

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ПІРІЄВ Олександр Валерійович

УДК 785.7:78.071.1(430)Ререр(043.3/.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ
МАКСА РЕГЕРА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело.

О. В. Пірієв

Науковий керівник

Сумарокова Віра Григорівна

кандидат мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Пірієв О. В. Сильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера. – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дисертація присвячена розгляду камерно-інструментальної творчості видатного композитора, органіста, піаніста, диригента і педагога Макса Регера (1873–1916), постать якого представлена як знакова в аспекті формування й розвитку основних стильових напрямків німецької музичної культури кінця XIX – початку XX ст. Матеріалом дослідження стали найбільш показові камерно-інструментальні ансамблі й твори для струнно-смічкових інструментів соло: Струнний квартет *ре мінор* «Jugend» (ор. WoO II/2), фортепіанний Квінтет № 1 *до мінор* (ор. WoO II/9), Скрипкові сонати № 1 (ор. 1), № 4 (ор. 72), чотири сонати для віолончелі й фортепіано (ор. 5, ор. 28, ор. 74, ор. 116), Серенади для флейти, скрипки та альту (ор. 77a, ор. 141a), Шість прелюдій та фуг для скрипки соло (ор. 131a), Три канони у старовинному стилі для двох скрипок (ор. 131b), три віолончельні (ор. 131c) та три альтові (ор. 131d) солосоюти, Квінтет для струнних і кларнету (ор. 146).

Вперше системно досліджено камерно-інструментальні твори М. Регера в проекції на індивідуальний стиль композитора; осмислено та уточнено роль камерно-інструментальної музики в процесах стильової еволюції його творчості; вибудовано типологію індивідуального стилю М. Регера на основі аналізу провідних стильових тенденцій європейського

музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття (пізній романтизм, неокласицизм, модерн/югендштіль); уточнено хронологію стильової еволюції творчості М. Рegera. Ранній період, що охоплює дві фази (1889–1900 – власне ранній, 1900–1904 – «дикий» період), пройшов під знаком постромантичної стильової парадигми. Центральний (зрілий) період 1904–1914 рр. показовий найбільшою кількістю написаних камерно-інструментальних творів і схильністю до романтизму – неокласицизму. Пізній період (1914–1916) із виокремленням у ньому «Єнського» (1915–1916), як і зрілий, продемонстрував співіснування різних стильових начал та переорієнтацію творчих інтенцій у двох напрямках: монологічного і множинного стилю.

Досліджено мистецький і соціокультурний контекст, у якому розгорталася творча діяльність М. Рegera. Незважаючи на утвердження паростків югендштілью та сецесії, які загалом протиставляли себе «старим» тенденціям на переламі століть у Німеччині й Австрії, М. Рeger зумів парадоксально поєднати у творах це відчуття нового із виразним тяжінням до постромантизму. У композиціях М. Рegera постійно спостерігаємо прагнення до ліричності висловлення, виразності фрази, емоційної глибини та експресивності. На ці характерні риси постійно накладаються певні ознаки інших стильових концептів – «брамсівського класицизму», тематичної і фактурної досконалості в манері Л. ван Бетховена, помцартівськи гнучке відчуття форми і навіть певні риси імпресіоністичних звучань, щоправда, в розумінні цього стилю Е. Куртом. Як органіст (у першу чергу) М. Рeger з роками щораз більше схилявся перед контрапунктичним мистецтвом Й. С. Баха. Саме тому є всі підстави говорити про стильовий дуалізм творів композитора і навіть зараховувати його до творців неокласицизму.

Незважаючи на новаторство М. Рegera в багатьох сферах творчості, його все-таки неможливо уявити поза контекстом німецької музичної традиції, поза постійним контактом з нею. Проблема ставлення до минулого виявилася для XX ст. однією з найактуальніших. І М. Рeger

успішно її вирішив: він оновив і підняв на нову висоту мистецтво контрапункту, культуру komponування багатьох класицистських жанрів (зокрема, варіацій), низку жанрів було ним реанімовано практично з повного забуття. Підсвідомо й ненавмисне М. Регер фактично справив вплив на всіх європейських композиторів, які творили на початку ХХ століття.

Виокремлено феномен бахіанства як ознаку стилю композитора пізнього періоду, що розглядається крізь барокові традиції організації інструментального циклу у творах: Сюїта для скрипки і фортепіано *ля мінор* ор. 103а, Шість прелюдій та фуг ор. 131а для скрипки соло, Три дуети (Канони і фуги у старовинному стилі) для двох скрипок соло ор. 131b, Три сюїти для альту соло ор. 131 b, Три сюїти для віолончелі соло ор. 131с.

Зокрема, М. Регер використав модель барокового мініциклу (прелюдія – fuga, канон – fuga), виявляючи закономірність в тональному розташуванні мікроциклів: наскрізно – почергова (ладовий спосіб); опозиційно – розділова (дієзно / бемольні); інверсійна (розташування паралельних і непаралельних тональностей, інтервальні співвідношення). Поліфонічні принципи музики Й. С. Баха у М. Регера виявляються в їх композиційному плані – чотиричастинному циклі, організованому за принципом темпового контрасту (повільно – швидко – повільно – швидко); підході до драматургії, що спирається на ідею експонування тематичного ядра на початку кожної частини з наступним його інтонаційним розвитком; впливі музично-риторичних фігур (*anabasis*, *saltus duriusculus*, *suspiratio*); використанні загальних форм руху, заснованих на арпеджіо по тонах тризвуків і зменшених септакордів. Водночас, послідовно впроваджувана М. Регером ідея тричастинності в кожній частині й репризності як її маркеру стверджує своєрідність поліфонічного мислення композитора (наприклад, у трьох сюїтах для альту соло ор. 131d та в інших творах для сольних струнно-смічкових інструментів).

Здійснено порівняльний аналіз виконань музики М. Рegera для струнних інструментів соло середини XX – початку XXI століття та виявлено провідні тенденції побудови індивідуальних інтерпретаційних виконавських версій окремих творів у контексті актуалізації його творчості в сучасному виконавському процесі.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали й висновки дисертації сприяють збагаченню вітчизняної мистецтвознавчої думки і можуть бути використані в теоретичних і практичних частинах дисциплін вищих навчальних закладів (курси «Історії і теорії виконавського мистецтва», «Історії музики», «Аналізу музичних творів», у класах струнно-смичкових інструментів, квартету та камерного ансамблю), в концертній практиці закладів передвищої і вищої фахової освіти та в діяльності окремих музикантів-виконавців.

Ключові слова: композиторський стиль М. Рegera, еволюція стилю М. Рegera, Єнський період творчості М. Рegera, fuga, поліфонічний диптих, бахіанство, інструментальний цикл, струнно-смичкові інструменти соло, солосоїта, модерн, югендштіль, неокласицизм, барокові традиції.

SUMMARY

Piriyev O. Stylistic evolution of Max Reger's chamber and instrumental creativity. — Qualifying scientific research in the capacity of manuscript.

Dissertation for a Candidate's Degree (Ph. D.) by speciality 17.00.03 "Music Art". Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The thesis is dedicated to the chamber and instrumental work of the outstanding composer, organist, pianist, conductor and teacher Max Reger (1873–1916), whose figure is shown as significant in terms of formation and development of the main stylistic trends of German musical culture in the late 19th – early 20th century. The study is based on the most exemplary chamber ensembles and works for solo string instruments: String Quartet in D Minor "Jugend" (op. WoO II / 2), piano Quintet № 1 in C Minor (op. WoO II / 9), Violin sonatas № 1 (op. 1), № 4 (op. 72), 4 Sonatas for Cello and Piano (op. 5, op. 28, op. 74, op. 116), Serenades for Flute, Violin and Viola (op. 77a, op. 141a), 6 Preludes and Fugues for Solo Violin op. 131a, 3 Old Style Canons for two Violins (op. 131b), 3 suites for cello solo (op. 131c) and 3 suites for viola solo (op. 131d), Quintet for string and clarinet (op. 146).

The thesis is the first comprehensive examination of chamber and instrumental pieces of Max Reger in the light of the individual composer's style; it analyzes and defines the role of chamber and instrumental music in the process of stylistic evolution of his creation. The thesis also sets forth the typology of individual style of Max Reger based on the analysis of main stylistic trends in the European music art of late 19th – early 20th century (late romanticism, neoclassicism, modern/jugendstil); the thesis contributed to the chronology of the stylistic evolution of Max Reger's work. The early period

which covers two phases (1889–1900 – namely early period, and 1900–1904 – “wild” period) was dominated by the post-romantic stylistic paradigm. The main (mature) period 1904–1914 is characterized by the greatest number of the created chamber and instrumental works and composer’s leaning towards romanticism and neoclassicism. The late period (1914–1916), which includes Jena period (1915–1916), demonstrates, as well as the mature period, coexistence of various stylistic sources and reorientation of creative tendencies in two directions – monologic and plural style.

The artistic and sociocultural context in which M. Reger’s creative activity unfolded is studied. Despite the assertion of young sprouts of Jugendstil and Secession, which generally opposed the “old” trends at the turn of the century in Germany and Austria, M. Reger managed to paradoxically combine in his works this feeling of the new with a clear tendency to postromanticism. In M. Reger’s compositions we constantly observe the desire for lyrical expression, expressiveness of the phrase, emotional depth and expressiveness. These characteristics are constantly overlaid with certain features of other stylistic concepts: “Brahms classicism”, thematic and textural perfection in the manner of L. van Beethoven, Mozart’s flexible sense of form and even certain features of impressionistic sounds, however, in the understanding of this style by E. Kurt. As a true organist, M. Reger became more and more inclined to the counterpoint art of Bach over the years. That is why there is every reason to talk about the stylistic dualism of the composer’s works and even include him among the creators of neoclassicism.

Despite M. Reger’s innovation in many spheres of creativity, it is still impossible to imagine it outside the context of the German musical tradition, without constant contact with it. The problem of relations with the past was for the 20th century one of the most relevant. And M. Reger successfully solved it: he renewed and raised to a new height the art of counterpoint, the culture of composition of many classicist genres (including variations), a number of genres were revived by him from almost complete oblivion. Subconsciously and

unintentionally, M. Reger actually influenced all European composers, who worked in the early 20th century.

The phenomenon of Bahianism is singled out as a sign of the late period composer's style which is considered through the baroque tradition of the instrumental cycle organization in such works as Suite for Violin and Piano in A Minor op. 103a, 6 Preludes and Fugues op. 131a for Solo Violin, 3 Duos (Canons and Fugues) in Old Style for two Violins op. 131b, 3 Suites for Viola Solo op. 131d, 3 Suites for Solo Cello op. 131c.

In particular, M. Reger used the model of baroque mini-cycle (prelude – fugue, canon – fugue), revealing a pattern in the tonal arrangement of microcycles: through–alternating (fricative method); oppositional–divisive (sharp / flat); inversion (arrangement of parallel and non-parallel tonalities, interval relations). Bach's polyphonic principles are manifested with Reger in their compositional plan - a four-part cycle organized on the principle of tempo contrast (slow – fast – slow – fast); dramatic approach based on the idea of exposing the thematic core at the beginning of each part with its subsequent intonation development; influence of musical and rhetorical figures (anabasis, saltus duriusculus, suspiratio); using general forms of movement based on arpeggio on triad tones and reduced septachords. At the same time, a three-part idea in each part and repetition as its marker, consistently introduced by M. Reger, proves the originality of the composer's polyphonic thinking (for example, in 3 Suites for Viola Solo op. 131d and in other works for solo string instruments).

A comparative analysis of M. Reger's music performances for string instruments from the middle of the XXth till the beginning of the XXIst centuries has been carried out and the leading tendencies of construction of individual interpretive performance in the context of actualization of his creativity in the modern performance process have been revealed.

The practical significance of the obtained results. Materials and conclusions of the dissertation contribute to the enrichment of domestic art thought and can be used in theoretical and practical parts of disciplines of higher

education (courses "History and Theory of Performing Arts", "History of Music", "Analysis of Musical Works", in classes of string instruments, quartet and chamber ensemble), in the concert practice of institutions of highest professional education and in the activities of individual musicians.

Key words: Max Reger's composer style, Max Reger's style evolution, Jena period in Max Reger's work, fugue, polyphonic diptych, Bachianism, instrumental cycle, string instruments solo, solosite, modern, jugendstil, neoclassicism, baroque tradition.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Пірієв О. В. Сонати для віолончелі та фортепіано Макса Регера як дзеркало стильової еволюції композитора. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : зб. ст. Львів : Сполом, 2010. Кн. 1. Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Серія : Виконавське мистецтво. С. 208–218.
2. Пірієв О. В. Творчість Макса Регера як об'єкт наукових досліджень. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Наук. зб. ; серія: Виконавське мистецтво. Львів : Сполом, 2011. Вип. 25. С. 114–124.
3. Пірієв О. В. Сюїти для віолончелі соло Макса Регера в контексті пізнього стилю композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 91 : Виконавське мистецтво: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 157–167.
4. Пірієв О. В. Камерно-інструментальна творчість Макса Регера. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 107. С. 146–157.
5. Пірієв О. В. Стильові проєкції творів для віолончелі Макса Регера у музичному мистецтві першої чверті XX сторіччя. *Студії мистецтвознавчі : Театр, Музика, Кіно*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Число 3 (39). С. 37–45.
6. Piriyeu O. Fugue in the structure of Max Reger's polyphonic diptych. *European Journal of Arts : scientific journal*. Vienna : Premier Publishing, 2020. No 3. P. 145–150.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	10
ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА МАКСА РЕГЕРА ЯК ДЗЕРКАЛО СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КОМПОЗИТОР	21
1.1. Творчість Макса Регера як об’єкт наукових досліджень	21
1.2. Типологічні аспекти композиторського стилю Макса Регера ..	34
1.3. Романтизм раннього стилю Макса Регера та «дикий» період початку 1900-х рр.	44
1.4. Неокласичні стильові тенденції у камерно-інструментальній музиці Макса Регера	61
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	74
РОЗДІЛ 2. БАХІАНСТВО ЯК ОЗНАКА СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ	78
2.1. Бароківі традиції організації інструментального циклу у творах для скрипки соло Макса Регера	78
2.2. Поліфонічні принципи Й. С. Баха у сюїтах для альту соло Макса Регера	89
2.3. Сюїти для віолончелі соло Макса Регера в контексті пізнього стилю композитора	98
2.4. Актуалізація музики для струнних інструментів соло Макса Регера в інтерпретаціях сучасних виконавців	110
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	124
РОЗДІЛ 3. МІСЦЕ І РОЛЬ ПОСТАТІ МАКСА РЕГЕРА У ФОРМУВАННІ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМКІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	128
3.1. Композиторський стиль Макса Регера в проекції музичної культури Німеччини	128
3.2. Вплив творчості Макса Регера і його постаті на музичну культуру ХХ ст.	143
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	164
ВИСНОВКИ	169
Список використаних джерел	174
ДОДАТКИ	192

ВСТУП

Мистецтвознавче усвідомлення художніх явищ, пов'язаних зі стилеутворенням як результатом дії цілого ряду соціокультурних і світоглядних чинників, часто відбувається через досить віддалений період часу, що відділяє саме мистецьке явище від його наукової експлікації. Упродовж останніх ста років такі процеси відбуваються значно частіше та яскравіше, тому доречно здійснювати науковий опис і апробацію висунутих гіпотез із погляду як національного, так і загальноєвропейського мистецтва на прикладі творчості тих знакових митців, яким судилося стати віддзеркаленням складних процесів трансформації і апробації розроблених ними творчих парадигм. Таким митцем-універсалістом у німецькій музиці початку ХХ ст. був видатний композитор, органіст, диригент, професор і доктор Берлінського університету Макс Регер. Минуле і сучасність, європейське й національне відбивалися у свідомості і творчості митця крізь призму самотнього світосприйняття. Ім'я М.Регера багатьом відоме передусім завдяки його новаторським творчим досягненням у галузі органної музики. Ці досягнення докладно опрацьовано й досить повно осмислено.

Масштаб впливу М.Регера-композитора на розвиток музичної культури Європи ХХ століття, а відтак і музичної культури сьогодення важко переоцінити. Нині його справедливо вважають предтечею музичного неокласицизму, відроджувачем барокових традицій німецького інструменталізму, класиком органної музики та виконавства, одним із найвидатніших німецьких диригентів та піаністів початку ХХ ст. Його твори звучать у концертних залах, у студіях звукозапису, мистецьких навчальних закладах, храмах і оселях, підтверджуючи стійку тенденцію справедливого поцінування внеску М.Регера до світової музичної спадщини. Традиції західноєвропейської культури і національного мистецтва, поєднуючись із найновішими відкриттями та експериментами, визначили специфіку стилю композитора, особливості раннього,

середнього та пізнього періодів його творчості. Усі ці періоди послідовно, яскраво та своєрідно втілились у камерно-інструментальній музиці М. Рegera. Вона посідає вагоме місце у творчості композитора і якнайповніше відбиває стильову еволюцію творчості М. Рegera.

Натомість наукове осмислення його камерно-інструментальної спадщини значно відстає від виконавської практики. Серед нечисленних досліджень варто відзначити першопрохідне значення праць радянської музикознавиці Ю. Крейніної, яка здійснила великий поступ у популяризації та вивченні творчого спадку М. Рegera, відзначаючи величезні здобутки композитора саме в галузі камерно-інструментальної музики.

У європейській, зокрема в австро-німецькій культурі, камерно-інструментальній музиці відведена особлива роль. Це – один із провідних напрямків у творчості композиторів ХХ ст., художня лабораторія численних музично-стильових новацій. Таким чином, наукове осмислення визначних, але недостатньо досліджених музичних явищ зі сфери камерного музикування, може стати суттєвим внеском у теорію і практику музичного мистецтва.

Отже, **актуальність теми** пропонованої дисертації зумовлена фактичною відсутністю системних досліджень, присвячених камерно-інструментальній музиці М. Рegera та її значенню для розвитку європейського музичного мистецтва. Також – несформованістю наукового погляду на «камерного» М. Рegera як джерело важливих і дієвих стильових процесів у музичному мистецтві ХХ століття (йдеться, насамперед, про неокласичні, необарокові, імпресіоністичні, експресіоністичні та неоромантичні тенденції) та як одного із перших розробників і втілювачів принципів полістилістики.

Вивчення стилю має давню традицію і у витоках пов'язане з формуванням самої теорії естетики, що зумовлює осмислення мистецтва в суспільстві. Кожен історичний етап висуває свої критерії розуміння стилю, проникнення у структуру і секрети якого можна назвати однією з «вічних»,

завжди актуальних тем наукового пізнання. Тож достатньо своєчасним є дослідження індивідуального стилю творчості М. Рegera, виходячи з особливостей його актуалізації у галузі камерно-інструментальної музики композитора. Цей аспект його спадщини ще не став предметом ґрунтовної наукової розробки. Цінні спостереження є досить розпорошеними в наявній літературі, яка, зрештою, стосується величезного кола різних питань творчості німецького композитора. Камерно-інструментальні твори М. Рegera поширені в сучасній виконавській практиці, де композитор є вже визнаним класиком. Його камерна музика звучить у різних куточках світу в інтерпретації яскравих виконавців.

