

material. The analytical material is accompanied by musical examples that clearly illustrate individual stylistic components. Analyzing, the author comes to the conclusion that R. Ibadlaev's style is characterized by a wide range of compositional techniques.

### References

1. Aliyev, F.M. (2001) *Antologija krymskoj narodnoj muzyki. Kyrim khalk muzykasygnyn anthologiyasy* [Anthology of Crimean folk music]. Simferopol: Crimean Educational and Pedagogical State. Publishing house.
2. Beljaev, A. (1991) «Vpervye...» [“For the first time”]. *Sovetskaja muzyka – Soviet music*. 5. pp. 88–91.
3. Volkov, K. (1982) Fol'klor i sovremennoe kompozitorskoe iskusstvo [Folklore and contemporary composer art]. *Sovetskaja muzyka – Soviet music*. 11. pp. 25–33.
4. Golovinskij, G. (1981) *Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov 20 veka. Oчерki*. [Composer and folklore: From the experience of 20th century masters. Essays]. Moscow: Muzyka.
5. Zemcovskij, I.I. (1971) Fol'klor i kompozitor [Folklore and composer]. In: *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]. Moscow: Muzyka. Is. 7. pp. 202–212.
6. Ibadlaev, R. (2006) *K"yrym nag"melery: Noty* [Crimean Tatars: notes]. Simferopol: Ojak.
7. Medushevskij, V. (1984) К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей [To the problem of the essence, evolution and typology of musical styles]. In: *Muzykal'nyj sovremennik* [Musical contemporary]. Is. 5. Moscow: Sovetskij kompozitor. pp. 5–17.
8. *Tvorchestvo* [Creativity] (1976). In: *Vestnik kompozitora* [The Composer's Herald]. Is. 2. Moscow: Sovetskij kompozitor. pp. 66–67.
9. Shahnazarova, N.G. (2007) *Fenomen nacional'nogo v zerkale kompozitorskogo tvorchestva (Rossija – Armenija). Oчерki* [The phenomenon of national composer creativity in the mirror (Russia – Armenia). Essays]. Moscow: KomKniga.
10. Sherfedinov, Ja.Sh. (1978) *Zvuchit hajtarma* [Heitarma sounds]. Tashkent: Gafur Gulyam Literature Publishing House.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-108-115

С.Н. Герасимова

### ПРОГРАММНОСТЬ В СКАЗКАХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Н.К. МЕТНЕРА

*Программность, пронизывающая все творчество Н.К. Метнера, особенно ярко проявилась в жанре сказки. В статье предлагается разделение сказок на группы по определенным образно-жанровым характеристикам. Рассматриваются принципы раскрытия названий и эпиграфов в музыкальном воплощении пьес. Анализируются средства музыкальной выразительности, свойственные той или иной группе сказок. Приводятся примеры приемов композиторской техники, воплощающих программный замысел Н.К. Метнера.*

Ключевые слова: программность, жанр, сказка для фортепиано, Н.К. Метнер, авторская ремарка.

Программные заголовки и эпиграфы в фортепианных сочинениях русского композитора Н.К. Метнера встречаются с первых опусов. Тяга к фантастической сфере

проявилась в творчестве композитора до его обращения к жанру сказки, в таких сочинениях, как «Три фантастические импровизации» ор. 2, первая из которых имеет название «Русалка», и музыкальный момент ор. 4 «Жалоба гнома».

В жанре сказки Н.К. Метнером создано тридцать восемь пьес, первые из которых входят в ор. 8. Тринадцати сказкам композитор дал названия. Примечательно, что заглавия Н.К. Метнер всегда вносил в авторский экземпляр, но не всегда они появлялись в первом издании, как видно из письма композитора своему брату: «На сказках пока пометить только ор. 14... Заглавия же на сказках пока не печатать» [1. С. 98]. Еще три пьесы имеют эпитафии из литературных сочинений А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и У. Шекспира. Выбор авторов эпитафий не случаен. Н.А. Швец полагает, что «для Метнера Пушкин – живая, действенная сила» [2. С. 80]. В своих письмах Метнер говорил, что «для меня всегда как Пушкин, так и Шекспир с Гете были одновременно и реалистами, и символистами, и импрессионистами» [1. С. 334]. В книге «Муза и мода» композитор развивает эту мысль относительно А. С. Пушкина: «Ведь подлинная символичность не есть качество мысли, а степень ее духовной проникновенности» [3. С. 165].

