



УДК 78.071.1 : 786.2.082.2

*Екатерина Подпоринова***СОНАТЫ-СКАЗКИ Н. МЕТНЕРА И АН. АЛЕКСАНДРОВА:
В ЛАБИРИНТАХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ**

В статье рассматриваются композиционно-драматургические решения сонат-сказок Н. Метнера (op. 25, № 1) и Ан. Александрова (op. 90), выявляются влияния на музыкальную форму закономерностей жанра литературной сказки. Каждый из композиторов, используя одинаковое жанровое обозначение, актуализирует собственное понимание «сказочности». На примере сонат-сказок выделяются сходные и различные черты в творческом методе композиторов.

Ключевые слова: жанр-гибрид, соната, сказка, родственность, связуемость.

Катерина Підпорінова

СОНАТИ-КАЗКИ М. МЕТНЕРА ТА АН. АЛЕКСАНДРОВА: В ЛАБИРИНТАХ МУЗИЧНИХ ФОРМ. У статті розглядаються композиційно-драматургічні рішення сонат-казок М. Метнера (op. 25, № 1) та Ан. Александрова (op. 90) і виявляються впливи на музичну форму закономірностей жанру літературної казки. Кожен з композиторів, використовуючи однако-ве жанрове позначення, актуалізує власне розуміння «казковості». На прикладі сонат-казок виділяються схожі та різні риси в творчому методі композиторів.

Ключові слова: жанр-гібрид, соната, казка, спорідненість, зв'язує-мість.

Ekaterina Podporinova

SONATAS-FAIRY-TALES BY N. MEDTNER AND AN. ALEKSANDROV: IN THE LABYRINTHS OF MUSICAL FORMS. In the article are examined the composition-dramaturgic decisions of sonatas-fairy-tales by N. Medtner (op. 25, № 1) and An. Aleksandrov (op. 90) and come to light influence on the musical form of conformities to law of genre of literary fairy-tale. Each of composers, using the same genre denotation, exposes the own understanding of «fairy-tale». On the example of sonatas-fairy-tales similar and different lines are selected in the creative method of composers.

Keywords: genre-hybrid, sonata, fairy-tale, relation, connectedness.



Будучи практически ровесниками¹, воспитанниками Московской консерватории, учениками С. И. Танеева, Н. Метнер и Ан. Александров являются представителями разных эпох в русской музыке, композиторами «соседних» поколений. Вместе с тем, успешно объединяя композиторскую, пианистическую, педагогическую и теоретическую деятельности², оба музыканта вели свои творческие поиски в едином художественном русле. Не случайно, вспоминая о незабываемых встречах с Н. Метнером, Ан. Александров писал: «В моей музыке Николай Карлович усмотрел тенденцию к сохранению основных принципов всего предшествующего развития музыкального искусства, и это побудило его особенно поощрительно отнестись к ней, помимо её индивидуальных качеств, которые тоже произвели на него благоприятное впечатление, оказались ему близкими» [3, с. 98]. В этом отношении интересным музыкальным «перекрёстком» представляется обращение композиторов к жанру сонаты-сказки. Если в творчестве Н. Метнера данный жанровый «гибрид» в определённой степени суммирует более ранние наработки в области фортепианной миниатюры³, то для Ан. Александрова соната-сказка оказывается в роли своеобразной арки, обрамляющей его сонатное наследие. Так, ранняя (юношеская) соната-сказка, ор. 4, стала основой для предпоследней фортепианной сонаты-сказки, ор. 90, что подчёркивается самим автором. «Соната-сказка соч. 90 является коренной переработкой моей первой Сонаты-сказки соч. 4, – пишет композитор. – Первая тема, начало перехода ко второй и часть коды оставлены без изменений. Всё остальное написано заново. Таким образом, Сонату-сказку соч. 90 неправильно было бы назвать просто второй редакцией первой сонаты; она является в сущности новой сонатой на старую тему. Мне кажется, что новая соната полностью воплощает мой прежний замысел, что не удалось мне в юношески-незрелой первой. Стремление к этому, возник-

¹ Укажем даты рождения фигурантов: Николай Метнер – 1880 г.; Анатолий Александров – 1888 г.

