

ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОДНОЧАСТИННОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ М. МЕТНЕРА

У статті досліджено драматургічні особливості одночастинних фортепіанних сонат М. Метнера. На основі аналізу сонат C-dur op.11, g-moll op.22, a-moll op.30 розглянуто специфічні ознаки драматургії одночастинної сонати у творчості композитора. Охарактеризовано особливості драматургічного розвитку лірико-драматичного типу одночастинної сонати у російській музиці першої половини ХХ століття.

Ключові слова: М. Метнер, одночастинна соната, лірична соната, лірико-драматична драматургія, сонатне *allegro*.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОДНОЧАСТНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. МЕТНЕРА

В статье исследованы драматургические особенности одночастных фортепианных сонат М. Метнера. На основе анализа сонат C-dur op.11, g-moll op.22, a-moll op.30 рассмотрены специфические признаки драматургии одночастной сонаты в творчестве композитора. Охарактеризованы особенности драматургического развития лирико-драматического типа одночастной сонаты в русской музыке первой половины ХХ века.

Ключевые слова: М. Метнер, одночастная соната, лирическая соната, лирико-драматическая драматургия, сонатное *allegro*.

FEATURES DRAMATIC ONE-PIANO SONATAS IN THE WORKS M. METNER

The article deals with dramatic features one-piano sonatas M. Metnera. Based on the analysis sonatas op.11 C-dur, g-moll op.22, a-moll op.30 examined specific features of this one dramatic sonata in the composer. Characterize the specific dramatic lyric and dramatic one-sonata in Russian music of the first half of the twentieth century.

Key words: M. Metner, this one sonata, sonata lyric, lyric-dramatic drama, sonata *allegro*.

«Срібне століття» російської культури в галузі музичного мистецтва було позначене не лише визначними досягненнями симфонічної та оперної музики, але й стало часом інтенсивного опанування композиторами жанру фортепіанної сонати, зокрема її одночастинного різновиду. Загальновідомо, що першими зразками одночастинної фортепіанної сонати були твори Ф. Ліста (Соната-фантазія «Після прочитання Данте» і Соната h-moll), в яких було закріплено героїко-драматичний її різновид. Проте на межі ХІХ–ХХ ст. у зарубіжній музиці жанр фортепіанної сонати на певний час відійшов в «історичну тінь», тоді як у Росії разом з великим піднесенням фортепіанного виконавства він стає одним з улюблених, до якого звертаються композитори різних поколінь і різних стильових орієнтацій. Для молодих митців (С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Мосолова) одночастинна фортепіанна соната була зоною музичного експерименту. Сонати представників старшого покоління (О. Скрейбіна, М. Метнера, М. Мясковського) були високохудожніми зразками поєднання кращих надбань західноєвропейського романтизму з традиціями вітчизняної композиторської школи та сформували новий різновид одночастинної сонати – ліричний. У творчості кожного з них формується свій варіант драматургії ліричної сонати. Так, О. Скрейбін тяжіє до лірико-психологічного різновиду,

М. Мясковський – до лірико-трагічного, а у творчості М. Метнера з'являється лірико-драматичний тип одночастинної сонати.

Становлення творчості М. Метнера відбувалося на перетині романтичних і класичних традицій, вдалині від авангардних пошуків молодих композиторів першої половини ХХ ст. Така свідомо ретроспекція, що значною мірою перегукується з естетикою Й. Брамса, не дозволила багатьом його сучасникам і наступникам гідно оцінити роль М. Метнера у розвитку російської музики, зокрема у становленні жанру одночастинної фортепіанної сонати. Значна історична відстань між творчістю М. Метнера і сучасними станом розвитку музичного мистецтва дозволяє, нарешті, визначити місце і роль композитора як у розвитку жанрів фортепіанної музики, так і у формуванні драматургічних принципів ліричної одночастинної сонати.