В остальных сказках Н.К. Метнер использовал яркие и точные эмоционально-характеристические ремарки, которые четко подсвечивают художественный замысел автора.

Е.Б. Долинская в своей монографии предлагает деление сказок на группы, однако сама отмечает, что «разделение сказок на группы условно и относительно» [4. С. 136]. В исследовании о морфологии музыки и ее жанрах О.В. Соколов относит сказки к другим группам – «некоторые сказки Метнера выдержаны в духе определенных разновидностей музыкальной картины, например, картины-движения (“Шествие рыцарей” ор. 14 №2) или звукоизобразительной (“Сказка колокола” ор. 20 №2)» [5. С. 101]. Однако это противоречит указанию самого Н.К. Метнера – «“Campanella” – песня или сказка колокола, но не о колоколе» [6. С. 37]. Подтверждает это и высказывание Б.В. Асафьева: «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» [7. С. 250].

В данной статье мы предлагаем несколько иную группировку этих пьес. Все сказки Н. К. Метнера, за некоторыми исключениями, можно отнести к

- сказкам-портретам,
- сказкам, имеющим литературный эпитаф;
- сказкам, программность которых определяется жанром;
- фольклорным сказкам,
- звукоизобразительным сказкам,
- балладам,

Надо отметить, что некоторые пьесы имеют черты, присущие сразу двум группам.

В группу сказок-портретов входят пьесы с определенными персонажами – реальными или фантастическими. К ним относятся сказки «Песнь Офелии» f-moll ор. 14 №1, «Леший (но добрый, жалобный)» a-moll ор. 34 № 3, «Сказка эльфов» g-moll ор. 48 № 2, «Волшебная скрипка» h-moll ор. 34 № 1, «Campanella» h-moll ор. 20 № 2, «Нищий» и «Шарманщик» из цикла «Романтические эскизы для юношества» ор. 54.

«Песнь Офелии» можно было бы отнести к сказкам, имеющим литературные эпитафии, однако композитор отмечает трагические обстоятельства, при которых Офелия поет свою песню в «Гамлете» У. Шекспира. Н.К. Метнер рисует обобщенный образ поющей девушки – чистый, печальный. Ритмическая простота и равномерность фактуры придают характеру звучания некоторую архаичность, что сближает музыку с

литературным источником, действие которого происходит в средневековой Дании. Тема сказки имеет общие черты с народными протяжными песнями. Сходство усиливается благодаря использованию дорийского лада.

«Сказка эльфов», «Волшебная скрипка» и «Леший» представляют собой волшебные портреты. Во всех трех пьесах композитор прибегает к различным колористическим приемам. В «Сказке эльфов» присутствуют образы прихотливых существ, не остающихся надолго в одном состоянии. Сказка монотематична, но в ней присутствует большое множество трансформаций одного образа – песенный, лирический, он внезапно становится легким, кружащимся, танцевальным. Ремарки, используемые автором, подчеркивают прихотливый характер музыки. Тема звучит то *dolce espressivo* (нежно, выразительно), то в ней слышны элементы вальса в эпизодах *danzando e lesto* (танцевально и легко). Огромное значение для создания волшебного образа в этой пьесе композитор придает агогике. Им выписано множество ремарок, как для замедления, так и для ускорения. Общая ремарка темпа, заданная автором – *con moto flessibile* (с гибким движением) – отражает прихотливость движения сказочных персонажей.

«Волшебная» сторона сказки ор. 34 № 1 проявляется в причудливой смене образов, «мелькающих» в эпизодах рондо. Мечтательный характер рефрена композитор подчеркивает ремаркой *sognando* (как бы во сне). В этой сказке присутствуют черты, характерные для пьес группы звукоизобразительных сказок. Их мы разберем ниже.