Це, зокрема, німецькі колективи й музиканти – струнний квартет «Mannheim String Quartet», ансамбль «The Hyperion Trio», альтистка Т. Циммерман, віолончеліст Г. Шифен; нідерландський віолончеліст П. Віспельвей, американський віолончеліст-віртуоз, уродженець України Е. Фоєрман, данський флейтист А. Адор'ян у складі інтернаціонального тріо, російський дует О. Князєв (віолончель) – Е. Оганесян (фортепіано).

Останніми роками зростає кількість музикознавців, які долучаються до наукового осмислення питань стильової специфіки та жанрової своєрідності творчості М. Рegera (О. Доможирова, Н. Зандер, В. Карнаухова, С. Коробейников, Л. Мельник, О. Савайтан, Н. Швець-Савицька). Однак вагомий дисбаланс між кількістю зарубіжних і вітчизняних досліджень його художньої спадщини відчувається і надалі. Тому саме бажанням заповнити існуючі прогалини в панорамі вивчення творчості композитора, в усвідомленні значення її впливу на еволюцію музичного мистецтва ХХ ст. керувався автор дисертації.

Об'єкт дослідження – камерно-інструментальна творчість М. Рegera як проекція основних тенденцій стилетворчих процесів європейської музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Предметом дослідження є стильова еволюція камерно-інструментальної творчості М. Рegera.

Мета дослідження полягає у вивченні стильової еволюції музики М. Регера для камерно-інструментальних ансамблів та струнно-смічкових інструментів соло в контексті розвитку його індивідуального композиторського стилю.

Завдання дослідження:

- виявити передумови стильової еволюції європейського музичного мистецтва кінця XIX – першої третини XX століття через призму німецької музики;
- узагальнити усталені теоретичні підходи щодо хронологізації індивідуального стилю М. Регера, апробуючи їх шляхом аналізу камерно-інструментальних творів композитора, написаних у різні періоди життя;
- простежити процес становлення провідних художньо-естетичних тенденцій цього періоду на прикладі камерно-інструментальної музики М. Регера;
- вибудувати типологію індивідуального стилю М. Регера на основі аналізу провідних стильових тенденцій європейського музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття;
- встановити специфічні ознаки, що характеризують музику М. Регера в останній період його життя – т. зв. «Єнський стиль» – на прикладі аналізу творів для скрипки, альту та віолончелі соло та простежити їх вплив на становлення і розвиток творчості композиторів XX століття;
- виявити оптимальні підходи у формуванні виконавсько-інтерпретаційних версій камерно-інструментальних творів М. Регера;
- визначити масштаб впливу М. Регера-композитора на розвиток музичної культури Європи XX століття та сьогодення.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні таких методів:

історико-типологічний метод застосовано в процесі розгляду історичного розвитку музичного стилю з метою виявлення специфіки композиторського стилю М. Регера та впорядкування його ознак на прикладі жанрів камерно-інструментальної музики;

метод цілісного аналізу сприяв з'ясуванню місця композиторського стилю М. Регера порівняно з іншими індивідуальними стилями через осмислення художніх процесів межі ХІХ–ХХ ст., що вплинули на форму і зміст камерно-інструментальних творів М. Регера;

метод системного аналізу допоміг упорядкувати і здійснити багаторівневу класифікацію основних стильових моделей камерно-інструментальної музики М. Регера;

компаративний метод дав змогу зіставити жанри камерно-інструментальної творчості М. Регера між собою та іншими музичними жанрами, виявити спільні й відмінні риси;

метод виконавсько-інтерпретаційного аналізу дозволив виявити індивідуально-авторські стильові й жанрові особливості творів М. Регера, що створюють їх потенційні змістові характеристики і виводять перцепцію цих артефактів на міждисциплінарний рівень.

Матеріалом дослідження було обрано найбільш показові твори камерно-інструментальної музики М. Регера у жанрах квінтету, квартету, тріо, дуету, сонати, соло-сюїти, циклу прелюдій та фуг. Це – Струнний квартет *ре мінор* “Jugend” (ор. WoO II/2), фортепіанний Квінтет № 1 *до мінор* (ор. WoO II/9), Скрипкові сонати № 1 (ор. 1), № 4 (ор. 72), чотири сонати для віолончелі й фортепіано (ор. 5, ор. 28, ор. 74, ор. 116), Серенади для флейти, скрипки та альту (ор. 77a, ор. 141a), Шість прелюдій та фуг для скрипки соло (ор. 131a), Три канони у старовинному стилі для двох скрипок (ор. 131b), три віолончельні (ор. 131c) та три альтові (ор. 131d) солосюїти, Квінтет для струнних та кларнета (ор. 146).

Теоретичну базу дисертації склали дослідження, присвячені теоретичному осмисленню категорії музичного стилю (Н. Горюхіна, І. Коханик, В. Медушевський, М. Михайлов, В. Москаленко, В. Сиров,

С. Скребков, А. Сохор, В. Холопова, Н. Швець-Савицька, Є. Шевляков); загальнотеоретичні джерела, присвячені питанням стилю, жанру та форми (Ю. Агішева, М. Арановський, Б. Асаф'єв, Д. Сараб'янов, О. Царьова); дослідження, присвячені певним особливостям камерно-інструментальних жанрів на різних етапах їх розвитку (В. Раабен, А. Юр'єв) та розгляду конкретних композицій для струнно-смичкових інструментів (Т. Гайдамович, С. Нестеров, О. Щелкановцева); роботи, в яких висвітлюються особливості композиційного процесу (В. Сиров); праці з історії мистецтва виконавства на струнно-смичкових інструментах (Л. Гінзбург, В. Сумарокова). Окрему частину теоретичної бази становлять наукові роботи, в яких висвітлюються дотичні до проблематики дослідження явища музичної культури (Б. Асаф'єв, І. Барсова, О. Власов, М. Друскін, Т. Лєвая і О. Леонтьєва, М. Лобанова, Д. Наливайко, С. Савенко, Г. Філенко); монографії та роботи спрямовані на вивчення та осмислення життя і творчої спадщини М. Рєгера (В. Карнаухова, Ю. Крейніна, Н. Зандер, Л. Мельник, Н. Швець-Савицька, В. Шпиницький); стильової специфіки та жанрової своєрідності творчості композитора (К. Андерсон, В. Бош, Р. Брінкман, Г. Вірт, А. Дибсанд, Н. Зандер, Р. Каденбах, С. Нестеров, Н. Оніщук, Б. Палшков, О. Пірієв, О. Савайтан, С. Чокі, В. Шпініцький); теоретичних засад досліджень жанрово-стильової системи творчості М. Рєгера (Т. Бочкова, В. Варунц, У. Гензелер, К. Дальгауз, Г. Данузер, А. Кан, В. Каратигін, В. Карнаухова, С. Коробейников, С. Попп, Л. Раабен, Д. Сараб'янов, Р. Штефан).

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягають у тому, що **вперше**:

- узагальнено усталені теоретичні підходи щодо хронологізації індивідуального стилю М. Рєгера й апробовано їх шляхом аналізу камерно-інструментальних творів композитора, написаних у різні періоди життя;

- простежено процес становлення провідних художньо-естетичних тенденцій цього періоду на прикладі камерно-інструментальної музики М. Рєгера;

– вибудовано типологію індивідуального стилю М. Рegera на основі аналізу провідних стильових тенденцій європейського музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття;

– проаналізовано найбільш показові зразки камерно-інструментальної музики М. Рegera в жанрах квінтету, квартету, тріо, дуету, сонати, соло-сюїти та циклу прелюдій і фуг.

В українському музикознавстві **вперше**:

– системно досліджено камерно-інструментальні твори М. Рegera в проекції на його індивідуальний стиль;

– осмислено й уточнено роль камерно-інструментальної музики в загальній картині індивідуального стилю та у процесах стильової еволюції творчості М. Рegera.

Розвинуто ідеї щодо типології індивідуального стилю М. Рegera на основі аналізу провідних стильових тенденцій європейського музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття.

Здійснене в дисертації дослідження індивідуального стилю творчості М. Рegera, через акцентування особливостей його актуалізації в галузі камерно-інструментальної музики, відкриває нові можливості осмислення художньо-стильових процесів як у творчості композитора, так і в творах європейської, зокрема німецької музики досліджуваного періоду.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали й висновки дисертації сприяють збагаченню вітчизняної мистецтвознавчої думки, розвивають теорію музичного стилю та можуть бути використані в курсах історії і теорії виконавського мистецтва, історії музики, аналізу музичних творів, у класі камерного ансамблю, в навчальній роботі та концертній практиці закладів передвищої та вищої фахової освіти та в діяльності музикантів-виконавців.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності. Тему дисертації

затверджено 25 вересня 2020 року (протокол № 2) на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського; вона відповідає комплексній темі №19 «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Апробація роботи. Результати дослідження обговорювались на засіданнях кафедри теорії НМАУ ім. П. І. Чайковського. Основні положення було викладено на семи міжнародних та всеукраїнських конференціях:

Науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: історія і сучасність» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра камерного ансамблю та квартету, 15–16 грудня 2009 р.); Науково-практична конференція СНТТ «Виконавське мистецтво XX – поч. XXI ст. в контексті нео- та постстилів» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра струнно-смічкових інструментів, 23 грудня 2009 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: Захід-Схід» (м. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 15–16 травня 2010 р.); Міжнародна наукова конференція пам'яті академіка О. Г. Костюка «Стиль модерн у культурі» (м. Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 4 листопада 2010 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: історія і сучасність» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра камерного ансамблю та квартету, 7 грудня 2011 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства: музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, 5 грудня 2012 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (до 160-річчя ЛНМА імені М. В. Лисенка)» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра камерного ансамблю та квартету, 17 квітня 2013 р.).

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано п'ять одноосібних статей у спеціалізованих наукових збірках, затверджених МОН України, а також одну статтю в іноземному фаховому виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку літератури, додатків. Загальний обсяг дисертації 212 сторінки, з них основного тексту – 162 сторінок. Список використаних джерел охоплює 209 позицій (зокрема, 41 позиція німецькою мовою).

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА МАКСА РЕГЕРА ЯК ДЗЕРКАЛО СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КОМПОЗИТОРА

1.1. Творчість Макса Регера як об'єкт наукових досліджень

Сьогодні, через століття після смерті Макса Регера (1916 р.) його роль у формуванні та значення для розвитку основних стилєвих напрямків музичного мистецтва Німеччини кінця ХІХ–ХХ століття важко переоцінити.

За життя композитора його творчістю цікавилася багато виконавців. І наприкінці життя він став настільки знаменитим, що в 1910 р. в німецькому Дортмунді було організовано фестиваль його музики, що продовжив своє існування і після смерті митця, привернувши увагу багатьох відомих на той час музикознавців. Проте, починаючи з 1930-х років минулого століття, в Німеччині, яка на той час опинилася під владою нацистів, музика М. Регера звучала все менше. І, як наслідок, на ниві наукових досліджень також намітився критичний спад інтересу¹. Проте, якщо говорити про причини, що породили таке ставлення, можна зауважити, що до недавнього часу подібна ситуація спостерігалася щодо творчості цілої плеяди композиторів ХХ століття. Історичні події, що стали на заваді популярності композиторів першої чверті ХХ століття, всім дуже добре відомі. Думається, однією з причин, через що спадщина М. Регера свого часу не викликала закономірну зацікавленість з боку як німецьких, так і вітчизняних музикознавців, могла стати його власна естетична платформа, а саме: певний консерватизм.

У час, коли знищувалися всі перепони, що розділяли різні види мистецтв, М. Регер вирішив залишитися автором, який підкреслював у музиці її власну самоцінність. Авангардна ідея перекладу музики на інші

¹ Про це йшлося у статті [97].

мови – вербальну, сценічну, механічну, кольорово-світлову та інші – залишилася для композитора чужою.

Однак, справа, скоріше, не в регерівському консерватизмі, що проявлявся у творчості композитора принциповим відстоюванням традицій німецької композиторської школи. Слухове сприйняття його музики ускладнюють і притаманна їй важкість, «в'язкість», перебільшена динаміка. Зауваження з цього приводу можна зустріти в науковому дослідженні «Зворотній переклад» [75] російського музикознавця Олександра Михайлова, який зазначає: «В музиці кінця XIX і початку XX століття, так чи інакше пов'язаній із романтизмом, був дуже цікавий період – період дедалі докладнішого, пильнішого “вдивляння” в індивідуальні переживання людини, що вилилось у дивовижне уповільнення музичного темпу. У так званих байройтських темпах. У одному з квартетів М. Регера (1910 р.) ми бачимо гранично повільний темп, приклад якого міг би увійти до книги рекордів Гіннеса, якби вона могла віддати належне цьому прикладу. Це – крайня спроба уподібнення музичного процесу тому, що, як передбачалося, відбувається в душі людини. А потім – світова війна, і все це руйнується» [75, с. 766-767].

Узагальнюючи музикознавчу думку XX ст., слід зазначити, що, на відміну від німецького музикознавства, яке продовжує фіксувати всі явища і сьогодні, незалежно від їх більшої чи меншої художньої вартості, радянське, а відтак російське та українське музикознавство є більш вибіркоким.

Аналізуючи фактори, що спричинили долю наукових досліджень регерівської музики в СРСР та загалом у світі до початку 1980-х років, мабуть, слід окреслити загальну на той час тенденцію щодо зарахування постаті М. Регера до композиторів так званого «другого ряду». Колись відсунутий «на периферію» уваги музикознавців, поряд із такими корифеями, як Й. Брамс, Р. Штраус, або ж члени шенбергівської школи, сьогодні М. Регер став прикладом ситуації, про яку також писав О. Михайлов: «Виявляється, що наш слух наприкінці XX ст. безумовно

здійснив певний переворот стосовно всієї історії музики. Нам стає цікавим те, що двадцять чи тридцять років тому нікого не цікавило. Виявляється, що від культу шедевр, що склався впродовж XIX ст., мало що залишилося. Замість розподілу музики на шедеври та решту, на цьому місці опиняється щось набагато значущіше. А саме: художні світи, в яких нічого не можна пропустити, бо якщо ми щось проминемо, то погано пізнаємо цей світ» [75, с. 756-757].

Підкреслимо, що російське музикознавство впродовж майже всього XX ст. творчість М. Рegerа залишало поза увагою. Крім того, до кінця вісімдесятих років минулого століття подібним було і ставлення музикознавців не тільки до музичної спадщини М. Рegerа, а й до деяких його близьких за стилем сучасників, таких, зокрема, як Феруччо Бузоні й Франц Шрекер. Але, ймовірно, музика цих композиторів, написана в історичний період становлення нових стильових напрямків, виявилася недостатньо «радикальною», щоб стати цікавим об'єктом дослідження для науковців.

Першим, хто свого часу відзначив творчість М. Рegerа, був музичний критик Василь Каратигін, який відвідав авторські концерти митця на початку минулого століття в Санкт-Петербурзі. Унікальність цих мистецьких імпрез, які викликали величезну зацікавленість у тогочасної інтелігенції, полягала ще й у тому, що в них безпосередню участь (як піаніст) брав і сам автор. Саме до тоді з'явилися перші критичні відгуки, окрім В. Каратигіна, Олександра Осовського й Віктора Коломійцева, присвячені виконавській діяльності композитора.

Одним із ключових свідчень відродження інтересу до творчості М. Рegerа в радянському й пострадянському музикознавстві слід вважати наукові дослідження Юлії Крейніної у 1980–90 роках минулого століття. До них належить єдина у вітчизняному музикознавстві монографія «Макс Рeger» [55], у якій авторка не тільки узагальнила свій багаторічний дослідницький досвід, а й познайомила з науковими дослідженнями німецьких колег. Однак, ця монографія, що, безумовно, стала знаковою

подією в радянському музикознавстві, зробивши вагомий внесок, все ж не дала вичерпного вирішення всіх існуючих завдань та проблем. Ретельно розкриваючи взаємини «Бах і Рeger» та «Рeger і романтичне мистецтво», авторка достатньо широко репрезентує читачеві композиторський шлях М. Рegerа і його спадщину. Проте, книжка залишає відкритими багато питань. Це, наприклад, стосується проблеми «Рeger і його епоха», вплив якої композитор відчув повною мірою. У главі дослідження Ю. Крейніної «Рeger і майстри ХХ століття» мова йде не стільки про саму епоху, скільки про передбачені композитором новації в мистецтві, про його «настроєність» на камертон «майбутнього». Паралелі «Рeger і Лігеті», «Рeger і Гіндеміт», що проводилися автором, – це вже крок у напрямку ХХІ століття.

Про співвідношення регерівської музики з різними явищами сучасного йому мистецького життя, про рецепції М. Рegerа в ньому, про зв'язки з важливими тенденціями в живописі й літературі у книжці Ю. Крейніної сказано не так багато. І, починаючи з нового тисячоліття, у пострадянському, особливо російському, музикознавстві активізувалася наукова думка, яка поставила собі за мету: охопити масштаб творчої особистості М. Рegerа у всій повноті та окреслити окремі напрямки діяльності композитора.

Більшість із цих перших наукових досліджень приділялася стильовим компонентам творчості М. Рegerа, а жанрова сторона досліджувалася менш ретельно. У зв'язку з цим слід відзначити дисертацію музикознавиці Тетяни Бочкової «Німецька органна музика ХІХ століття і традиція романтичного бахіанства» [7]. Ця наукова праця є цікавою, насамперед, завдяки жанровому аспекту й аналізу переплетення різних епох. У науковому дослідженні Т. Бочкової Макс Рegerу відведено окремий розділ «М. Рeger: на межі століть», де вміщено важливі положення щодо історико-культурного аспекту регерівської спадщини та жанрово-стилістичних особливостей його творів у контексті бахівської традиції. Однак, ця глава, при всій її змістовності, все ж не дає вичерпних

відповідей на питання всіх аспектів органної музики композитора. Також у дослідженні науковиця подає обґрунтований аналіз романтичного бахіанства як явища, що охопило, крім М. Рegera, також, Й. Брамса, Ф. Ліста, С. Франка та К. Сен-Санса. Проте, музикознавицю зацікавив лише німецький варіант цієї традиції, що найбільш інтенсивно реалізувався в Німеччині у зв'язку з національною музичною «спадковістю» і втілювався в концентрованому вигляді у ланці Й. С. Бах – Й. Брамс – М. Рeger. У третьому розділі роботи, що стосується музики М. Рegera, окреслено впливи на митця художньої атури *fin de siècle*, і водночас, його релігійну орієнтацію, поєднання католицької і протестантської церковних традицій. Вивчаючи органологічний аспект, дослідниця зазначає: «Нова яскраво концертна стилістика, нове органне мислення М. Рegera багато в чому постали прямим наслідком звукових можливостей романтичних “оркестрових” інструментів» [7, с. 17]. Предметом аналізу Т. Бочкова обирає цикли мініатюр, хоральні фантазії та сонати під кутом зору функціонування барокових моделей у нових історичних умовах, а також взаємодії барокових і романтичних жанрових типів [7, с. 7].

