменному помощнику Метнера при корректировке текста сочинений, направляет некоторые указания, в связи с которыми получает через неделю ответ: «От твоих двух сказок я в полном восторге; e-moll'ная в контрапунктическом отношении прямо верх совершенства, не говоря про все ее другие достоинства, а f-moll'ная в гармоническом отношении прямо шедевр. Вообще за последние два года ты достиг такого мастерства, что я с нетерпением жду каждой твоей новой вещицы и уверен, что ты приедешь не с пустым портфелем (как принято выражаться про композиторов)». Метнер посвятил А. Гедике Вторую скрипичную сонату.

Советы братьев-музыкантов были Николаю Карловичу необходимы постоянно. Оба Александра (Федорович и Карлович) оказались плотно вовлеченными в творческий процесс композитора. По поводу тех же сказок композитор пишет А.К. Метнеру: «На сказках пока пометить только ор. 14 (f-moll № 1, e-moll № 2), на песне («Зимний вечер» — Е. Д.) — ор. 13 № 1. *Заглавия же на сказках пока не печатать* (курс. мой. — Е. Д.). В той сказке, которую я сейчас высылаю, есть одна версия, написанная карандашом в конце (ты поймешь, в чем дело). Скажи сам, как, по-твоему, лучше, и спроси Сашу Гедике и сообразно с Вашим мнением или сотри карандаш (если эта версия хуже), или же вычеркни те такты, которые эта версия должна заменить. И тогда обведи карандаш чернилами» (Письма. С. 98).

Сказка f-moll была напечатана в версии, избранной А.К. Метнером, который писал брату: «Мне страшно нравится эта вещь по настроению и по необыкновенному соответствию настроения простоте изложения, напоминающему Баха и Генделя» (Письма. С. 100).

Добавим к сказанному, что в «производственном» процессе композитора принимали участие многие родственники: отец совершал переводы поэтических текстов с русского на немецкий язык, Эмилий нередко «наводил» Николая Карловича на тот или иной важный поэтический источник, Анна Михайловна впервые озвучивала его вокальные произведения. Александр Карлович был постоянным исполнителем скрипичных сочинений брата. Как дирижер он участвовал в исполнении Второго фортепианного концерта Метнера.

**Г** Как это происходило, повествует следующий рассказ Рахманинова, относящийся к 1916 году: «Вчера я виделся с художественниками, с В.И. Данченко и Станиславским. Они готовятся к постановке „Роза и Крест“ Блока, я их спросил, кто будет музыку писать, они... спрашивают меня, так кто же мог бы это сделать, то есть написать музыку хорошо. Я и говорю, я знаю кто, но это будет стоить очень, очень дорого. Они мне говорят: мы ни перед какими затратами не остановимся, только бы было то, что нужно. Я им и говорю: Метнер. А Кусевский им и говорит: только имейте в виду, что если Метнер за эту задачу возьмется, то уж исполнит ее так, как он ее понимает, и ни на какие компромиссы и уступки не пойдет; если у вас есть план, с которым он не согласится, то он не уступит вам. На это Данченко сказал: пусть он нас ведет, мы за ним пойдем. Еще я им сказал, если вы заикне-

тес о каком-нибудь сроке, то он не станет разговаривать с вами. Они на какой угодно срок согласны, год, полтора. Так вот что я сделал! Пусть Николай Карлович на меня не сердится, я это сделал потому, что Николай Карлович к Блоку хорошо относится, и никто, кроме Николая Карловича, это не сделает хорошо. Мне очень хочется, чтобы Николай Карлович со Станиславским и Данченко познакомился, они очень интересные и милые люди, непременно надо, чтобы они были знакомы» (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, № 303).

Д Период, когда Метнер завершал работу над концертом, был особенно драматичным в жизни композитора: почти одновременно скончались его тетка и мать. В письме к Эмилию читаем «...сначала хотел посвятить эту первую свою партитуру непременно тете, но чувствую, что *должен теперь* посвятить ее памяти нашей драгоценной, милой мамочки — она ведь так жалела, что не услышит моего концерта, ну да теперь я уверен, она слушает музыку почище моей, так как умерла с улыбкой». Сам же Николай Карлович тяжело заболел (двустороннее крупозное воспаление легких, что было следствием страшного холода в их квартире, где «превращаешься в животное, которое только и думает, чтобы погреться и поест. Стыдно становится»). В эти дни его посещал С. Кусевицкий, который, познакомившись с партитурой, сказал, что «так писали только гениальные композиторы». Вместе с тем дирижера озадачили некоторые сложные ритмы и контрапункты, и он стал просить Метнера приехать в Петербург за неделю до концерта, чтобы вместе хорошенько поработать с оркестром.

Е Архив Эдны Айлз дал возможность соприкоснуться не только с рукописью Метнера, но и ознакомиться с «комментариями» композитора на печатных экземплярах его концертов. Нижеприведенные замечания зафиксированы либо рукой самого Метнера, но много чаще записаны с его слов Эдной — как уточняющая исполнительская коррекция нотного текста.

В Первом концерте уже начальные такты, изливая трагический накал словно из вершины-источника, получают авторскую помету: «Как атомная бомба» (следует напомнить, что данная партитура посвящена памяти матери).

Общеизвестно: включение вариационных циклов стало нормативным явлением отечественного концерта, в том числе и фортепианного. Изучение автографа метнеровского концерта в ВМОМК им. М.И. Глинки, который содержит множество комментариев, позволило попытаться расшифровать образный смысл романтических метаморфоз вариационного блока разработки и проследить собственно технический аспект в объединении этого разноликого материала, помещенного по давней традиции инструментального концерта в центр всей формы. Именно этот раздел оказался снабженным наибольшим количеством авторских словесных помет.

Эдна фиксирует в собственном экземпляре концерта звукоорежиссерскую экспликацию Метнера того же вариационного эпизода, где *интонирование фортепианных партий порой ведется в контексте тембровой специфики оркестровых инструментов* (как в партии primo, так и в партии secondo). Тема, ц. 22 — *очень медленно играть*; 1 вариация, ц. 23 — *интенсивным тоном играть тему в верхнем регистре*; 2 вариация, ц. 26 — *quasi improvisazione*; ц. 28 — *Link, quasi recitative*; 3 вариация, ц. 29 — *тема интенсивно*; ц. 31 — *quasi recitative, связка*; 4 вариация, ц. 32 — *со сдержанной энергией*, ц. 35 + 5 тактов — *Link (связка)*; 5 вариация, ц. 36 — *тираты не соединять с мелодией, тема должна быть ясно слышна и трактована просто*; 6-я вариация, ц. 37, 38 — *Link: самая главная здесь левая рука, но правая также*

должна быть слышна; 7-я вариация, ц. 40 — (*fantastico*): с одинаковой силой играть первые три ноты; ц. 41 — акцент на первой и третьей доле; ц. 41 + 8 тактов — *Link*: абсолютная ритмическая точность; 8-я вариация, ц. 42 — учесть у второго фортепиано звучность двух валторн и кларнета; 9-я вариация, ц. 44 — оркестровая партия экспрессивно — это тембр струнных (виолончели и скрипки); ц. 45 — не начинать раздел слишком медленно и плавно вести мелодическую линию, ц. 46 — аккорды шестнадцатых играть энергично, интенсивное развитие должно вести к капитуляции (имеется в виду кульминация. — Е. Д.); ц. 49 — 5 тактов — *Marcatissimo ff* нужно сочетать с *Portamento*; ц. 54 — 4 такта — начало репризы — надо ждать! ц. 54 — *Appassionato ff*, триоли в левой руке должны быть ясными; ц. 59 + 5 тактов — восьмушки триолой точные, играть выделяя; ц. 64 + 11 и 13 такты — к паузам — молчание должно стать значительным.

**Ж** Появление Первого концерта было по-разному воспринято критикой. Если, например, В.Г. Каратыгин изначально занимал негативную позицию в отношении Метнера, как, впрочем, и Рахманинова, то, обозревая три с лишком десятка метнеровских опусов, говорит: хотя и «не очень любит воспринимать в концерте образы искусства Метнера, особенно в большом количестве, но самому проигрывать, слушать больше глазами, чем ушами, одно из лучших моих художественных наслаждений, одно из любимых занятий» (*Каратыгин В.Г. Избранные статьи*. М.; Л., 1965. С. 263).

Поразительную гармонию композиторского и исполнительского дарования отметил корреспондент журнала «Musical Courier» 18 мая 1922 года: «Его музыка одушевлена природным чувством фортепиано, которого, может быть, не было у композиторов со времени Шопена. Все звучит так естественно и органично, как импровизация пианиста, но гармония и конструкция такой степени мастерства, какая возможно у творчески одаренной личности. Оригинальность этой музыки больше присуща содержанию, чем манере исполнения». Сам же процесс создания упирался в сложность для Николая Карловича процесса инструментовки. Анна Михайловна описала это весьма образно: «...в доме у нас роженица, которая кричит и все время требует помощи и внимания. Это Коля расстается со своим концертом. Осталось инструментовать несколько страниц, но у него и тут муки творчества. Пользоваться в чем бы то ни было трафаретом он не может». Нужны были помощники и советчики. И они находились в лице трех Александров (два брата и Гольденвейзер) и, конечно, Сергея Рахманинова.

Анна Михайловна сообщала в июле 1917 года, что «...Коля едет к Гедике советоваться об инструментовке своего концерта [...] и должен будет скорее вернуться в деревню, чтобы по свежим следам продолжать эту работу [...] вот тут его свойство, что на него одновременно наплывает несколько возможностей, а он не умеет сделать выбора, не дает ему двигаться» (Письма. С. 172, 174).

В период работы Метнер сообщал Эмилию о причинах своих сложностей: «Очень трудно дается мне инструментовка. [...] Для меня самое ценное — сама тема. Инструментовка же есть культ изложения, то есть как раз того, что меня всегда менее всего интересовало и потому было всего труднее. [...] Я все чаще думаю, что, не будь я пианистом, мне бы и совсем не удалось изложить своих мыслей, так как излагать их я могу только бессознательно, в непосредственном творческом кипении, то есть импровизационно. Впрочем, надеюсь, с Божьей помощью, как-нибудь справлюсь со своей задачей. Это именно задача. А я не умею решать задач... Мозги стынут. Ну, да уж буду стараться» (Письма. С. 174).

3 Для Метнера, пианиста и композитора, Рахманинов — подлинный кумир: «Я с ранней юности *никогда* не изменял своей любви к нему [...] Первые темы 3-го и 2-го концертов Рахманинова я *обожаю*», — вспоминал Метнер незадолго до кончины, пережив на восемь лет своего друга (Письма. С. 522).

Многие принципиальные вопросы, связанные с эстетикой жанра фортепианного концерта, обсуждались в эпистолярном диалоге Метнера и Рахманинова в момент их непосредственной работы над завершением Второго и Четвертого концертов. Проблемы, которые волновали Рахманинова, были связаны с разными моментами, в том числе с возможной продолжительностью звучания концерта, тематическими аллюзиями, соотношением сольной и оркестровой партий. Последняя проблема была в высшей степени актуальной для Метнера, испытывавшего труднообъяснимые сложности именно с инструментовкой, которую он определял как недоступную себе «оркестровую бухгалтерию».

Звенья диалога двух композиторов приводятся в их хронологической последовательности.

9 сентября 1926 года, Рахманинов — Метнеру:

«Перед отъездом из Дрездена мне прислали переписанный Klavierauszug моего нового концерта. Взглянув на объем его (110 страниц), я пришел в ужас! Из малодушия до сих пор не примерял его на время. Вероятно, будет исполняться как „Ring“, несколько вечеров сряду. И тут мне припомнились мои разглагольствования с Вами па тему о длиннотах и о необходимости сокращаться, суживаться и не быть многословным. Мне стало стыдно! По-видимому, все дело в третьей части. Что-то я там нагородил! В мыслях уже начал отыскивать купюры. Отыскал одну, но всего в восемь тактов, да и то в первой части, которая как раз длиной меня не пугала. Кроме того, заметил „глазами“, что оркестр почти совсем не молчит, что считаю большим пороком. Это значит не концерт для фортепиано, а концерт для фортепиано и оркестра. Еще заметил, что тема второй части есть тема первой части концерта Шумана. Как же Вы мне этого не сказали? Еще многое, что заметил, но всего не напишешь. Буду исповедоваться перед Вами в конце октября. Ну а Вы как? Кончили?» (Письма. С. 548).

13 сентября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

«...меня буквально доконали фаготы и кларнеты, которые, как некие невидимые злые духи, тревожат меня днем и ночью с того момента, как я закончил сочинение нового Концерта [...]

Теперь перехожу к тому, что Вы пишете о своем новом Концерте. Я не могу согласиться с Вами ни, в частности, в том, что именно Ваш новый Концерт слишком длинен, ни вообще с Вашим принципиальным отношением к размерам сочинений... Что до Вашего Концерта, то он, наоборот, поразил меня малым количеством страниц при его значительности. Правда, я не знаю целиком финала. Но ведь он должен был бы быть приблизительно втрое длиннее двух первых частей, чтобы в общем получилось 120 страниц клавира! Тут что-то неладное! Должно быть, Вы условились с переписчиком постранично, и ему захотелось побольше заработать. Вообще Ваше отношение к размерам сочинений меня очень расстраивает. Неужели музыка вообще такая неприятная вещь, что чем ее меньше, тем лучше? Конечно же есть пределы длительности музыкальных произведений, как и размерам полотна для художественной картины. Но в этих человеческих пределах *не длина* музыкального сочинения рождает впечатление скуки, а, наоборот, *скудность* его порождает

впечатление *длиннот* [...] Слышу, как Вы восклицаете: „К чему это он все это говорит!“ Конечно, Вы сами знаете все это лучше меня и *об этом* именно и говорите, но почему-то всегда на странном языке *цифр*, страниц и минут...

Итак, весь вопрос в том, соответствует ли цифра страниц Вашего концерта характеру и значительности его тем, то есть содержания. На этот вопрос я уже ответил и теперь перехожу к тому, что Вы говорите об *изложении* своего Концерта. Конечно, и изложение, как и все человеческие формы, имеет пределы сложности, но в этих пределах опять-таки нельзя говорить о степени этой сложности безотносительно к характеру и значительности содержания. Да, наконец, кроме характера и значительности содержания, на *изложение* именно как раз большое влияние имеет техника ремесла, то есть чисто материальные условия, связанные с временем, то есть с эпохой. Конечно же, во времена Моцарта нельзя было давать *большую* роль оркестру в фортепианном концерте, чем это было у Моцарта, так как иначе бедный клавесинист погиб бы от непосильного соперничества. Не скрою, впрочем, что это материальное преимущество нашей эпохи со всеми нашими Стейнвеями и автомобилями я лично вовсе не испытываю как духовный плюс, но в то же время не могу заставить себя разыгрывать на Стейнвее à la Mozart так же, как Вы, например, не можете ехать на автомобиле, не превышая скорости почтовой кареты доброго старого времени. Вообще как меня ни умиляет сверхъестественный гений Моцарта, но все же я затрудняюсь представить себе его в том же светлом виде, если бы он родился не в то доброе старое время в самом центре музыкальной школы чуть ли не со скрипичкой в руках (как и все эти „классики“), а если бы он родился теперь со всеми „преимуществами“ нашей эпохи, вплоть до мировой войны...» (Письма. С. 337–338).