² Ан. Александров имел учёную степень доктора искусствоведения (1941); Н. Метнер свои художественно-эстетические взгляды на развитие музыкального искусства изложил в книге «Муза и мода» (1935).

шее у меня уже давно, и вызвало в 1964 году появление 13-ой сонаты» [1, с. 339, сноска]. Можно также с уверенностью сказать, что именно знакомство с метнеровскими произведениями во многом определило жанровое решение сонат Ан. Александрова. Как отмечает последний, на выпускном экзамене по фортепиано он исполнял Сонату-сказку, ор. 25 Н. Метнера [3, с. 96], а две Сказки, ор. 8, находились в числе его любимых произведений [3, с. 94]. Некое «созвучие» этих музыкантов косвенно подтверждается и одинаковым количеством созданных ими фортепианных сонат – всего четырнадцать.

Цель данной статьи – рассмотреть особенности композиционно-драматургических решений в сонатах-сказках Н. Метнера и Ан. Александрова и определить степень влияния «сказочной» составляющей на сонатную форму, что позволит расширить представления о композиторском художественном мышлении.

В творчестве Н. Метнера создание Сонаты-сказки, ор. 25 № 1 (1911 г.) отражает авторское видение одного из возможных путей дальнейшего развития данного жанра посредством обогащения и/или слияния с достижениями литературы, поэзии, философии в условиях наметившегося кризиса музыкального языка. Напомним, что благодаря своему старшему брату Эмилию Метнеру, известному под псевдонимом Вольфинг литератору, философу и музыкальному критику, тесно связанному с русскими поэтами-символистами, композитор был в курсе передовых идей своего времени. Следовательно, мысль о синтезе искусств, их взаимопроникновении и обогащении, подхваченная Серебряным веком, не могла не повлиять на формирование художественного мировоззрения музыканта. С этих позиций, в частности, может быть и объяснена стойкая приверженность Н. Метнера жанру сонаты, занимающему в авторском наследии одно из доминирующих мест. Ведь соната с её возможностью вмещать в логически выстроенную, относительно строгую форму многозначность и философскую глубину содержания стала, по наблюдению Ю. Москалец, «идеальным выражением» двуединства эпохи, определяемого

³ Напомним, что Н. Метнер выступает создателем жанра фортепианной сказки; его перу принадлежит свыше тридцати сказок для фортепиано.



эстетикой символизма и модерна, как ведущих художественных направлений рубежа XIX–XX веков [5, с. 184]. Кроме этого, для Н. Метнера, обладающего и руководствующегося в своем творчестве строгой собственной системой художественно-эстетических принципов, изложенных в книге «Муза и мода» и определяющих особенности авторской манеры высказывания, соната становится неким эталоном музыкальной формы, отмеченной неисчерпаемым потенциалом к дальнейшему развитию. Достаточно чёткая регламентированность сонаты как схемы обязательных построений одновременно и ограничивает фантазию художника, и требует от него высочайшего технического мастерства, поскольку по мере эволюции жанра неизбежно усложняются пути согласования заданных компонентов. Подобная универсальность сонатного жанра создаёт основу для композиторских экспериментов, связанных с привнесением закономерностей развития иной жанровой модели, в данном случае сказки.