В «Лешем» наслоение гармоний с использованием педали с вибрацией, обозначенной автором, рисует картину таинственного леса, а цитирование темы *Dies Irae* с «корявым» контрапунктом – извилистой мелодией *staccato* – придает образу некую ироничность. В самом названии сказки композитором заложено противоречие между привычной сущностью отрицательного персонажа и его характером – добрым, жалобным. В музыке эта противоречивость проявляется в ярких контрастах двух тем. В «сердитой» теме, наполненной акцентами, форшлагами и длинными «угрожающими» трелями с волнообразными *crescendo*, проявляется сущность героя, призванного пугать заблудившихся путников. Контрастно к основной теме звучит горестная мелодия, построенная на интонациях «вздоха». В разработке композитор указывает ремарку *dolente* (жалобно), чтобы подчеркнуть страдания героя, вызванные борьбой двух начал.

Сказка ор. 20 № 2, имеющая подзаголовок «*Campanella*» – песнь или сказка «Колокола, но не о колоколе» (бытует и другое название – «Угрожающие колокола»), пользуется большой популярностью, как у исполнителей, так и у слушателей. Сосредоточившись на одном образе, композитор проследил длительный путь его развития от едва слышимых в дали раскатов до грозного, порой оглушающего, набата. Ядро темы – мрачный нисходящий мотив в басу – приобретает колоссальный размах в кульминации. Фактура сказки насыщена полифонией – помимо оstinатного мотива в басу, в верхнем голосе слышен тревожный перезвон колоколов поменьше. Подробнее о звукоизобразительной стороне этой сказки будет сказано ниже. Е.Б. Долинская полагает, что «это сочинение большой социальной значимости и что оно выходит за рамки субъективного восприятия явления» [4. С. 141].

Еще два портрета предстают перед нами в «Романтических эскизах для юношества» ор. 54. Поскольку эти пьесы были написаны по просьбе издателя В.Ю. Циммермана в качестве педагогического материала, их музыкальный язык гораздо проще, а образы понятнее, чем в остальных сказках. В простом гармоническом облике «Шарманщика» слышны повторяющиеся мотивы шарманки, а выразительная мелодия предстает неторопливым рассказом героя. Подобным образом решена и сказка «Нищий», написанная в трехчастной форме, где основная тема – сокрушенный рассказ от первого лица, а тема середины – светлое воспоминание.

К сказкам, написанным под впечатлением от литературных сочинений и предвзятым эпиграфами, относятся пьесы *e-moll* ор. 34 №2 «Когда что звали мы своим,

навек от нас ушло» (Ф.И. Тютчев), ор. 34 №4 «Жил на свете рыцарь бедный» (А.С. Пушкин), ор. 35 № 4 «Дуй, ветер, злись, пока не лопнут щеки» («Король Лир в поле», У. Шекспир). Основной чертой, характерной для всех этих пьес, является «следование» музыкального текста за литературным.

Удивительным образом Н.К. Метнер в своей музыке воспроизводит состояние стихов Ф.И. Тютчева. Меланхоличная, «раскачивающаяся» мелодия, в сопровождении беспокойного аккомпанемента, в завихрениях которого отражается образ волн, горестные интонации «вздоха», кульминационные решительные аккорды – все развитие тематического материала полностью соответствует литературному тексту. Комментируя эту сказку в своих записных книжках, композитор пишет: «Не преувеличивать *articolando*... Все легче, текуче!» [8. С. 20].

Еще одна сказка из этого опуса имеет эпиграф из стихотворения А.С. Пушкина. В пьесе, как и в литературном источнике, присутствуют два образа. Портрет рыцаря – одинокого и замкнутого – композитор пишет строгими, почти скупыми линиями. Тема имеет узкий диапазон, аккомпанемент носит черты хоральности, что отражает набожность героя. Вторая тема отражает отношение рыцаря к Пресвятой Деве. Композитор использует ремарку *pietoso* (благоговейно). Большая полифоническая разработка соответствует строчкам поэта о странствиях героя. В коде появляется еще один звуковой образ – колокольного перезвона, который подчеркивает торжественность момента вхождения рыцаря в вечное царство.