16 сентября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

«Теперь перехожу к самой курьезной *придирке* Вашей в отношении к своему Концерту. Когда я прочел Ваш упрек по поводу незамеченного мною сходства темы 2-й части Вашего Концерта с главной темой шумановского, я, отлично помнивший *Вашу* тему, вдруг, как по волшебству, *забыл* ее, и для того, чтобы вспомнить ее, я должен был заставить себя не думать о шумановской. Мне кажется, что это обстоятельство достаточно красноречиво говорит о том, что *непосредственно* мы воспринимаем не ноты, а ту атмосферу, которая рождается из них [...]

Да и Вы сами тем значением, какое Вы обычно в нашем разговоре придаете „звучности“ самой по себе, никак не настраиваете, не благословляете меня на большее легкомыслие в этом деле. Так протяните же мне эту легкомысленную соломинку — ведь я прямо до дурноты дошел в своих напряженных попытках *определять* с той же *точностью и верностью* выбор инструментов оркестра, с какой я привык *определять* гармонию и все другое в своем сочинении... И дело тут вовсе не в учебе!!! Я и раньше не ленился учиться, да и теперь не перестаю читать и партитуры, и книжки разные, но это мало помогает... Ведь я *никогда* в жизни не слушал ни одной симфонии, думая о ее оркестровом изложении, так же как не мог никогда слушать Вашу игру и делать при этом свои пианистические наблюдения. Особенно мало помогают книжки по оркестровке (инструментовку-то я все-таки немножко знаю), ибо по этим книжкам можно научиться оркестровать симфонии Бетховена, Моцарта, словом, то, что уже оркестровано, но никаких не вообще и не свои мысли. Вижу, чтобы научиться оркестровать, мне, грешному, нужно научиться так же непосредственно чувствовать, осязать оркестр и каждый инструмент в отдельности, как я научился осязать фортепиано [...] Реально моя просьба выражается в следующем: 1. Пришлите со-



ломинку в виде одного слова в ответ на вопрос, смею ли я быть более легкомысленным? 2. Могу ли я уже теперь прислать Вам маленькие образчики (по несколько тактов) своего утопического искусства с тем, чтобы Вы прислали их мне с Вашей отметкой по пятибалльной системе, и, наконец, 3. Уделите ли Вы мне часок для просмотра моей партитуры, когда приедете в Париж?

Сейчас прошу кратчайшего ответа только на эти три пункта» (Письма. С. 339, 341).

*22 сентября 1926 года, Рахманинов — Метнеру:*

«...спешу сказать, что буду с нетерпением ждать Ваши „образчики“. Присылайте! Обещаю помочь, как могу! Но не забывайте, что „могу“ я мало и что я болен той же болезнью, что и Вы. Все же не придирайтесь к себе чрезмерно! Кончайте скорей! А мелкие поправки всегда будут, и приступать к ним легче после прослушивания Вами вещи» (Письма. С. 549).

*28 сентября 1926, Метнер — Рахманинову:*

«Посылаю Вам несколько своих пасьянсов... Дошел до форменного безумия. Мозги превратились в какую-то яичницу. Желая выписать для Вас из своих набросков примеры своего „искусства“, начал опять все переделывать [...] Вижу ясно, что никогда не одолею эту оркестровую бухгалтерию. [...]

Итак, дорогой Сергей Васильевич, не затрудняйте себя слишком внимательным рассмотрением тех мараний, которые я посылаю Вам сейчас и которые я, может быть, еще пришлю Вам через некоторое время. Взгляните боком, своим опытным взглядом, и скажите только, *не убита ли сама мысль* всеми этими бойцами, и если она не убита, то уже почту себя счастливым отцом. И еще, нет ли каких грубых ошибок? Еще прошу иметь в виду, что на каждый фрагмент моего бедного Концерта мною сделано по двести тысяч пасьянсов и что те, которые я посылаю Вам, может быть, случайно, самые неудачные...» (Письма. С. 344).

*4 октября 1926 года, Метнер — Рахманинову:*

«Сегодня получил Ваше письмо (с образчиками) и благодарю Вас от всей души. Все Ваши замечания принял к сведению. Особенно оценил, что Вы не лишаете меня надежды на возможность „удовлетворительного окончания“ моей работы. Боюсь только, что не по доброте ли Вы меня обнадеживаете?.. Относительно того, „самые ли уязвимые“ примеры я Вам прислал, — судить не берусь. [...] Большое спасибо за Ваше обещание просмотреть мою работу. Жажду Ваших поучений и „тысячи слов объяснений“ к Вашим поправкам» (Письма. С. 344—345).

*12 октября 1926 года, Метнер — Рахманинову:*

Ваших советов и поучений в этом деле я ждал с таким нетерпением, что, получив Ваше милое письмо с моими „образчиками“, я, ободренный, принялся за работу, и она пошла у меня в десять раз быстрее, чем раньше.

P.S. Ради Бога, не замучивайте себя и своего чудного Концерта переделками» (Письма. С. 346).

*21 января 1927 года, Метнер — Рахманинову:*

«Считаю своим долгом доложить Вам, что вчера, 20 числа в 5 часов вечера я сдал в переписку последние страницы моего Концерта. Очень рад, что под конец мне удалось-

таки дать пару нот тромбонам в заключительных аккордах. Очень хотелось все это время писать Вам, но в то же время стыдно было признаваться, что все еще не закончил злополучной инструментовки. Теперь пишу с легким сердцем. Концерт уже весь (кроме последних девяти страниц) переписан и расписан на партии Гунстом (Московским) и его учениками. Теперь целые дни играю и борюсь с трелями и октавами» (Письма. С. 357–358).

**И** А вот как можно было бы выстроить некое документальное повествование о Втором концерте Метнера.

Начат в России (до 10 сентября 1921 года — момента отъезда). Клавир опубликован в сентябре 1926 г., партитура — 20 января 1927 г. в России.

В. Циммерман издал партитуру в Лейпциге в 1929 г., в связи с чем Метнер сообщал Н. Райскому, одному из организаторов его гастролей в СССР: «Считаю нужным предупредить, что за исполнение нового концерта, проданного мною Циммерману, ему полагается за оркестровый материал, кажется, около 50-ти долларов. Длится полчаса» (Письма. С. 352).

Сама же работа над Вторым концертом протекала с большими перерывами, иногда около года. Еще до эпистолярного диалога с Рахманиновым Метнер сообщает 16 августа 1924 г. брату Александру: «Имея в виду длительный перерыв в моем сочинительстве, я все время с жадностью пытаюсь хоть что-нибудь закончить для печати, и в то же время приходится много играть и заучивать новое (например, концерт Моцарта A-dur, пьесы Рахманинова и прочее для пополнения американского репертуара). Ко Второму фортепианному концерту не прикасался с прошлого лета. Так что понятия не могу, откуда взяли, что я его уже сочинил»!! (Письма. С. 283). Близкое по смыслу сообщение последовало через год А. Гольденвейзеру, 17 сентября 1925 г.: «За концерт думаю приняться, когда окончательно ликвидирую и сдам все сочиненное» (с. 304). Аналогичная информация брату Александру ушла еще через год, 26 апреля 1926 г.: «...я сейчас работаю над 2-м концертом и надеюсь с Божьей помощью закончить его к осени» (с. 321). 15 июня того же года А. Гедике сообщается о работе сразу над тремя крупными композициями: «...с весьма редкими перерывами в один день (maximum) я неустанно работал над большими фортепианными вариациями (Импровизация ор. 47. — *Е. Д.*), потом над Скрипичной сонатой и, наконец, теперь над Фортепианным концертом. [...] Концерт мой с Божьей помощью подвигается к концу, и по окончании его я не собираюсь дальше сочинять, а лишь инструментовать концерт...» (с. 331–332). Еще в период окончания работы над Вторым концертом Метнер писал о своих трудностях не только Рахманинову, но и другим респондентам, в том числе бывшим коллегам по консерватории, например А.Н. Александрову: «Концерт еще далеко не готов. Вообще не столько сочиняю, сколько все еще учусь сочинять»; или брату Эмилию: «О, эта инструментовка! Для меня это вампирический труд. Я слишком чувственен, чтобы заниматься анатомированием своей музыки; заниматься расчетом и выкладками, которые не могут быть проверены сейчас же на месте... Впрочем, понемногу продвигаюсь, хотя и в неизведанное» (Письма. С. 254, 345).

Д. Житомирский свидетельствует, с каким энтузиазмом было встречено описанное выступление Метнера, в том числе с премьерой Второго концерта: «Я хорошо помню, например, как воспринимали музыку Метнера в Москве в 20-е годы. Исполнение новых вещей Метнера, и в частности памятные многим гастролы Самого композитора у нас в 1927 г., были, конечно же, событиями в жизни „новой музыки“... Что-то новое и актуальное находила в Метнере и консерваторская молодежь, и это для меня лично является особенно примечательным. То, что в начале века, в период первых увлечений импрессионистичес-

кой музыкальной красочностью, вольным потоком музыкальных „ощущений“ казалось в Метнере сухим, рассудочным, — позднее все более воспринималось как благородная сдержанность, собранность, концентрированная энергия. И это очень импонировало, вызывало подражания (речь может идти, например, о метнерианстве Ан. Александрова. — *Е. Д.*). Мужественные черты Метнера казались, и не без основания, очень близки поискам в области революционно-романтического и героического музыкального стиля — поискам, особенно привлекавшим молодых. В этом смысле метнерианство сплеталось с влиянием таких композиторов, как Мясковский и Прокофьев» (*Житомирский Д.* Избранные статьи. М., 1981. С. 286).

Несомненно, интересны «живые картинки-зарисовки», сделанные Анной Михайловной Метнер во время гастрольных исполнений Второго концерта в разных странах и с разными дирижерами. Например, с американским дирижером Стенли Смитом, который параллельно выполнял должность директора музыкального отдела Йельского университета: «Репетиция прошла очень хорошо. Дирижер Стенли Смит — великолепный музыкант и вдобавок к Колиной музыке относится с большой любовью и так выучил партитуру, что может не смотреть в ноты. Работали усердно почти два часа. Музыканты к Коле тоже отнеслись с большим вниманием, и никто даже на часы не поглядывал. Первый скрипач старался вовсю. Он оказался немцем, и Коля с ним объяснялся легче, чем с дирижером, с которым изъяснялся по-французски. Дирижер, впрочем, говорит и по-русски: „здравствуйте“, „пожалуйста“, „борщ“, „щи“ и еще с дюжину слов. Дирижер не удовлетворился этой репетицией и просил Колю заняться с ним вечером, чтобы напомнить еще разные подробности». 1 ноября 1929 г. Нью-Хейвен (Н.К. Метнер. Статьи... С. 254).

Сам концерт во время американских гастролей состоялся 3 ноября, и на следующий день Анна Михайловна зафиксировала: «Было замечательно! Коля был в особенно хорошем, повышенном настроении и роялем был очень доволен, и встретили его необыкновенно: и публика и оркестр, который поднялся при его появлении. А потом, когда он играл только первую часть, ему бурно зааплодировали, а уже когда кончил, то это была настоящая буря, и длилось это столько, что можно было успеть сыграть полконцерта» (Письма. С. 256).

**К** 1941 год, когда в основном и сочинялся Третий концерт, Метнер, по воспоминаниям Э. Айлз, работал исключительно напряженно, хотя болезнь все чаще давала о себе знать. Прожив в доме Эдны Айлз два с половиной года, Метнеры в апреле 1943 года возвращались в Лондон, так как Николай Карлович нуждался во врачебном осмотре. Эдна вспоминает: «...по возвращении в Лондон он должен был закончить оркестровку Концерта-баллады, а из-за плохого здоровья это было ему трудно. Но он поправлялся понемногу и в октябре уже мог выступить с этим сочинением в доме пианистки Майры Хесс (приглашено было к ней много известных музыкантов), а мне выпала честь играть оркестровую партию на втором рояле. Метнер был очень в ударе в тот день, и на всех произвела большое впечатление красота его блестящего Концерта-баллады. Мы также сыграли „Русскую хороводную“. Через несколько дней после этого исполнения один из концертов Майры Хесс в Национальной галерее был посвящен музыке Метнера: Ода Слободская пела его песни с участием автора, а я по просьбе Метнера сыграла несколько его сказок, так как он все еще недостаточно хорошо себя чувствовал, чтобы выступить одному. Но к февралю 1944 года ему стало лучше, и он в первый раз исполнил свой Концерт-балладу в Лондоне... В ночь перед этим выступлением немецкие самолеты проявили большую активность, и все про-

странство вокруг Royal Albert Hall было усеяно обломками. Но, как всегда, Метнер был совершенно невозмутим в опасности и играл с обычным спокойным мастерством. Я решила, когда окончится война, сыграть все три концерта Метнера в Лондоне, и мечта моя осуществилась в начале 1946 года» (*Айлиз Эдна*. Н.К. Метнер — учитель и друг // Н.К. Метнер. Статьи... С. 172).

Л Опусы 3, 6, 15, 12, 13, 18, 19, 24, 28, 29, 45, 52, 61, 32, 36, 37, 46.

*Романы, песни, стихотворения с музыкой, а также без текстовые композиции ор. 41 (Соната и Сюита — вокализы).*

Некая симметрия в использовании разных текстов проступает, если представить весь массив сделанного Метнером в виде условно трехчастной формы, где есть *экспозиция* — три цикла Гёте (ор. 6, 15, 18) и первый выход к Пушкину (ор. 3, 13), *разработка* — доминанта пушкинских стихов (ор. 29, 32, 36), освоение стихов Тютчева и Фета (ор. 24, 28, 37). Есть и своя образно-поэтическая *реприза*: Пушкин и Тютчев (оп. 45), монография «Пушкин» (Семь песен, ор. 52), дань немецкой поэзии (Гёте, Эйхендорф, Шамиссо) и ор. 61, объединяющий немецкую и русскую поэзию (Эйхендорф, Пушкин, Лермонтов, Тютчев).