Для музыкального искусства сказка выступает в роли жанра-«пришельца» (выражение Е. Тиуновой), характеризуясь как «захватывающий рассказ о выдуманных событиях и явлениях, которые воспринимаются и переживаются как реальные» [2, с. 321]. Вместе с тем, закономерности развёртывания сказочного сюжета оказываются подобными принципам развития сонатной формы. «Сюжет (в эталонном значении этого слова) и сонатная форма, – отмечает Е. Тиунова, – порождены одним и тем же типом человеческого мышления» [10, с. 34]. Сказка, как и соната, обладает собственной характерной структурой, устоявшейся последовательностью событий, в основе которой лежит исходная ситуация противостояния. Напомним, что форма сказки складывается, по В. Проппу, из одинаковой последовательности функций основных персонажей. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определённый с точки зрения его значимости для хода действия» [8, с. 20]. Сказка может также включать в себя несколько «ходов» (термин В. Проппа), поскольку «каждое новое нанесение вреда или ущерба, каждая новая недостача создаёт новый ход» [8, с. 70], а возникающая «беда» вызывает ответное противодействие. Обязательным для композиции сказки является

и наличие двух царств. Таким образом, в сказке используется весь комплекс художественных средств, присущих сонатному жанру: в ней есть исходное противопоставление, наличие контрастных образных планов, развитие по принципу преодоления противоречия.

Ещё одной стержневой «сказочной» идеей, импонирующей метнеровской художественно-эстетической концепции, выступает идея *родственности*. «Именно отношения родственников или свойственников, – подчёркивает Е. Новик, – определяют основные коллизии волшебной сказки <...> кто бы ни был таков персонаж, он либо является родственником или свойственником, либо выдаёт себя за них, либо оказывается им» [цит. по: 6, с. 15]. Данная закономерность представляется созвучной выведенному композитором принципу согласования в единство, который определяет выбор художником разноликих образов-тем из всего множества существующих, связанных в макрокосме произведения на основе однородности, то есть некоего родства. Обозначенная идея родственности обеспечивает интонационную и образную связуемость отобранных автором основных тем в контексте музыкального произведения.

Рассмотрение Сонаты-сказки сквозь призму не только сонатных принципов музыкального развития, но и логики построения волшебного-сказочного сюжета, повествования, позволяет выявить специфические черты, обеспечивающие самобытность звукового решения. В данном случае сказка предстаёт как своеобразный программный компонент, влияющий на композицию музыкального целого. Введение автором второго жанрового наименования допускает вербализацию интонационных коллизий, предполагая наличие особого рода событийности и персонажности⁴, несмотря на то, что соната, будучи инструментальным сочинением, обладает обобщённым типом высказывания⁵. Предложенная точка зрения подкрепляется особенным

⁴ Показательно, что в цикл сказок, ор. 51 (№№ 1–6), Н. Метнер вводит посвящение известным сказочным персонажам – Золушке и Иванушке-дурачку.

⁵ Заметим, что будучи «законодателем» и ярым приверженцем жанра фортепианной сказки, Н. Метнер в избранное название вкладывает особое значение. Как указывает В. Пропп, «есть только два европейских языка, которые создали специальные слова для обозначения этого понятия [сказки. – Е. П.]. Это русский и немецкий



характером основных тематических образований и даёт возможность уяснить отдельные композиционные закономерности.

В целом Соната-сказка Н. Метнера представляет собой трёхчастную композицию с медленной лирической второй частью и Финалом обобщенно-синтезирующего плана. Основную образно-смысловую нагрузку несёт на себе первая часть, написанная в сонатной форме без разработки, которая выступает в роли своеобразных «театральных подмостков» для главных действующих лиц «сказочных» персонажей. Опираясь на концепцию В. Проппа, по которой «морфологически волшебной сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки» [8, с. 70], исходный драматический *c-moll*, возникающий с первыми звуками и воссоздающий беспокойный, тревожный характер, ассоциативно уподобляется музыкальному отражению ситуации «свершившегося зла». «Вредительство» или «недостача» как обязательные атрибуты сказочного сюжета условно выносятся композитором за рамки произведения, осознаваясь *post factum*.