Колега Т. Бочкової російська музикознавиця Юлія Агішева присвятила ґрунтовне дисертаційне дослідження «Югендстиль у музиці: на прикладі творчості М. Рegera і Ф. Шрекера» [1] стильовому полю, в якому опинився М. Рeger. У цьому дослідженні науковиця дала характеристику явищу югендштіль (власна назва стилю Модерн у Німеччині) в контексті проблеми впливу на композиторську творчість М. Рegera. У своїй науковій праці Ю. Агішева, крім тлумачення загальних питань терміну «югендштіль» у музикознавстві, приділяє творчості М. Рegera одразу кілька глав: «Сюжетні мотиви у М. Рegera», де розглядаються симфонічні поеми за Бюкліном; «Звуковий лабіринт Рegera» і «Гармонія у творах Рegera». У своєму дослідженні Ю. Агішева поставила основним завданням: виявити співвідношення головних параметрів югендштіля як явища в музикознавстві, з існуючими в ньому атрибутами, – з характером стилю

М. Рegera, який, у деяких своїх проявах, може бути трактований в основяк предтеча цього стильового напрямку і має узагальнююче значення для культури Німеччини кінця XIX ст. – першої чверті XX століття. У світлі сказаного, доречно нагадати вислів російської мистецтвознавиці Тетяни Гнедовської, яка стверджує, що «саме в цей час було переосмислено художнє минуле, а потім у загальних рисах створені принципи і та художня мова, з якою асоціюється XX століття. У цьому невеликому проміжку історії, коли мистецьке життя вирувало, змінюючи колір, фактуру, можна відшукати витоки всіх наступних метаморфоз, що відбулися з мистецтвом у XX ст.» [23, с. 40].

Інша російська музикознавиця Наталія Біджакова у своєму дисертаційному дослідженні «Камерно-інструментальні жанри в музиці для віолончелі та фортепіано першої половини XX століття» окреслює постать цього митця і його вплив досить поверхово. Проте, для нашого дисертаційного дослідження важливим є аналіз камерно-інструментальних, зокрема віолончельних творів М. Рegera, які проводить Н. Біджакова в другому розділі: «Модернізація типізованих жанрових моделей в умовах неокласицизму і пізнього романтизму». Саме на аналізі окремих творів М. Рegera, дослідниця дає характеристику стильової концепції творчості М. Рegera як дуалістичну, де постромантичний стиль переплітається з рисами неокласичного характеру. Зокрема, в Сонаті № 4 op. 116, класичній за типом циклічності, вона відзначає пізньоромантичну стилістику гармонічної мови в поєднанні з розвиненою поліфонією [9, с. 52].

Також дослідниця пропонує долучити до цієї ж концепції дуалістичності низку творів, що поєднують у різному співвідношенні постромантичні та неокласичні риси: камерно-інструментальні Сонату Г. Форе, Сонату С. Барбера op. 6, Сонату op. 101 П. Тренера, Сонатину К. Бека.

Важливо зазначити, що ці процеси, які стосуються загалом камерно-інструментальної музики М. Рegera, і про які пише російська дослідниця, –

ми будемо розглядати та аналізувати в наступних розділах нашого дисертаційного дослідження.

У дисертаційній роботі Олени Доможирової «Фуга в німецькій інструментальній музиці XIX століття» поміж інших митців творча постать М. Регера як композитора-поліфоніста окреслюється під кутом розвитку жанру фуги в його доробку. Так, дослідниця зазначає використання риторичних зворотів із залученням одного з варіантів мотиву хреста в темі фуги e-moll op. 85 [27, с. 24], цитування монограми BACH (в op. 46) і найбільшу її модифікацію порівняно з аналогічним досвідом Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Римського-Корсакова [27, с. 35], включення віртуозних прийомів у фугу [27, с. 41], пріоритетність жанру фуги в органній (до речі, найбільш популярній складовій доробку) і, меншою мірою, фортепіанній творчості композитора [27, с. 43].

У дисертації Сергія Коробейникова «Фуга XIX століття у стильовому контексті музичного романтизму (на прикладі творів Ф. Мендельсона і М. Регера)» розглядається непересічне значення жанру фуги у творчості М. Регера. Зокрема, підкреслено їх рекордний масив (93) не лише у композитора, але й загалом у добу романтизму. Дослідник, аналізуючи корпус органних фуг митця, відзначає контекстуальну різноманітність їх розташування: вони зустрічаються в сюїтах, сонатах, циклах варіацій на тему хоралу, типовому бароковому диптиху (до речі, останній з них домінує). Цей аспект важливий також для нашого дослідження, оскільки фуга зустрічається і в камерно-інструментальній музиці М. Регера, наприклад в op. 131a та op. 131b для скрипки соло. На думку С. Коробейникова, «основою підходу М. Регера до фуги є неодмінне об'єднання її з попередньою п'єсою в циклі, зв'язки всередині якого можна уявити у вигляді наростання інтегративних тенденцій наступним чином: зіставлення двох автономних замкнутих п'єс у ряду собі подібних (сюїти); поєднання двох автономних п'єс у диптиху як окремому творі без тематичних зв'язків (op. 56, 85); сполучення двох компонентів єдиного цілого в диптиху attassa з можливими тематичними зв'язками (op. 46, 137b

та ін., а також хоральні фантазії), чи в сонатному циклі (2-а соната)» [51, с. 106–107].

На думку дослідника, М. Регеру вдалося розвинути потенціал цього жанру завдяки «крещендуючій» моделі розвитку, що виявилось в кількох типологічних варіантах і комплексі засобів формотворення, таких, як: фактурне ущільнення, динамічний фактор у наростанні, агогічний фактор у наростанні, поліфонічні прийоми наростання [51, с. 120–126].

Об'єктом кандидатської дисертації Наталії Зандер постала творчість М. Регера для органа в аспекті біографічних, органологічних та виконавських проблем [36]. Висвітлюючи особливості життєвого шляху композитора, дослідниця виділяє в окремі тематичні блоки історію творчого спілкування М. Регера з Г. Ріманом – його вчителем, та К. Штраубе – відомим органістом. Саме ці видатні постаті свого часу відіграли вирішальну роль у становленні молодого митця та його великого захоплення музикою для органа, а також поліфонічною технікою минулих часів. Окремий розділ роботи присвячено феномену німецького романтичного органа – особливому явищу в історії європейського органного будівництва, саме для якого і писав свої численні композиції М. Регер. Зазначаючи наявність численних авторських ремарок, які композитор-органіст детально вносив у партитури, дослідниця акцентує необхідність емоційно насиченого виконання: «Саме втілення “напруженої динамічної волі”, що знайшла своє відображення в органному виконавстві і органному будівництві того часу, є зумовлюючим чинником для інтерпретації органних творів М. Регера. Особлива інтенсивність і пластичність виконання повинна повністю захопити слухача і невідворотно занурювати його в бурхливий емоційний світ музики Регера» [36, с. 76].

Дисертаційне дослідження Вероніки Карнаухової присвячене розгляду хорових жанрів у творчій спадщині М. Регера в контексті художнього життя початку ХХ століття з властивими йому стильовими прикметами [45]. Виділяючи стильові тенденції нового романтизму,

прагнення до реставраторства, вагнеріанства, символізму, модерну, дослідниця зауважила, що «композитор увесь час залишався в стані “тяжіння – відштовхування”». Саме тому в його творчості ясно відчувається дистанція по відношенню до всіх сучасних йому стилів і напрямків» [45, с. 41]. Стосовно хорового спадку М. Рegera В. Карнаухова схильна розмежовувати його у двох константних жанрових річищах, які утворюють кантати й хорові цикли. Так, на її думку, «кантатний жанр винятково важливий для розуміння художнього кредо М. Рegera. Він сконцентрував у собі такі характерні для його композиторського мислення риси, як свобода жанрових інтерпретацій, сміливість стильового синтезу» [45, с. 41]. Аналізуючи його ж «Духовні пісні» ор. 110 і ор. 138 – «мотетний» і «хоральний» цикли, дослідниця відзначає в них, незважаючи на присмак старовини, прагнення підсумувати романтизм і більший зв'язок із цією епохою, аніж це помітно в кантатах [45, с. 110].

В українському музикознавстві творчість М. Рegera досьгодні є маловивченою. Серед наукових праць останніх років слід відзначити дисертаційне дослідження львівської музикознавиці Наталії Швець-Савицької «Вікові аспекти композиторської життєтворчості» [151]. У цій праці дослідниця в числі інших аналізує і творчість М. Рegera, виявляючи певні особливості останніх років життя відомого німця. Та особливий інтерес для нашого дисертаційного дослідження становить дисертація Лідії Мельник «Необарокові тенденції в музиці XX століття» [71]. У другому розділі дисертації «Естетична концепція необарокової течії» музикознавиця, на прикладі творчої спадщини М. Рegera як одного з найбільш яскравих представників необарокового «передстилю», розглядає значення барокових інспірацій на зламі XIX–XX ст., а також історичні передумови виникнення необарокової тенденції, що класифікуються в різноманітні прояви барокової стилістики в добу постромантизму. Також Л. Мельник застосовує до цього пласта музичної культури поняття «історизму» вже не лише як певної стилістичної течії в межах пізнього романтизму, але й як світоглядної основи, категорії творчого методу,

побудованої на постійних діалогах з минулими стилями. Адже цей факт є одним із центральних для творчості М. Рegera, що тісно переплітається з минулими епохами, зокрема з музичною спадщиною Й. Брамса, В. А. Моцарта, Й. С. Баха.

Предметом розгляду іншої української дослідниці, Ольги Савайтан, постала фортепіанна творчість М. Рegera крізь призму художніх ідей австро-німецького пізнього романтизму [116]. Відштовхуючись від функціональних ознак пізнього етапу романтизму та специфіки авторського стилю М. Рegera, вона приходить до висновку: «Узагальнюючий, багаторівневий і надзвичайно об'ємний синтез художніх елементів усіх попередніх епох, властивий пізньоромантичному методу, становить сутність його творчого кредо, а яскраво виражена індивідуальність, пошуковий характер – сутність його композиторського методу» [116, с. 35]. Дослідниця вирізняє фортепіанні твори композитора з домінуючою романтичною основою («Шість інтермецо», Концерт для фортепіано з оркестром) [116, с. 60]. Одночасно, на прикладі кількох варіаційних циклів, вона доводить наявність тенденції неокласицизму на пізньоромантичній основі. В останньому розділі роботи дослідниця розглядає особливості композиторської стилістики М. Рegera – його поліфонічного мислення, ролі жанру фуги, драматургії і формотворення у неполіфонічних творах, – окреслюючи основні стилістичні домінанти та виконавський аспект регерівської фактури. Зокрема, стосовно тематизму, О. Савайтан його жанровими витоками називає хоральність, скерцозність, риторичні фігури, риторичну декламацію, акцентуючи надзвичайну різноманітність їх метроритмічного оформлення» [116, с. 100]. Аналізуючи метроритмічну сторону авторського стилю М. Рegera, дослідниця зауважила: «На противагу загальноприйнятим визначенням ритму, заснованим на сумірності (раціональності) і стійкій повторюваності (статичі), природа регерівського ритму динамічна і, одночасно, емоційна, в основі якої – все та ж зміна напружень і розв'язувань. Їх чергування, пульсація створюють рух, який у контексті регерівських композицій дає

змогу позначити процесуальність як структуру. Компоненти такої просторово-часової структури у М. Регера не відрізняються класичною “заокругленістю” і переважно мають досить нервовий, ніби спазматичний характер» [116, с. 105].

Але найбільшу, без сумніву, частину наукових статей і досліджень, присвячених М. Регеру, посідають праці німецьких музикознавців. На сьогодні їх кількість перевищує тисячу ста двадцяти одиниць. Окрім фундаментальних праць Адальберта Лінднера, Фріца Штайна, Герда Сіверса, Райнера Каденбаха, Гуго Ернста Ранера, Оттмара Шрайбера – у світ вийшла велика кількість статей, з яких цінністю інформації і глибиною підходу вирізняються роботи багаторічних керівників Інституту Макса Регера в Карлсруе (*Max Reger Institute*) музикознавиць Сюзанни Попп (S. Popp) і Сюзанни Шігіхари (S. Shigihara). В першу чергу, слід відзначити наукові дослідження, присвячені хоровим жанрам М. Регера: у статтях С. Попп стосовно його кантат «Пустельник» і «Таїнство ночі» досліджено поетичний контекст творів, а в науковій праці С. Шігіхари про «Реквієм» – найбільш повно розглянуто жанрові витоки.

Листи М. Регера Фріцу Штейну [190] та Карлу Штраубе [191] – представникам різних видавництв, виконавцям і друзям так само дають багатий матеріал для ознайомлення з його особистістю і творчістю. Помітним завоюванням у джерелознавчій царині регеріани постає нещодавно опубліковане зібрання листів та публіцистичної спадщини М. Регера в перекладах і детальних коментарях російською мовою Віктора Шпиницького «Прошу слова» [155], приурочене до 145-річчя від дня народження митця. До першого розділу увійшло 35 розташованих за хронологічним принципом листів, листівок та телеграм композитора до дружини, друзів, учителів, учнів, видавців, меценатів, колег та музичних критиків (22 адресати), що репрезентують зовсім невелику частину дуже масштабного корпусу (тисячі зразків!) епістолярію М. Регера. Другий розділ становлять переклади його публіцистики – 17 статей і заміток, що побачили світ протягом 1894–1914 років. Вони частково відображають

кількісно значно менші, порівняно з епістолярієм, музикознавчі напрацювання митця, а також дають чітке уявлення про його естетичні погляди, ставлення до музики сучасників-колег, класики, про принциповість у відстоюванні власних позицій. Так, зокрема, із відповіді на опитування берлінського журналу «Die Musik» 1905 року довідуємося про ставлення М. Рegerа до Баха: «Себ. Бах для мене – початок і кінець усієї музики; на ньому тримається будь-який істинний прогрес! ... Бути “бахіанцем” означає бути німцем до мозку кісток, бути непохитним» [155, с. 152]. До 50-річного ювілею Р. Штрауса у віденському журналі «Der Merker» у травні 1914 року було опубліковано висловлювання М. Рegerа: «У вирі нашої музичної епохи, засліпленої в ході найбезумнішого “процесу розкладу”, [творчість] д-ра Ріхарда Штрауса для мене – справді класичний приклад найбільш серйозної майстерності, підкреслюю – майстерності» [155, с. 192]. У виданні прояснюється ситуація щодо мистецьких і людських розбіжностей між М. Рegerом і Г. Ріманом, спричиненого статтею «Занепад і відродження музики» Г. Рімана і загостреного відомим памфлетом М. Рegerа у відповідь (уміщено обидві статті, як і зворотний відгук Г. Рімана на регерівський памфлет, що детально прокоментовано упорядником). Цінну інформативну частину містять додатки з коротким хронографом життя і творчості митця, спогадами дружини про поїздку подружжя до Санкт-Петербурга наприкінці 1906 року і надзвичайно теплу зустріч із російськими музикантами, а також солідний список переважно зарубіжних джерел вивчення життя і творчої спадщини М. Рegerа.

Докладне вивчення німецькомовних джерел, як наукових, так і документальних, дає можливість розширити уявлення про досліджуваний предмет, перш за все, в інформативно-біографічному, теоретичному та виконавському вимірах. Істотним є також музично-текстологічний аспект, що полягає в дослідженні автографів М. Рegerа і в порівнянні з різними редакціями його творів, виявляючи індивідуальний характер творчого процесу композитора.

Також слід відзначити окремі праці інших німецьких дослідників. Особливостям регерівського світосприйняття присвячено сторінки книжки Райнера Каденбаха «Регер та його епоха» [165], автор якої, зокрема, пише про тему смерті, яка відіграла лейтмотивну роль у регерівській творчості (назва одного з розділів – Sublimierung: «Das grosse Thema Tod» – Сублімація: «Велика тема смерті»). Цей аспект підтверджувався і власною позицією самого М. Регера, який відокремив останній період свого життя, назвавши його Єнським «вільним» стилем. Про регерівське бахіанство докладно писав у відомій статті «Der Einfluss von Johann Sebastian Bach auf Max Regers Schaffen» («Вплив Йоганна Себастьяна Баха на Макса Регера») Гельмут Вірт [207]. А Рейнгольд Брінкман у статті «Регер і нова музика» [163] розглянув передбачення композитором важливих відкриттів XX століття.

Відлуння модерну, яке в німецькій культурі отримало власну назву *югендштіль*, дуже яскраво відобразило дух цього періоду в регерівському мистецтві, що було тісно пов'язане з науковою думкою в XX столітті. І хоча в порівнянні з пострадянським музикознавством, німецька регеріана, зрозуміло, є більш ґрунтовною, сьогодні, через майже сто років після смерті композитора, активізувалася увага не німецьких, а музикознавців з інших країн, зокрема Росії та України. Ця увага пов'язана з переглядом впливу творчості М. Регера на світову культуру XX століття у зв'язку з аналізом багатьох творів композитора, якого певний час зараховували до другорядних. У своєму дослідженні ми підтверджуємо думку багатьох музикознавців світу шляхом виявлення індивідуальних рис композиторського стилю М. Регера і його типологічних аспектів. Про це йтиметься в наступних підрозділах нашого дослідження.

1.2. Типологічні аспекти композиторського стилю Макса Регера

XX століття залишиться в історії мистецтва як одне з найскладніших явищ. Жоден інший історичний період не наділявся такою безліччю епітетів: його називали і «неоднорідним», і «суперечливим», і «століттям кількох епох, що виявляють себе і послідовно і одночасно».

Саме на початку століття, як в історичному, так і у стильовому сенсах, були закладені основні принципи й установки, які потім стали ключовими в музичному мистецтві наступних десятиліть.