М Т. Макушина описывает в своих воспоминаниях, что знакомство с музыкой Метнера произошло много ранее, чем их личная встреча. Перебирая свои ноты, певица набрела на «Песенку эльфов». «Я не знала ни песни, ни ее автора... я была очарована ее прелестью, свежестью и изяществом... позвонила в одно из издательств и попросила прислать мне все имеющиеся там произведения Метнера». Очарованная их музыкой, она решила найти местопребывание автора. «Где он живет? В России, Германии, Франции?.. Случайно я прочла в одной парижской газете о предстоящем концерте Метнера в зале Гаво» и, продолжает Т. Макушина, послала письмо с предложением приехать. Ответ, который ожидался с нетерпением, пришел через две недели. Метнер принял приглашение, и концерт состоялся 16 февраля 1928 года. Композитор прибыл всего за два дня до концерта. Я тут же, рассказывает Т. Макушина, без промедления решила спеть Метнерам. Конечно, я очень волновалась. Я выбрала первую значащую в нашей программе песнь — „День и ночь“. Я пела, чувствуя, что мой голос и интерпретация песни очень глубоко трогают их. Потом Анна Михайловна обняла меня, и вся напряженность сразу схлынула, и мы почувствовали себя счастливыми и радостными. Анна Михайловна, сама превосходный музыкант, знала наизусть все песни мужа. Она иногда подхватывала песнь, присоединяясь ко мне во время репетиции, и сам Метнер тоже начинал подпевать. Был аншлаг, по-моему, присутствовали все лондонские ценители музыки. Газеты были полны восторженных рецензий». Э. Ньюмен писал 19 февраля 1928 года: «После произведений Шёнберга эта музыка Метнера не только ласкает слух, но, кроме того, заставляет слушателя думать. Эта музыка явилась интересным и поучительным комментарием к теориям, которые лежат в основе новой музыки типа Шёнберга. Будем развивать всеми возможностями новый музыкальный словарь и новые принципы соотношения тональности и формы, но не будем слишком поспешно делать выводы, что старый словарь и более старые принципы уже исчерпали свои возможности... Музыка Метнера — желанный призыв к здравому смыслу в этом отношении» (Н.К. Метнер. Статьи... С. 160–161).

Н Искключительную скромность Метнер проявлял и в диалогах со своим издателем, Б.П. Юргенсоном, которому писал по поводу опусов 6 и 13: За первые шесть было уплачено по 30 рублей, за остальные по 35, а за «Зимний вечер» (опус 13) — 50 рублей. «Нет надобности

говорить о том, что я хотел бы считать установленной именно эту последнюю сумму. Но Вы сочтете это невозможным, и потому я рассчитываю, что Вы вышлете мне по 35 рублей за песню, то есть 140 рублей». Словно стесняясь своей просьбы, Метнер объяснял издателью, что должен пропагандировать свою музыку путем организации своих авторских вечеров, что требует больших затрат: «Другого же заработка, кроме сочинений, у меня нет. Сочинять же для *заработка*... я не умею и никогда не буду уметь». Письмо к Б.П. Юргенсону. Веймар, сентябрь 1907 г. (Письма. С. 109–110). Юргенсон выразил согласие с указанной суммой в 140 рублей и тут же их перевел.

- О Нет ничего удивительного в том, что Метнер принял самое деятельное участие в праздновании 100-летия со дня гибели Пушкина, которого называл «самым любимым из поэтов». 13 февраля 1937 года в Лондоне в Wigmore Hall состоялся концерт из сочинений Метнера при участии певиц Т. Макушиной, Е. Карницкой и Ж. Дюссо, исполнявших романсы из опусов 29–52. Наряду с этим Пушкинский комитет пригласил Метнера на аналогичную акцию (в те же сроки) в Париж и обратился к нему со следующим: «...из всех композиторов Вы более всего вдохновлялись гением Пушкина, и никто не написал таких замечательных вещей, как Вы, дав несколько тетрадей пушкинских песен». На празднестве должны были выступать И. Бунин, Д. Мережковский, И. Шмелёв и другие видные деятели русской культуры... (Письма. С. 482–483).
- П Данный сборник издан фирмой П.И. Юргенсона в 1909 году и посвящен «Дому песни». Премьера состоялась в январе 1909 года на вечере «Дома песни» при участии М.А. Олениной-Д'Альгейм и автора. Сам этот интересный очаг русской культуры, который имел и свою газету, создала в 1908 году выдающаяся русская певица М. Оленина вместе со своим мужем, писателем П. д'Альгеймом. В обществе «Дом песни» исполнялись сочинения современных отечественных композиторов, а также народные песни разных стран. Метнер принимал активное участие в деятельности этого объединения, в частности как член жюри разных конкурсов, проводимых обществом. Например, написал статью о самоценности фольклорного напева, с которым работает композитор. В ней утверждалось: «Необходимо прежде всего любовное подчинение своей фантазии и композиторской техники духу песни — тому, что звучит нам из данного мотива» (газета «Дом песни», 1910, 15/28 марта).
- Р Ядвига Фридрих, крупный меценат, друг Эмилия Метнера, субсидировала в Москве издательство «Мусагет», в котором Э. Метнер в 1914 году издал свою книгу «Размышления о Гёте». В ее гостеприимном доме чета Метнеров одно время нашла приют. Показательно, что именно Эмилий поставлял композитору сборники песен Гёте, которые издавало Гётевское общество с 1885 года. О сборнике, присланном в 1921 году, композитор пишет брату: «Получили мы сборник песен Гёте-Gesellshaft... В общем впечатление, что в те времена настоящая художественная песня (в отличие от народной) еще не родилась и, не говоря уже о всех Цельтерах, Рейхартах и прочих, но даже Бетховен с Моцартом в этом отношении отделены от Шумана с Шубергом целой бездной, целой вечностью. Каких только нет там „Лесных царей“ (около дожины) — особенно смешной, деревянно-игрушечный вышел у Цельтера... И „Фиалки“ невероятны...» (Письма. С. 249).
- С Вызывали большой интерес современников и другие вокальные сборники Метнера, написанные на тексты немецких поэтов. Так, Три стихотворения Г. Гейне обратили на себя внимание А. Гедике, который сообщал композитору в сентябре 1907 года: «...с громадным

удовольствием проиграл твои новые три песни и Балладу; это замечательные вещи; каждая из них представляет из себя образец, или, вернее, тип, и ни в одной из них ты не повторил себя из первых 9 песен. Если тебе интересно, какая из них мне меньше нравится, то я тебе скажу без колебаний: „*Sie liebt mich*“. Больше всех мне нравится С-dur'ная, затем замечательная „Баллада“ b-moll'ная». В ответ последовало: «Очень рад, что ты нашел мои песни интересными и, главное, непохожими на прежние, тем более что последнее мнение противоречит мнению одного весьма популярного московского пианиста Г., будто бы я, написав пару хороших вещей, стал повторяться» (Письма. С. 108–109).

#### Т Соната-вокализ с эпиграфом «Священное место» (слова В. Гёте)

Предисловие. Вся пьеса исполняется на гласных. Преобладающей, конечно, должна быть гласная *a*. Ею окрашиваются преимущественно более заметные звуки, то есть более длительные или громкие ноты. (Эта гласная может быть иногда употребляема во всей ее фонетической четкости.) Ноты менее заметные (более быстрые, слабые, скользящие) должны окрашиваться более закрытыми гласными. Для этих нот наиболее удобна гласная *u*, а также *e*.

Переход от одной гласной к другой должен быть постепенным, то есть ретуширован (в противоположность словесной декламации). Эта постепенность, градация создает большее число гласных, чем их имеется в любом алфавите.

Все гласные, кроме *a* на выдержанных и на скользящих нотах, в отделанном, законченном исполнении не должны быть слышны в их фонетической четкости.

### Комментарии к третьей части

А 1) Цитаты из Евангелия от Иоанна I, 1:5; еще Галат. I, еще Фессал. III, еще у Павла о законе и благодати. Конечно, закон без благодати есть абстрактная, так называемая «сухая теория», но закон освещенный и освященный благодатью есть теория божественная, то есть то «Слово», которое было в начале.

2) Я недостаточно подчеркнул все это в моей книге и тем мог создать впечатление, что забочусь о *внешней* законности, а не о вскрытии божественного начала в самом законе музыкального языка.

3) «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...» «Все через него начало быть...» «В нем жизнь и жизнь была свет человеков...» «И тьма объяла его». Но потом слова, Божьи слова, суетно употребляемые для *житейского* обихода, постепенно истерлись — они перестали быть Божьими, и потому, когда сам Господь сошел на землю и заговорил с людьми, они, «имея уши, не слышали» Его. И если бы Он, по божественному Своему милосердию, не заговорил бы с ними притчами, доступными их житейскому пониманию, то Его слова не дошли бы до них.

4) Но слова этих притч, хотя и доступные (по своей форме) *житейскому* пониманию, были (по своему содержанию) *божественны*. Все наше искусство должно быть не чем иным, как притчами, доступными по форме житейскому пониманию. Но слова этих притч не должны утрачивать своего *начального* божественного содержания. Притча же о блудном сыне не заключает в себе ни одного «религиозного» слова и никакого «морального» нравоведения, но в то же время все слова ее и содержание ее *божественны*, потому что повествуют о бесконечности любви, милосердия и терпения, о той любви, том милосердии и терпении, которые «были вначале».

5) О, если бы, согрешая в греховной любви, жестокосердии и нетерпении, мы хотя бы помнили о *подлинной* любви, милосердии и терпении до конца. И, если бы, сочиняя фальшивую, поддельную музыку, не утрачивали чувства подлинной, неподдельной мелодии и гармонии. Говоря в моей книге о первичной «начальной» глубине музыкальных смыслов (и именно трезвучия и его сочетаний), раскрывающейся в *древних* церковных песнопениях, я хотел подчеркнуть только независимость *сущности* этих смыслов от того беспощадного злоупотребления ими в нашей светной житейской повседневности (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, ед. хр. 769. Л. 1–4).

Непобедимое чувство родства религии и искусства; это чувство иногда бывает поколеблено сознанием недостаточности сравнения чего бы то ни было с областью религии, как высшим проявлением человеческого духа. Но вскоре же это чувство встает опять.

В чем же это родство? И то и другое останавливают человека в его непрерывной житейской суете, среди которой ему постоянно бывает некогда задуматься о чем бы то ни было. Что не связано с его насущными делами. Конечная главная тема искусства — о *вечности*, которая является как бы фоном религии. И то и другое начинаются с созерцания.

Исключение себя... растворение себя в объективном... все это может казаться слишком высокими словами в отношении к скромному произведению искусства, но возможно ли восприятие даже скромнейшего произведения искусства без остановки повседневной суеты всего *своего*...

И то и другое говорит — «постояй»...

Почему же современное искусство превратилось в какой-то хлыст, погоняющий нас куда-то, а не останавливающий?.. И почему современный исполнитель и слушатель утратили эту способность остановки?

Часто возвращаюсь все к той же мысли о параллелизме религии и искусства, несмотря на признание последнего *бесконечно* меньшей ценностью, нежели первая.

Большинство художественных произведений создается в состоянии того же рассеянного уклонения от первичного видения темы.

Мы рассеиваемся, увлекаясь внешними техническими проблемами (звучностью, инструментальной, эффектами, небывалыми гармониями и тому подобным), и, таким образом, три четверти произведения посвящены не тому, что было нам *дано* услышать, и потому искусство постепенно становится безблагодатно (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 132, ед. хр. 769. Л. 1–4. Там же, ед. хр. 720. Л. 4–5).

Творчество Гёте указывает на борьбу за достигнутое мировоззрение. Первая «Ночная песнь Странника» выражает состояние души, утомленной скитаньем в поисках своего отечества, «хмурой гостью на темной земле», тоскливо обивающей пороги жизни в бессилии переступить их («An die Thuren will ich schleichen») и эстетическом созерцании проходящей мимо земного (Im Vorübergehen).

Существует и должно быть преодолено на пути к утверждению земного еще и иное отношение к последнему, а именно как к безделице, к забаве («Die Sprode»), отношение к земле не как к матери и невесте, но как к блуднице.

«Meeresstille» — мертвая точка в открытом море жизни; никакой опоры под ногами, никакой связи с землей; смятение, скитанье, тоска и забава — все, чем подменялась подлинная жизнь, отпало, отмерло в одном пронизывающим чувстве ужаса перед пустотой и безжизненностью «Todesstille furchterlich». Но душа, ставшая на мгновение лицом к лицу со смертью, находит силы причаститься к истинной жизни. «Туманы разорваны, небо прояснилось... дали приблизились, видна уж земля!» («Glückliche Fahrt»).

Дальнейшее будет благословением, освещением земли, земного, человеческого — как прообраза Вечно-Сущего («Gleich und gleich», «Sotanzet und springet»), торжественная эпиграмма на брачный союз с землей («Gefunden»). На груди матери не тесно для сына, и деревьям незачем прорастать в небо: разве сама Земля не на Небе?

С истинным величием встречает и принимает поэт смерть, как отдых (вторая «Ночная песнь Странника»; ср. «Dort bleib ich eine kleine Stille» в «Solasst mich scheinen...», как возвращение в отечество, «и оттуда шлет привет живому»).

Вот то понимание Гёте, которое руководствовало мною при написании исполняемых сегодня песен. Оно же отражает и этапы моего собственного развития, поскольку они нашли выражение в искусстве.

Я хочу еще сказать несколько слов об открывающем цикл песен Гёте в лермонтовском Ангеле. Понятый как пролог к земной жизни, он был первоначально написан в форме отвлеченного музыкального произведения без слов. Казалось, что всякое слово будет слишком земно и грузно, слишком обременит небесный полет души. Но по мере преодоления этого построения отвлеченности слово все более оказывалось не бременем, а обязательством, необходимостью. Ныне этот пролог поется, постольку стал песней.

Две песни Гейне и Эпитафия Андрея Белого также примыкают к изложенному кругу мыслей. Все три — «хмурые гости на темной земле». Одни жаждут уничтожения и покорно мирятся с ним («Lieb Liebchen» и «Bergstimme»); другие, устремившись к Солнцу мимо Земли («золотому блеску верил»), погибают от стрел Солнца и из могилы шлют свою любовь к Земле и жажду примирения с ней — надежду воскресения (ВМОМК им. М.И. Глинка, ф. 132, ед. хр. 720. Л. 4–5).

**Б** Приведем особо отмеченные фрагменты главы 7 «Музы и моды» из экземпляра, побывавшего в руках Рахманинова.

Последнее стало возможным благодаря публикации В.В. Крутова. Труды Музея-усадьбы С.В. Рахманинова Ивановка. Юбилейный Альманах № 5: Времена. События. Судьбы. М., 2012.

Музыкант и друг Рахманинова, Василий Васильевич Верхоланцев вел записи во время встреч с Рахманиновым, блистательно знал его творчество. В РГАЛИ автором книги В.В. Крутова «Мир Рахманинова» были обнаружены записи В.В. Верхоланцева, которые он неизменно посылал С.А. Сатиной на проверку. Справедлива мысль В.В. Крутова о том, что изучающие его наследие всегда приводят фразу композитора о восхищении им книгой Метнера. Что же конкретно восхищало в книге, удалось узнать из следующего сообщения Верхоланцева: «В своем экземпляре „Музы и моды“ Рахманинов сделал много пометок на полях. Все отмеченные Рахманиновым мысли могут быть рассматриваемы, по меньшей мере, как соответствующие взглядам самого Рахманинова. В этом заключается их особая ценность. Экземпляр этот я выпросил у Рахманинова для себя, а ему отдал мой собственный. Вечер, проведенный нами с Метнером в Париже у Т.С. Конюс, Рахманинов жаловался Метнеру на „отнятие“ мною его книги» (Указ. соч. С. 54).