Тема главной партии включает в себя два развёрнутых элемента и совмещает различные функции⁶: первый элемент, с одной стороны, исполняет роль рассказчика, что подчёркивается трелеподобными интонациями и ремаркой *abbandonamente* («как пойдём»), с другой стороны, воспринимается во взаимоотношении со вторым элементом, олицетворяющим женское начало (*carezzando* – нежно, ласково)⁷, как главный мужской персонаж – герой, которому предстоит победить зло. Подтверждением такой образной дифференциации становятся вкра-

языки» [9, с. 33]. «В немецком языке сказка обозначается словом *Märchen*, – пишет В. Пропп. – Корень *Mär* означает “новость”, “известие”, *-chen* маленький интересный рассказ <...>» [9, с. 35]. Напомним, что Н. Метнер в совершенстве владел двумя обозначенными языками, считая их родными.

⁶ На подобный «синтез сюжетных обстоятельств» обращает внимание Е. Тиунова в «Русской сказке» Н. Метнера [10, с. 36, примечание 34].

⁷ Интересно, что аналогичную второму элементу главной партии метнеровской сонаты тему использует С. Прокофьев в качестве остигатной основы детской фортепианной пьесы «Сказочка».



пления аккордовой фактуры (как фактор стабильности) и ритмическая устойчивость в первом элементе темы в отличие от «порхающей» скерцозности, подчеркнутой смягчением сильной доли, во втором. Органично «вытекающая» из главной партии, тема связующей партии, осуществляя модуляционное развитие, «рисует» образ дороги, по которой направляется герой. Возникающий эффект продвижения усиливается выдержанным пунктирным ритмом. В соответствии с законами сказки необходимо появление еще одного нового персонажа – дарителя. Его в музыке воплощает тема побочной партии (см. тт. 26–35), которая оказывается производной от темы главной партии, являясь её «завуалированным» зеркальным отражением. Следовательно, по законам сказочного жанра фигура дарителя переносится средствами музыкального языка из «своего» доброго мира в мир «чужой», злой, либо в так называемую промежуточную, пограничную между добром и злом зону [6, с. 11]. Встреча с дарителем (побочная партия) позволяет герою (главная партия) продолжить путь, что подтверждает возникающая вновь тема дороги (материал связующей партии), занимающая в данном разделе сонатной формы место хода к заключительной партии. Острая, игольчатая, колючая тема заключительной партии ассоциируется со сферой злой, фантастической образности. В процессе развёртывания заключительной партии появляются также интонации темы побочной партии, которые словно символизируют полученные героем от дарителя волшебные силы, позволяющие ему в дальнейшем одержать победу.

Насыщенность событийного ряда в экспозиции и, одновременно, завершение одного хода сказки, объясняет отсутствие разработки, которая в сюжетной канве Сонаты-сказки оказывается лишней, в то время как реприза, «возвращающая» главного героя домой, открывает новый сюжетный ход. В репризном проведении темы главной партии преобладает первый элемент, олицетворяясь с образом сильного, возмужавшего героя, а второй – приобретает напевный характер, вызывая образ-воспоминание ждущей, любящей героини. Показательно, что тема дороги (связующая партия) также пронизана здесь аналогичными «женскими» интонациями, подчёркивающими устремлённость героя к тёплому домашнему очагу (см. партию левой руки, тт. 69–72).



Однако, в соответствии со «сказочностью» жанра, герою (главная партия) суждено вновь встретить дарителя (побочная партия) и ещё раз сразиться со злом (заклучительная партия). Победоносное возвращение главного персонажа возвещают колокольные перезвоны. В конце волшебные силы покидают героя, поскольку в них нет больше необходимости, о чём свидетельствует появление интонаций темы побочной партии (дарителя), которые проходят вначале в низком регистре, затем в более высоком на *diminuendo*, *smorzando*, воссоздавая эффект исчезновения, улетучивания (см. тт. 101–106). Завершается первая часть громогласным провозглашением исходной интонации главной партии и утверждением *C-dur* (характерно избрание композитором нейтральной «белой» тональности). Укажем, что обязательность счастливого конца является одним из отличительных признаков сказочного сюжета [10, с. 35, примечание 11]. Оговорим, что подобная «сказочная» трактовка музыкальных событий первой части является, конечно же, довольно условной, но тем не менее она подтверждается характером тематизма и особенностями драматургического развёртывания звуковой материи.