Стильові напрямки того часу «матеріалізувались» у такі поняття, як «імпресіонізм», «експресіонізм», «символізм», «неокласицизм», стиль модерн з його національними варіантами: у Франції – «арт нуво» (“Art Nouveau”), у Німеччині – «югендштіль» (“Jugendstil”), в Італії – «Ліберті» (“Liberty”). Всі ці напрямки, об’єднані мистецтвознавцями єдиним терміном – “модернізм”, в деяких аспектах були схожі, що, загалом, не дивно з огляду на походження цих явищ. Всі вони зобов’язані своїм існуванням XIX століттю, про яке О. Михайлов писав: «Вся сучасна культура своїми коренями іде в XIX століття» [74, с. 185].

У німецькій музиці початку XX століття відбувалися процеси, цілком звичні для рубіжних, перехідних часів: сусідство найрізніших напрямів, частина з яких продовжувала лінію уявлень XIX століття, а інша частина рухалася назустріч нескінченним пошукам та експериментам з метою самовираження в умовах нової епохи. Так, співіснували композитори, що продовжували традиції пізнього романтизму і новатори, які прагнули порвати будь-які зв’язки з минулою епохою, долучаючись до мистецтва старих майстрів, зокрема Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та інших.

Достатньо переконливим є твердження Т. Гнедовської, яка стверджує, що «саме в цей час було творчо перероблено і подолано художнє минуле, а потім у загальних рисах закладено принципи й тої художньої мови, яку зазвичай асоціюють із XX ст. У цьому невеликому відрізку історії, коли художнє життя вирувало, змінюючи колір, фактуру та щільність, можна

шукати витoki всіх подальших метаморфоз, що сталися з мистецтвом у ХХ ст.» [24, с.179].

У ряді закордонних праць, зокрема К. Дальгауза [167], ставилося питання про «югендштіль» у музиці як стильовий напрямок, який включав у себе кілька композиторських стилів. У музикознавців цей термін можна зустріти стосовно творчості Г. Малера, Я. Сибеліуса, К. Дебюссі, А. Берга, О. Скрибіна та ін. Однак, найбільш яскраво цей ряд особливостей змістовного й формального характеру представлено саме в камерній творчості М. Рegera, де вони дуже тісно зливаються з югендштілем, який багато в чому мав узагальнююче значення для німецького мистецтва початку ХХ століття. Крім того, камерна творчість М. Рegera розпочала свій відлік із моменту зародження югендштіля, еволюціонувавши до своєрідного його згасання, що, на думку дослідників, характеризується ідеєю «експресивного вторгнення» югендштіля в сфери декоративного мистецтва.

Проблема стилю за останні роки набула особливої актуальності й гостроти. Небувале розширення історичного та географічного простору сучасної культури актуалізує ідею стильового діалогу, але, з іншого боку, веде до такого масового тиражування її, що тотальна «полістилізація» загрожує поглинути музику, перетворивши творчість композитора в одноманітне строкате стилістичне тло. Сьогодні мистецтвознавці у світі стоять на порозі узагальнення накопиченого матеріалу і створення нових концепцій стилю, в які б органічно вписалися досягнення філософсько-естетичної думки і відкриття в галузі психології творчості, історизм в інтерпретації стильових феноменів і глибина інтонаційного аналізу. І сьогодні головною умовою є цілісний підхід до стилю у всьому розмаїтті його зв'язків, живе відчуття матеріалу і розкриття через нього специфіки музичного мислення.

«Те, що людина пише – це його портрет» [183, с. 40], – зазначив М. Рeger ще на початку своєї насиченої творчої діяльності в 1890 році. Саме поняття стилю мало досить широке значення у творчому житті

М. Рegera. Композитор досить послідовно втілював у творчості особисті художні переконання, намагаючись продемонструвати свої ідеї саме в практичному руслі. М. Рeger не залишив великих наукових праць, проте його нечисленні висловлювання щодо питань стилю викликають значний інтерес, прояснюючи внутрішню спрямованість мистецтва композитора.

Духовний зв'язок із традиціями національного мистецтва і бажання продовжувати й розвивати ці традиції були в мисленні композитора сталим і стійким явищем. Незважаючи на його потяг до різнобічних пошуків, найголовнішим фундаментом майстерності композитора М. Рeger вважав ґрунтовні знання і постійне вивчення минулого. Без цього знання він не відчував ані себе, ані прогресу в мистецтві: «...істинного прогресу можна очікувати лише на ґрунті дуже дбайливого і любовного вивчення творчості майстрів “учорашнього дня”, а головне, прогрес може народитися тільки з майстерності, тієї майстерності, якою люди “учорашнього дня” володіють настільки, що їхня творчість завжди буде нам прикладом для наслідування!» [183, с. 81].

У цьому контексті постає питання виявлення типологічних аспектів композиторського стилю М. Рegera для створення загальної картини еволюції його мислення в контексті ідеї, методів та структури. Під час аналізу ми використовуємо модель, запропоновану російським дослідником Валерієм Сировим у статті «Типологічні аспекти композиторського стилю» [132], в якій він ґрунтовно аналізує різні аспекти композиторського стилю. Проте, хоча дослідник, коли наводить приклади проявів певних аспектів композиторського стилю і розглядає його на основі творчості відомих композиторів XIX–XX ст., М. Рegera серед них не згадує. Враховуючи історичну унікальність творчості М. Рegera, переглядаючи існуючу модель другорядності його творчості, в питанні становлення стилів у XX ст., запропонована модель аналізу типологічних аспектів композиторського стилю російським дослідником надасть можливість глибше зануритись і виявити індивідуальні риси творчого

почерку М. Рegera. Відтак, розглянемо найвагоміші, на наш погляд, позиції дослідника.

Звернімо увагу, що в характеристиках типологічних аспектів композиторського стилю В. Сиров розробляє певні градації. Але особливість творчості М. Рegera, яка знайшла найбільше відображення саме в камерно-інструментальній музиці, демонструє поєднання, на перший погляд, абсолютно різних типологій.

В. Сиров тлумачить місце композиторського стилю як центр певної ієрархічної системи, що має розгалужену «мережу повідомлень», каналами якої циркулюють численні потоки стильової інформації. Змішуючись один з одним, вони формують динамічну цілісність – своєрідну «нестійку стійкість» історичних формацій.

Російський дослідник розглядає композиторський стиль як прояв однієї з трьох основних форм стилю поряд із національним та історичним. Тому можна констатувати, що композиторський стиль М. Рegera – це єдність його творчих принципів, які визначилися його духовними потребами, історичними умовами епохи та традиціями національної культури. В подібному визначенні на перший план виступає характер творчої особистості М. Рegera, що змушує серйозніше поглянути на психологію його стилю.

Варто зазначити, що М. Рeger із великою пристрасстю відстоював невичерпність класичних форм. У своїй праці він пише: «Бетховен інакший у кожній своїй симфонії, кожній своїй сонаті, кожному струнному квартеті. Де ж тут схематизм, де тут виходжені шляхи? Й. Брамс довів нам, що «форма» в цілому зовсім абстрактне поняття, бо ж він використовує форму максимально довільно, хоча всі критики називають її «досконалою». Звичайно, прийдуть епігони, стан стане критичним, але напрямок Ліста – Штрауса вже підхоплений ними. По суті, ми всі епігони Йоганна Себастьяна Баха» [132, с. 31].

Дослідник зауважує, що сам композиторський стиль внутрішньо є багатоскладовим, у ньому підсистеми також вибудовуються за двома

векторами, з одного боку, це – стильові етапи творчої еволюції, окремі моменти цих етапів, з другого, – характерні жанрові області, групи жанрів та окремі жанри. Найнижчий рівень – це жанрові та стилістичні елементи. Вони відіграють величезну роль у системі життєзабезпечення стилю, здійснюючи його інформаційно-енергетичне «живлення».

Зміст мистецтва і світ ідей є загальнозначущими, а стиль композитора є унікальним, зауважує В. Сиров. І це протиріччя в питанні розгляду складових композиторського стилю відображає діалектику «загального і одиничного». Важливе в цьому аспекті – взаємодія цих категорій, перехід спільного в одиничне, загальнолюдських універсалій – у неповторний музичний образ через індивідуальні інтонаційно-стильові вислови. Індивідуалізація змісту і форми відбувається через авторську концепцію М. Рegera – суб'єктивний погляд творця на навколишній світ і його явища.

На основі запропонованої моделі В. Сирова ми доводимо, що композиторський стиль М. Рegera функціонує як динамічна система, що сприймає інформацію. Засвоюючи цю інформацію, вона частково поглинає її в асимільованому вигляді, а частково відтворює у своїй структурі. І в «профілі» композиторського стилю ми вбачаємо одразу дві сторони одного процесу. Перша пов'язана з монологічним складом, поглибленням рефлексії, друга – за складом діалогічна, з позаособистісною установкою, об'єктивним тоном висловлювання.

У рамках композиторського стилю М. Рegera екстраверсія провокувала оновлення стильових форм. Водночас, інтроверсія приводила до поглиблення основного ідейного і стильового комплексу, що найяскравіше постав у романтичну епоху. Суттєва перевага екстравертного або інтровертного начала як схильність до діалогу або монологу самовираження формує «акцентовані особистості» (термін К. Леонгарда). І творчість М. Рegera тут демонструє єдність протилежностей. Так, не викликає сумнівів єдність ідейних концепцій, глибока внутрішня органічність творчої еволюції, піднесений романтичний тон

висловлювання у М. Рegera на початку творчого шляху, і в той самий час множинність творчих імпульсів, стильові модуляції в зрілий період. З одного боку, стабільність у жанровій сфері, асиміляція «чужого слова» в контексті авторської мови, яскраві інтонаційні інваріанти, з другого – жанровий плюралізм, мінливість ритмо-інтонаційного рельєфу, пов'язана зі зміною відтворюваних моделей, відсторонення авторського «я», що ховається під маскою моделюючого стилю, є характерним уже для останньої третини ХХ століття в музичному мистецтві.

Це ще раз доводить, що подібні М. Рegerу особистості зустрічаються рідко, хоча вони дуже цікаві, як «чисте» виявлення того чи іншого стильового напрямку. Адже в більшості випадків тенденції з'єднуються в рамках одного стилю. При тому вони або заперечують ці протилежні тенденції, або мирно співіснують і настільки гармонійно доповнюють одна одну, що це ускладнює аналіз стилю. У таких випадках зазвичай ідеться про рівновагу об'єктивного і суб'єктивного, епічного і ліричного, відображення і вираження. Саме таким збалансованим уявляється стиль більшості композиторів-класиків (або, можливо, так ми сприймаємо їх сьогодні?).

Проблема композиторського стилю, за словами В. Сирова, є багато в чому проблемою драматургічного обґрунтування стилістичних протиріч, які відображаються в дзеркалі слухацького сприйняття. І термін «чуже слово», який дослідник використовує як один із типологічних аспектів стилю, дійсно втрачає свою дистанційованість, стає власністю композиторського стилю М. Рegera, разом із тим не втрачаючи початкової стильової семантики. У творчості М. Рegera стилістичні рудименти, приховані за певною суперечністю, часом проявляються асоціативно і мимоволі, як пристрасне визнання («бахівське», «бетховенське» «моцартівське»), чи як ремінісценції-спогади. Вони додають композиторському стилю неправильність пропорцій живого організму, вносять у звучання терпкість «стилістичних дисонансів». Подібними

співзвуччями сповнена музика великих німецьких композиторів минулого, незважаючи на історичну дистанцію.

З цієї позиції М. Рeger особливо цікавий з його романтично-неокласичною подвійністю стилю, впливами старих майстрів і стильовою багатоплановістю. А увага М. Рegerа до творчості Й. С. Баха відтворила різноманітність риторичних фігур і жанрових формул, інонаціональні впливи, які збагатили основний жанрово-стильовий пласт творчості М. Рegerа, що корінням іде з глибини великої поліфонічної традиції та протестантської культури. Загальне в наведеному порівнянні – це перетворення його в контрапункт прихованого стильового діалогу.

Драматургійне інтегрування лексики найрізноманітнішого походження – особливість стилю М. Рegerа. І тут він – прямий спадкоємець потужної «драматургійної» традиції, яка йде від Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Р. Вагнера. Інтровертне начало в його психологічно заглиблених творах забарвлює виникаючі стилістичні суперечності в тон його авторського стилю, якому сприяють яскраві ладо-інтонаційні та ритмічні інваріанти. Виникає тип, де конкретні форми стають дуже різноманітними. Наприклад, у солосюїтах для струнно-смічкових інструментів, де наявні певні жанрові й інтонаційні запозичення і численні відсилання до музики минулого, коливання ледь помітних стилістичних півтонів. Поки що ця сторона стилю М. Рegerа не здобула гідного відображення в роботах про композитора, хоча її вплив на еволюцію стильового мислення наступних поколінь композиторів є величезним.

Стисло торкнемося і методу стильового моделювання, що породжується екстраверсією і об'єктивним складом творчої особистості. І хоча, за словами В. Сирова, в музиці він набув меншого поширення, проте в композиторському стилі М. Рegerа моделювання як метод сформувало специфічні прийоми (імітація, стилізація), запозичення форм старовинних жанрів. І, на відміну від більшості сучасників, у творчості М. Рegerа цей метод з'являється в чистому вигляді, з'єднуючись із перетворенням, у

чому вбачається нездоланна інтровертна природа музики як мистецтва, що відображає внутрішній світ людини.

У питанні структури композиторського стилю М. Рegerа окремо відзначимо такі аспекти як полілексика і монолексика, які найяскравіше втілились у камерно-інструментальній творчості композитора. Це ми проакцентуємо під час аналізу творів М. Рegerа в наступному розділі. Так, В. Сиров дає наступну характеристику цим термінам: «полілексика в широкому значенні – це прагнення розімкнути межі стилю, наблизитися до контакту з різноманіттям навколишнього світу, відобразити його в «текучих» формах. Монолексика з цих позицій – тенденція до кристалізації, очищення стилю, відображення світу в цінностях буття. У цьому сенсі полілексика близька до поняття “акласичне”, а монолексика – до поняття “класичне”» [132, с. 69]. Але варто зазначити, що полілексика та різнорідність не заперечують організованості, а отже, централізації, а монолексика – деякої свободи. І все ж, це – вторинні риси, що відтіняють головні ознаки.

На основі запропонованої моделі В. Сирова можна зробити висновок, що різні історико-стильові епохи Німеччини виявляють і різні типи структур. Багато епох мають своїх антиподів (Л. ван Бетховен на тлі класицизму, Й. Брамс – романтизму, М. Рeger – неокласицизму), одночасно існували протилежні типи композиторського стилю. Проте стиль, що об'єднав їх у річищі єдиного мистецького напрямку – це саме композиторський стиль М. Рegerа.

Стиль раннього М. Рegerа можна класифікувати як строгий. У процесі еволюції відбувається подолання ранніх впливів (Р. Шуман, Й. Брамс, Р. Вагнер) і кристалізація «авторських» лексем. На той час для Й. Брамса не характерні полілексика і протиріччя, він уникає всього, що порушило б ідею «найвищої грандіозності», і формує свій власний романтичний світ. Поєднання монолексики, централізованої структури та монологізму на рівні ідейних концепцій породжує стильову стійкість.

Пряма протилежність ранньому М. Рegerу – так званий «шалений» період, початок 1900-х, коли, наслідуючи Л. ван Бетховена та деякою мірою Г. Малера, митець насичує свої партитури полілексикою. Зіткнення романтичної мрії і реальної дійсності, високого і низького, оригінального і банального надає цій полілексичі рис стилістичної різноманітності.

Полілексика з тенденцією до різноманітності й децентралізації структури властива вже пізньому стилю М. Рegerа. Правда, на відміну від зрілого періоду, де панував постромантичний метод утілення, композиторський стиль М. Рegerа пізнього періоду спирається більшою мірою на об'єднання його з моделюванням минулих епох і стилів.

Отже, ми спробували представити композиторський стиль М. Рegerа в трьох основних вимірах і продемонструвати різні стильові типи. Три осі композиторського стилю, за пропонованою формулою В. Сирова (ідея – метод – структура) перетинаються в такому собі стильовому просторі, де і знаходить свою реалізацію індивідуальний стиль М. Рegerа-композитора.

Саме боротьба за художню форму та архітектонічну стійкість залишалася найважливішим складником композиторського стилю М. Рegerа упродовж усього його життя. Ця боротьба розгорталася в полеміці з композиторами-сучасниками і навіть у педагогічній діяльності.

Так, відома багатьом дослідникам творчості М. Рegerа його власна брошура «Про модуляцію» [113] переслідує виключно практичні цілі. У ній подано схеми переходу у всі тональності, якими може скористатися будь-який професіонал. З великою повагою М. Рeger ставиться до свого вчителя Г. Рімана, але в той самий час композитор вважав, що його посібник з гармонії є заскладним для пересічного музиканта.

Упродовж усього життя у всіх висловлюваннях М. Рegerа про гармонію чітко виявлено його схильність до тональної і функціональної системи. У роботах своїх учнів він намагався домогтися, як і у своїй практиці, насамперед, логіки і обґрунтованості гармонічного розвитку.

На заняттях у Лейпцизькій консерваторії М. Рeger докладно розтлумачив п'ять головних, на його думку, законів гармонічної логіки.

Композитор доводив, що на основі принципів квінтової спорідненості існують лише співзвуччя, до яких можна приєднати будь-які, навіть найвіддаленіші гармонічні сполучення, – тоніка, субдомінанта, домінанта. Акорди отримують гармонічне значення того акорду (тоніка, субдомінанта, домінанта), з яким вони знаходяться у терцієвому співвідношенні (на основі терцієвої спорідненості).

Закон, що торкається самостійних субдомінанти і домінанти, М. Регер формулював наступним чином: як у мові можна конкретизувати певне слово взятим у дужки зауваженням, так і в акордовій послідовності окреме співзвуччя можна визначити точніше, розглядаючи його нібито тимчасово ізольованим від гармонічних зв'язків із його тонікою, оточуючи його власною субдомінантою і домінантою (в окремих випадках М. Регер використовував подвійну домінанту і подвійну субдомінанту) [113].

Також М. Регер зазначав, що за кожним акордом може йти будь-який інший. А несподівані напрямки акордів варто тлумачити, спираючись на проміжні гармонії. Також, можна використовувати тональні системи неспорідненої тональності всередині тої, яка існує. Наприклад, тональності *Сі-бемоль мажор* та *до-дієз мінор*, на перший погляд, досить далекі одна від одної, але вони пов'язані через *Соль-бемоль мажор* (*до-дієз мінор* = *ре-бемоль мінор*) як спільну споріднену тональність для *Ре мажора* та *ре-бемоль мінора*.