Воспользуемся этой возможностью и приведем некоторые из особо понравившихся Рахманинову эпизодов литературной работы Метнера.

— Каждый художник учится главным образом у тех, которые являются ему в молчании.

— Исполнение музыки, само по себе являющееся чрезвычайно важной областью нашего искусства и имеющее само по себе столько существенных элементов, что для беседы



о них не хватило бы и многих томов, в то же время никоим образом не может быть отнесено к элементам самой музыки как творчества.

— Прежние преподаватели музыкальной теории, преподавая нам законы нашего искусства (с помощью правил), как бы передавали нам попросту некое завещание великих музыкантов прошлого.

— Слушая подлинно великие произведения музыки, понимаешь то единое, что диктовало, что собирало их в целое. Что диктует и собирает сочинения современных модернистов? Возникновение этого мучительного вопроса само по себе настолько же трагично, как и бесплодно, так как и диктовать, и собирать всякое музыкальное произведение может только все та же песня, которая была вначале и воспоминание о которой будто стерлось из нашей памяти.

— В отделе случайных гармонических образований (задержаний, предъёмов, проходящих, вспомогательных и выдержанных нот) прежняя гармония предусматривала формы, дающие новые «случайные» созвучия, называла их случайными лишь условно, в отличие от аккордов-прототипов.

Но кроме отдела случайных гармонических образований, в музыке (как и во всяком человеческом деле) существует еще отдел, не поддающийся теоретическому рассмотрению и потому не зарегистрированный — это отдел компромиссов стиля.

— Новые небывалые созвучия, отличаясь полной безответственностью перед чем бы то ни было, присвоили себе в виде псевдонима наименование диссонансов, которые, как нам известно, занимают в гармонии столь ответственное, а потому почетное место — так будем же называть эти безответственные созвучия, соответственно строю нашей общей лиры, просто *дискордансами*. (Эти дискордансы чрезвычайно полюбились Сергею Васильевичу!)

Модуляция, как сооружение тональности, есть движение во времени. Дискорданс, как вертикальное созвучие, большей частью есть не что иное, как модуляция, спрессованная в аккорд, то есть сдвиг временной плоскости. И потому, для возвращения к простоте трезвучий, нам не мешало бы, прежде чем просто творить «простоту», еще довольно сложно поучиться сложности «согласования».

— Неужели люди думают, что если они начинают с субъективной лжи, то поэтому пути они могут добраться до объективной правды?! Критика обязана возвратиться к первичным словам: да или нет. Если эти два слова в процессе создания художественного произведения являются единственно способными заклясть материю, определить выбор из нее самим автором необходимых ему красок и образов, если сам автор обязан представить публике не процесс, а результат своего выбора, то почему же критика находит возможным вместо того, чтобы определять свои мнения, делиться своими сомнениями?

— «Глас народа — глас Бога». Это очень похоже на смешение понятий коллективности и объективности, рока — судьбы и Бога, факта и долженствования, существования и бытия... Преопасная пословица, если ею пользоваться как оправданием существующего.

— Художнику, которому искусство не менее дорого, чем его личное «творчество», не следует пугаться предостерегающего, ограничивающего характера подлинных законов искусства.

— Неправильно отождествлять прошедшее со старостью, настоящее же и будущее с юностью, так как если вообще говорить о времени, то путь его от юности к старости, они обратны. Но область духа вообще не знает времени, и потому, когда мы вспоминаем свою молодость, мы молодеем душой, а когда только одеваемся как молодые, то есть модничаем, то мы лишь молодимся, а не молодеем.

«К новым берегам!» Когда становится невозможно жить по-старому, — а жить-то нужно всегда, — то приходится поневоле задуматься: как жить по-новому? К искусству же это абсолютно неприменимо. В искусстве все и всегда должно переживаться не по-новому, а заново, то есть в процессе вечного обновления. Там, где не состоялся этот процесс обновления (будь это творчество или восприятие), там и не ночевало искусство.

Мы так удалились от искусства, что заимствуем лозунги, термины и понятия не только у политики, у науки, но и у техников и даже у портных... Например, слова «изобретательность» и «мода» особенно часто циркулируют среди художников. И в этих словах все та же чуждая искусству психология. Ведь в то время как техническое изобретение или портновская мода могут упразднить предшествующие изобретения и моды, — Шопен же не упразднил Моцарта, так же как и Вагнер Бетховена (Указ. соч. С. 54—61).

**В** Показательно, что Метнер един в музыкальном и литературном творчестве: свои мысли он любил конкретизировать поэтическим эпиграфом. Первой части книги предпослан «Ангел» Лермонтова, второй «Муза» Гёте.

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел;  
И месяц, и звезды, и тучи толпой  
Внимали той песне святой.

Уже в предисловии он говорит главное — о нынешнем расстройстве культуры (музыкальной Лире), в силу чего *адресует свою книгу молодежи*.

Я хочу говорить о музыке как о родном для каждого музыканта языке. Не о великом музыкальном *искусстве* — оно само за себя говорит, — а о почве и корнях его. О музыке, как о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, то есть музыкальность; о стране, в отношении к которой все наши «направления», школы, индивидуальности являются лишь *сторонами*. О музыке как о некоей единой *лире*, управляющей нашим воображением. Лира эта не сама по себе, а именно в *воображении* и сознании нашем, несомненно, расстроилась. Расстройство это наблюдается не одним мною. Оно наблюдается не только в преобладающем направлении современного *творчества*, но и в недоумевающем или же пассивном *восприятии* его.

Заранее предупреждаю: я верю не в свои *слова* о музыке, а в *самую* музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей *верой* в нее. Обращаюсь я главным образом к молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, не *верит* ни в ее единство, ни в ее автономное бытие. Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь.

Говорить в своей книге о музыке поэтично, нередко прибегая к языку романтиков, Метнера побудило знакомое всем чувство, которое испытывает человек, когда в тихую звездную ночь, оторванный от дневных забот, он вдруг оказывается лицом к лицу с мирозданием и силится понять *то, что* управляет бесконечной сложностью его, ищет ту невидимую связь отдельных миров, которая согласует их в одно целое... Еще побудило меня к этому то чувство человека, когда он, оставшись наедине с самим собой, испытывает свою индивидуальность как темницу, из которой он ищет пути к другому человеку, — чувство, которое несомненно образовало человеческий язык и тем открыло нам доступ друг к другу. Словом, мною руководило непреодолимое *стремление к единству и согласованию множества* (разнообразия). Стремление это само по себе и наивно и первично. Но именно потому, что оно наивно и первично, оно не должно казаться странным, как импульс, побудивший меня взяться за перо.

Музыкальная «лира» настраивалась веками, и все ее струны-лады налаживались и творчеством великих гениев, и теоретическим сознанием отнюдь не в срочном, не в «революционном порядке», а потому пусть современники будут терпеливы и снисходительны к каждому настройщику, подобно мне, пробующему подстроить ее струны, и да простят они мне то утомительное, неприятное для слуха *выстукивание* каждой ноты, которым обычно сопровождается всякая настройка. Оно хотя и кажется бессмысленным *слушателю*, но безусловно необходимо самому *настройщику* и для вслушивания в интонацию *каждой* струны, и для тщательной проверки *всех* струн в их *взаимоотношении*. От настройщиков роялей не ждут мелодий, а лишь точной интонации *звуков*. Пусть же и от настройщика лиры, врученной нам нашей музой, ждут не самой *песни*, не темы — содержания музыки, а лишь интонации ее элементарных *смыслов*.

Слушайте, всматривайтесь, добирайтесь самостоятельно до смыслов музыки. Не оглядывайтесь по сторонам. Спасайте свой музыкальный слух, пока еще не поздно!..

Интонация музыкальных смыслов во всяком случае не менее важна, чем интонация наших неодушевленных инструментов. Слух, определяющий лишь высоту разрозненных и, следовательно, немusикальных звуков, еще не является абсолютным музыкальным слухом, как то принято называть.

Тема есть то, на чем художник произвольно остановил, сосредоточил и углубил свое созерцание и что, таким образом, стало центром, исходной и притягательной точкой, фокусом, в котором собирается и которым освещается все произшедшее, то, что бывает, а не стряслось; потому те художники, которые всматривались не в случайное, а в вечное, владели и формой значительно больше нас. Тема не есть то, что было, случилось и прошло как дым, а то, что стало, есть и будет всегда. Пушкинский «Арион» как запел однажды, так и по сию пору поет нам свои «гимны прежние» в величайших творениях гениев, и песня эта будет звучать до скончания веков...

Как бы ни был велик художник, как бы ни было неповторимо явление его индивидуальности, он не смеет подобно Людовику XIV сказать: искусство — это я!

Велик Бетховен, и, конечно, каждый должен признать, что Бетховен — великое искусство, но... великое искусство это не только Бетховен... Искусство — это и Бетховен, и все, что было, и все, что может быть в искусстве.

После продолжительного, любовного созерцания какого-нибудь только одного явления искусства, даже и Бетховена, переходя к другому, например к Моцарту, мы неизменно испытываем впечатление освежения и даже бываем склонны к несправедливому заключению, что, мол, Моцарт выше Бетховена... Мы мысленно как бы поправляем Моцартом Бетховена. На самом же деле мы отдаем лишь дань величию искусства вообще, постоянно добавляя к одному явлению еще и другие.

Эти мысленные поправки одного подлинного мастера другим потому не являются, в сущности, поправками, что после столь же продолжительного и любовного созерцания этого другого мы часто с обновленным чувством возвращаемся к первому.

Плодовитость в искусстве должна измеряться не количеством «опусов», а качеством и разнообразием тем. В этом смысле Глинка бесконечно плодovитее, нежели Верди, а Бизе плодovитее Мейербера.

Г Вся теоретическая часть моих размышлений, вызванных мучительным недоумением перед большинством явлений «передовой» музыкальной современности, должна рассматриваться лишь как попытка самостоятельного осознания «неписаных законов», лежащих в

основе музыкального языка. Эта попытка не должна быть принята как претенциозная, самоуверенная проповедь, а как страдная *исповедь*, то есть как мучительное распечатление бессознательных впечатлений. Критика моя преобладающего ныне «передового» музыкального направления должна звучать *не проклятием*, а как некое *заклятие*.

Мы в нашем неподобающем преклонении перед модой, в нашей моде на моду, длящейся уже скоро сорок лет, стали походить на отсталых провинциалов искусства. И странно, что эта провинциальная мода на моду царит наиболее прочно и деспотично в передовых столицах мира!..

Мода существовала всегда и во всех областях, но мода на моду в искусстве появилась только в наше время.

Понятие моды ни для кого не звучит отвлеченно, понятие же музы современному большинству представляется устаревшей романтической «отвлеченностью». Гениям прошлого это представлялось наоборот — муза была для них и учительницей, и вдохновительницей, и подругой, а мода пустым звуком.

Мода есть синоним инертности. Ждут, что скажет мода, и за ней повторяют...

Надо забыть о всех когда-либо существовавших модах и заняться проверкой своей художественной совести.

Музыкальная армия модернистического творчества сплошь состоит из одних «вождей». Каждый из них действует совсем не как представитель музыки. Каждый представитель чего-нибудь действует не только от себя и за себя: в его действиях обнаруживается какая-то согласованность его самого с тем, чего он является представителем.

Вожди же современного модернизма действуют только от себя и за себя, и потом действие их отличается той первобытной решительностью, когда человеку приходится «по-стоять за себя».

Метнер выражает *неприязнь* не только *отдельным фигурам* (для него наиболее «злочащественными» персонами являлись, как известно, М. Рeger, Р. Штраус, И. Стравинский, «теоретические эквилибристы» Шёнберг с учениками), но и многим *художественным тенденциям* своей эпохи, первой половины XX столетия.

«Наша критика нашей музыкальной эпохи так же, как и прежняя критика прежних эпох, должна рассматриваться не иначе, как коллективная самокритика. Если коллективная самокритика прежних эпох бывала подчас слишком строгой к своим „талантам“, то из этого не следует, что наши таланты не должны подлежать никакой критике. Необходимо отучиться произносить свое суждение, начиная со слов: „С одной стороны, нельзя не признать... а с другой стороны, мне кажется, что до известной степени...“» и т. д. Эта осторожная жвачка трусливой обывательской критики имеет смешную претензию на „объективность“ суждения... То есть: „так как мы, мол, по природе все очень субъективны, а это неприлично для такого просвещенного века, то будем, приличия ради, объективны“».

Неужели люди думают, что если они начинают с субъективной лжи, то по этому пути они могут добраться до объективной правды?! Критика обязана возвратиться к первичным словам: да или нет.

Сомнение художника бывает двойное: в себе и в искусстве. Первое сомнение неизбежно, второе губительно. В том, как мы сочиняем музыку, как мы ей служим, мы не можем не сомневаться: это — самокритика, самопроверка, которая лишь увеличивает нашу бдительность в служении искусству. Но если мы сомневаемся в самой музыке, то тем самым уже перестаем быть музыкантами, то есть перестаем служить ей. «Что есть музыка и что не музыка?» Вопрос этот, часто задаваемый многими современниками, включает в

себе уже сомнение в самой музыке... И не лучше ли было бы в таких случаях подавать в отставку как ее «служителям», так и ее «поклонникам», ибо чему же они тогда служат и поклоняются? Себе? Таланту?.. В наше время идолопоклонства перед самодовлеющим «талантом» «таланты» — избалованные успехом, вместо прежнего согласования себя с музыкой, отождествляют себя с ней.

Музыка крайних модернистов похожа на «Комедию ошибок», а их теория на теорию ошибок. Ошибки теорий (да и практики) наблюдались и раньше, но теорий ошибок никогда до нас не существовало.

Музыкальный язык крайних модернистов состоит из таких же обрывков прежних смыслов-корней, произвольно соединяемых в одно слово, как современные наименования учреждений, политических партий, патентованных лекарств и т. п. Слышишь новое слово и никак не доберешься до его коренного смысла...

Многие великие мастера определяли свой путь на основании недоступности для них иных путей, то есть, например, многие мастера оперы, очевидно, не могли иначе заклясть, сосредоточить свою музыкальную мысль, как только имея перед собой канву драматического действия. И наоборот, для многих мастеров инструментально-симфонических форм драматическое действие оказывалось либо нестерпимыми узами, либо недостаточным ограничением (ограничением) их музыкальной мысли. Но право писать немусыку за отсутствием специального музыкального таланта есть исключительная привилегия современных «крайних» композиторов.