Вторая часть, *Es-dur*, *Andantino con moto*, – это сфера любовной лирики. Она монотематична по сути и опирается на принципы вариантнo-вариационного развития. Состояние идиллии и умиротворения прерывается вторжением (*attacca*) Финала, *c-moll*, *Allegro con spirito*. Массивная аккордовая фактура, пунктирный ритм, полифонические приёмы развития, характеризующие его основную тему, резко контрастируют с певучей безмятежной темой предшествующей части. Это, исходя из предпосылок жанра сказки, новое вторжение тёмных сил, которые «опутывают» основных героев: тема второй части проводится в контрапункте с пунктирной «марширующей» темой Финала, реплики дарителя (тема побочной партии первой части) прерываются глухими рокочущими «злыми» аккордами, калейдоскопом проносятся элементы темы главной партии первой части и, подхваченные вихрем шестнадцатых, опрокидываются в мрачную бездну *C контроктавы*. На пике последнего звукового всплеска «зависает» минорная терция. Борьба не завершена. . .

Подобное звуковое «многоточие» порождает аллюзию континуальности времени, обусловленную спецификой сказки, как исходного жанрового составляющего данного музыкального произведения. Напомним, что время в сказке характеризуется как вечное, то есть замкнутое, круговое. «Путь сказки – это путь от “жили-были”, т. е. из вечно длящегося времени к “жить-поживать”, т. е. опять же к этому времени», – отмечает А. Шайкин [цит. по: 6, с. 7]. В избранном ракурсе композиционное решение Финала Сонаты-сказки воссоздаёт на макроуровне образ вечного «колеса» времени, поскольку введение в него основного (узнаваемого) тематического материала предшествующих частей в *обратной* последовательности привносит в цикл черты концентрической формы: *АВСВА*, где *А* – тематизм первой части, *В* – второй и *С* – собственно Финала.

Реализуемая идея круга, корреспондирующая в свете художественных установок автора с жанром сказки, позволяет ситуацию либо свернуть, либо развернуть, опираясь на принцип мотивного нанизывания. С этой точки зрения вторая и третья части Сонаты-сказки, связанные приемом *attacca*, могут быть представлены и как завязка сюжета, находящая свою счастливую развязку в перипетиях первой части. Тематизм и общий тональный план цикла допускают подобное решение. Показательно, в частности, сопоставление кадансов финала и начальной части: затихающая на *pp* нисходящая секстоль шестнадцатыми по звукам *минорного* тонического трезвучия в первом случае словно «теряется» на фоне громогласного торжествующего утверждения *C-dur* в аккордово-колокольном оформлении – во втором. Высказанные наблюдения не исчерпывают всех взаимосвязей, определяющих облик данного жанра-гибрида, они лишь очерчивают область художественных поисков композитора в условиях сознательно установленных им ограничений.

Таким образом, сочетание двух жанровых обозначений в названии сочинения не только раскрывает его содержательно-образную направленность, но и находит отражение в особенностях построения и организации целого. Напомним, что Н. Метнер мыслил содержание и форму в неразрывном единстве как «содержание-форму», отмечая,



что «несказуемость музыкального содержания, неопределимость его с помощью слов, требует наиболее отчетливой формы в звуках» [4, с. 130–131]. Жанр волшебной сказки как бы создаёт особую призму, позволяющую вскрыть глубинные композиционно-драматургические пласты музыкального произведения.

Иное преломление сказочности находим в музыке Ан. Александрова. В качестве анализируемого произведения была избрана вторая (поздняя) Соната-сказка, ор. 90, как более полно раскрывающая художественный замысел, по свидетельству самого композитора [1, с. 339, сноски].