Вперше музика М. Метнера широко охарактеризована в монографії О. Долинської [1]. Зокрема, у ній міститься багато цінних спостережень, які дозволяють усвідомити особливості світогляду композитора, що позначились на стилі його музики. З різних позицій жанр фортепіанної сонати у творчості М. Метнера розглядається у дисертаціях Ю. Москалець [2], К. Підпорінової [3] та Н. Швець [4]. Проте у контексті формування драматургічних принципів лірико-драматичного різновиду одночастинної фортепіанної сонати М. Метнера ще не були предметом наукового дослідження. Тому, спираючись на попередньо здійснений комплексний аналіз усіх одночастинних сонат М. Метнера, ставимо за мету визначити специфічні ознаки драматургічного розвитку лірико-драматичної одночастинної сонати у творчості композитора. У результаті аналізу було виявлено, що вперше ознаки лірико-драматичної драматургії яскраво проявились у «Сонатній тріаді» ор.11, а у двох наступних – Сонаті *g-moll* ор.22 і Сонаті *a-moll* ор.30 набули рис індивідуального стилю композитора.

У композиторському доробку М. Метнера міститься чотирнадцять сонат, з яких одночастинними композиціями є: Тріада маленьких сонат ор.11 №№1–3, Соната *g-moll* ор.22 №3, Соната *a-moll* ор.30, Соната-спомин *a-moll* ор.38 №1, Трагічна соната *c-moll* ор.39 №5, Гротова соната ор.53 №2. Таким чином, М. Метнер разом з О. Скребіним найбільше поміж російських композиторів першої половини ХХ століття у фортепіанній творчості демонструє стійку тенденцію до одночастинної сонатної композиції. Орієнтиром у виборі принципів драматургії для російських композиторів були сонати Ф. Ліста, індивідуально перетворені ними у контексті власних світоглядних і стилістичних уподобань.

Першою спробою звернення композитора до одночастинної фортепіанної сонати став цикл «Сонатна тріада» ор.11. Саме остання із Тріади Соната *C-dur* демонструє яскраві ознаки лірико-драматичного висловлювання.

Однією з драматургічних рис одночастинної сонати, що сформувались у творчості Ф. Ліста, стала дія у сонатному *allegro* принципів інших музичних форм. У Сонаті *C-dur* у побудові експозиції вже наявні риси концентричної форми (форму другого порядку), яка утворюється за допомогою певного упорядкування інтонаційно-мотивного матеріалу та у центрі якої знаходиться поривчаста побічна партія (див. табл 1):

Таблиця 1. Співвіднесення партій класичної сонатної експозиції та рис концентричної форми у Сонаті *C-dur* ор.11 №3

Експозиція сонатної форми	Головна партія	Сполучна партія (на власному самостійному матеріалі)	Побічна партія	Перша заключна партія (на матеріалі сполучної партії)	Друга заключна партія (на матеріалі головної партії)
Концентрична форма	Розділ А	Розділ В	Розділ С	Розділ В1	Розділ А1
Такти	1-17	18-31	32-48	49-55	56-67

Ознаки множинної драматургії, що проявляються у значних образних метаморфозах тематизму, також є властивими для одночастинної сонати. Суттєві образні зміни, що відбуваються з матеріалом головної партії в розробці, репризи і кодї, надають розгортанню музики рис драматизму. Її хоральне викладення набуває іноді патетичного звучання (зокрема на початку репризи у тт. 136–143).

Загалом розвиток драматургії Сонати *C-dur op.11 №3* базується на досягненнях Ф. Ліста, але модифікується відповідно до іншого типу образності. Специфічними ознаками ліричної одночастинної сонати, в якій зберігаються основні драматургічні принципи лістівської героїко-драматичної сонати (тяжіння до суміщення функцій, виокремлення партій у самостійні розділи, дія принципів інших форм, наявність рим поемності і монотематизму), є їхня лаконічність, камерність, тенденція до класицистичної сонатної форми, психологізація образів. Саме такі ознаки і свідчать, що героїко-драматичний лістівський тип перетворюється у М. Метнера на лірико-драматичний.

Соната *g-moll op.22* демонструє образне коло, наближене до лістівського героїко-драматичного типу одночастинної сонати, адже в ній відкривається світ відверто патетичних образів. Схвильований драматизм тем сонати, що мають філософську спрямованість, розкрито з психологічною глибиною. Водночас у ній можна віднайти і тенденції продовження класико-романтичної традиції, що походять з творчості Л. ван Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковського. У зв'язку з тим, що образний світ сонати наближений до лістівського, її форма також виявляється розгорнутою і модифікованою відносно музичного змісту. За основу взято побудову симфонічної поеми зі вступом і багатотемним сонатним *allegro* з самостійним епізодом у розробці і дзеркальною репризою.