Когда мы говорим о навыках, то есть о «приемах» художественной техники, мастерства, то мы никоим образом не должны отождествлять приемы с манерой. Манера есть именно результат привычки. Прием же есть результат приятия, понимания смыслов искусства.

Навыки-приемы суть результаты непрерывного внимания к урокам музы-учительницы. Уроки эти не кончаются никогда. Их перерыв есть опять-таки смерть.

Существенная разница между привычкой-манерой и навыком-приемом заключается в том, что в первой отсутствует печать индивидуального внимания к музе, и потому привыкать так же, как и подражать манере, доступно каждому; подражать же индивидуальному художественному приему — дело бесплодное. Мы должны учиться не чужим индивидуальным приемам-навыкам, а тому вниманию к музе, через которое они обретаются. Чем глубже это внимание, тем острее самокритика и тем неуловимее, тем неподражаемее стиль автора. Чем поверхностнее внимание к музе, тем сильнее самолюбование (переходящее часто в самоутверждение и в самоподражание), и, следовательно, тем заметнее стиль автора. Стихийная индивидуальность Бетховена сочетается с наибольшей неуловимостью его стиля... В тех же случаях, когда индивидуальный стиль автора легко поддается схематическому определению, мы имеем дело с более ограниченной индивидуальностью...

В наше время холодное любопытство часто заменяет собой столь ценное в художественном восприятии внимание. Мы часто слышим отзывы вроде: «Какой любопытный ритм!»; «Какая пикантная гармония!»; «Какая интересная звучность!»...

Любопытство есть заглядывание в чужое, чуждое, неведомое. Оно подразумевает отсутствие связи с тем, к чему оно относится. Оно и не ищет этой связи. Внимание же подразумевает установившуюся внутреннюю связь между внимающим и предметом внимания. Любопытство всегда направлено только на отдельные детали. Оно всегда склонно к купю-

рам смыслов. Внимание же направлено в глубину этих смыслов и собирает их в целое, в единство.

Содержание не может быть мыслимо нами вне формы; так же, как и форма, отделенная нашим сознанием от содержания, сейчас же превращается в мертвую схему. Поэтому оба понятия всегда сливаются, когда мы непосредственно подходим к живому художественному произведению.

Музыкальное содержание есть несказуемое. Музыкальная форма есть не что иное, как музыкальное содержание, обращенное к нашему музыкальному сознанию.

Очень многие склонны называть рационалистическим такое искусство, которое воплощается в ясную, определенную форму (мелодию, гармонию, архитектонику). Хаотическая же форма как бы олицетворяет для них иррациональный момент искусства.

В музыке взгляд этот абсолютно недопустим. Несказуемость музыкального содержания, неопределимость его с помощью слов требует наиболее отчетливой формы в звуках. Содержание же, выраженное в словах и являющееся, в сущности, только сюжетом для музыки, часто нарушает, насилует музыкальные смыслы и делает музыкальную форму недоступной нашему музыкальному сознанию.

Во многих современных музыкальных произведениях, имеющих своим «содержанием» житейские сюжеты, владычица-муза превратилась в кухарку, стряпающую из бывших музыкальных смыслов житейскую кашу.

Содержание же бетховенских симфоний, несказуемо-иррациональное до безумия, стало доступным нашему музыкальному сознанию благодаря божественной ясности, четкости музыкальной формы.

«Программная» музыка. Многие не склонны относить к программной музыке чуть ли не всякую пьесу, имеющую заглавием не название чисто музыкальной формы (соната, рондо, прелюдия и т. д.), а определение характера данной пьесы (*Berceuse, Revêrie* и т. д.), которое для большей ясности иногда даже может быть заимствовано из какого-нибудь известного произведения литературы. На самом же деле программной музыкой является такая, в которой самая форма и содержание диктуются и оправдываются известной программой или сюжетом.

Таким образом, строжайшая сонатная (следовательно, чисто музыкальная) форма увертюры «Кориолан» Бетховена (отражающая лишь героический характер, а не исторический сюжет Кориолана) никоим образом не допускает возможности отнести это произведение к «программной» музыке, и, скорее, можно подозревать о какой-то программе, диктовавшей Бетховену некоторые формы в некоторых из его последних сонат и квартетов, не имеющих программного заглавия.

В сущности, вся вокально-песенная литература, как будто всегда имеющая определенную программу текста, на самом деле тоже может быть и программной и непрограммной (или, как принято говорить, — чистой) музыкой: то есть поэтический текст может зародить чисто музыкальную песню, которая течет, как бы сливаясь с ним, но в то же время не изменяя своему музыкальному руслу. И тот же текст, не зарождая никакой песнмелодии, никакой музыкальной формы, может быть лишь канвой для музыкальной декламации или звукоподражательной иллюстрации отдельных и большей частью внешних моментов, вроде соловьиных трелей, плеска воды, воя ветра и т. п.

И вот музыка подобных «романсов», находящаяся на поводу у текста и без него не имеющая своего музыкального смысла-содержания, конечно, должна быть отнесена к «про-

граммной», ибо в данном случае музыкант, наподобие школьника, писал свою музыку лишь «под диктант» поэтического текста.

У каждого из нас есть чисто вкусовые пристрастия. Каждый из нас бывает порою склонен отдохнуть на том, что послаще и позабавнее. Но каждый из нас должен в то же время признать, что наши вкусовые пристрастия только тогда имеют право на существование, когда сами мы не имеем особенного пристрастия к нашему вкусу, а также, что наша временная тяга к отдыху не есть тяготение к Духу.

Право любить или не любить неотъемлемо в художественном восприятии, оно даже священно, как известный заклинательный круг, определяющий индивидуальное бытие, но любить не должно означать не видеть недостатков так же, как и не любить не значит не видеть достоинств. Тот, кто не выносит, например, патетической позы, в которую впадал иногда гениальный Лист, имеет полное право не любить некоторых его произведений, но не видеть красоты и мощи его музыкальной речи означало бы уже непонимание музыкального языка вообще. «На вкус и цвет товарища нет» — означает только, что поиски такого товарища бесплодны и даже вредны во всех случаях, когда мы ищем согласования множества в единство, что подбор такого товарища «на вкус и цвет» есть дело домашнее, интимное, что над нашим вкусом есть еще нечто, что мы должны ценить и любить бесконечно больше, чем самый этот наш вкус.

Каждый современный художник почему-то обязан быть на первых порах поставщиком небывалых проблем, и беда, если он вдруг забудется и позабудет в каждом новом своем произведении с наибольшей четкостью и остротой выставить напоказ очередную проблему своего «творчества»...

Мы боимся четкости музыкальной темы, формы-содержания, четкости основных смыслов музыкального языка и навязываем нашему искусству те проблемы, которые обладают свойством вместо творческого достижения раскрывать перед нами теоретическое искание.

Никакое искусство не может существовать в атмосфере какого-то всемирного конкурса на мировой переворот.

Все «измы» — эти чертовы хвостики, выросшие на наших художественных понятиях, суть предвзятые проблемы. «Передовое» искусство современности, утратив настоящий центр притяжения, стало кружиться вокруг всяческих проблем. Но этот новый, произвольный центр никогда не может быть устойчивым, и потому-то мы постоянно перебегаем от одного к другому... Все наши понятия вроде: индивидуальности (самобытности), реальности (правдивости), символичности (мистической духовной значимости) и т. д. только тогда имеют цену и право на существование в искусстве, когда проявляются наивно, бессознательно, ненарочито!

Из всех существующих в жизни развлечений музыкальное искусство является самым неудачным, недейственным, скучным. Истинное призвание музыки не развлекать, не рассеивать, а *привлекать*, собирать, гипнотически сосредоточивать чувства и мысли слушателя. Это не значит, что наша муза имеет на челе своем какую-то неизменно строгую складку. Это значит только, что ни ее радости, ни ее печали, да и вообще чела ее не дано видеть тем, кто ищет развлечений. Она отворачивается от тех, кто по природе своей не имеет влечения к ней. Она наказывает жестокой скукой тех, кто, ища в ней лишь «праздной мысли раздраженья», рассеянно блуждает своей «праздной мыслью», своим слуховым оком. Препжние великие композиторы — Бах, Гайдн, Моцарт, — состоя на службе у князей мира и исполняя их заказы, как бы развлекали их... Нет, если их работа была безукоризненно че-

стной в отношении к заказу князей, то в то же время она была и до святости безгрешной в отношении к приказу музы. Своими симфониями, менуэтами, контрдансами они равно воспитывали музыкальный вкус своих заказчиков, если же заказ и не соответствовал приказу музы.

Пытаясь всячески эмансипироваться от преемственности, от влияния на нас прежнего искусства, мы в то же время подражаем великим мастерам в непосредственности процесса сочинения. При этом большинство смешивает непосредственность с быстротой процесса и забывает, что непосредственность художественного чувства заставляет одаренного художника выбирать определенные средства для точного выражения этого чувства, то есть что подлинная непосредственность есть преодоление средств и, как всякое преодоление, не исключает, а требует труда, затраты времени.

Непосредственность диаметрально противоположна той беспомощности, одолеваемости средствами, которая заставляет неумелого или бездарного хвататься за первый попавшийся звук, образ или краску.

Мысль о художественной индивидуальности (или, по-старинному, «оригинальности»), становящаяся руководящей как в творчестве композитора, так и в восприятии его слушателем, бесконечно вредна для искусства. Становясь руководящей, мысль эта насилует тему, содержание творчества.

Понятие индивидуальности в эстетическом сознании соответствует понятию «звучности» в музыкальном ремесле. «Индивидуальность» и «звучность» являются неизбежным условием для воздействия темы-содержания на наш внутренний и внешний орган восприятия. Другими словами, то, что лишено индивидуальности, и то, что (как это принято говорить) «не звучит», является, попросту говоря, той бледностью, которая не дает возможности воспринять рельеф главного содержания.

Но это главное содержание-тема никогда не может заключаться ни в индивидуальности, ни в звучности. И если недостаток того или другого значительно понижает ценность произведения или даже низводит ее до нуля, то это еще не беда: мы просто имеем одним произведением меньше!

Но если индивидуальность и «звучность» становятся осознанным руководящим принципом деятельности целого поколения, то это уже прямая беда: тогда мы имеем уже одним искусством меньше!

Подражая гениям во всем внешнем, мы пренебрегаем «скучной материей», преподаваемой нам в школах. Но ведь если гениям эта материя и казалась иногда скучной, то не потому, что она им была чужда, а только потому, что она была им уже известна до преподавания.

Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле. Заглянув в душу мира и особенно в свою собственную, мы не можем не содрогнуться от того астрономического расстояния, которое отделяет нас от источника света... Но это содрогание должно оживлять и укреплять нашу веру в свет, а не колебать ее. Мы призваны непрестанно стремиться к свету...

Д В набросках к «Введению в эстетику музыкального искусства» выделим отдельные мысли, под которыми, думается, мог бы подписаться и Метнер. «Под именем фантазии или воображения мы разумею особую деятельность души, представляющуюся нам как бы зависящей от совокупного действия некоторых психических центров; самое же душевное состо-



яние мы называем *созерцанием*, характеризуемым как чувственное мышление. Созерцание вызывает в нас представление и о прекрасном... Представление прекрасного есть представление бесконечной сложности... *Творчество*, иначе *созерцание активное*, есть деятельность, создающая содержание и форму произведения искусства. Наслаждение, или *восприятие*, иначе созерцание *пассивное*, есть деятельность, воспринимающая прекрасное под видом содержания и формы произведения. Способность к поэтически-художественному созерцанию можно назвать также поэтическим чувством и художественным разумением... Содержанием произведений искусства служит жизнь человеческого духа и природы в ее положительных и отрицательных проявлениях, выраженная в их взаимных отношениях» (Римский-Корсаков Н. Литературные произведения и переписка. В семи т. Т. III. М., 1959. С. 63, 64, 791).

- Е** Далее композитор предлагает брату изучить самостоятельно сочинения названных композиторов (в частности, «Ночную прогулку» Р. Штрауса, которую уже просмотрел, и Регера, что найдется у Юргенсона, ибо он «всегда типичен, а Штраус не всегда»). В связи с тем, что Метнер придает большое значение критике, а не «брани или ругани», то предполагает, что у них может завязаться «полезная для меня критическая беседа, которая, надеюсь, исцелит меня». И резюме: «Я слишком хорошо познакомился с ними, чтобы иметь о них определенное мнение, и если бы оно (мое мнение) было бы даже совершенно одиноко, то это нисколько не поколебало бы его, но я хочу до конца, *до конца*, до малейшей детали *дать себе отчет* в этих злокачественных явлениях, и в этом ты должен помочь мне...»

В этом же длиннейшем письме Метнер приводит пример позитивного пересмотра своего отношения: «Я вчера слышал *симфонию d-moll* Цезаря Франка и совершенно неожиданно пришел в восторг. *Неожиданно* потому, что слышанные мною ранее в Москве вещи этого композитора не имели ничего общего с этой симфонией и произвели на меня отрицательное впечатление. Повторяю, я был в полном восторге — это открытие было для меня сущим праздником. Не буду распространяться о ней, так как еще не прочел ее сам, а ты и вовсе, наверное, не знаешь ее. Так вот, посмотри ее и скажи мне свое мнение. Я же опишу ее по-своему тебе в ближайшем письме» (Письма. С. 85—86).

- Ж** Позволим себе еще небольшую цитату из рассуждений композитора более молодой генерации: «В эпоху поставангарда представители следующих поколений творцов современной музыки создают элемент ее отчужденности, ненаправленности на слушателя. Вся наша прогрессивная музыка сегодня подобна каким-то специфическим блюдам корейского ресторана. Дело даже не столько в прихотливости музыки, сколько в прихотливости идей, носящих частный характер. Грубо говоря, нет симфоний Шостаковича. Нет какого-то магистрального направления в музыке. Нет национального самосознания. Все прячутся в какие-то экзотические решения, которые людям не очень интересны и не очень нужны. Так что надо искать магистральный путь, хотя это легко сказать... Есть ли выход? Нужно не замыкаться на академической сфере (кстати, как делают сейчас многие исполнители. — Е. Д.), а интересоваться всем, что сейчас происходит в искусстве, в разных его областях» (Уманский К. Творчество — дополнительная действительность // «Играем с начала», 2013, № 4. С. 8).

## Список произведений Н. К. Метнера

- Ор. 1. «Восемь картин настроений» («Acht Stimmungsbilder») для фортепиано
- № 1. E-dur («Пролог»)
  - № 2. gis-moll
  - № 3. es-moll
  - № 4. Ges-dur
  - № 5. b-moll
  - № 6. Des-dur
  - № 7. fis-moll
  - № 8. A-dur
- Ор. 1 bis. «Ангел» на слова М.Ю. Лермонтова для голоса с фортепиано
- Ор. 2. «Три импровизации» для фортепиано
- № 1. «Русалка»
  - № 2. «Воспоминание о бале»
  - № 3. «Инфернальное скерцо»
- Ор. 3. Три романса для голоса с фортепиано
- № 1. «У врат обители святой» на слова М.Ю. Лермонтова
  - № 2. «Я пережил свои желанья» на слова А.С. Пушкина
  - № 3. «На озере» на слова А.А. Фета (из В. Гёте)
- Ор. 4. Четыре пьесы для фортепиано
- № 1. Этюд gis-moll
  - № 2. Каприс C-dur
  - № 3. Музыкальный момент c-moll
  - № 4. Прелюдия Es-dur
- Ор. 5. Соната для фортепиано f-moll

---

<sup>1</sup> Римские цифры I и II указывают на наличие двух музыкальных вариантов на один поэтический текст.