Соната-сказка, ор. 90, Ан. Александрова представляет собой одночастное сочинение, написанное в сонатной форме с кодой синтезирующего типа, которая по своему фактурному, ритмическому и тематическому развитию чрезвычайно близка метнеровским сонатным кодам. В отличие от Н. Метнера, задействующего не только характерные, но и структурные закономерности «сказочного» канона, Ан. Александров акцентирует внимание прежде всего на причудливо фантастической образности, её нереальности, зыбкости, иносказательности, идущих от программности сказки. Отсюда и соответствующие приёмы композиционно-драматургического развития (монотематизм, вариационность, волновой принцип развития в разработке, динамизация репризы), особенности интонационно-ритмического рельефа (опора на тетракордовые и трикордовые попевок, наличие «сквозных» пятидольников, широкое использование полиритмии) и обилие авторских ремарок, уточняющих не только темповые изменения, но и эмоционально-образные состояния, как, например, *Flebile* (жалобно), *con moto fantasticamente variabile* (с движением причудливо вариационно), *con ira poco avanti* (с постепенно нарастающим чувством гнева), *con supplica* (с мольбой), *con dolore* (с печалью), *sognando* (сонно, дремотно), *svegliando* (бодро), *inquieto* (неспокойно) и пр.

Стержневой идеей сочинения становится принцип производности всех тем сонаты, что апеллирует к тезису о родственности, взаимосвязанности компонентов, определяющему самобытный облик жанра волшебной сказки. В свою очередь он оказывается «созвучным» метнеров-

скому постулату «связуемости» музыкальных элементов. Заметим, что многие исследователи творчества Ан. Александрова отмечают влияние на становление композиторского почерка метнеровского стиля письма, в частности, фактурных приёмов. Видимо не случайно, отмечает Е. Овчинников, вторая соната Ан. Александрова посвящена Н. Метнеру и «даже чисто интонационно близка его известной Сонате-“Элегии” и написана в одной с ней тональности ре-минор» [7, с. 179].

Так, все темы Сонаты-сказки, ор. 90, «прорастают» из начального *initio* темы главной партии, представляющего собой пятизвучный мотив, пятидольник. Данная ритмоформула (пять восьмых) остигательно выдержана с первого по последний такты произведения, что, учитывая причудливую интонационную вязь, обеспечивает непрерывно повествовательную, текучую музыкальную речь. Таким образом, композитору также удаётся реализовать в музыке идею кругового, замкнутого времени. Этому в немалой степени способствует и избираемая им метроритмическая организация с доминированием 5/8. Данный приём выдвигает на первый план в качестве основного метода тематического развития принцип вариационности. Как подчёркивает Е. Овчинников, «именно вариационность – при всем разнообразии приёмов изложения и развития тематического материала – становится в ранних сонатах Александрова не только одним из ведущих основополагающих факторов формообразования, но и чертой стиля» [7, с. 180]. Показательно, что и Н. Метнер в своей Сонате-сказке обращался к аналогичным пятидольникам. Они в завуалированном виде лежат в основе организации темы побочной партии первой части (см. тт. 26–35; 79–88), которая выстраивается по принципу вариационного нанизывания:

$$\boxed{\begin{array}{c} 5 \text{ четвертей} \\ \mathbf{A} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} 5+6 \\ \mathbf{A-B} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} 5+7 \\ \mathbf{A-B'} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} 5+8 \\ \mathbf{A-B''} \end{array}}$$

Использование такого приёма тематического развития привносит в музыку элементы некоей фольклорности, былинности.