Одна из самых драматических сказок Н.К. Метнера ор. 35 № 4 переносит слушателя в сцену бури, которая является кульминационной в трагедии У. Шекспира. Свой монолог ослепленный Король Лир произносит на фоне завываний ветра и ударов грома, которые будто отражают смятение чувств героя. Сказка начинается с разложенного акцентированного аккорда, который одновременно является и воплем отчаяния Лира, и ударом грома. Нисходящая тема в аккордовом изложении звучит декламационно. Аккомпанемент – бурные восходящие пассажи – движется навстречу теме. «Встречаясь» в последней ноте темы, аккомпанемент, меняя свой фактурный облик (нисходящие октавы *martellato*, *diminuendo*) «уползает» в контроктаву. Тема побочной партии – «островок спокойствия» в бурном море эмоций – звучит как воспоминание о третьей дочери. Фактура сказки весьма полифонична. Особенно примечателен в этом плане эпизод в репризе, где в контрапункте соединяются темы главной и побочной партии, а также волнообразный, «завывающий» аккомпанемент.

Большую группу сказок составляют пьесы, программность которых определяется песенными или танцевальными жанрами. В отличие от пьес предыдущей группы, в сказках, отнесенных к этой группе, программность носит обобщенный характер. Среди них «Танец-сказка» C-dur ор. 48 № 1, «Марш паладина» e-moll ор. 14 № 2, «Сказка-скерцо» e-moll ор. 54, C-dur и G-dur ор. 9 №№ 2,3, *gis-moll* ор. 31 № 3, G-dur ор. 35 №2, Es-dur ор. 26 №№ 1, 2. Не всем этим пьесам композитор дал названия, однако, ремарки, которые избрал автор, например, *alla serenata*, *capriccioso*, позволяют отнести сказки к этой группе.

Одна из самых масштабных пьес, написанных в этом жанре, «Танец-сказка» C-dur ор. 48 № 1, представляет собой картину народного праздника. Различные образы сменяют друг друга, как в калейдоскопе. Несовпадение метроритма в партиях правой (триольность) и левой (дуольность) руки в первом разделе сказки, а также гармонии, насыщенные секундами, вызывают ассоциацию с неумелой игрой на гармонике какого-нибудь деревенского парня. Тяжелую, «мужскую» пляску сменяет легкий, стремительный вальс. В среднем разделе пьесы появляется тема торжественного, но мрачного полонеза.

Еще одна сказка, имеющая черты танцевальности, – сказка Es-dur ор. 26 № 2. Для этой пьесы характерно моторное движение тарантеллы. Стремительная «извилистая» восходящая мелодия рисует образ ликующей толпы, крутящейся в вихре танца.

«Марш паладина» в некоторых каталогах (например, в приложении монографии Е.Б. Долинской) существует еще и под названием «Рыцарское шествие». Огромное значение в этой пьесе имеет метроритмическое постоянство. В ритмическом рисунке всех тем сказки слышен барабанный бой. Как и в сказке «Жил на свете рыцарь бедный», в «Марше паладина» важнейшее место в разработке тематического материала имеют полифонические приемы.

Сказка-скерцо из «Романтических эскизов для юношества» op. 54 написана в типичной для этого жанра сложной трехчастной форме. Сказка построена на двух темах – стремительной, с акцентированными затактами, и мрачной, «ползающей» в базах по ступеням целотонной гаммы, теме среднего раздела.

Сказка *gis-moll* op. 31 № 3 не имеет программного заголовка, но в ремарке автора указано *capriccioso*, что позволяет отнести эту пьесу к данной группе. Сказке, как *каприччио*, характерна прихотливая смена образов, импровизационные каденции. Еще одно «каприччио» – сказка *G-dur* op. 35 № 2, написанная в сложной трехчастной форме *da capo*. Основная тема (*capriccioso, con grazia*) изящна, прихотлива по своему строению. В ней присутствуют частая смена интонаций (от широких октавных к коротким секундовым мотивам), штрихов (от легкого *staccato* к певучему *legato*), форшлаги и синкопы с внезапными *rinforzando*.

К вокальным жанрам в этой группе можно отнести сказки op. 9 № 2 с авторской ремаркой *alla serenata* и две сказки – op. 9 № 3 и op. 26 № 1, – имеющих черты баркаролы (обе – светлые, «безоблачные» миниатюры). Все три пьесы выдержаны в характере безмятежной лирики, для всех трех характерны трехдольность и полиритмия. В мелодике этих пьес отсутствуют широкие скачки, развитие тематизма происходит путем развертывания.