- Ор. 6. «Девять песен В. Гёте» для голоса с фортепиано
- № 1. «Ночная песнь странника» II<sup>1</sup> («Wanderers Nachtlied»)
  - № 2. «Майская песнь» («Mailed»)
  - № 3. «Песенка эльфов» («Elfenliedchen»)
  - № 4. «Мимоходом» («Im Vorübergehn»)
  - № 5. «Песня из „Клаудины“» («Aus „Claudine von Villa-Bella“»)
  - № 6. «Из „Эрвина и Эльмиры“» I («Aus „Erwin und Elmire“»)
  - № 7. «Из „Эрвина и Эльмиры“» II («Aus „Erwin und Elmire“»)
  - № 8. «Первая утрата» («Erster Verlust»)
  - № 9. «Эпиталама» («Gefunden»)
- Ор. 7. Три арабески для фортепиано
- № 1. «Идиллия» h-moll
  - № 2. «Отрывок из трагедии» («Tragoedie-fragment») a-moll
  - № 3. «Отрывок из трагедии» («Tragoedie-fragment», «Предчувствие революции») g-moll
- Ор. 8. Две сказки для фортепиано
- № 1. Сказка c-moll
  - № 2. Сказка c-moll
- Ор. 9. Три сказки для фортепиано
- № 1. Сказка f-moll
  - № 2. Сказка C-dur
  - № 3. Сказка G-dur
- Ор. 10. Три дифирамба для фортепиано
- № 1. Дифирамб D-dur
  - № 2. Дифирамб Es-dur
  - № 3. Дифирамб E-dur
- Ор. 11. «Сонатная триада» для фортепиано
- № 1. Соната As-dur
  - № 2. Соната-элегия d-moll
  - № 3. Соната C-dur
- Ор. 12. «Три стихотворения Г. Гейне» для голоса с фортепиано
- № 1. «Дай ручку мне» («Lieb Liebchen»)
  - № 2. «Сосна» («Lyrisches Intermezzo»)
  - № 3. «Горный голос» («Bergstimme»)
- Ор. 13. «Два стихотворения» для голоса с фортепиано
- № 1. «Зимний вечер» на слова А.С. Пушкина
  - № 2. «Эпитафия» на слова Андрея Белого
- Ор. 14. Две сказки для фортепиано
- № 1. Сказка f-moll («Песня Офелии»)
  - № 2. Сказка e-moll («Шествие рыцарей»)

- Ор. 15. «Двенадцать песен В. Гёте» для голоса с фортепиано
- № 1. «Ночная песнь странника» I («Wanderers Nachtlied»)
  - № 2. «Из Вильгельма Мейстера» («Aus Wilhelm Meister»)
  - № 3. «Самообман» («Selbstbetrug»)
  - № 4. «Да, любит она» («Aus „Erwin und Elmire“», «Sie liebt mich»)
  - № 5. «Из „Лилы“»: «И танцы и игры» («Aus Lila»: «So tanztet»)
  - № 6. «Перед судом» («Vor Gericht»)
  - № 7. «Тишь на море» («Meeresstille»)
  - № 8. «Счастливое плавание» («Glückliche Fahrt»)
  - № 9. «Близость милого» («Nähe des Geliebten»)
  - № 10. «Неверный юноша» («Der untreue Knabe»)
  - № 11. «Друг для друга» («Gleich und Gleich»)
  - № 12. «Привет духа» («Geistesgruß»)
- Ор. 16. Три ноктюрна для скрипки с фортепиано
- № 1. Ноктюрн d-moll
  - № 2. Ноктюрн g-moll
  - № 3. Ноктюрн c-moll
- Ор. 17. Три новеллы для фортепиано
- № 1. Новелла G-dur («Дафнис и Хлоя»)
  - № 2. Новелла c-moll
  - № 3. Новелла E-dur
- Ор. 18. «Шесть стихотворений В. Гёте» для голоса с фортепиано
- № 1. «Недоступная» («Die Spröde»)
  - № 2. «Обращенная» («Die Bekehrte»)
  - № 3. «Одиночество» («Einsamkeit»)
  - № 4. «Миньон» («Mignon»)
  - № 5. «Фиалка» («Das Veilchen»)
  - № 6. «Вечерняя песнь охотника» («Jägers Abendlied»)
- Ор. 19<sup>2</sup>. «Три стихотворения Ф. Ницше» для голоса с фортепиано
- № 1. «Привет родине» («Grüß»)
  - № 2. «Старушка» («Alt Mütterlein»)
  - № 3. «Тоска по отчизне» («Heimweh»)
- Ор. 19а. «Два стихотворения Ф. Ницше» для голоса с фортепиано
- № 1. «Возвращение на родину» («Heimkehr»)
  - № 2. «Отчаяние» («Verzweiflung»)
- Ор. 20: Две сказки для фортепиано
- № 1. Сказка b-moll
  - № 2. Сказка h-moll («Campanella»)
- Ор. 21. Соната № 1 для скрипки с фортепиано h-moll

<sup>2</sup> В собрании сочинений Метнера оба опуса на стихотворения Ф. Ницше (19 и 19а) были исключены по идеологическим соображениям.

- Ор. 22. Соната для фортепиано g-moll
- Ор. 23. Четыре лирических фрагмента  
№ 1. c-moll  
№ 2. a-moll  
№ 3. f-moll  
№ 4. c-moll
- Ор. 24. «Восемь стихотворений А. Фета и Ф. Тютчева» для голоса с фортепиано  
№ 1. «День и ночь»  
№ 2. «Что ты клонишь над водами»  
№ 3. «Дума за думой, волна за волной»  
№ 4. «Сумерки»  
№ 5. «Я потрясен, когда кругом»  
№ 6. «Только встречу улыбку твою»  
№ 7. «Шепот, робкое дыханье»  
№ 8. «Я пришел к тебе с приветом»
- Ор. 25 № 1. Соната-сказка для фортепиано c-moll
- Ор. 25 № 2. Соната для фортепиано e-moll (эпиграф из стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной»)
- Ор. 26. Четыре сказки для фортепиано  
№ 1. Сказка Es-dur  
№ 2. Сказка Es-dur  
№ 3. Сказка f-moll
- Ор. 27. «Соната-баллада» для фортепиано Fis-dur
- Ор. 28. «Семь стихотворений А. Фета, В. Брюсова и Ф. Тютчева» для голоса с фортепиано  
№ 1. «Нежданный дождь»  
№ 2. «Не могу я слышать этой птички»  
№ 3. «Бабочка»  
№ 4. «Тяжела, бесцветна и пуста»  
№ 5. «Весеннее успокоение»  
№ 7. «Пошли, Господь, свою отраду»
- Ор. 29. «Семь стихотворений А. Пушкина» для голоса с фортепиано  
№ 1. «Муза»  
№ 2. «Певец»  
№ 3. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»  
№ 4. «Конь»  
№ 5. «Элегия»  
№ 6. «Роза»  
№ 7. «Заклинание»
- Ор. 30. Соната для фортепиано a-moll
- Ор. 31. Три пьесы для фортепиано  
№ 1. Импровизация b-moll

- № 2. Траурный марш h-moll  
№ 3. Сказка gis-moll
- Ор. 32. «Шесть стихотворений А. Пушкина» для голоса с фортепиано  
№ 1. «Эхо»  
№ 2. «Воспоминание»  
№ 3. «Похоронная песня»  
№ 4. «Я вас любил»  
№ 5. «Могу ль забыть то сладкое мгновенье» («Вальс»)  
№ 6. «Мечтателю»
- Ор. 33. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром c-moll
- Ор. 34. Четыре сказки для фортепиано  
№ 1. Сказка h-moll («Волшебная скрипка»)  
№ 2. Сказка e-moll (эпиграф из стихотворения Ф. Тютчева «Когда, что звали мы своим»)  
№ 3. Сказка a-moll («Леший»)  
№ 4. Сказка d-moll (эпиграф из стихотворения А. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный»)
- Ор. 35. Четыре сказки для фортепиано  
№ 1. Сказка C-dur  
№ 2. Сказка G-dur  
№ 3. Сказка a-moll  
№ 4. Сказка cis-moll
- Ор. 36. «Шесть стихотворений А. Пушкина» для голоса с фортепиано  
№ 1. «Ангел»  
№ 2. «Цветок»  
№ 3. «Лишь розы увядают»  
№ 4. «Испанский романс» («Ночной зефир»)  
№ 5. «Ночь»  
№ 6. «Арион»
- Ор. 37. «Пять стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета» для голоса с фортепиано  
№ 1. «Бессонница»  
№ 2. «Слезы»  
№ 3. «Impromptu»  
№ 4. «Вальс» («Мелодия», «Давно ль»)  
№ 5. «О чем ты воешь, ветер ночной»
- Ор. 38. «Забытые мотивы» («Vergessene Weisen») для фортепиано. Цикл I  
№ 1. «Соната-воспоминание» («Sonata Reminiscenza») a-moll  
№ 2. «Грациозный танец» («Danza graziosa»)  
№ 3. «Праздничный танец» («Danza festiva»)  
№ 4. «Песнь на реке» («Canzona fluviala»)  
№ 5. «Сельский танец» («Danza rustica»)  
№ 6. «Вечерняя песня» («Canzona serenata»)

- № 7. «Лесной танец» («Danza silvestra»)  
№ 8. «Как бы воспоминание» («Alla Reminiscenza»)
- Ор. 39 «Забытые мотивы» («Vergessene Weisen»). Цикл II — «Лирические мотивы» для фортепиано
- № 1. «Раздумье» («Meditazione»)  
№ 2. «Романс» («Romanza»)  
№ 3. «Весна» («Primavera», «Frühlingsmärchen»)  
№ 4. «Утренняя песня» («Canzona matinata»)  
№ 5. «Трагическая соната» («Sonata tragica») c-moll
- Ор. 40. «Забытые мотивы» («Vergessene Weisen»). Цикл III — «Танцевальные мотивы» для фортепиано
- № 1. «Танец с пением» («Danza col canto»)  
№ 2. «Симфонический танец» («Danza sinfonica»)  
№ 3. «Танец цветения» («Danza florata»)  
№ 4. «Радостный танец» («Danza jubilosa»)  
№ 5. «Плавный танец» («Danza ondulata»)  
№ 6. «Дифирамбический танец» («Danza ditirambica»)
- Ор. 41. № 1. «Соната-вокализ» для голоса с фортепиано C-dur  
Ор. 41. № 2. «Сюита-вокализ» для голоса с фортепиано f-moll
- Ор 42. Три сказки для фортепиано
- № 1. f-moll («Русская сказка»)  
№ 2. Сказка c-moll  
№ 3. Сказка gis-moll
- Ор. 43. «Две канцоны с танцами» для скрипки с фортепиано C-dur и h-moll  
Ор. 44. Соната № 2 для скрипки с фортепиано G-dur
- Ор. 45. «Четыре песни на слова А. Пушкина и Ф. Тютчева» для голоса с фортепиано
- № 1. «Элегия» («Люблю ваш сумрак неизвестный»)  
№ 2. «Телега жизни»  
№ 3. «Песнь ночи»  
№ 4. «Наш век»
- Ор. 46. «Семь стихотворений» для голоса с фортепиано
- № 1. «Прелюдия» («Praeludium») на слова В. Гёте  
№ 2. «Священное место» («Geweihertplatz») на слова Й. Эйхендорфа  
№ 3. «Серенада» («Serenade»)  
№ 4. «В лесу» («Im Walde») на слова Й. Эйхендорфа  
№ 5. «Зимняя ночь» («Winternacht») на слова Й. Эйхендорфа  
№ 6. «Ручей» («Die Quelle») на слова А. Шамиссо  
№ 7. «Песня» («Frisch gesungen») на слова А. Шамиссо
- Ор. 47. Вторая импровизация (в форме вариаций) для фортепиано  
Ор. 48. Две сказки для фортепиано
- № 1. «Танец-сказка» («Tanzmärchen») C-dur

- № 2. «Сказка эльфов» («Elfenmärchen») g-moll
- Ор. 49. «Три гимна труду» для фортепиано
- № 1. «Гимн перед работой»
- № 2. «Гимн „У наковальни“»
- № 3. «Гимн после работы»
- Ор. 50. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром с-moll
- Ор. 51. Шесть сказок для фортепиано
- № 1. Сказка d-moll
- № 2. Сказка a-moll
- № 3. Сказка A-dur
- № 4. Сказка fis-moll
- № 5. Сказка fis-moll
- № 6. Сказка G-dur
- Ор. 52. «Семь песен на стихотворения А. Пушкина» для голоса с фортепиано
- № 1. «Окно»
- № 2. «Ворон»
- № 3. «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье»)
- № 4. «Приметы»
- № 5. «Испанский романс» («Пред испанкой благородной»)
- № 6. «Серенада»
- № 7. «Узник»
- Ор. 53 № 1. «Романтическая соната» для фортепиано b-moll
- Ор. 53 № 2. «Грозовая соната» («Sonate orageuse») для фортепиано f-moll
- Ор. 54. «Романтические эскизы для юношества» для фортепиано
- Ор. 55. Тема с вариациями для фортепиано cis-moll
- Ор. 56. «Соната-идиллия» для фортепиано C-dur
- Ор. 57. «Эпическая соната» для скрипки с фортепиано e-moll
- Ор. 58. Две пьесы для фортепиано
- № 1. «Русский хоровод» («Русская хороводная», Сказка)
- № 2. «Странствующий рыцарь»
- Ор. 59. Две элегии для фортепиано
- Ор. 60. Концерт № 3 (Баллада) для фортепиано с оркестром e-moll
- Ор. 61. «Восемь песен» для голоса с фортепиано
- № 1. «Песнь странника» («Reiseliied») на слова Й. Эйхендорфа
- № 2. «Ночной привет» («Nachtgruß») на слова Й. Эйхендорфа
- № 3. «Что в имени тебе моем» на слова А. Пушкина
- № 4. «Если жизнь тебя обманет» на слова А. Пушкина
- № 5. «Молитва» на слова М. Лермонтова
- № 6. «Полдень» на слова Ф. Тютчева
- № 7. «О, вещая душа моя» на слова Ф. Тютчева
- № 8. «Когда, что звали мы своим» на слова Ф. Тютчева



**Произведения, не обозначенные опусами**

Две каденции к концерту № 4 для фортепиано с оркестром G-dur op. 58 Бетховена  
Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели C-dur  
Марш для двух фортепиано C-dur (незавершенное сочинение)  
«Молитва» на слова М. Лермонтова для голоса с фортепиано  
Пьеса (условное название) для фортепиано E-dur  
Соната I (Fantasie quasi una Sonata) fis-moll  
Сонатина для фортепиано g-moll  
Шесть прелюдий для фортепиано  
Экспромт для фортепиано b-moll (незавершенный замысел)  
Юмореска для фортепиано fis-moll

**Литературные сочинения**

«Муза и мода», книга. Париж, 1935  
«Повседневная работа пианиста и композитора», избранные страницы из Записных книжек. М., 1979, 2011  
«Russian Composer Disclaims Modernism», интервью журналу «Musical America» 8 ноября 1924 г.  
«С.В. Рахманинов», статья в газете «Россия и славянство». Париж, 1 мая 1933 г.