Починається соната таємничо-похмурим вступом, який сприймається вихідною тезою до тлумачення головних образів твору і задає схвильовано-патетичний тон звучання. О. Долинська, характеризуючи його «як перше народження думки – тривожної, настирливої, запитальної», вбачає у ньому зв'язок з мотивами-заклинаннями із сонати О. Скрябіна [1, с. 92–93]. Проте її чітка структурна оформленість (тт. 1–8, закінчення домінантовою гармонією) й сконцентрованість висловлювання споріднює вступ і з Сонатою *h-moll* Ф. Ліста. Як і в сонаті композитора-романтика, з інтонаційного матеріалу вступу виростають наступні теми сонатного *allegro*, що свідчить про ознаки монотематизму як способу мислення.

У декламаційній і цілеспрямованій головній партії, що розгортається єдиною лінією безперервного динамічного наростання, виділяємо три мотивних утворення: напружений пунктирний зворот, що походить із теми вступу, та його розвиток (тт. 9–12), хвилеподібна наспівна мелодична лінія (тт. 13–16) і висхідний хоральний рух з пунктиром зі вступу (тт. 17–27). Ці три мотивні утворення складають у межах головної партії драматургічну тріаду «теза-антитеза-синтез». Слід також зауважити, що інтонаційно її перший мотив проростає із теми вступу.

У розлогіій сполучній партії (тт. 37–94) проявляється не лише тяжіння М. Метнера до багатотемності, але й суміщення драматургічних функцій викладення і розвитку тематичного матеріалу. Сполучна партія містить дві нові теми – рухливу етюдного характеру (тт. 37–59) і кантиленну, наспівну у дусі російської пісенності (тт. 60–75). Експозиційний тип викладення другої теми у тональності *B-dur* якраз і створює ефект суміщення загальних композиційних функцій розвитку й експонування музичного тематизму. В експресивно-драматургічному плані кантиленна тема виконує функцію підготовки лірико-елегічної побічної партії. Етюдний рух першої сполучної партії поєднується з елементами теми вступу і головної партії (зокрема у тт. 44–47), що надає композиції рис наскрізного розвитку.

Наприкінці розгортання сполучної партії у гучній динаміці з'являється драматичне проведення головної теми, що стає патетичною і значно драматизує образ сполучної партії. Контрастом до неї постає тихе звучання побічної теми.

Якщо головна партія виростає з пунктирного мотиву вступу, то побічна – з її початкового квартового мотиву, проте її характер – задумливо-елегічний, оповідальний (тт. 95–120). Загальна побудова побічної партії – репризна тричастинна. У першому розділі тема викладається (тт. 95–104), у середньому – з'являється нове тематичне утворення, інтонаційно споріднене як з побічною, так і з третім мотивом головної партії (тт. 105–120), а реприза – динамічна, яка надає темі звучання нового характеру, вольового і рішучого.

Цікавим у драматургічному плані постає заключний розділ експозиції сонатного allegro (тт. 131–156). Він розпочинається з контрапунктичного проведення теми сполучної партії і побічної в басовому голосі. Сам же розділ повинен виконувати заключну логічну роль, хоча функція розвитку в ньому відчутна досить сильно. Заключна партія виконує також і важливу розділову функцію між самою експозицією і розробкою, в якій образні характеристики усіх тем значно трансформуються. Започаткований принцип контрапунктичного поєднання тем у розробці знайде своє різнобічне втілення у проведенні практично усіх тем.

Побудова розробки здійснюється за лістівським принципом, адже в ній з'являється самостійний епізод, який М. Метнер називає Інтерлюдом. Сама розробка складається з двох розділів: власне розробка та вставний епізод Інтерлюд, що виконує експресивно-драматургічну функцію ліричного центруциклу і компенсує відсутність у ньому повільної частини.

У динамічному першому розділі розробки свій розвиток знаходять практично усі теми експозиції. Так, розпочинається вона першим мотивом головної партії, який швидко переходить у значно трансформований рух першої сполучної (етюдної) теми (тт. 157–164); потім з'являється у схвильованому викладенні серединний епізод побічної партії (тт. 165–173), який знову продовжує модифікація етюдної сполучної теми. У кульмінаційний момент з'являється тема вступу (тт. 189–196), яку в контексті розробки можна вже сприймати темою фатуму, невідвортної долі. Слід сказати, що тема вступу проводиться майже в повному вигляді. Таких проведенень протягом розгортання композиції спостерігаємо усього три – на початку, перед Інтерлюдом і наприкінці коди. Це надає загальній побудові рис симетрії.