Возвращаясь к Сонате-сказке Ан. Александрова, добавим, что в целом её форма достаточно традиционна. В экспозиции на смену



главной партии приходит развернутая связующая, построенная на материале предшествующего тематизма. Появление в басу *A-dur* знаменует начало темы побочной партии, организация которой осуществляется Ан. Александровым по аналогии с метнеровским одноименным сочинением: сначала тема проходит в партии левой руки, затем перепоручается правой руке, где динамизируется аккордовым изложением и окрашивается в серебристые краски верхнего регистра. Далее следует заключительная партия, представляющая собой своеобразное зеркальное отражение связующей партии.

Однако, несмотря на некоторое ритмически-интонационное звуковое однообразие, которое привносит в музыку сонаты причудливо-фантастический колорит, подчеркивая производность основных тематических комплексов, Ан. Александров всё-таки разграничивает в экспозиции главную и побочную партии. Если в главной партии ключевой интонацией представляется нисходящая малая секунда, которая возникает поочередно в партиях обеих рук⁸, то в побочной – место таковой занимает нисходящая терция. Важность последней усиливается введением в качестве пятой (последней) восьмой интонации удвоенной «притопывающей» примы. В репризе же темы обеих основных партий интонационно и ритмически сближаются. Композитор в отличие от экспозиционного фазиса формы, где тема главной партии развивается из затакта, начинает их с сильной доли такта.

Разработка достаточно масштабна и включает в себя три раздела. Первый раздел (тт. 114–145) выводит на авансцену сочинения скрытую ранее конфликтность взаимоотношений ведущих тем-образов. Так, в партии левой руки появляются тетракордовые попевки, изложенные в синкопированном ритме. В их основе лежат интонации двух восходящих терций. Это своего рода «зеркало», отражающее интонационный контур исходных пятидольников, которые продолжают «плести» причудливые мелодические кружева. Приём тематического

⁸ Заметим, что музыка главной партии сонаты-сказки Ан. Александрова вызывает устойчивые звуковые ассоциации с главной партией сонаты-элегии Н. Метнера, хотя никакого внешнего интонационного, фактурного, ритмического сходства не наблюдается.



отражения дополняется использованием эффекта «эхо-переключек» и обращением к октавно-унисонным проведением исходной темы в партиях обеих рук (см. тт. 130–137).

Второй раздел разработки (тт. 146–205) выстраивается по принципу нагнетающихся динамических волн, приводящих к центральной кульминации сонаты. Данный участок разработки в начале словно повторяет её первый раздел. Поворотным моментом становится использование встречного движения исходных пятидольников, выделенное из общего контекста новым в рамках сочинения артикуляционным штрихом – *staccato* (см. тт. 170–177). Обозначенное построение выступает преддверием генеральной кульминации, выполняя функцию звукового «трамплина». Последующее нагнетание начинается с *piano subito* (т. 178) и обостряется не только обращением композитора к полиритмии – «четыре на пять», но и введением перекрёстно-канонических *quasi*-имитаций в партиях обеих рук.

Третий раздел (тт. 206–233) базируется на органном пункте квинты «ре – ля» в басу и представляет собой условный звуковой «откат» кульминации и предыкт к репризе. Фортепианная фактура данного раздела чётко расслаивается на три пласта, что подчёркивается особенностями нотной записи (появлением третьего нотного стана в партитуре). Функцию гармонического остова выполняет «волыночная» квинта в большой октаве, срединный «фоновый» пласт удерживают оstinатно звучащие пятидольники, а в качестве мелодии в верхнем регистре на *pianissimo* возникает относительно новая тема (см. т. 210). Драматургически важная роль данной темы выделяется не только визуально (особенностями записи), но и ремаркой *come de lontano, cantabile* (издалека, певуче). Это своего рода тихая кульминация сонаты, олицетворяющая, исходя из программного названия, обратную, зеркальную сторону кульминации явной. Зыбкость, неуловимость и призрачность звучащей темы усиливается удержанной педалью, как бы окутывающей мелодию красочными звуковыми призвуками.

Далее следует нетональная динамизированная реприза, сохраняющая основные вехи тематического развития экспозиции. Место заключительной партии занимает небольшая искромётная кода.