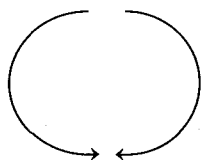
## Н. К. Метнер. Об упражнении (общие установки)<sup>1</sup>

### 1. Посадка

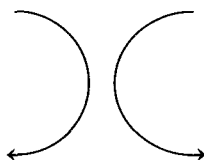
Сначала сесть возможно удобнее, прочнее. Корпус должен являться прочным, устойчивым центром, но отнюдь не быть в состоянии судорожного напряжения. Он может отражать лишь самые широкие линии движений, но отнюдь не мелкие. Он может следовать за движением рук вправо и влево (то есть вверх и вниз), но возможно меньше двигаться вперед и назад. Голова должна только думать и слушать, но отнюдь не болтаться. Она должна столько же принадлежать сосредоточенному слушателю, как и мыслящему исполнителю, но отнюдь не помогать движениями технической работе рук.

### 2. Положение рук

Наиболее нормальным положением рук является такое, при котором локти отделяются от корпуса, то есть как бы *расходятся* в противоположном направлении, а кисти рук, наоборот, как бы *встречаются*. Таким образом, руки чаще образуют такую фигуру:



а не такую:



<sup>1</sup> Выдержки из кн.: Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из Записных книжек. М., 1979. С. 31–33.

Состояние и положение локтей и кистей рук может быть уже свободнее, нежели корпуса. Локти отражают уже менее широкие линии движений, нежели корпус, а кисти — еще меньшие. Но все же это линии, то есть группы нот, а не *отдельные* ноты, движения которых отражаются лишь в пальцах.

Инициатива удара в *одном только* пальцевом рычаге — вещь *нереальная*. И потому необходимо развивать и те мускулы руки, при действии которых палец может быть лишь *проводником* удара, а не его инициатором.

Техника Рахманинова, его энергия, сила, быстрота и четкость основаны на вытряхивании движения изнутри — он никогда не нудит своих пальцев.

### Об ошибках пальцев, пальцевом туше

1. Каждая неловкость, узел, ошибка, замешательство пальцев происходит главным образом от психологических причин или от нервозности. Если известный пассаж выучен на совесть и разработан и технически и пластически, то следует *убирать рефлекс на детали и играть цельной художественной волной*.

2. Поменьше упражнений<sup>2</sup>, гимнастики, преувеличенно медленных темпов, преувеличенного *legatissimo*-растяжки, преувеличенного давления клавиш и т. д.

3. Не забывать проигрывания каждой рукой отдельно.

### Ошибка и замешательство пальцев происходят:

1. Или от *неумения выделить* для технической отделки каждый трудный пассаж или фрагмент его (предпоследняя страница «*Feux follets*»).

2. Или же от *неверного слушания*, то есть когда слух сосредоточивается не на том, что составляет главное содержание. И еще необходимо побольше играть *требуемым туше и динамическим оттенком*.

1. Думать постоянно (и в упражнениях) о вольготности и свободе (*Lockerheit*) рук и пальцев, а также о красивом звуке.

2. Не играть подряд слишком много упражнений и гимнастических фрагментов. Постоянно чередовать подобный род занятия с пьесными и кантиленными отрывками.

<sup>2</sup> Метнер кроме упражнений К. Таузига часто рекомендовал следующие номера из первой тетради Упражнений И. Брамса: № 2, 3, 7—19, 21—25 (см.: *Брамс И.* Ежедневные упражнения).

3. Для чистоты трудных пассажей: *плоские пальцы* при *legatissimo*, а главное — побольше хладнокровия.
4. Долой все резкие эксцентрические движения.
5. Выдерживать подолгу одну ровную звучность (*pp*, *p*, *mf*, *f*) и потом тренировать постепеннейшее *crescendo* и *diminuendo* (на больших перспективах).
6. Руку ниже, цепче!
7. Никогда *не делать акцентов* на широкой линии *crescendo* или *diminuendo* — это разбивает эту линию.
8. Наивозможная близость пальцев к клавишам.
9. При работе и упражнениях следить, чтобы все доигрывалось до полной отчетливости. Для этого полезно иногда подольше выдерживать общий фон в *forte*.

## Упражнения Н. К. Метнера

## УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ

1

По полутонам                      По целым тонам                      По полтора тона

По два тона

На фоне выдержанных нот

и т.д.

Рекомендовать следующие варианты:

а)

и т.д.

б)

и т.д.

<sup>1</sup> Всюду, где левая рука не выписана, ее нужно играть на две октавы ниже. Упражнения следует играть от каждого звука в хроматическом порядке.

<sup>2</sup> Выдержанные звуки берутся беззвучно.

в)

и т.д.

Упражнения с сохранением аппликатуры гаммы

*pp.*

*f.p.*

и т.д.

Хроматическая гамма на две октавы с аппликатурой через пятый палец

*simile*

ТРЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Measures 5 and 6 of the first system. The music is in 4/4 time. Measure 5 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 1), and a quarter note B4 (finger 3). The bass clef has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note F3 (finger 2), and a quarter note E3 (finger 1). Measure 6 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 1), and a quarter note B4 (finger 3). The bass clef has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note F3 (finger 2), and a quarter note E3 (finger 1). Both measures are followed by a double bar line and a repeat sign.

Measures 7 and 8 of the second system. The music is in 4/4 time. Measure 7 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 1), and a quarter note B4 (finger 3). The bass clef has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note F3 (finger 2), and a quarter note E3 (finger 1). Measure 8 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 1), and a quarter note B4 (finger 3). The bass clef has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note F3 (finger 2), and a quarter note E3 (finger 1). Both measures are followed by a double bar line and a repeat sign.

и т.д.

Measures 9 and 10 of the third system. The music is in 4/4 time. Measure 9 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 3), a quarter note A4 (finger 2), and a quarter note B4 (finger 4). The bass clef has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note F3 (finger 2), and a quarter note E3 (finger 4). Measure 10 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 5), a quarter note A4 (finger 4), and a quarter note B4 (finger 4). The bass clef has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note F3 (finger 2), and a quarter note E3 (finger 4). Both measures are followed by a double bar line and a repeat sign.

и т.д.

Measures 11 and 12 of the fourth system. The music is in 4/4 time. Measure 11 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 5), a quarter note A4 (finger 4), and a quarter note B4 (finger 3). The bass clef has a quarter note G3 (finger 2), a quarter note F3 (finger 1), and a quarter note E3 (finger 3). Measure 12 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 4), a quarter note A4 (finger 3), and a quarter note B4 (finger 2). The bass clef has a quarter note G3 (finger 2), a quarter note F3 (finger 1), and a quarter note E3 (finger 3). Both measures are followed by a double bar line and a repeat sign.

Measures 13 and 14 of the fifth system. The music is in 4/4 time. Measure 13 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 3), and a quarter note B4 (finger 4). The bass clef has a quarter note G3 (finger 2), a quarter note F3 (finger 3), and a quarter note E3 (finger 2). Measure 14 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 3), and a quarter note B4 (finger 4). The bass clef has a quarter note G3 (finger 2), a quarter note F3 (finger 3), and a quarter note E3 (finger 2). Both measures are followed by a double bar line and a repeat sign.

и т.д.

Measures 15 and 16 of the sixth system. The music is in 4/4 time. Measure 15 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 3), and a quarter note B4 (finger 4). The bass clef has a quarter note G3 (finger 2), a quarter note F3 (finger 3), and a quarter note E3 (finger 2). Measure 16 contains a treble clef with a quarter note G4 (finger 2), a quarter note A4 (finger 3), and a quarter note B4 (finger 4). The bass clef has a quarter note G3 (finger 2), a quarter note F3 (finger 3), and a quarter note E3 (finger 2). Both measures are followed by a double bar line and a repeat sign.

и т.д.

и т.д.

10 *pp* *p.p.*

и т.д.

11

и т.д.

11a)

и т.д.





13 *pp. l.p.*

1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

14

4 5 1 2 1 2 3 4 5 2 3 1 2 1 3 4 5

а)

4 3 2 5 1 4 3 3 4 2 5

И т.д.

УПРАЖНЕНИЯ НА ДВОЙНЫЕ НОТЫ

15

4 5 1 2 2 1 5 4

И т.д.

16

3 4 5 4 2 3 3 2 1 2 4 3 4 5 4

И т.д.

17

1 2 1 3 4 1 5 4 1 3 17 1 2 1 3 1 5 4 1 4 3 1 2 1 3 4

И т.д.

18

5 4 3 4  
1 2 2 1

1 5 2 4 3 4

И т.д. И т.д.

19

3 4 5 4  
1 2 3 2

1 2 3 2  
3 4 5 4

И т.д.

20

3 5 4 3 4 5 4 3 4 5  
2 2 1 2 1 2 1 2 1 2

2 3 4 2 3 2 5 4 1 4

21

3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 1  
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

3 4 2 5 1 4 2 3 1 4 2 5 1 4 3 5 2 4 3 4 1 5 3 4 2 5



6)

и т. д.

в)

и т. д.

24

и т. д.

а)

и т. д.

25

и т. д.

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-3. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left hand plays a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. The notation is in treble and bass clefs.

н т. д.

26

Handwritten musical notation for the second system, measures 4-6. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left hand plays a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. The notation is in treble and bass clefs.

н т. д. до

Handwritten musical notation for the third system, measures 7-9. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left hand plays a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. The notation is in treble and bass clefs.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 10-12. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left hand plays a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. The notation is in treble and bass clefs.

н т. д.

27<sup>4</sup>

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 13-15. The piece is in 8/8 time. The right hand plays a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left hand plays a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. The notation is in treble and bass clefs.

<sup>4</sup> Это упражнение можно играть по звукам трезвучия и уменьшенного септаккорда.

## По большим секундам

28

## По малым терциям

По большим терциям<sup>5</sup>

29

30

<sup>5</sup> Продолжать играть по всем интервалам в пределах октавы.



Упражнение к Сказке h-moll, op. 34



Упражнение к "Danza Silvestra" («Лесной танец»)



И. Т. Д.



И. Т. Д.



И. Т. Д.



И. Т. Д.



И. Т. Д.

И. Т. Д.



И. Т. Д.

И. Т. Д.

И. Т. Д.

<sup>5</sup> По этой схеме упражнять каждый палец в отдельности на выдержанных четырех звуках уменьшенного септаккорда.



## Вверх и вниз по гаммам

36

и т. д.

37

и т. д.

и т. д.

38

и обратно

39

а)

б)

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i> .....	3
Часть первая. Парабола жизни .....	18
<i>Глава 1.</i> Русский период .....	18
<i>Глава 2.</i> Годы странствий. Против течения .....	54
<i>Глава 3.</i> Лондонский Метнер .....	85
Часть вторая. Творчество .....	104
<i>Глава 4.</i> Сонаты .....	104
<i>Глава 5.</i> Сказки и другие пьесы .....	132
<i>Глава 6.</i> Концерты и Квинтет .....	153
<i>Глава 7.</i> Вокальные сочинения .....	185
<i>Глава 8.</i> Черты стиля .....	204
Часть третья. Литературное завещание .....	215
<i>Глава 9.</i> «Муза и мода» .....	217
<i>Глава 10.</i> Феномен пианиста-композитора .....	227
<i>Глава 11.</i> Феномен композитора-пианиста .....	243
<i>Заключение</i> .....	261
<i>Приложение</i> .....	269
Комментарии к первой части .....	269
Комментарии ко второй части .....	278
Комментарии к третьей части .....	289
Список произведений Н.К. Метнера .....	301
Н.К. Метнер. Об упражнении (общие установки) .....	309
Упражнения Н.К. Метнера .....	312

**МЕТНЕР ИГРАЕТ МЕТНЕРА**  
**Архивные записи 1931–1947 гг.**

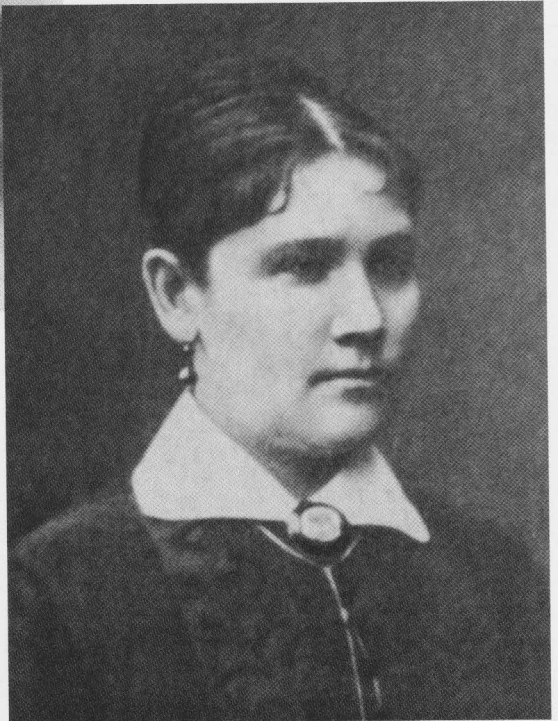
1. Арабеска ля минор (Отрывок из трагедии), соч. 7 № 2 (3:40)  
Запись 21/31 марта 1947, Studio 3, Abbey Road, London
2. Сказка до минор, соч. 8 № 1 (2:46)  
Запись 26 февраля 1931, Columbia's Large Studio, Petty France, London
3. Сказка ми минор (Шествие рыцарей), соч. 14 № 2 (3:40)  
Запись 31 марта 1930, Central Hall, Westminster
4. Новелла до минор, соч. 17 № 2 (4:25)  
Запись 27 марта 1947, Studio 3, Abbey Road, London
5. Сказка си-бемоль минор, соч. 20 № 1 (2:46)  
Запись 1936, Studio 3, Abbey Road, London
6. Сказка си минор, соч. 20 № 2 (3:34)  
Запись 1936, Studio 3, Abbey Road, London
7. Сказка фа минор, соч. 26 № 3 (4:19)  
Запись 21/31 марта 1947, Studio 3, Abbey Road, London
8. Импровизация, соч. 31 № 1 (7:21)  
Запись 26 октября 1946, Studio 3, Abbey Road, London
9. Праздничный танец, соч. 38 № 3 (4:40)  
Запись 26 февраля 1931, Columbia's Large Studio, Petty France, London
10. Весна, соч. 39 № 3 (4:26)  
Запись 19 сентября 1947, Studio 3, Abbey Road, London
11. Утренняя песня, соч. 39 № 4 (4:25)  
Запись 19 марта 1947, Studio 3, Abbey Road, London
- 12–14. Трагическая соната до минор, соч. 39 №5 (9:56)  
Запись 19 марта 1947, Studio 3, Abbey Road, London
15. Радостная песня, соч. 40 № 4 (2:53)  
Запись 22 апреля 1936, Studio 3, Abbey Road, London
16. Гимн труду (Гимн перед работой), соч. 49 № 1 (4:14)  
Запись 25 февраля 1931, Columbia's Large Studio, Petty France, London

Общее время: 63'05"



К.П. Метнер,  
отец композитора

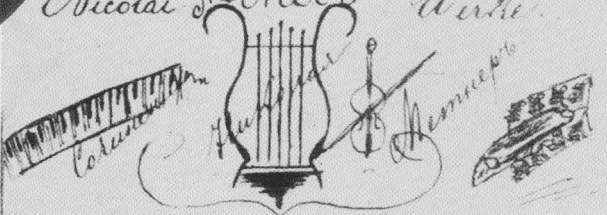
А.К. Метнер,  
мать композитора



Коля Метнер



Nicolai Metner's Werke.