После отъезда Метнеров за границу в творчестве композитора все явственнее становятся слышны черты национального фольклора. К фольклорным сказкам относятся пьесы op. 26 № 4 *fis-moll*, в которой слышны предпосылки более поздних сочинений; «Русская сказка» op. 42 № 1, «Фригийский лад» op. 42 № 2 и Шесть сказок op. 51, посвященные Золушке и Иванушке-дурачку. Образный строй этих пьес базируется на лирическом речитативно-песенном начале и народных плясовых, пастушьих наигрышей. На мелодических и метроритмических связях с фольклором композитор не останавливается. В сказках op. 42 № 2 и op. 51 № 2 автор использует лады народной музыки – фригийский и дорийский миноры. Надо отметить, что, помимо контрапунктических приемов, типичных для композиторской техники Н.К. Метнера, в этих сказках появляется подголосочная полифония, столь характерная для русского фольклора.

В «Русской сказке» и сказке *fis-moll* op. 51 № 5 Н.К. Метнер обращается к так называемой «теме дороги», типичной не только для русского композиторского творчества, но и для литературного. В «Русской сказке» это проявляется в подражании тревожному звону бубенцов тройки, а в сказке из op. 51 в тоскливой мелодии широкого дыхания, напоминающей песню ямщика.

Сказка *fis-moll* op. 26 № 4 намечает пути взаимодействия западноевропейского и русского фольклора, которое в полной мере раскрылось в сказках, посвященных Золушке и Иванушке-дурачку. Чередование строгих интонаций, схожих с торжественным хоралом, и бесшабашных «наигрышей» в сказке *fis-moll* находит продолжение в сказке *a-moll* op. 51 № 2, где композитор противопоставляет две темы. В первой слышны интонации английских народных песен под лютневый аккомпанемент, а во второй создается образ русской плясовой.

Г.В. Крауклис полагал, что «в образной конкретизации программного содержания очень важную роль играет изобразительность. Она наиболее непосредственно, в соответствии со звуковой природой музыки, проявляет себя в звукоподражании» [9. С. 56].

Интонационные связи внутри цикла сказок op. 51 гораздо интенсивнее, чем в остальных циклах этого жанра. В первой сказке заложены основные звуковые образы всего цикла.

К группе звукоизобразительных сказок в чистом виде можно отнести лишь «Сказку птичек» из цикла «Романтические эскизы для юношества» op. 54. Однако в сказках «Волшебная скрипка» и «Campanella» есть черты звукоизобразительности, поэтому они примыкают не только к сказкам-портретам, но и к этой группе. В ряде «фольклорных» сказок также присутствуют моменты звукоизобразительности – подражание переборам гармонике в сказке op. 51 № 1 и «Танце-сказке».

В «Сказке птичек» композитор использует типичные для этого образа выразительные средства: короткие трели, форшлагги. Строение темы, которая будто «собирается» из коротких мотивов-реплик, также способствует созданию звукового образа, подражающего пению птиц. Общий колорит этой сказки схож с образами романсов М.И. Глинки «Жаворонок», А.А. Алябьева «Соловей» и пьесы из «Времен года» П.И. Чайковского «Песня жаворонка». Н.К. Метнер рисует звуковую картину беспокойного птичьего «разговора» – короткие реплики как будто перебивают друг друга, а «порхающие» форшлагги заполняют пространство широких интервалов в мелодии.

В некоторых других сказках можно найти черты звукообразительности. Например, в сказке «Campanella» образ колокольного звона имеет несколько ипостасей – грозный набат, тревожный перезвон маленьких бубенцов, который также характерен для изображения тройки в «Русской сказке», угрожающий звон, слышимый издалека.

В сказке «Волшебная скрипка» многие штрихи, которые композитор использует в изложении фортепианной фактуры, напоминают скрипичную игру. В одном из эпизодов это разложенные широкие аккорды с короткой лигой, будто сыгранные на одном смычке; в другом композитор изображает скрипичную полифонию – мелодия звучит на фоне выдержанных терций, что характерно для скрипичной фактуры, где мелодия исполняется на одной струне, а выдержанные подголоски на других.