У М. Регера кожен закон був обґрунтованим, перевіреним у педагогічній і творчій діяльності. Так, закон, у якому М. Регер стверджував, що за кожним акордом може йти будь-який інший, на перший погляд, показує нам ознаку повного гармонічного свавілля, проте учень М. Регера Карл Франц Гасе (K. F. Hase) у своїй монографії розтлумачує цю тезу так: «За кожним акордом може йти будь-який інший акорд, обраний композитором, якщо наступний потім третій акорд являє собою логічне співвідношення між двома попередніми. Таким чином, два акорди вільні, а третій вже ні. У цьому й полягає таємниця регерівської логіки» [176, с. 89].

Але найбільше сил М. Рeger витратив на втілення власної позиції в самій музиці. Саме на прикладі аналізу камерно-інструментальної творчості М. Рegerа, яка розглядатиметься в наступному розділі, його композиційні принципи, в першу чергу, пояснюють індивідуальні стильові засади й погляди, бо форма, за тлумаченням Г. Гачева, «є не тільки конструкція, але й світогляд. При тому, її перевага над світоглядом, яку ми видобуваємо з вищесказаних поглядів, ідей і т. д. ґрунтується на тому, що тут світосприйняття існує матеріально – його можна відчувати на дотик» [15, с. 140].

1.3. Романтизм раннього стилю М. Рegerа та «дикий» період початку 1900-х років.

На межі XIX–XX століть музичне мистецтво Європи перебувало на роздоріжжі музичних шляхів. Ще ніколи раніше в історії музики так гостро не поставало питання множинності та водночас мінливості творчої думки. Це, безумовно, було пов'язано з передчуттям історичних соціальних катаклізмів, які відобразились у творчості більшості європейських композиторів першої чверті XX століття.

Цей період, що чітко формується в полі стильової концепції модерну, не презентував єдиного історичного стилю, як попередні епохи. Його формують найрізноманітніші течії і напрямки. І результатом творчих пошуків композиторів перших років XX століття стала концепція полістилістики, яка не тільки перетворилася на домінуючу протягом усього минулого століття, але й розвивається в сьогоденні.

Особливо актуальною в цьому контексті постає камерно-інструментальна творчість М. Рegerа, роки життя якого не лише чітко припали на межу кінця XIX – початку XX століття, а вклалися в життєвий проміжок доби модерну. І безпосередньо в його творах відобразилися як стилістичні проєкції цього періоду, так і їх еволюція. Саме на прикладі цього творчого етапу простежується, як іноді минуле може стати навіть

більш актуальним, ніж теперішнє, а включення різних об'єктів культури в художнє «сьогодні» не підпорядковується жодній хронології.

Тому актуальним для сучасної музикознавчої науки є виявлення й аналіз розмаїття стильових напрямків початку ХХ століття на прикладі дослідження творчості композиторів, в опусах яких найбільш гостро проявилися еволюційні процеси модерну і, як наслідок, – подальший вплив на творчість композиторів ХХ–ХХІ століть.

Камерно-інструментальні твори М. Рegerа є найбільшою частиною його творчої спадщини, що нараховує 49 опусів і охоплює лише 27 років творчого життєвого шляху митця. На жаль, навіть сьогодні в світі його камерна музика, в порівнянні з творами для органа, є не дуже популярною, хоча саме в камерних опусах найяскравіше проявилася стильова індивідуальність композитора². У цих творах він не прагнув до зовнішніх проявів, ефектності, особливої виграності для виконавців, що було характерним для тогочасних концертних жанрів (симфонічна музика, сольні концерти, тощо). М. Рegerу був близьким серйозний тон камерної музики, її внутрішня зосередженість.

М. Рeger збагатив камерну музику творами для найрізноманітніших інструментальних складів. За життя, прекрасно граючи на роялі, він створив цілу низку ансамблів із фортепіано, де саме клавішному інструменту належить провідна роль. На початку творчості, захоплений можливостями фортепіано, М. Рeger іноді перевантажував його партію. Але протягом творчої еволюції, особливо в останні роки життя, фортепіанна фактура в його творах значно «прояснилася».

Крім творів для струнних інструментів (від сюїт соло до секстету) М. Рeger написав також ансамблі для духових інструментів: сонати для кларнета (ор. 49 і ор. 107), дві серенади для флейти, скрипки та альту (ор. 77а і 141а), Квінтет для струнних і кларнета ор. 146. Залишилася незавершеною Серенада *Сі-бемоль мажор* для двох флейт, гобоя, двох кларнетів і фаготів із чотирма валторнами.

² Про це докладно у статті [98].

Камерно-інструментальна творчість композитора найвиразніше відобразила основні етапи його мистецького шляху. Інтерес М. Рegerа до цієї області музичної творчості був надзвичайно стійким. Саме камерними творами розпочинається і завершується його творча біографія: юнацьким Струнним квартетом op. WoO II/2 (1889) та Квінтетом *Ля мажор* op. 146 для струнних і кларнета (1916). І, найголовніше, що саме в камерній творчості з вичерпною повнотою представлено основні періоди музичної активності композитора, чого не знайдемо в жодному іншому жанрі та напрямку діяльності.

Відомою є періодизація творчості М. Рegerа, запропонована Ю. Крейніною [55], що використовується в дисертаціях, присвячених дослідженню різних галузей музичної спадщини композитора [36; 45; 116]. Щоправда, для цієї дослідниці, яка першою ґрунтовно дослідила творчість та особистість композитора на теренах радянського музикознавства, його доробок через «залізну завісу», за якою перебував колишній СРСР, був недосяжним. Вивчення камерно-інструментальної музики М. Рegerа, аналіз партитур та клавірів, уже в ХХІ столітті дозволили зробити деякі уточнення та чіткіше досягнути регерівську логіку музичного мислення (чи її відсутність з академічних позицій вивчення). Тому, запропонована періодизація творчості М. Рegerа, в якій ми спираємося на праці Ю. Крейніної [55] та німецьких дослідників, є умовною, особливо щодо центрального періоду творчого шляху композитора. Це пов'язано з тим, що у творчості М. Рegerа були як епізодичні захоплення, так і сталі музичні вподобання (насамперед, романтизм), що сприяло об'єднанню з різними періодами. Проте, кожний етап демонстрував риси неповторної своєрідності. Доречним, у зв'язку зі складністю розгляду еволюції дуалістичного за своєю сутністю стилю М. Рegerа, стало використання моделі композиторського стилю, запропонованої В. Сировим [132]. Завдяки їй вдалося виявити принципи функціонування стилю М. Рegerа,

його еволюції як динамічної системи, що сприймає і трансформує різноманітні жанрово-стильові елементи³.

Межею раннього періоду творчості слід вважати 1900-ті роки. До цього періоду, що припав на межу століть, належать Перший струнний квартет (1900) і Перший фортепіанний квінтет (1901–02). Якщо до цього часу композитора можна ще вважати блискуче обдарованим, але все ще учнем знаменитих німецьких митців, то відтоді М. Рeger вже сам стає майстром.

Центральний період творчості до наступної умовної межі (1904–1914 рр.) є найбільш насиченим, особливо в кількості написаних ним творів. Це – період створення більшості струнних квартетів (крім останнього), чотирьох скрипкових і двох віолончельних сонат, фортепіанного тріо, Серенади для флейти, скрипки та альту, Тріо для скрипки, альту та віолончелі, Струнного секстету, сольних сонат для скрипки.

Останній, пізній період творчості (1914–1916 рр.) позначений пошуком нових шляхів. Звичайно, що нові ідеї тут були продовженням знайденого раніше, але основні акценти змістилися.

Як композитор М. Рeger виріс і сформувався на ґрунтовній основі німецької композиторської школи. Він із захопленням вивчав партитури Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, а також її вихованця, норвежця Е. Гріга, переймаючи деякі прийоми письма, необхідні йому. Водночас, від початку творчого становлення, його постаті властивий прояв дуалістичності (консерватизм та потяг до експерименту).

Від 1889 року все наступне десятиліття було для М. Рegerа періодом випрацювання свого творчого почерку й певного продовження ідей німецької композиторської школи. До цього періоду належать Струнний квартет *ре-мінор* (ор. WoO II/2, написаний у 16-річному віці), три

³ Див. Додаток Б, в якому подано хронологію камерно-інструментальної творчості М. Рegerа з нашими уточненнями, а також модель стильової еволюції композитора (Додаток В).

скрипкові сонати (ор. 1, ор. 3, ор. 41), дві віолончельні сонати (ор. 5, ор. 28), дві сонати для кларнета (ор. 49), фортепіанне тріо № 1 (ор. 2) та Фортепіанний квінтет № 1 до-мінор (Op.WoO II/9).

Одним із ключових проявів наслідування, в певному сенсі цілком зрозумілим і навіть закономірним, є тяжіння М. Рegera до класичного багаточастинного циклу. Так, наприклад, уже струнний квартет «Jugend» (Юнацький) *ре-мінор* (1889) важливий тим, що дав підстави для перегляду хронології камерно-інструментальної творчості митця, має три частини з відповідною драматургією їх зіставлення: 1. *Allegro energico*; 2. *Адажіо* (Грати повільно і глибоко); 3. Фінал: “Aufschwung” («Імпульс»). Такий принцип композиції стане для М. Рegera основоположним. Він буде дотримуватися подібної організації музичного матеріалу в камерно-інструментальних творах протягом усього свого життя. Проте, як і всі його великі попередники, М. Рeger створює в цих межах індивідуальний величезний і багатогранний образний світ. Водночас, у цьому квартеті дослідники знаходять безпосередні перегуки з музикою Е. Гріга. Зокрема, погоджуємося з норвезьким музикознавцем Айвіном Дибсандом (A. Dybsand), котрий у головній темі фіналу відзначає присутність т. зв. «грігівського мотиву» (низхідний рух у мінорі: VI – V – III). Він перериває тему і неодноразово з’являється в наступному викладі матеріалу частини, що, на погляд дослідника, композитор зробив цілком свідомо [172 с. 4] (див. Приклад № 1⁴).

Загалом, цей твір, незважаючи на ще недостатню присутність творчого «я» М. Рegera, став визначальним, оскільки знаменував початок його композиторського професійного становлення.

До речі, як цілком справедливо стверджує А. Дибсанд, такі інтонаційні перегуки з творчістю норвезького сучасника можна знайти і в деяких інших камерно-інструментальних композиціях М. Рegera, зокрема в Сонатах № 2, № 3 для віолончелі і фортепіано, Сонаті для скрипки соло № 3, Струнному квартеті № 1, Сонаті № 4 для скрипки і фортепіано.

⁴ Тут і далі музичні приклади див. у Додатку А.

Згадані перегуки були у М. Рegera зовсім не випадковими, адже в першій п'єсі з фортепіанного циклу “Grüße an die Jugend” (“Привіт молоді”) (1898, присвячений Е. Грігу) композитор навіть застосував музичну анаграму норвезького митця: E-d- (v-) a- (r-) d G- (ri-) e-g.

Соната для скрипки і фортепіано № 1 *ре мінор* op. 1 (1890), присвячена Г. Ріману⁵, відображає ретельне освоєння молодим митцем інструментальної сонати. Її чотиричастинний цикл складається за типовим для цього жанру принципом поєднання контрастних за настроєм і темпом частин. У Сонаті М. Рegera це виглядає наступним чином: сонатне *allegro* (*Allegro maestoso*) – скерцо (*Allegro scherzando*, складна тричастинна форма з тріо і кодою) – *Adagio* (*con grande espressione*, тема з варіаціями) – фінал (*Allegro appassionato*, сонатна форма). Відповідно типовим є підхід автора до тональних зіставлень між частинами циклу й крайніх частин сонатної форми: I (Г. П. *ре мінор*, П. П. *Фа мажор* в експозиції, Г. П. *ре мінор*, П. П. *Ре мажор* в репризі) – II (*ре мінор* – *Сі-бемоль мажор* – *ре мінор*) – III (*Сі-бемоль мажор*) – IV (Г. П. *ре мінор*, П. П. *Фа мажор* в експозиції, Г. П. *d ре мінор*, П. П. *ре мінор* у репризі). Впливи ідеалів романтизму, емоцій «вертеріанства» особливо помітні в крайніх частинах Сонати, з їх внутрішнім протиставленням двотемності, насиченістю фактурного малюнка у фортепіанній партії. В *Adagio* прикметною ознакою є орієнтація М. Рegera на Л. ван Бетховена, зокрема на повільну частину “Патетичної” сонати, що простежується не лише в інтонаційних перегуках тем, а й особливостях супроводу – рівномірний плин шістнадцяток протягом усього експонування теми, тріольність у другій варіації (яка є відповідно й у бетховенській сонаті). Знаком спорідненості є застосування висхідного типу фігуративного матеріалу на основі зменшеного септакорду, що його Рeger використовує в перехідній зоні між другою і третьою варіаціями (див. приклад № 2). Такий прийом бачимо, наприклад,

⁵ Див. Додаток Г, в якому подано список всіх присвят камерно-інструментальних творів М. Рegera.

у першій частині Третьої фортепіанної сонати Л. ван Бетховена перед кодою.

Яскравим прикладом постромантизму з ознаками «перехідного» періоду є Соната № 1 *фа мінор* ор. 5 для віолончелі й фортепіано (1892), присвячена її першому виконавцеві Оскару Брюкнеру (О. Brückner, 1857–1930). Деякі музикознавці вважають її лише «пробою пера», виявляючи вплив Й. Брамса, що ніби «сковує» молодого композитора. Але, вслухаючись у цю музику, можна, скоріше, відчутти синтез романтичних стильових прийомів багатьох композиторів тієї епохи (Р. Шумана, А. Дворжака, П. Чайковського, Й. Брамса, навіть композиторів, які творили поряд, зокрема С. Франка)⁶.

М. Рeger звертається до романтичної сонатної форми і наслідуює таку її характерну особливість, як яскраво виявлена експресивність художніх образів. На зазначену якість романтичної сонати звертає увагу у своїй монографії «Еволюція сонатної форми» Надія Горюхіна [26]. Завдяки концентрації в тематизмі характерних виразних засобів, за спостереженням дослідниці, останній може виконувати роль лейттематизму, а в окремих випадках ставати лейтобразом. Саме такі властивості притаманні тематизму Першої віолончельної сонати Рegerа.

Зі стильовою системою романтизму її зближує саме художня концепція, втілена у тричастинному циклі: *Allegro maestoso ma appassionato (фа мінор – Фа мажор)* – *Adagio con gran affetto (Ре-бемоль мажор)* – *Finale. Allegro (un poco scherzando, фа мінор)*. У всіх частинах твору панує лірична сфера, межі якої простягаються від драматичного поривання до спокійної ідилії, від пафосу та пристрасного звертання до витончено-тендітного, по-особливому вишуканого світу звучань.

М. Рeger прагне об'єднати вільний вияв емоцій та їх високу напругу з чіткою конструктивною логікою, виявляючи тим самим спільність із німецькими композиторами XIX століття. Важлива роль поліфонічних методів розвитку, що особливо стосується Фіналу Сонати, випереджає

⁶ Про це більш докладно у статті [96].

наступні твори митця.

Від перших звуків твору панує патетичний тон, відчувається внутрішнє занепокоєння (часта зміна розміру, синкопи), втілене у постійній гармонічній нестійкості. «Пориви» з несамовитим піднесенням та коливанням темпу характеризують М. Регера як романтичну натуру, позбавлену будь-якого прагматизму.

Окрім яскраво вираженої ансамблевої моделі композиції дається взнаки складна для того часу технічна складова твору. Часта зміна настрою характеризується насамперед зміною в будові такту: зміна розміру з 4/4 на 3/2, або ж 2/2; а також ритміки: тріолі на дуолі, пунктир, а особливо синкопи, до використання яких композитор тяжіє протягом усього твору. Всі частини Сонати розпочинаються або з-за такту, або з відносно сильної долі. Такі особливості метроритмічної будови підтверджують неспинні пошуки композитора власної манери та композиційної моделі.

М. Регер ставить перед солюючою віолончеллю завдання, які можна спостерегти швидше у творах композиторів середини ХХ ст. Зокрема, це стосується оновлення розуміння теситури: часто у проведенні основної теми композитор обирає альтово-скрипковий діапазон (перша та друга октави). Також у формуванні пасажів та акордів дається взнаки «скрипковий стрижень». До цього часу, в партії віолончелі переважав виклад музичного матеріалу в баритоново-теноровому регістрі.

Характер першої частини Сонати, написаної в сонатній формі, демонструє помпезність, поєднану з надзвичайною емоційністю, різкими змінами характеру й динаміки протягом усієї частини. Її головна партія за образністю та особливостями фактури подібна до Другої частини скрипкової сонати С. Франка (1886, пізній період творчості) (див. приклади №№ 3, 4).

Є всі підстави вважати, що М. Регер був знайомий із цим твором: адже для молодого М. Регера-органіста постать С. Франка-композитора й органіста була не тільки добре відомою, а й цікавою як для виконавця.

Окремої уваги заслуговує кода цієї частини, що за музичною мовою має найбільше паралелей із творчістю Р. Шумана, а саме з фіналом “Трьох фантастичних п’єс” (див. приклади №№ 5, 6).

У другій частині, написаній у складній тричастинній формі, М. Регер продовжує тембральні пошуки: після першого проведення основного тематизму переводить звучання віолончелі у скрипковий регістр, де головна тема викладається в межах другої октави, що для віолончелі є нетиповим явищем на момент написання М. Регером цього опусу. Таким чином, композитор демонструє віолончель як універсальний інструмент, для якого немає жодних обмежень для реалізації композиторської думки та задуму в цілому. У середньому розділі, сповненому декламаційності, панує експресивний характер. Над кожною нотою теми М. Регер ставить позначку маркато – малопоширений варіант артикулювання в розмірі $\frac{3}{8}$ (традиційним є акцентування лише першої ноти). При аналізуванні найбільшу увагу привертає наступний розділ *Tempo adagio*. В ньому композитор застосував прийом тремоло з подвійними нотами у віолончелі, чим створив ситуацію (відчуття збудження), де звук інструменту є частиною «звукового враження», що підсилює загальну атмосферу. Цей прийом притаманний скоріше музиці XX ст. аніж стилістиці романтизму – постромантизму. У репризі відчуваються певні алюзії з другою частиною віолончельного концерту А. Дворжака, або ж Варіацією № 6 із віолончельного циклу “Варіації на тему рококо”) П. Чайковського (див. приклади №№ 7, 8).

У фіналі, де синтезовано риси сонатності й варіаційності, перша тема демонструє ліричне начало, а друга – експресивного нахилу – символізує пристрасть та енергійність. Проаналізований опус від перших звуків демонструє велике обдарування М. Регера. На цей час молодому композитору вже 29 років. Високий рівень мистецтва композиції та талант Регера-мелодиста органічно поєднуються з глибоким знанням двох солюючих інструментів та розумінні їх технічних і тембральних

можливостей. Водночас, М. Рeger ще істотно перебуває під впливом своїх старших сучасників.