Op. 1 — Nocturne  
— Scherzo

Op. 2 — 2 Themes con variations:  
1<sup>te</sup> — G. moll.  
2 — Es. moll.

Op. 3 — Fantasia G-dur (pour ariste)

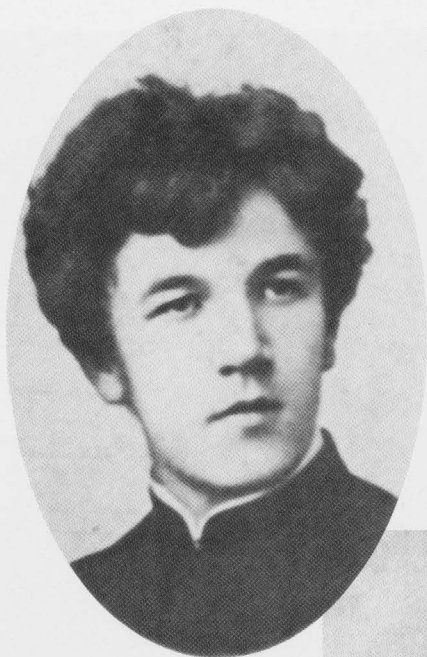
Op. 4 — Sonate N° 1 G. moll.

Op. 5 — Sonate N° 2

Op. 6 — Fantasia G. moll. (pour piano)

Список произведений  
Н.К. Метнера, составленный  
им в 12-летнем возрасте

Н.К. Метнер, 1896



Братья  
Н.К. и А.К. Метнеры, 1887



Братья Э.К. и Н.К. Метнеры, 1896





Анна, Эмилий и Николай Метнеры





К.К. Метнер,  
брат композитора



С.К. Сабурова,  
сестра Н.К. Метнера

Книжка брату  
Михайлу  
от его сестры Надежды

С. Рахманинов  
21-Апр-1910



С.В. Рахманинов.  
Фото с дарственной надписью  
Н.К. Метнеру, 1910



А.Ф. Гедике



А.Б. Гольденвейзер



А.М. и Н.К. Метнеры в поле близ Бугров, 1920

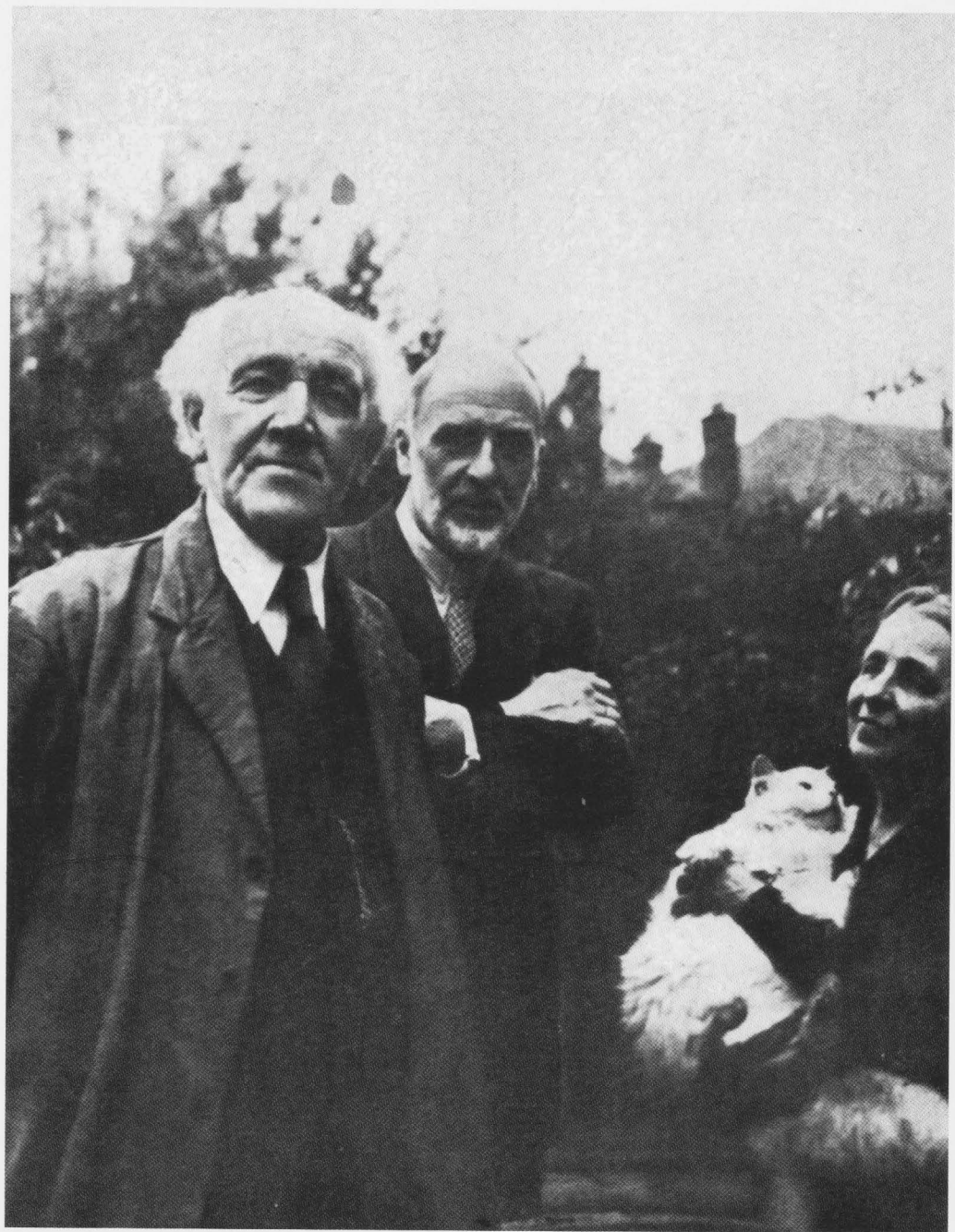
Эдна Айлз



Джайа Гамараджа Уадиар







Н.К. Метнер, А.А. Сван и А.М. Метнер, сентябрь 1948 г.



А.М. Метнер и Н.К. Метнер в доме Айлзов

Чета Айлз и чета Метнер



Н.К. Метнер в последний год жизни



Могила Н.К. Метнера на Хендонском кладбище в Лондоне.  
*Памятник по проекту М.В. Добужинского*





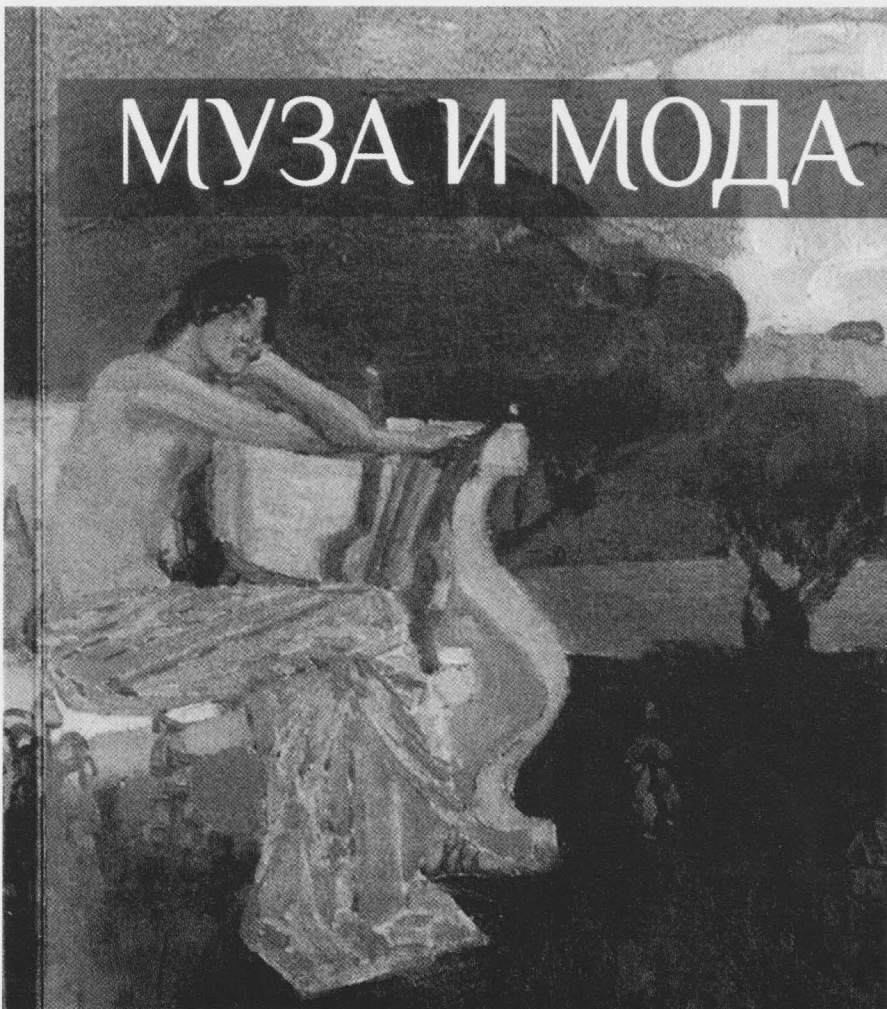
А.М. Метнер по возвращении в СССР (1958).

В приемной ректора Московской консерватории.

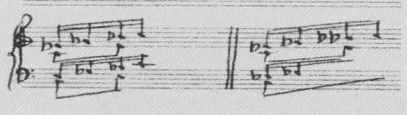
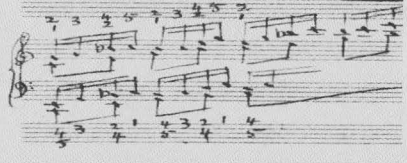
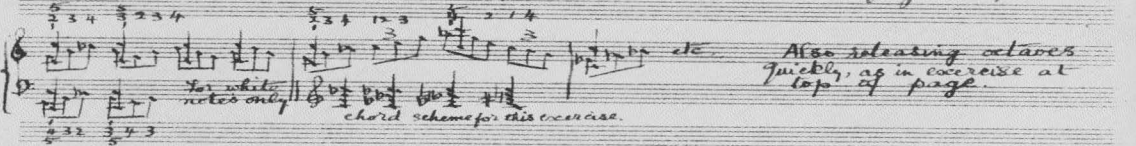
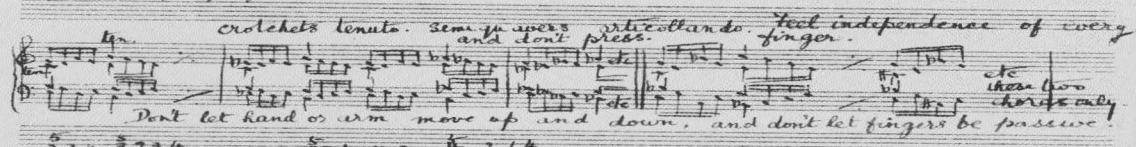
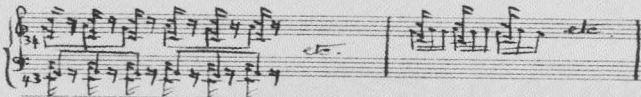
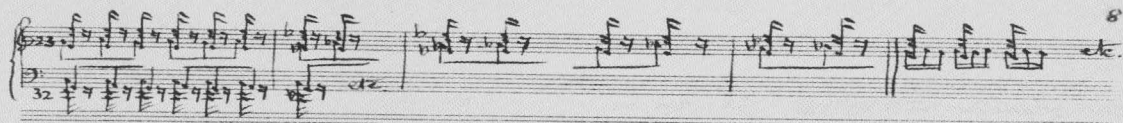
В центре: А.М. Метнер и А.Б. Гольденвейзер. Слева: А.В. Свешников и др.  
Справа: А.В. Шацкес, А.Н. Александров, Н.П. Емельянова, Г.Р. Гинзбург и др.

**НИКОЛАЙ МЕТНЕР**

**МУЗА И МОДА**



«Муза и мода». Обложка первого издания книги Н. Метнера. Париж, 1935



Montmorancy 14 April 1930.

Дорогой Милль,  
Письма твои - откровения и письма соображений  
(рецензии и Блокковского письма) погубили Стасю!  
Ужасно люблю, когда ты как-будто ни с  
того, ни с сего, прилагает как-будто  
уйти тебе и иногда без всякого коллективизма  
Странно, что это всегда бывает так же по-  
-клятво - как-будто эти уйти тебе правды -  
-хвалить или выслушивать твои мысли, которые  
были у меня до твоего письма ...

Возвратившись издалека и конечно трудно  
страхотлив в радиусу Европы и именно на  
Континенте (идею англичане - сиречь твоя и  
живут советом модой, своей донте дурной  
жизнью) - я все время тяжело судила при  
мысли - зачем же ты, прирадному европейскому  
музыкальному суду закатываешь куда ты  
за море для того, чтобы иль ты для своей  
музыки уши, которые слышали бы!.. Это  
изнавание какое то!.. Вторичное изнавание!  
Сначала политическое большевики вытерли  
наш старый режим из радины - России,  
а теперь большевики культуру и искусство  
гонят нас, как старух шарманщиков  
из радины - Европы... И наконец, никто  
поэты не замечают, что это вторичное  
-шевиизм гораздо старше первого... и как

Автографы Н.К. Метнера