К балладам относятся сказки b-moll op. 20 № 1, f-moll op. 26 № 3, a-moll op. 35 № 3, gis-moll op. 42 № 3. Для всех этих пьес характерно неспешное развитие тематизма по типу развертывания. В трех из пяти сказок автор использует ремарку *ragante* (рассказывая), что позволяет отнести их к этой группе.

В сказке b-moll, одной из самых исполняемых на концертной эстраде, Н.К. Метнер использует тему-эпиграф, которая появляется на протяжении всей сказки в разных голосах. Этой сказке свойственно свободное течение рассказа, автор обозначает ремарку *pleno voce* (в полный голос).

Сказка f-moll, в отличие от драматической сказки op. 20 № 1, представляет собой лирическое высказывание. Неторопливое движение, постепенное развертывание материала, как в тематизме, так и во времени, напоминает рассказ человека, вспоминающего события прошлого. Тихая кульминация также носит характер воспоминания, а не переживаемых в данный момент эмоций.

В сказке из 35 опуса слышны интонации былины – это и вступление, звучащее в октаву, напоминающее зачин рассказа, и неспешное, насыщенное полифонической фактурой, развертывание тематизма.

В пьесе из опуса 42 в качестве вступления звучит речитатив в басу. Композитор обозначает ремарку *quasi violoncello solo* (как соло виолончели). В сказке присутствуют два образа – задумчивый и мрачный, выросший из речитатива и светлый радостный, напоминающий полетный танец.

Программность, характерная для миниатюр «крупнейшего фортепианного сказочника в русской и мировой инструментальной музыке» [10. С. 265], затрагивает и жанры крупной формы. Многие сонаты Н.К. Метнера имеют программные или жанровые

названия: «Трагическая», «Грозовая», «Соната-сказка», «Соната-элегия». Жанр сказки стал для композитора творческой лабораторией, в которой он экспериментировал с формой, фактурой, музыкальными образами и характерами. Анализ ряда специфических черт музыкального языка Н.К. Метнера позволил объединить сказки по группам, в каждой из которой существует тот или иной тип программности.

### Литература

1. Метнер Н.К. Письма / сост. и ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.
2. Швец Н.А. Поэзия Пушкина в художественных воззрениях и творчестве Николая Метнера // Николай Метнер: вопросы биографии и творчества / сост. Т.А. Королькова, Т.Ю. Масловская, С.Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»; Русский путь, 2009. 240 с.
3. Метнер Н.К. Муза и мода. СПб.: Алетейя. 2019. 236 с.
4. Долинская Е.Б. Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с.
5. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 220 с.
6. Метнер Н.К. Собрание сочинений: Т. 2. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. 292 с.
7. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1968. 325 с.
8. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 2011. 61 с.
9. Крауклис Г.В. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства // Музыкальное исполнительство: Сб. статей. Вып. 11 / Сост. и общ. ред. В.Ю. Григорьева и Натансона В.А. М.: Музыка, 1983. С. 34–67.
10. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. М.: Наука, 1969. 392 с.

#### **Programming in Piano Tales by N.K. Medtner**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2023, 3 (90), 108–115.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-108-115

*Sofya N. Gerasimova*, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).  
E-mail: [sofiigerasimova@gmail.com](mailto:sofiigerasimova@gmail.com)

**Keywords:** programmability, genre, piano fairy tale, N.K. Medtner, author's remark.

The article is devoted to programming in piano fairy tales by N.K. Medtner. Analyzing the musical text of fairy tales, the author revealed a number of patterns that allow you to divide all fairy tales into groups. Depending on the musical expressive means used by the composer, as well as titles, epigraphs and remarks, groups of plays were identified: fairy tales-portraits, fairy tales with literary epigraphs, fairy tales, the programmability of which is determined by the genre, folklore, sound-making fairy tales and ballads. The first group includes the fairy tales “Song of Ophelia” f-moll op. 14 № 1, “Leshiy (but kind, plaintive)” a-moll op. 34 № 3, “The Tale of the Elves” g-moll op. 48 № 2, “Magic Violin” h-moll op. 34 № 1, “Campanella” h-moll op. 20 № 2, “Beggar” and “Sharmanshchik” from the cycle “Romantic Sketches for Youth” op. 54. Among these musical “portraits” you can find both real characters and fantastic ones. Tales written under the impression of literary works and preceded by epigraphs include the pieces e-moll op. 34 No. 2 “When we called us our forever left us” (F.I. Tyutchev), op. 34 No. 4 “The poor knight lived in the world” (A.S. Pushkin), op. 35 No. 4 “Blow, Wind, were angry until the cheeks burst” (King Lear in the Field, W. Shakespeare). The main feature characteristic of all these pieces is the “following” of the musical text for the literary. A large group of fairy tales are pieces, the programmability