Она завершается кульминационным провозглашением ключевых интонаций сонаты, которые сухо (*secco*) обрываются на тонике *fis*, лишенной терцового тона и, соответственно, ладовой краски. Таким образом, Ан. Александров, как и Н. Метнер, размыкает сонату-сказку, ставя не точку, а звуковое многоточие...

Обращение Н. Метнера и Ан. Александрова к одному и тому же жанровому «гибриду» сонаты-сказки позволяет выделить в творческом методе композиторов как сходные, так и отличительные черты. Оба музыканта реализуют в своих сочинениях такие идеи, присущие жанру сказки, как родственность персонажей (через производность основного тематизма) и принцип круговой организации времени. Однако, если для Н. Метнера главенствующей оказывается опора на структуру, характерную для развития сюжетных перипетий, то есть формообразующая составляющая сказки, и возникающие образные взаимосвязи диктуются всё-таки каноном литературного жанра, то для Ан. Александрова на первый план выходит повествовательность её изложения, сказительный компонент, в связи с чем акцент со структуры перемещается на воссоздание в музыке сказочно-фантастического колорита, который, по сути, привносит в сонатный жанр скорее флёр сказки, но не её сюжетно-ходовый ряд.

Список использованной литературы

1. Александров А. Н. Сочинения для фортепиано. Т. 3. Сонаты [Ноты] / Ан. Александров. – М. : Музыка, 1970. – 356 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка [та ін]. – К. : Академія, 2006. – 752 с. – (Nota bene!).
3. Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Аптеян. – М. : Совет. композитор, 1981. – 352 с.
4. Метнер Н. К. Муза и мода : (Защита основ музык. искусства) / Н. К. Метнер. – [Репринт. воспр. изд. 1935 г.]. – Париж : YMCA PRESS, 1978. – 156 с.
5. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : дис. ... канд. искусствовед : 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна. – М., 2004. – 232 с.
6. Неёлов Е. М. Naturphilosophie русской волшебной сказки : учеб. пособие по спецкурсу / Е. М. Неёлов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. гос. ун-та им. О. В. Куусинена, 1989. – 87 с.

7. Овчинников Е. Роль вариационности в ранних сонатах А. Н. Александрова / Е. Овчинников // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений : сб. трудов / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1976. – Вып. 20. – С. 177–188.

8. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / Вл. Пропп ; [сост. И. В. Пешкова]. – М. : Лабиринт, 1998. – 513 с.

9. Пропп В. Я. Русская сказка : [учеб. пособие] / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1984. – 335 с.

10. Тиунова Е. В. «Русская сказка» Н. К. Метнера в свете семиотической вариантности жанра сказки / Е. В. Тиунова // Теория, история, психология музыкального искусства : сб. ст. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозавод. фил. – Петрозаводск, 1990. – С. 30–36.

УДК 78.071.1 : [782.91 : 78.081.2] “19”

Светлана Анфилова

БАЛЕТНОЕ ADAGIO И ТИПЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Одна из важнейших музыкально-хореографических форм рассматривается на примере образцов из балетных сочинений – классики мировой хореографии. Выявление музыкально-композиционных особенностей прочтения *Adagio* различными композиторами позволяет проследить эволюцию формы, вершинным воплощением которой в XIX веке становится музыка П. Чайковского.

Ключевые слова: *Adagio*, *Pas de deux*, балет, форма.

Світлана Анфілова

БАЛЕТНЕ ADAGIO ТА ТИПИ ЙОГО ВТІЛЕННЯ В МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ. Одна з важливіших музично-хореографічних форм розглядається на прикладі зразків із балетних творів – класики світової хореографії. Виявлення музично-хореографічних особливостей прочитання *Adagio* різними композиторами дозволяє простежити еволюцію форми, найвищим відтворенням якої у XIX сторіччі стає музика П. Чайковського.

Ключові слова: *Adagio*, *Pas de deux*, балет, форма.