Повний контраст основним образам сонати створює Інтерлюд – вставний епізод, який відіграє роль повільної частини циклу. За своїм характером тема Інтерлюдом може бути певною мірою спорідненою з образом побічної партії, а інтонаційно – з мотивами вступу, головної і побічної партій експозиції. Це підтверджує нашу початкову тезу про наявність у сонаті елементів монотематичного мислення, притаманних жанру поеми. Таким чином, у твір проникають драматургічні принципи іншого жанру.

Дія принципів суміщення драматургічних функцій, типових для одночастинної сонати, спостерігається не лише в експозиції, де головна і побічна партії насичені розробковістю, а в сполучну проникає експозиційність, але й у розробці: вставний епізод Інтерлюд певною мірою гальмує її драматургічні процеси. В Інтерлюді з'являється прийом «сонати у сонаті», використаний Ф. Лістом у Сонаті h-moll. Слід також зазначити, що обидві композиції належать саме до драматичного типу одночастинної сонати, проте у Ф. Ліста в ній переважає героїчне начало, а в М. Метнера значну роль відіграє саме лірика. Результати аналізу малої сонати для наочності представляємо у таблиці 2.

Таблиця 2. Побудова малої сонатної форми у вставному епізоді Інтерлюд з розробки Сонати g-moll op.22 М. Метнера

<i>Розділ (загальні композиційні функції)</i>	<i>Підрозділ (спеціальні композиційні функції)</i>	<i>Нумерація тактів</i>	<i>Тональність чи тональний рух</i>	<i>Панівний образ та жан- рові періоджерела (експресивно- драматургічні функції)</i>
Експозиція	<i>Головна партія</i>	197–209	f -moll – Des-dur	Andantelugubre. Нова тема на інтонаційному матеріалі вступу. <i>Похмуро-зосереджена лірика</i>
	<i>Побічна партія</i>	210–221	Des-dur	Roso a rosopiusereno e sonmoto. Нова тема. <i>Схвильована лірика</i>
Розробка		222–235	Des-dur – D-dur – A-dur – C-dur	На матеріалі головної теми Інтерлюдом. <i>Трагічна патетика.</i>

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Реприза</i>	<i>Головна партія</i>	236–245	C-dur – As-dur	Повернення сфери <i>похму-ро-зосередженої лірики</i> .
	<i>Побічна партія</i>	246–255	As-dur	<i>Певне просвітлення схви-льованої лірики</i>
<i>Кода</i>		256–263	ges-moll	На темі головної партії Інтерлюд. <i>Патетика</i> .

Інтонаційна спорідненість тем малої сонатної форми із великою сонатною експозицією надає сонаті рис інтонаційної єдності та наскрізного розвитку.

Особливою винахідливістю у галузі загальної побудови відзначається загальна реприза сонатного *allegro*, яка порушує тональні і композиційні устої класичної побудови. Нетональна реприза (замість *g-moll* з'являється *a-moll*) є «дзеркальною»: замість головної спочатку з'являється видозмінена сполучна, а потім - побічна партія. Побічна партія (тт. 328–373) підлягає сильній динамізації, що стверджує патетичний характер усієї сонати. Побічна партія, як і сполучна, у репризі також з'являється не в основній тональності, а в *c-moll*. Така тональна невідповідність дозволяє говорити про наявність елементів несправжньої репризи, тобто про тенденцію до суміщення функцій. Лише з появою у репризі головної партії (тт. 354–396) утверджується головна тональність усього твору *g-moll*, а саме проведення теми стає кульмінацією усієї сонати.

Кода сонати має синтетичний характер – у ній з'являються інтонації усіх тем сонати (тт. 397–423). Патетичну оповідь завершує тема вступу, що також надає вже усій композиції рис дзеркальності.

Загалом у побудові сонати композитор спирається на ознаки жанру симфонічної поеми, в основі якої – сонатна форма зі вступом і кодою. Як і в симфонічній поемі, рис наскрізного розвитку надає звернення до монотематизму. Однак і в цій сонаті можна спостерігати дію драматургічних принципів інших форм, що проявляються у появі ознак форми другого порядку – концентричної (також зі вступом і кодою). Співвідношення рис сонатної і концентричної форм відображаємо у таблиці 3.