Написана згодом Соната № 2 *соль мінор* op. 28 для віолончелі й фортепіано присвячена Гуго Беккеру (H. Becker, 1863–1941), на той час першому віолончелісту оркестру Франкфуртської опери і учаснику відомого Франкфуртського тріо. На відміну від тричастинності попередньої сонати, її цикл є чотиричастинним: *Agitato (соль мінор – Соль мажор)* – *Prestissimo assai (ре мінор)* – *Intermezzo: Poco sostenuto (Mi мажор)* – *Allegretto con grazia (Соль мажор)*. У рвучкому, зі спалахами розпачу і водночас рішучому творі палкий темперамент автора нестримно проривається вже у першій частині. Скерцо і повільна частина приносять деяку розрядку напруги. Щільність та поживавлення розвитку фактури, перенасиченість гармонічного руху в цій Сонаті перевершує подібні стильові пошуки більшості камерних опусів композитора названого періоду. Прикметною особливістю другої, скерцозної частини з її танцювальним характером внаслідок тридольності, є застосування прийому фугато, яким композитор завершував свої варіаційні цикли (наприклад, Другий квінтет, 1897–98 pp.). Натомість вокальний за характером тематизм третьої частини демонструє романтичну лірику композитора з класичними розробками теми, позначеної широтою інтерваліки. У цій частині М. Рeger виявляє вже власний своєрідний і неповторний стиль. Фінал утворює своєрідну арку з першою частиною, об'єднуючи музичну тканину романтичною експресією⁷.

Проаналізовані твори засвідчують самотійність художнього мислення молодого Рegerа, але й, водночас, великий вплив на нього романтиків (Р. Шуман, С. Франк, Й. Брамс та ін.). Окремі мелодії цих опусів можна легко сплутати з темами із творів цих композиторів (див. наведені музичні приклади).

⁷ Більш детально про цю Сонату див. у нашій статті Сонати для віолончелі та фортепіано Макса Рegerа як дзеркало стильової еволюції композитора [95].

Певний вплив Й. Брамса можна побачити і в ранньому фортепіанному Квінтеті № 1 *до мінор*, який було написано у Вісбадені в 1897–98 рр., а опубліковано вже після смерті автора у 1922 р. Він присвячений Артуру Смолян (A. Smolian, 1856–1911), музичному критику, педагогу, диригенту та композитору, з яким Регер підтримував дружні стосунки до 1900-х років. Твір має 4-частинну циклічну структуру: *Agitato (до мінор)* – *Intermezzo. Andantino con grazia (сі мінор – мі мінор – Сі мажор)* – *Adagio з варіаціями. Cantabile (Мі-бемоль мажор)* – Фінал. *Presto (ma non tanto – a la Capriccio, до мінор)*. Притаманна йому масштабність задуму втілилася певним чином у різноманітності змальованих митцем художніх образів, симфонізації музичного матеріалу, наявності інтонаційних зв'язків між частинами, розвинутій сонатній формі (I ч.), застосуванні варіаційного циклу в якості однієї з частин (III ч.) та поліфонічних прийомів розвитку (фугато в середньому розділі фіналу). Зокрема, романтична сонатність першої частини формується на досить яскравій темі вступу, що заявляє про себе вольовим мотивом-тезисом (*до – мі-бемоль – Фа*) – акордовою послідовністю з двох мінорних і одного мажорного тризвуків, після якого із залученням одразу всіх учасників ансамблю посилюється експресивний характер образності, загалом властивий цій частині. Тональні співвідношення між Г. П. (*до мінор*) та П. П. (*Мі-бемоль мажор*) в експозиції і репризі (обидві партії в *до мінорі*) є традиційними. Розробка, що підкреслює авторську схильність до симфонізації жанру, побудована за трьома хвилями: а) на елементах теми вступу, Г. П., П. П. (остання проводиться у фортепіано); б) тональна зміна у сферу *фа-дієз мінор*: Г. П. проводиться у віолончелі, а фігуративного типу супровід на $\frac{6}{4}$ у фортепіано, П. П. – у 1-ї скрипки з імітаціями у фортепіано та контрапунктом на темі вступу в середніх голосах; в) у *фа-дієз мінор* Г. П. «очищується» від хроматизмів, набуваючи наспівності з підкресленням на сильну долю VII# ступеня. Початок репризи чітко окреслюється вже відомим мотивом-тезисом, повертаючи хід викладу матеріалу в основну тональність. Цікавим конструктивним елементом

репризи вбачаємо накладення Г. П. в оберненні у віолончелі і П. П. в альті, що логічно призводить до розширення форми – коди, яка несподівано завершується тризвуком *До мажор* на стишеній динаміці.

У другій частині – Інтермецо – М. Рeger пропонує своєрідне вирішення характерного для ансамблевого циклу жанру скерцо. Особливо привертають увагу крайні розділи цієї складної тричастинної форми. Витримані в тридольному метрі, вони неначе «натякають» на менует як жанровий прообраз (у струнних чітко простежується дансантисть). На відміну від струнних, у фортепіано «виринають» ритмічно примхливі (з подрібненими тривалостями) арабески, що в цілому надають образу цього скерцо гротесковості, немовби автор іронізує над менуетом і його «церемонністю».

Третя, повільна, частина (*Мі-бемоль мажор*) Квінтету написана у варіаційній формі (тема і три варіації). Яскрава, благородна за характером тема інтонаційно споріднена з П. П. першої частини твору, чітко окреслюється по звуках низхідного T_4^6 (див. приклад № 9). Така особливість дала підстави побачити аналогію з “Одою Сафо” Й. Брамса ор. 94 № 4 на сл. Г. Шмідта, як і загалом із його стилем, наприклад у деталях фортепіанної фактури (зустрічний рух тріольних фігурацій шістнадцятками у другій варіації) (див. приклад № 10). Можливо, композитор навіть свідомо відтворив такий перегук прагнучи, показати своє захоплення музикою Й. Брамса.

Цікаво, що композитор до ранніх творів ставився досить скептично, називаючи їх «огидними гріхами молодості» і «жахливою дурницею», і вів відлік лише від ор. 27 [155, с. 25].

Відзначимо й ранні сонати М. Рegerа для кларнета ор. 49 (*Ля-бемоль мажор* і *фа-дієз мінор*). Вони значно простіші за музичним висловлюванням аніж ті, що з’являються в зрілому періоді. Обидві сонати є цікавими, але зовсім в іншому сенсі, ніж зрілий ор. 107. В них панує (особливо у витонченому фіналі Сонати *фа-дієз мінор*) дух певного шляхетного салонного музикування (вальс) і серйозна, але водночас,

майже домашня атмосфера. Разом із Першим фортепіанним квінтетом ці сонати завершують перший великий період творчості композитора.

На початку 1900-х років у стилі М. Регера відбувається певний творчий злам. Композитор сам характеризує цей період, як «Wilde Reger» («Дикий Регер»). До цього періоду належать два струнних квартети (ор. 54), Фортепіанний квінтет № 2 (ор. 64), Соната для скрипки та фортепіано № 4 (ор. 72), Струнний квартет № 3 (ор. 74) та Соната для віолончелі та фортепіано № 3 (ор. 78).

Перший із двох струнних квартетів ор. 54 (1900–1901), *соль мінор*, присвячений Отто Шпіцвегу (O. Spitzweg, 1843–1921), одному з власників мюнхенського видавництва «Jos. Aibl», де цей опус було опубліковано. Він складається з чотирьох частин: *Allegro agitato (соль мінор)* – *Vivace assai (Фа мажор)* – *Largo mesto (Mi-бемоль мажор)* – *Prestissimo assai (Соль мажор)*. За колом змальованих образів він близький до Квінтету ор. 64. Це особливо відчувається в перших частинах твору, де панує патетичний тон, внутрішній неспокій, втілений у постійній гармонічній невірноваженості. Звертає на себе увагу фінал Квартету – подвійна fuga: жива й цілеспрямована, по-бетховенськи енергійна та пружна, щоправда, дещо ритмічно одноманітна. Остання риса є досить показовою для регерівської поліфонічної тканини, заснованій на частій зміні гармоній і коротких акордових «подихах». Другий квартет (ор. 54 *Ля мажор*) було присвячено Артуру Зайдлю (A. Seidl, 1863–1928), музикознавцеві і критику, котрий на той час працював у мюнхенських та гамбурзьких газетах. За настроєм, бадьорий і життєрадісний, він різко контрастує з першим. На відміну від попереднього, форма циклічності у цьому квартеті тричастинна: *Allegro assai e bizzaro (Ля мажор)* – *Andante semplice con variazioni (ре мінор)* – *Allegro vivace, con spirito (Ля мажор)*.

Середня частина – Варіації – звучать як інтермецо між наступальною Першою частиною і жвавим, інколи похмуро-саркастичним Фіналом. Важливою складовою цього твору є детальні авторські пояснення композитора, що наводять на паралель з агогічними деталями,

притаманними опусам Л. ван Бетховена. Квартет рясніє виконавськими вказівками й динамічними позначеннями (М. Регер любив вписувати їх червоним чорнилом), і всі відтінки продумані до найдрібніших подробиць.

Квінтесенцією стилю М. Регера цього перехідного періоду слід вважати Другий квінтет *до мінор* ор. 64, який композитор написав у Мюнхені. Його цикл чотиричастинний: *Con moto ed agitato (до мінор) – Vivace (мі мінор – Мі мажор) – Lento addolorato e con gran affetto (Ля-бемоль мажор) – Allegro risoluto (Мі-бемоль мажор – До мажор)*. Палкий темперамент автора нестримно проривається у крайніх частинах – енергійна зі спалахами відчаю перша та рішуча, наступальна четверта. Скерцо і повільна частина вносять певну розв'язку емоційному напруженню. Щільністю і невинно жвавим розвитком фактури у перенасиченому гармонічному русі Квінтет перевершує більшість камерних опусів композитора.

«Дикий» період тривав у творчості М. Регера недовго, але окремі його риси іноді спостерігалися й згодом. Відголоси «шаленства» відчувуються і в монументальній скрипковій Сонаті (ор. 72, *До-мажор*), написаній 1903 року. Це оригінальний музичний памфлет проти філістерства (напрошується паралель з естетичною платформою Р. Шумана). У першій частині композитор проводить мотиви «Schafe» й «Affe» (німецькою «вівця» й «мавпа» – всюди пер. наш. – *О. П.*), зовсім не шанобливо обзиваючи деяких критиків вівцями і мавпами. Прем'єра була сприйнята прохолодно, одною з причин чого постала важка музична мова твору (йдеться про третю частину *Largo con gran espressione*, де хроматизація фактури поєднана з ускладненістю ритмічної організації матеріалу – поліметричні утворення, застосування у верхньому голосі пунктирного ритму у вигляді групи «шістнадцятка з крапкою – тридцять друга», затримання лігами звуків в акордах, важливе місце посідає і рвучкість динамічних переходів, наприклад від *fff* до *p* у межах одного такту), що виявилася незрозумілою сучасникам. Сьогодні ж цей опус видається цілком доступним сучасному слухачеві. Особливо яскравою в

Сонаті є повільна частина – типове для Регера Largo з широким диханням і протяжною повільною мелодичною лінією. Скрипкова соната ор. 72 належить вже до центрального періоду, коли однією з найважливіших цілей для композитора стало досягнення ясності пропорцій і досконалості форми.

Навіть у зрілих роках композитору не завжди була властива певна класичність і вдавалася вивіреність висловлювання. Так, написаний 1903 року в Мюнхені і присвячений скульптору Теодору фон Гозену (Т. von Gosen, 1873–1943) монументальний струнний Квартет № 3 (*ре мінор*, ор. 74), що триває близько 50-ти хвилин, багатий на яскраві та оригінальні знахідки в тематичному розвитку, але конструктивно дуже неврівноважений. Велика перша частина за розмахом наближається до частини симфонії, а змінюється мініатюрним Скерцо. Завершується Квартет теж несподівано – разюче коротким фіналом. Між цими серйозними за духом частинами створена одна з найкращих повільних частин у творчості М. Регера, варіації на просту лаконічну тему, в якій фантазія композитора в перетворенні цієї теми невичерпна. Зазвичай критично ставлячись до себе, М. Регер високо цінував цей квартет, і радів кожному публічному виконанню.

Найпоказовішою для регерівського формотворення зрілого періоду творчості є Соната № 3 *Фа мажор* ор. 78 (1904) для віолончелі та фортепіано, що була написана ще наприкінці «дикого періоду». Її цикл засновано на чотиричастинному типі: Allegro con brio (F-dur) – Vivacissimo (*до мінор*) – Andante con variazioni (*Ля мажор*) – Allegro vivace (*Фа мажор*). Враховуючи послідовність і достатню переконливість теоретичної позиції М. Регера, суть якої було розкрито вище, слід відзначити, що слухові враження від його музики не завжди підтверджують авторську тезу про головну роль логіки в гармонічній мові.

Тут, у Сонаті № 3, орієнтуватися в регерівській формі вже досить важко, оскільки тонально стійких фрагментів не надто багато, а

безупинний рух перешкоджає сфокусувати увагу на певних «дорожніх знаків», які б вказували на функціональну межу сусідніх розділів.

Цей естетичний результат обумовлений кількома причинами. По-перше, в цей період гармонічна мова М. Рegera дійсно багата на модуляції і настільки вже насичена ними, що виникає відчуття «невгамовності». Учень М. Рegera Г. Грабер охарактеризував це явище як «завуальовану тональність». «Вуальюванню» тональності у М. Рegera сприяє ціле коло обставин. Наприклад, рідкісна поява тоніки, велика кількість еліптичних зворотів, що викликають відчуття відсутності тонічного центру, що базується на складності акордових зв'язків, на їх непередбачуваності.

Насиченість модуляціями у М. Рegera додатково підсилена швидкою зміною гармоній. Велика кількість «подій» зосереджена в дуже малому часовому проміжку. Надмірна «важкість» акордової складової веде до затримки гармонічної пульсації: «темпи гармонічних змін у цілому зворотні пропорційності простоті гармоній» [67, с. 272]. У гармонії М. Рegera вбачається хитка рівновага між багатоскладовим гармонічними співвідношеннями і швидкоплинністю акордових змін. Але складність розвитку гармонії компенсується простотою тональних планів. Тут М. Рeger дотримувався, насамперед, віденсько-класичного типу тональних співвідношень головної і побічної партій сонатного *allegro*.

Вважаючи, що регерівська гармонія виявляється неспроможною повністю задовольнити прагнення до унаочнення композиції в цілому, функцію розмежування частин та розтлумачення форми повинні були взяти на себе інші засоби виразності. Можна вважати, що регерівська форма базується не на гармонічному фундаменті, а на тематизмі. Саме в цьому полягає схильність композитора до варіацій із фугою (третя частина), де головну роль виконує власне тематизм.

Відгомони «шаленства» відчутні в кожній частині твору. Соната, хоча й написана у 1904 р., належить до зрілого періоду, коли одним із найважливіших завдань для композитора стає досягнення ясності в пропорціях, досконалості форм як утілення щиросердності та оптимізму.

У першій частині є деяка імпровізаційність, кількість коротких тематичних побудов надивовижу органічно сполучається з контурами цілком традиційної сонатної форми: рішучі, непохитно-різкі «розчерки» в різних відтинках музичної тканини начебто змальовують «автопортрет» композитора: спохмурніле обличчя, стиснуті губи, вираз готовності до боротьби. І ця одухотворена хоральність теми відчувається вже у головній партії частини.

Соната захоплює майже бетховенською внутрішньою міццю. Загальний тон задає перша частина. У ній відбилася внутрішня енергія, стійкість, мужній погляд на світ – погляд людини, без сумнівів приймаючої всі наслідки своєї позиції, своїх вчинків і рішень. М. Рeger-борець, який безкомпромісно відстоює свої погляди, створив тут «автопортрет», більш «осяжний», ніж у попередніх сонатах.

Композитор постійно прагнув удосконалюватися, ставив собі все нові завдання й вимоги. «Наш клятий обов'язок і повинність – писати все краще і краще, – писав М. Рeger, – підніматися у творчості все вище і вище, і я, слава Богу, за найсуворішого самоконтролю відчуваю це в собі» [202, с. 107].

Шлях М. Рegerа до бажаної досконалості був аж ніяк не простим. «Дикий період», що наступив на межі юності та зрілості (початок 1900-х років) виявився багато в чому експериментальним. Гармонічна і фактурна ускладненість досягла тут апогею, проте постраждала художня цілісність; архітектонічна рівновага стала чисто зовнішньою ознакою, даниною формі-конструкції. Перевантаженість одночасно і гармонії, і фактури поєдналася з великими формами класичного типу. І М. Рeger досить швидко рухається до спершу не надто помітного, але згодом значного прояснення власного стилю.

1.4. Неокласичні стильові тенденції в камерно-інструментальній музиці Макса Регера.

Період 1904–1914 рр. ми класифікуємо, як центральний у творчості М. Регера. Він є зрілим (до наступної умовної межі) і найбільш насиченим, особливо за кількістю написаних творів. До цього періоду, зокрема, належать: Серенада для флейти, скрипки та альту ор. 77а, чотири сонати для скрипки й фортепіано (№ 5 – ор. 84, №№ 6 і 7 – ор. 103b, № 8 – ор. 122), Сюїта у старовинному стилі для скрипки й фортепіано ор. 93, Сюїта для скрипки й фортепіано *ля мінор* ор. 103а, Соната для кларнета й фортепіано *сі-бемоль мажор* ор. 107, Струнні квартети № 4 *мі-бемоль мажор* ор. 109 та № 5 *фа-дієз мінор* ор. 121, Фортепіанний квартет № 1 *ре мінор* ор. 113, Соната для віолончелі та фортепіано № 4 *ля мінор* ор. 116, Струнний секстет *фа мажор* ор. 118 (1910).

У 1904–05 рр. у творчості М. Регера зароджувалася «моцартівська» тема, яка пізніше блискуче прозвучить в оркестрових Варіаціях на тему В. А. Моцарта і в камерних творах останніх років. У «моцартівських» творах панує м'який гумор, їх мало торкнулися нестримні пориви і пристрасті романтизму. Мова йде про дві Серенади для флейти, скрипки та альту ор. 77а та ор. 141а, а також Фінали струнних тріо для скрипки, альту й віолончелі (ор. 77b і 141b.). Тут панує атмосфера безтурботності, навіть деякої іграшковості.