of which is determined by song or dance genres. Unlike the pieces of the previous group, in fairy tales assigned to this group, programming is generalized. Among them is “Dance-Fairy Tale” C-dur op. 48 № 1, “Paladin March” e-moll op. 14 № 2, “Tale-Scherzo” e-moll op. 54, C-dur and G-dur op. 9 № 2, 3, gis-moll op. 31 № 3, G-dur op. 35 № 2, Es-dur op. 26 №№ 1, 2. The composer did not give all these pieces the titles, however, the remarks that the author chose, for example, *alla serenata*, *capriccioso*, allow us to attribute fairy tales to this group. Folklore tales include pieces by op. 26 No. 4 *fis-moll*, in which the prerequisites of later works are heard, “Russian Fairy Tale” op. 42 № 1, “Phrygian key” op. 42 № 2 and Six Tales op. 51, dedicated to Cinderella and Ivanushka the Fool. The group of sound-making fairy tales in its pure form includes only the “Tale of Birds” from the series “Romantic Sketches for Youth” op. 54. However, the fairy tales “The Magic Violin and” *Campanella* have features of sound imagery, so they are adjacent not only to fairy tales-portraits, but also to this group. In a number of “folklore” fairy tales, there are also moments of sound reproduction – imitation of the harmonics in the fairy tale op. 51 № 1 and “Fairy Tale Dance”. Ballads include tales op. 20 № 1, op. 26 № 3, op. 35 № 3, op. 42 №3. All these plays are characterized by the leisurely development of thematism by type of deployment. In three of the five tales, the author uses the *narrante* remark (telling), which allows them to be attributed to this group. This division of fairy tales into groups helps to systematize the images that appear in these pieces and to compare the musical and expressive means that the composer uses to sound his ideas.

### References

1. Medtner, N.K. (1973) *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Sovetskij kompozitor.
2. Shvec, N.A. (2009) *Poeziya Pushkina v hudozhestvennyh vozzreniyah i tvorchestve Nikolaya Medtnera* [Pushkin's poetry in artistic views and the work of Nikolai Medtner] In: Korol'kova, T.A., Maslovskaya, T.Yu., Fedyakin, S.R. (comp.) *Nikolaj Metner: voprosy biografii i tvorchestva* [Nikolai Medtner: questions of biography and creativity]. Moscow: Biblioteka-fond «Russkoe zarubezh'e»; Russkiy put'. pp. 76-92.
3. Medtner, N.K. (2019) *Muza i moda* [Muse and fashion]. Saint Petersburg: Aleteya.
4. Dolinskaya, E.B. (2013) *Nikolaj Metner* [Nikolay Medtner]. Moscow: Muzyka; P. Yurgenson.
5. Sokolov, O.V. (1994) *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennye zhanry* [Music's morphological system and its artistic genres]. Nizhnij Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta.
6. Medtner, N.K. (1959) *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Vol. 2. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
7. Asaf'ev, B.V. (1968) *Russkaya muzyka XIX i nachalo XX veka* [Russian music of the 19th and early 20th centuries]. Leningrad: Muzyka.
8. Medtner, N.K. (2011) *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora* [The daily work of a pianist and composer]. Moscow: Muzyka.
9. Krauklis, G.V. (1983) *Programmnyaya muzyka i nekotorye aspekty ispolnitelstva* [Program music and some aspects of performance] In: Grigoriev, V. U., Natanson, V.A. (eds) *Muzykalnoe ispolnitelstvo* [Musical performance]. Moscow: Muzyka. pp. 34-67.
10. Alekseev, A.D. (1969) *Russkaya fortepiannaya muzyka* [Russian piano music]. Moscow: Nauka.