Таблиця 3. Співвідношення форми сонатного allegro і концентричної форми у Сонаті g-moll op.22 М. Метнера

<i>Сонатна форма</i>	Вступ	Зона головної партії	Зона побічної партії	Розробка: Власне розробка та <i>Інтерлюд</i>	Зона побічної партії	Зона головної партії	Кода
<i>Концентрична форма</i>	A	B	C	вставна мала соната	C1	B1	A1
<i>Нумерація тактів</i>	1–8	9–94	95–156	157–263	264–373	374–396	397–423

Як бачимо, центром цієї концентричної форми стає Інтролюд. Його центральне положення підкреслено і зміною темпу, і новою тональністю, і новим типом фактури. Інтролюд, маючи певні риси інтонаційної спільності з тематизмом експозиції, контрастує з основними образами сонати і є найдраматичнішим її розділом. Завдяки своїй структурній самостійності він не лише відіграє роль середньої частини циклу, але й стає зосередженням головної ідеї твору.

Аналіз драматургії Сонати *g-moll op.22* М. Метнера дозволяє зробити висновок про те, що, звернувшись до змісту, близького героїко-драматичному типу одночастинної фортепіанної сонати, композитор використав і притаманні цьому типу драматургічні принципи. Вони полягають у появі елементів драматургії різних форм, суміщенні логічних, загальних і спеціальних

композиційних функцій; прагненні до поємності і монотематизму. Композитор слідує шляхом згортання усіх частини повного циклу до однієї частини, що призвело і до появи малої сонатної форми у вставному епізоді розробки, і до монументалізації музичних образів. Водночас у цій сонаті настільки відчутне й прагнення композитора до ліризації і психологізації її образів, що ми відносимо її до лірико-драматичного типу.

Шлях розгортання образів сонатного *allegro* до рівня циклу обрав М. Метнер у побудові композиції одночастинної Сонати *a-moll* *op.30*. Зв'язок з драматургією Сонати *g-moll* *op.22* проявляється у частковому використанні методу монотематизму: афористичний вступ (тт. 1–8) до сонати можна сприймати темою-епіграфом, із якої виростуть головна партія, побудована на мотиві вступної теми (тт. 9–29), початок сполучної партії (тт. 30–40) і заключна партія (тт. 107–114). Як і в попередній проаналізованій сонаті, сам вступ відокремлюється від початку головної партії тихою ферматою, що змушує слухача замислитись над його значимістю для усього твору. Також, як і в попередньому зразку, вступ зберігає свою значимість протягом усієї форми і саме його інтонації стають завершальними у сонаті. Всі ж теми, що виростають з мотиву вступу, належать до драматичної образності сонати.

Тяжіння до багатотемності, що проявилось у патетичній Сонаті *g-moll* *op.22*, зберігається і в цьому творі: сполучна партія класично складається з трьох функціональних підрозділів, кожному з яких відповідає певний тематизм. Так, вступний підрозділ у сполучній партії (тт. 30–40) побудований на темі вступу і сприймається продовженням розвитку головної теми. Власне сполучний розділ (тт. 41–53) має нову тему, яка за характером нагадує етюдну сполучну партію Сонати *g-moll*. Заключний розділ сполучної партії (тт. 54–61), що виконує функцію підготовки побічної теми, не лише тонально, але й образно стає предиктом до неї, демонструючи другу нову ліричну тему, в якій відчутне ладове мерехтіння *e-moll* – *G-dur*, що буде притаманне і побічній партії. Саме ця друга нова тема сполучної партії набуде настільки великого значення у розробці, що на ній буде побудовано окремий епізод.

Структурна чіткість, відокремленість від сусідніх партій ферматами, розвиток від драматичного до ліричного і утвердження цього ліричного у самостійній темі – усі ці ознаки демонструють тенденцію до відокремлення окремої партії у самостійний розділ. Крім розвиваючої функції, традиційно притаманної сполучним розділам, у цьому прикладі відчутні і функції експонування (лірична тема у третьому підрозділі партії), що демонструє дію принципів суміщення функцій.

Тенденцію до відокремлення у самостійний розділ продовжує і побічна партія, яка має виразну тричастинну побудову. У першій частині експонується нова лірична тема, що поєднує рими наспівності і декламаційності (тт. 63–68), середина є мініатюрною розробкою теми, яка надає їй рис схвильованості, а третя частина (тт. 91–106) – динамічна реприза, рух якої поступово розсіюється і затихає на ферматі, чітко визначаючи межі розділу побічної партії.