Серед знакових творів цього періоду відзначимо вже згадувану Серенаду для флейти, скрипки та альту ор. 77а (1904), присвячену американському скрипалеві німецького походження Альберту Айзенбергу (A. Eisenberg). Цей твір – яскравий приклад неокласицизму в творчості М. Регера, що першочергово спостерігається в цілеспрямованому виразному спрямуванні художньої образності до світлого, безжурного у своїй безтурботності світу В. А. Моцарта. Таким є обраний жанр серенади, що не передбачає втілення глибокого філософського роздуму чи драматичних колізій, натомість покликаний бути музикою для відпочинку, розваги. Також показовою рисою регерівського твору виступає тональність

Ре мажор, в якій В. А. Моцарт, зокрема, написав шість серенад. На відміну від сюїтоподібного принципу моцартівських зразків цього жанру, М. Рeger обрав тричастинну циклічну структуру, де перша (*Allegro, Ре мажор*) і третя (*Presto, Ре мажор*) частини постають у сонатній формі, а повільна друга – у варіаційній (*Andante semplice, Ля мажор*), досить улюбленій митцем у якості компоненту циклу камерно-інструментального ансамблю.

Образне коло першої частини формується на зіставленні подібних між собою завдяки жанровій танцювальності головної та побічної партій (класичне тональне співвідношення *Ре мажор – Ля мажор*) у типовій послідовності розділів сонатної форми – експозиційного викладу, розробки та репризи. Водночас, у цій стилізації віденського класицизму М. Рeger знаходить можливості певним композиторським штрихом показати свою «присутність», як, наприклад, впроваджуючи хроматичний зсув між мотивами у сполучній партії (ц. С, тт. 1-12), тональний зсув *Ля мажор – Ля-бемоль мажор* наприкінці побічної партії (ц. D, т. 12).

Друга частина (тема і п'ять варіацій) Серенади, за задумом композитора, є стилізацією варіаційного циклу класичного зразка, щоправда з використанням рідкісного для класицизму розміру $\frac{4}{8}$. Тема написана у простій двочастинній формі, де перший період має монолітну будову, а другий складається з двох речень (перше – перегуки мотивів у флейти і скрипки, друге – часткова реприза першого періоду). Ліричний наспівний характер теми (її доручено партії скрипки) підкреслено наявністю різноманітних мелізмів. Перша варіація насамперед демонструє віртуозні сольні можливості флейти. Саме в її партії, викладеної тріольним ритмічним малюнком, простежуються інтонаційні «вигини» тематичної лінії, в репризі до неї долучається і скрипка. У другій варіації тема набуває більшої експресивності, перемістившись до партії альту, тоді як решту фактури заповнює віртуозний діалог (поява пасажів тридцятьдругими тривалостями) флейти і скрипки.

Третя і четверта варіації в контексті неокласицизму вияскравлюють Рegera як представника пізнього романтизму. Зокрема, як тематичним матеріалом для розвитку в третій варіації береться лише перший мотив теми, спершу викладений у тональності *До мажор*, одразу ж зіставляючись із наступним проведенням у далекій для *До мажор* тональності *до-дієз мінор*. Така неочікувана зміна, як і застосоване М. Рegerом чергування хоральності з поліфонічністю, різко контрастує із загальним художнім образу твору. Така спрямованість на динамізацію загальної форми ще більше властива четвертій варіації, кульмінаційній у циклі, де від теми залишається лише початкова інтонація – висхідний хід на ч. 4. Зміна тонального нахилу (*фа-дієз мінор*), темпу (*Sostenuto*) і поява тріольного пульсування альтового супроводу, хроматичні зсуви фігуративного матеріалу (ц. I, т. 8) вносять значний контраст із попередньою варіацією.

П'ята варіація стає логічним поверненням до тонально-фактурно первісного образу теми, проведеної тут у флейти та збагаченої хроматизованими підголосками у скрипки й альту. Характерною є кода всієї частини. В ній М. Рeger ніби наголошує на класичності її завершення (субдомінанта – домінанта – тоніка). Але й тут композитор залишається самим собою: початкову чисту кварту в темі він трансформує у зменшену (*ля-дієз – ре*). Це одразу налаштовує на розуміння вже «нової» мови композитора перехідного часу.

Фінальна частина (*Presto*) Серенади, викладена в розмірі $\frac{6}{8}$, відображає стилізований зразок класичної сонатної форми з головною та побічною темами, тематичною розробкою та репризою, традиційними тональними співвідношеннями (в експозиції Г.П. *Ре мажор* – П.П. *Ля мажор*, у репризі обидві партії в *Ре мажор*). Наостанок, для завершення частини та твору загалом, М. Рeger обирає характерний для всіх віденських класиків прийом – коду з віртуозною соло каденцією (в нашому випадку основного голосу – флейти) в повільному темпі із завершенням на тоніці всім складом ансамблю.

Підсумовуючи, зазначимо, що класицистський вигляд цього твору є абсолютно очевидним: типова сонатність крайніх частин та класичні (строгі жанрові) варіації зі збереженням структури теми, тональностей із характерним паралельним ладом (за винятком *фа-дієз мінорної* четвертої варіації), з превалюванням звучання м'якого й лагідного тематизму, прозорою фактурою, функціональною гармонією, яка формує структури класичного періоду з каденційністю дискретної природи.

Як відмічають дослідники творчості М. Регера, він часто ніби грає в хованки, «маскуючись» під музику XVIII століття. Часом це йому майже вдається, як, наприклад, у темі з варіаціями ор. 77a, проаналізованих вище. Щоправда, слухача іноді насторожує регерівська гармонія – хроматизми, незвичайні для XVIII ст. тональні співвідношення, як у фіналі ор. 77b. Однак, на зміну гострим мелодичним зворотам швидко повертається «гармонічне благополуччя», – нібито музиканти в напудрених перуках знову зайняли свої місця.

Інші витoki живили твори М. Регера для струнних соло і його славнозвісну Сюїту в старовинному стилі ор. 93 для скрипки і фортепіано, написану в 1906 році й присвячену скрипалеві румунського походження Арнольду Розе (A. Rosé, 1863–1946) – в ті часи керівнику Віденської придворної опери і Віденської філармонії, засновнику знаменитого Розівського квартету. Твір складається з трьох частин: *Präludium. Allegro commando (Фа мажор)* – *Largo (Ре мажор, скл. 3-ч. форма)* – *Fuge. Allegro con spirito (Фа мажор)*. У Сюїті композитор звертається до спадщини Й. С. Баха, до барокових жанрів і композиційних принципів тієї доби. Однак стиль Бароко трактується М. Регером досить вільно – в Сюїті майже немає нічого від стилізації, крім тематичної подібності з першою частиною Третього Бранденбурзького концерту Й. С. Баха та спільного активного, жвавого характеру в крайніх частинах. Середня частина у М. Регера, з її вишуканими гармоніями, явно належить до післявагнерівської епохи, й у фіналі, написаному М. Регером у часто застосовуваній ним формі подвійної фуги з роздільними експозиціями тем та зі спільною репризою, є

дуже мало подібного на бахівські фінали, де використано старовинну концертну форму⁸.

Ще одне відлуння стильового діалогу помітне в Сюїті для скрипки й фортепіано *ля мінор* op. 103a (1908), присвяченій скрипалеві Едгару Вольгандту (E. Wollgandt, 1880–1949) – концертмейстеру Гевандхауз-оркестру в 1903–1941 рр. та першому скрипалю Гевандхауз-квартету. Твір складається з шести частин, де М. Рeger залучив старовинні жанри: Прелюдія (*ля мінор*) – Гавот (*Фа мажор*) – Арія (*Ля мажор*) – Бурлеска (*Сі-бемоль мажор*) – Менует (*Фа мажор*) – Жига (*ля мінор*). Зокрема, особливо близькими є точки дотику з бароковою стилістикою у Прелюдії та Арії. Написана у простій тричастинній формі Прелюдія спирається на інтонаційні риси музично-риторичних фігур Бароко, що також відчутно простежується, наприклад, у трьох сюїтах для альту соло op. 131d (їх аналіз уміщено в підрозділі 2.2). Водночас, необароковий контекст п'єси увиразнюється колоритним авторським штрихом М. Рegera – еліптичною послідовністю співзвуч (т. 32: зменшений тризвук – зменшений септакорд – малий мажорний нонакорд – зменшений септакорд), що підкреслює кульмінацію. Арія, написана в простій тричастинній формі, тематично близька до Арії з Третьої оркестрової сюїти *Ре мажор* Й. С. Баха. Вона приваблює наспівністю і доступністю мелодики, піднесеним спокоєм. М. Рeger використовує прийом контрастної поліфонії між темою у скрипки та верхньою мелодичною (а поступово також і середньою) лініями фортепіанної фактури. Разом із розміреним низхідним ходом октав у нижньому шарі музичної тканини досягається органна за звучанням наповненість простору, властива акустиці храмових споруд.

Проте, М. Рeger аж ніяк не відмежовувався і від сучасного йому звукового світу. До того ж у його творах відчувається вплив не тільки німецьких композиторів. Протягом 1908–1910 рр. у деяких творах знаходимо досить несподівані відлуння стилю Клода Дебюссі. Ці тенденції частково помітні в Сонаті op. 107 *Сі-бемоль мажор* для кларнета й

⁸ Про це ми писали у статті [98].

фортепіано (1908–1909), присвяченій герцогу Гессенському. Щоправда, стильова тематика К. Дебюссі репрезентується тут лише епізодично (у тт. 4–5 головної партії першої частини сольна фраза фортепіанної партії викладена акордовою фактурою на затриманому органному пункті *d*, а її місцева кульмінація постає у вигляді взятого стрибком малого секундакорду із секстою *ре-мі-соль-до*, що з погляду гармонії узгоджується з попереднім мотивом (заснованим на тризвучку у *Ре мажорі*) не функціональним, а швидше колористичним зв'язком): адже французький і німецький композитори були занадто далекими один від одного (див. приклад № 11).

Також відзвуки імпресіонізму вбачаємо в популярній (порівняно з іншими) Сонаті для віолончелі та фортепіано № 4 *ля мінор* op. 116 (1910), присвяченій знаменитому віолончелісту-віртуозу та композитору Юліусу Кленгелю (J. Klengel, 1859–1933) – першому віолончелісту Гевандхауз-оркестру і професору Лейпцизької консерваторії. Твір складається з чотирьох частин: *Allegro moderato (ля мінор – Ля мажор)* – *Presto (ля мінор – Ля мажор – ля мінор)* – *Meno presto (Mi мажор)* – *Tempo I (Presto, Ля мажор)*. Свобода і непередбачуваність акордових зв'язків часом набуває у творі нехарактерного для М. Рegera лірико-імпресіоністського відтінку. Зокрема, прояви колористичності музичної мови фортепіанної партії епізодично знаходимо в розробці (послідовність нерозв'язаних акордів хроматичними зсувами: м. зм.⁴₃ – м. ввід.⁶₅ – м. маж.⁷ – М₆ у вигляді фігурацій, ц. F тт. 1–2) (див. приклад № 12) і коді (поєднання двох нерозв'язаних акордів – малого нонакорду з розщепленою септимою і м. маж.⁷₆ із нижнім затриманням до квінтового тону, ц. L тт. 10–11) (див. приклад № 13) першої частини та коді (дволанкова секвенція, в основі якої лежить поєднання нерозв'язаних В. маж.⁹ – м. маж.⁷, ц. M тт. 1–3; В. зб.⁹ – м. маж.⁷, тт. 7–8) фінальної, четвертої частини циклу Сонати. У ранніх творах найбільша складність і насиченість гармонії відрізняла або бурхливі, рухливі за фактурою перші частини, або проникливі, підсвідомо напружені повільні. На противагу цьому, в Сонаті op. 116 напруженість

ніби «випаровується»: в тональному сенсі далеке раптом наблизилося, зникла необхідність долати певні гармонічні бар'єри або вслухатися в складні зіставлення. Тут відбувся перехід до ускладненої, розмитої тональності, більш властивій музиці XX, аніж XIX ст.

Яскравим прикладом для таких висновків постає фінал твору. В ньому важливим засобом розмежування частин є також тематизація всіх розділів форми, де навіть у проміжних епізодах практично немає менш важливого, «відтіняючого» матеріалу. Проте індивідуальність регерівської теми, як, наприклад, у першій частині – це новий погляд на розвиток мелодичної лінії, гармонії, та, навіть, на можливості й завдання, що ставить перед виконавцем композитор. Мелодична лінія вже не така тривала й не має широкого дихання, як це можна часто зустріти у темах Й. Брамса. Теми М. Регера, перш за все, складаються з коротких фрагментів-мотивів. І досягають значних розмірів вже за допомогою гармонічних засобів (активний розвиток модуляцій, еліптичні конструкції). Теми різняться за рахунок насичення гармонічних зв'язків (побічна партія, порівняно з головною, більш ґрунтовна, врівноважена – у цьому М. Регер досить традиційний) і контрапунктичної складності фактури. Лінійна активність у камерно-інструментальних творах з'являлась у композитора не тільки в головному мелодичному голосі, а й у розвитку і самостійності інших голосів.

Композитор часто інстинктивно відчував потребу спрямувати й організувати сприйняття слухача: характерне регерівське *ritenuto* перед вступом нової теми можна було б вважати неважливим елементом, проте ця деталь несе в собі функцію розтлумачення форми. Це простежується, насамперед, у другій частині віолончельної Сонати № 4 (Presto).

Інтерес М. Регера до віолончелі упродовж усього життя був надзвичайно стійким. Зокрема, віолончельні сонати, як зразок камерно-інструментальної творчості композитора, найбільше відображають стильову еволюцію М. Регера, його пошук, відтворення національних традицій та закладення основ новітнього напрямку XX ст. – неокласицизму. Ця

тенденція прослідковується вже починаючи з Першої (ор. 5) і Другої сонат для віолончелі та фортепіано (ор. 28), в яких композитор дотримується класичного принципу композиції циклу, але, як і його великі попередники, М. Рeger створює в цих рамках величезний багатогранний образний світ.

Серед опусів цього часу варто виокремити Струнний квартет № 4 *Mi-бемоль мажор* ор. 109 (1909), присвячений Адольфу Ваху (A. Wach, 1843–1926) – німецькому юристу, професору Лейпцизького університету, з котрим особисто і його родиною М. Рeger був у приятельських стосунках. Динамічний, практично позбавлений багатослівності, Квартет привертає увагу монументальною внутрішньою цілеспрямованістю, близькою до останніх опусів Л. ван Бетховена. Він складається з чотирьох частин: *Allegro moderato (Mi-бемоль мажор)* – *Quasi presto (соль мінор)* – *Larghetto (Ля-бемоль мажор)* – *Allegro con gracia e con spirito (Mi-бемоль мажор)*.

Коло художніх образів твору перегукується із Сонатою № 3 для віолончелі й фортепіано, що особливо стосується першої частини Квартету, енергійної та мужньої за емоційним наповненням. Зовнішня імпровізаційність і велика кількість коротких тематичних побудов, що формують тематизм головної та побічної партій, органічно поєднуються з контурами цілком традиційної сонатної форми. Примітним складовим елементом тематизму першої частини постає раптове включення хорального епізоду в головну партію в експозиції (ц. 2 тт. 1–5), при переході до репризи (ц. 5 т. 12–16) та в репризі (ц. 7 тт. 1–6, 12–16)

Для М. Рegerа, як і для його попередників (Р. Вагнера, Й. Брамса, А. Брукнера), хорал був уособленням світлого начала, джерелом душевного спокою. Так, у повільній частині Квартету прояснення загального колориту до кінця пов'язане з виявленням основи хоральної теми. На початку *Larghetto*, де акордова фактура зовні ближча до хоралу, ніж у заключному проведенні. До кінця частини тональність стає більш визначеною, і хорал виразно проступає крізь гармонічні фігурації.

Фінал – подвійна fuga – від початку і до кінця вирізняється життєствердним оптимізмом. У ній панує головна тема, жвава й енергійно-граціозна (що підкреслено штрихом *staccato*, тт. 1–5); поява другої теми (ц. 25 т. 12–16) вносить не лише тематичний контраст, а й наповнює музичну тканину соковитістю за допомогою її хроматизованості. Завершує фугу тріумфальне спільне проведення обох тем (ц. 26 тт. 11–15). Квартет гідно представляє «героїчний» стиль М. Рegera, проте масштаб цієї героїки дещо скромніший, зумовлений як камерним жанром, так і загальним характером мистецтва не лише М. Рegera, а й усієї його епохи. Це було «звернення», адресоване не мільйонам слухачів, а лише друзям і однодумцям.

Однак у регерівських гомофонних формах, враховуючи всю їх безперечну естетичну привабливість, можна виявити риси його «будівельної ідеї» та передчуття розвитку форм. І це яскраво відобразилося в пізньому періоді життя композитора (Єнський «вільний» стиль). Саме до цього часу належать віолончельні солосюїти, написані М. Рegerом у 1915 році (за рік до смерті).

В цих творах найбільше відобразився стильовий дуалізм М. Рegera і його передчуття неминучої еволюції та зміни цінностей у музичному мистецтві. Звернувшись до творчості Й. С. Баха, М. Рeger утворив своєрідну сполучну ланку епох і стилів. Крізь призму пізнього романтизму, який не полишав майстра та залишався домінуючим у його художньому світосприйнятті, вона (ця «ланка») набуває значущої дійсності у світлі історизму. Саме у творах для віолончелі соло М. Рeger репрезентував справжній мистецький діалог між німецькою композиторською школою XVIII та XX століть.

У 1910-х роках у М. Рegera, як і у творчості пізнього періоду життя Й. Брамса, на перший план виходить елегійне начало. Серед творів цього часу у М. Рegera виділяється його останній Струнний квартет № 5 *fis-moll* op. 121 (1911). Його перше виконання здійснили музиканти славнозвісного Чеського квартету (у складі: К. Гофман – перша скрипка; Й. Сук – друга

скрипка; І. Геролд – альт; Г. Віган – віолончель) 11 жовтня 1911 р. у Дрездені. Твір складається з чотирьох частин: *Allegro espressivo (фа-дієз мінор)* – *Vivace (Ре мажор)* – *Adagio (Сі-бемоль мажор)* – *Allegro con spirito (фа-дієз мінор)*. Він зачаровує свіжістю гармонічної мови, витонченим перетворенням забарвлених сумом про минулі часи побутових інтонацій, коли вони ще не стали спогадом про минуле, а були виявом повсякдення.

У Квартеті ор. 121 переважає ліричний або ж пристрасний тон висловлення, але поривання тут не досягають своєї мети, коротка хвиля підйому швидко обривається. Істотно змінюється характер і тип тематичного матеріалу. Незвичайними для М. Рegerа є побічні партії першої частини й фіналу, позначені залученням до контексту академічних музичних жанрів стилістики побутової музики (риси, яка спостерігається у Г. Малера). Так, у першій частині, написаній у сонатній формі, неочікувано з погляду авторського стилю митця в якості побічної партії (тональність *Ля мажор*) звучить опоетизований лендлер, граціозний характер якого підкреслено двоголосним проведенням теми з «полегшенням» третьої долі (*staccato*) у скрипок та функціональною підтримкою віолончелі з прийомом *pizzicato*. Варто наголосити, що у М. Рegerа явний зв'язок з побутовою музикою в серйозному жанрі можна побачити дуже рідко. Тема побічної партії (тональність *Ре мажор*) фіналу (який також написаний у сонатній формі) несподівано виглядає «занадто простою» завдяки маршовому характеру, октавному унісону скрипок та характерному, «карбованому» чвертками ритмічному малюнку партії віолончелі з прийомом *pizzicato*. Обидві ці теми перегукуються з музичною стилістикою Г. Малера, зокрема з «Піснею про землю», де всі образи юності і весни «затьмарені» гіркотою прощання.