Заключна партія (тт. 107–114), побудована на мотиві вступу, містить у собі елементи поліфонічного розвитку, адже її тема викладається канонічно двома інтервальними пластами.

Таким чином, у побудові експозиції проявляють себе тенденції монотематизму, суміщення функцій та відокремлення партій у самостійні епізоди, які є властивими для драматургії одночастинної сонати.

Розгорнута розробка (тт. 115–362) демонструє усі потенціальні можливості кожної з тем експозиції та складається з низки епізодів. Перший побудовано на розвитку заключної теми (тт. 115–133), другий – головної (тт. 136–163). Вони відводять до широкого розгортання і розвитку двох ліричних тем: теми з третього розділу сполучної партії (тт. 164–197) і побічної партії (тт. 198–205). Чергування цих тем створює самостійний розгорнутий епізод (тт. 164–262), який стає не лише центральним епізодом розробки, але й виконує функцію ліричного центру циклу (подібно до нового епізоду у Сонаті *g-moll* *op.22*). Проте він яскравіше відтіняється останнім розділом розробки (тт. 263–362), що починається розвитком елементів головної теми і переростає у могутній предикт, підкреслений дзвоновістю, типовою для російської фортепіанної музики (тт. 338–354).

Межу між розробкою і репризою розділяє максимально гучне проведення теми вступу (тт. 355–361). Загалом у розробці діють принципи циклічності, адже окрім своїх безпосередніх функцій, пов'язаних з драматизацією дії, один з її епізодів виконує роль ліричного центру повного сонатного циклу.

Реприза (тт. 362–404) привносить у драматургію сонатного allegro риси класичної врівноваженості, що певною мірою, знижує загальний драматизм музики і здається, ніби гальмує її розвиток. Слід також відзначити просвітлення колориту звучання головної теми у репризі, яка замість мінору проводиться у мажорній тональності. Проте це стає виправданим з початком коди (тт. 405–508), яка виявляється другою розробкою сонати. Наприкінці репризи є підготовчий епізод, в якому спочатку контрапунктично поєднуються теми головної і третього розділу сполучної партії (тт.384-395) та у sforzando проводить двоголосний канон (тт. 396–402). Характер коди має риси синтетичності, адже в ній продовжується і завершується розвиток усіх тем експозиції.

Загалом аналіз драматургії Сонати a-moll op.30 засвідчує, що її розгортання базується на тих принципах, що сформувався у Сонаті g-moll op.22. У значній мірі це пояснюється їхньою належністю до одного підтипу одночастинної фортепіанної сонати – лірико-драматичного.

Підсумовуючи результати аналізу драматургії одночастинної фортепіанної сонати у творчості М. Метнера, можна стверджувати, що композитор закріплює лірико-драматичний підтип ліричної сонати. Принципи драматургії одночастинної сонати М. Метнера значною мірою базуються на досягненнях Ф. Ліста, оригінально перетворених на ґрунті національних традицій, світоглядних установок та індивідуального стилю російського композитора. Ознаками одночастинної драматургії виступають суміщення драматургічних функцій, прагнення до відокремлення розділів у самостійні епізоди, елементи множинної драматургії, дія драматургічних принципів інших форм. Специфіка метнерівського тлумачення драматургії одночастинної сонати полягає у гнучкому поєднанні класичних традицій (чіткий тональний план, структурна стрункість розділів, емоційна врівноваженість образів тощо) із романтичною патетикою та прагненням до глибокої психологізації образів, властивим російському мистецтву перших десятиліть ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Долинская Е. Николай Метнер: монографический очерк / Елена Долинская. – М. : Музыка, 1966. – 193 с.
2. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – М., 2004. – 232 с.
3. Підпорінова К. В. Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Підпорінова Катерина Вікторівна ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 20 с.
4. Швець Н. О. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі XIX–XX століть (на прикладі творчості С. Танєєва та М. Метнера) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Швець Наталія Олександрівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2008. – 22 с.

УДК 78.471; 78.2і

СУН ЖУЙ ЛУН

ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ХАРБІНУ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-КИТАЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У статті досліджено особливості національного складу першого симфонічного оркестру міста Харбін. Розглянуто специфіку репертуару. Охарактеризовано діяльність перших диригентів оркестру з Росії.

Ключові слова: Харбін, оркестр, диригент, репертуар.