Фінал за настроєм – скерцо, цікаве незвичайним викладом головної партії: вона виразно розподіляється на тематичне ядро і розгортання, пов'язані поліфонічним типом викладу. Багато поліфонічних прийомів зустрічається і в розробці, але її тканина прозора і навіть графічна,

зіставлення мажору й мінору звучить прозоро і м'яко, нагадуючи творчість Ф. Шуберта. Поряд із Квартетом оп. 109, опус № 121 належить до найцінніших і художньо довершених творів композитора. Залишається лише пошкодувати, що обидва ці квартети є практично невідомими в нашій країні.

Струнний секстет *Фа мажор* (оп. 118), написаний у 1910 році і присвячений Паулю Рьонтшу (P. Röntsch), виконавчому директору Лейпцизької консерваторії, – найбільш монументальний з усіх камерних творів М. Рegera. Його цикл складається з чотирьох частин: *Allegro energico (Фа мажор)* – *Vivace (ре мінора)* – *Largo con gran espressione (Ре мажор)* – *Allegro comodo (фа мінора)*. За вишуканістю мови Секстет близький останньому Струнному квартету *фа-дієз мінора* (оп. 121), але в той самий час його крайні частини вирізняються майже оркестровим розмахом викладу. Про повільну частину цього Секстету композитор одного разу довірливо зізнався своєму другові Г. Штерну: «Чи знаєте Ви, що це за частина? Це моя розмова з Господом Богом!» [184, с. 331]. Штерн згадував: «Мені так хотілося б передати саме звучання його слів. Це було сказано так просто, по-дитячому, з глибокою вірою, і можна було відчутти, що всі його душевні пориви були завжди спрямовані до вічного» [184, с. 331]. У *Largo* в Сексеті поєднується глибока зосередженість, майже споглядальна і пристрасна патетика, внутрішня вибуховість (див. Приклад № 14).

До найкращих творів М. Рegera належать його дві останні скрипкові сонати – оп. 122 *мі мінора* була написана 1911 року і присвячувалася нідерландському скрипалеві білоруського походження Олександр Шмоллеру (Савкіну, 1880–1933), який багато виступав з М. Рegerом в ансамблі і вважався головним популяризатором його музики (зокрема, за спогадами М. Юдіної, під час гастролей у 1920-х роках в тодішньому СРСР) та піаністу Леоніду Крейцеру (1884–1953). Соната оп. 139 *до мінора* була створена 1915 року з присвятою Адольфу Зоммеру (A. Sommer). Невипадково саме повільна частина з оп. 139 [її цикл складається з

чотирьох частин: *Con passione (до мінор) – Largo (Ре мажор) – Vivace (ля мінор) – Andantino con variazioni (До мажор)*] була виконана на похованні М. Рegerа його друзями й учнями, братами Адольфом та Фріцом Бушами (A. Busch 1891–1952, F. Busch, 1890–1951). Біографи М. Рegerа одностайно відзначають у цій частині майже цитатну схожість з *Adagio* із Сонати оп. 108 (*ре мінор*) Й. Брамса (М. Рeger пише повільну частину в *Ре мажорі*, що при основній тональності *до мінор* зустрічається рідко). (див. приклади №№ 15, 16). Сонати контрастують одна з другою за емоційним тонутом: лірична Соната оп. 122 [вона складається з чотирьох частин: *Moderato (e-moll) – Vivace (ре мінор – Ре мажор. Meno allegro. Tempo primo. Meno allegro) – Adagio (As-dur) – Allegretto espressivo (E-dur)*] відрізняється стриманістю, майже молитовним заспокоєнням, а Соната оп. 139 розвивається з напруженої, динамічної першої частини – до просвітленого Фіналу – варіацій у *До мажорі*.

Багато спільного з Квартетом оп. 121 виявляє Квінтет для струнних із кларнетом оп. 146. Це останній твір М. Рegerа, створений у 1916 році і присвячений скрипалеві Карлові Вендлінгу (K. J. Wendling, 1875–1962) – організатору й учаснику Вендлінг-квартету та професору Штутгартської консерваторії. Він складається з чотирьох частин: *Moderato ed amabile (Ля мажор) – Vivace (сі мінор – Соль мажор – сі мінор) – Largo (Мі мажор) – Poco allegretto (Ля мажор)*. Перша частина Квінтету доволі складна за викладом: елегантність і певний пафос, що не знаходить розвитку, постійна потреба висловитися і неможливість повністю розкритися ідеям – риси одвічної подвійності композиторського мислення митця, що зближують Квінтет для струнних з кларнетом оп. 146 з останнім Струнним квартетом оп. 121⁹.

Цей останній опус, створений М. Рegerом на вершині досвіду і майстерності, близький за характером піднесеної серйозності висловлювання, строгості форми і пристрасної музичної мови до мислення Й. Брамса. Проте, саме у повільних частинах проступають кардинальні

⁹ Про це ми писали у статті [98].

відмінності в ідеях і розумінні лірики обох композиторів. Лірика Й. Брамса завжди мужня, в ній в одну мить відбувається зрушення від елегії до протесту і самоствердження. У М. Рegerа ж лірика сповнена поривів до недосяжного, хвилі наростання не досягають мети, теми ніби «тануть», зникають.

Фінал Квінтету переносить слухача в інший світ – світ безтурботного спокою. Тут у творчості М. Рegerа завершується «моцартівська» тема, але трансформується зовсім інакше, ніж у попередніх творах. Тема Фіналу, написаного у формі варіацій, має два «обличчя». Вона зовні дуже проста, створена в улюбленому В. А. Моцартом *Ля мажорі*. Спочатку тема ніби безтурботна; але відзвуки печалі і хвилювання затьмарюють світле поривання музики. А в кінці у тритактовому завершенні – репризі, сльози і зітхання змінює мудра посмішка, посмішка зрілої людини, яка приймає світ таким, яким він є, з успіхами і мінливістю долі. Достатньо порівняти цю тему з темою фіналу з Тріо op. 77b (у тій самій тональності), щоб відчувати пройдений М. Рegerом шлях – шлях глибоко самотнього втілення традицій минулого, їх продовження та розвитку (див. приклади №№ 17, 18).

Період першої чверті ХХ століття, що проходив під загальним впливом стильової концепції модерну, не репрезентував єдиного історичного стилю, як попередні епохи. Його сформували найрізноманітніші течії і напрямки. І результатом творчих пошуків композиторів перших років ХХ ст. стала концепція поєднання стилів, чи стильового плюралізму, яка перетворилася на домінуючу тенденцію практично до кінця минулого століття.

Не оминула ця тенденція і М. Рegerа, що особливо актуалізує в цьому контексті дослідження камерно-інструментальної творчості композитора. Дуже важливим для сучасної музикознавчої науки постає виявлення, аналіз та обґрунтування принципів функціонування стильової множинності саме в камерно-інструментальній творчості цього автора.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Камерно-інструментальна музика М. Рegera чи не найповніше і об'ємніше віддзеркалила еволюцію стильової творчості композитора. Власне в його камерно-інструментальних творах якнайповніше виявились еволюційні процеси, що створили передумови для становлення певного стильового дуалізму. Саме цей стильовий дуалізм став згодом джерелом формування полістилістичної техніки в музиці ХХ ст.

Слід відзначити міцний духовний зв'язок М. Рegera з традиціями національного мистецтва, а також той факт, що бажання продовжувати і розвивати ці традиції були в мисленні композитора сталим і стійким явищем. Враховуючи його потяг до різнобічних пошуків, найголовнішим фундаментом майстерності композитора М. Рeger вважав фундаментальні знання і постійне вивчення досвіду минулого. З метою якомога повнішого виявлення стильових маркерів творчості композитора нами було створено індивідуальну типологізаційну модель (на основі розробленої та обґрунтованої В. Сировим моделі типології стилю в музиці). Як і в моделі російського вченого, ми дотримувалися основоположної думки про те, що зміст мистецтва і світ ідей є загальнозначимими, а стиль композитора завжди унікальний.

Нами доведено, що композиторський стиль М. Рegera функціонує як динамічна система, що сприймає і трансформує художню інформацію. Освоюючи цю інформацію, стиль частково її асимілює (аспект поглиблення монологічної суб'єктивності і рефлексивності), а частково відтворює в своїй моделі (позаособистісно об'єктивний, діалогічний аспект).

У рамках композиторського стилю М. Рegera екстраверсія провокувала оновлення стильових форм. Водночас інтроверсія – приводила до поглиблення основного ідейного і стильового комплексу, що найяскравіше постав у романтичну епоху. У цьому аспекті творчість М. Рegera тут демонструє єдність протилежностей. Власне це спричиняє на початку творчого шляху композитора, з одного боку, єдність ідейних

концепцій, прагнення до глибокої внутрішньої органічності творчої еволюції, піднесений романтичний тон висловлювання, і, з другого – множинність творчих імпульсів, стильові модуляції та прагнення до жанрово-стильового синтезу в зрілий період.

З цього погляду М. Рeger постає перед нами як предтеча процесів, що характеризують музику кінця ХХ століття. З одного боку, стабільність у жанровій сфері, асиміляція «чужого слова» в контексті авторських висловлень, яскраві інтонаційні інваріанти, з другого – жанровий плюралізм, мінливість ритмоінтонаційного рельєфу, пов'язана зі зміною відтворюваних моделей, відсторонення авторського «я», що ховається під маскою моделюючого стилю і є характерним уже для музичного мистецтва останньої третини ХХ століття.

Констатуємо, що «чуже» тут фактично втрачає свою дистанційованість, органічно «вростає» в композиторський стиль М. Рegerа, разом з тим не втрачаючи початкової стильової семантики. У його творчості «чужі» стилістичні риси, приховані за певною суперечністю, часом проявляються асоціативно і мимоволі, як пристрасне визнання («бахівське», «бетховенське», «моцартівське»), як ремінісценції-спогади, що додають композиторському стилю неправильність пропорцій живого організму, вносять у звучання терпкість «стилістичних дисонансів». І тут можна стверджувати романтично-неокласичну двоїстість його стилю, впливи старих майстрів і стильову багатоплановість зрілих творів композитора. Драматургійне інтегрування лексики найрізноманітнішого походження – особливість стилю М. Рegerа: він виступає прямим спадкоємцем потужної традиції, що сягає Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Р. Вагнера.

У композиторському стилі М. Рegerа прагнення до моделювання як методу роботи сформувало ряд специфічних прийомів (імітація, стилізація) та запозичення форм старовинних жанрів. Також варто згадати і про таке явище у структурі композиторського стилю М. Рegerа, як

полілексика і монолексика, що найпомітніше відобразилися в камерно-інструментальній творчості композитора.

Початкове десятиліття творчості М. Рegerа проходило під знаком стилістики німецького постромантизму, зокрема Й. Брамса та Р. Вагнера, перед музикою і логікою мислення яких М. Рeger завжди схиляв голову. Але з наближенням початку ХХ століття розпочався новий період становлення його композиторського стилю. У результаті поступової еволюції відбувається часткове подолання ранніх впливів і поступово кристалізаються «авторські» лексеми.

Так званий «шалений» період початку 1900-х років став прямою протилежністю ранньому М. Рegerу. Під впливом спілкування з Г. Ріманом і Ф. Бузоні та прослуховування великої кількості творів нової музики, у творах композитора починають простежуватися впливи Л. Бетховена та деякою мірою Г. Малера щодо насичення партитур полілексикою. Зіткнення романтичної мрії і реальної дійсності, високого і низького, оригінального і банального надає цій полілексичі рис стилістичної різноманітності. Пізньому стилю М. Рegerа також властива полілексика з тенденцією до різноманітності й децентралізації структури. Щоправда, на відміну від зрілого періоду, який базувався на постромантичній стилістиці, композиторський стиль М. Рegerа пізнього періоду в процесі комплексного моделювання спирається більшою мірою на поєднання рис різної лексики. Власне, боротьба за досконалість художньої форми та архітектонічної стійкості залишалася найважливішим складником композиторського стилю М. Рegerа упродовж усіх періодів еволюції.

У центральному періоді представлено всі провідні лінії камерної творчості композитора – «брамсівська» (Квартет ор. 109, сонати для скрипки і віолончелі, фортепіанне тріо та інші твори), «моцартівська» (Серенади для флейти скрипки і альту ор. 77а, струнні тріо ор. 77b); знаходить епізодичне продовження і «дикий» період М. Рegerа з притаманними йому надзвичайно емоційними пристрастями (Фортепіанний квартет ор. 113).

В останній період діяльності композитора романтична лінія, що є домінуючою в його камерній творчості, обарвилася в лірико-елегійні тони (Квартет ор. 121); «класицистська» тема, менш помітна в камерних опусах, знайшла своє продовження в Серенаді ор. 141а і Тріо ор. 141в, і, що найцікавіше, раптом вступила в явне зіткнення з романтичною темою (фінал Квартету ор. 146).

Полістилістичність композиторської думки назавжди залишилася в творчості М. Рegerа ключовою. Це доводить Квінтет ор. 146, який підсумував увесь життєвий досвід М. Рegerа, де романтичне світосприйняття поєднується з трагізмом і величчю вже сучасного полярно емоційного світу.

І якщо у більшості композиторів ХХ ст. – сучасників М. Рegerа творчість знаходилась у рамках одного стилю, то М. Рeger, – яскравий представник ідей стилістики модерну, який доленосно припав на роки його життя, – інтуїтивно перетнув певні стилістичні межі. І тим привів сьогодні вже не тільки до перегляду, а до певного перегляду існуючих часових канонів у музикознавстві в питанні зародження головних синтезуючих напрямків минулого століття, зокрема неокласицизму, який у ХХ столітті М. Рegerа в музичному мистецтві посідає, певно, одне з ключових місць.

Саме цей творчий шлях, шлях розвитку камерно-інструментальної творчості М. Рegerа при всій своїй зовнішній традиційності, врешті-решт став визначним для майбутніх поколінь композиторів і новим словом в еволюції музичного мистецтва ХХ століття.

РОЗДІЛ 2

БАХІАНСТВО ЯК ОЗНАКА СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ

2.1. Барокові традиції організації інструментального циклу у творах для скрипки соло Макса Регера

У камерно-інструментальній творчості Макса Регера скрипка посідає вагоме місце. Недарма саме Соната для скрипки й фортепіано *ре мінор* ор. 1 (1890), присвячена Г. Ріману, є першим твором цієї жанрової сфери творчості композитора, а одним із його останніх творів стала Соната для скрипки № 9 *до мінор* ор. 139 (1915).

Барокові традиції у формуванні інструментального циклу найбільш яскраво відображено в опусах для скрипки соло, що належать до пізнього періоду творчості М. Регера, який сам автор означив як «Єнський». Це, насамперед, вісім прелюдій та фуг для скрипки соло ор. 117 (1909–1912). Але найбільший інтерес для аналізу формування барокових традицій становлять твори, презентовані в опусі 131. Він складається з 4 окремих циклів, де поруч із циклом сюїт для альту соло (ор. 131b) і циклом сюїт для віолончелі соло (ор. 131c) М. Регер створює два окремі цикли для скрипки: ор. 131b – Три дуети (Канони і фуги) у старовинному стилі для двох скрипок соло і ор. 131a – Шість прелюдій і фуг для скрипки соло, – найпоказовіший для аналізу і демонстрації барокових традицій¹⁰.

Шість прелюдій і фуг для скрипки соло ор. 131a було написано у 1914 році й присвячено німецькому скрипалеві і педагогу Віллі Гессу (W. Hess, 1855–1939), вихованцю скрипкового класу Й. Йоахіма, котрий у 1895 році обіймав пост головного професора скрипки Кельнської консерваторії, а в 1910 році викладав у Берлінській музичній академії.

Саме в ор. 131a можна досягнути не тільки значення цих творів в еволюції стилю композитора, а й їх певну енциклопедичність у питанні переосмислення і збереження барокових традицій німецької

¹⁰ Про це див. статтю [101].

композиторської школи, зокрема свого видатного попередника Й. С. Баха. Можна з упевненістю вважати, що для М. Регера особистість Й. С. Баха та його спадщина була головним символом поліфонічного мистецтва XVIII ст. Знаковим твором у М. Регера є його органна Фантазія і fuga на тему ВАСН оп. 46 (1900), що його можна охарактеризувати як певний маніфест великої поваги та шани до творчості Й. С. Баха. Згадаймо вислів самого М. Регера: «Ніяка органна музика без глибокого зв'язку з Бахом існувати не може. Наших англійських і французьких органних композиторів, найчистіших «антиподів» Баха, я абсолютно не визнаю» [55, с.17]. Цю спадковість М. Регер демонстративно підкреслював упродовж усього свого творчого шляху, що демонструє глибоку внутрішню єдність барокового та романтичного світосприйняття композитора.

В оп. 131а найважливішою складовою в наслідуванні М. Регером барокових традицій у формуванні інструментального циклу є вибір композитором жанрового центру, яким автор обрав фугу. І вибір цей є цілком закономірним: адже, розглядаючи камерно-інструментальну творчість М. Регера в контексті згаданої енциклопедичності у спадковості німецької композиторської школи, неможливо зрозуміти її без урахування історичної парадигми мистецтва Німеччини (від пізнього Романтизму наприкінці XIX століття – крізь спадщину віденських класиків, – повертаючись до епохи Бароко.

М. Михайлов, розглядаючи цей період в історії музики, зазначав: «культивування старовинної музики протягом XIX століття стає однією з характерних рис європейської музичної культури, демонструючи особливий процес, що неухильно розвивається, що рухається паралельно процесу еволюції сучасної творчості» [80, с. 196].

Жанр фуги, як відомо, досяг своєї досконалості у творчості Й. С. Баха, що ознаменувала собою вершину епохи Бароко. У композиторів епохи класицизму фуга, продовжуючи зберігати професійний престиж, поступово почала втрачати свої позиції. І хоча, з одного боку, її авторитет суттєво знизився, але з другого – еволюція

продовжилася, про що свідчить увага до неї багатьох композиторів того часу.

У своєму дисертаційному дослідженні «Фуга XIX століття в стилізовому контексті музичного романтизму (на прикладі творів Ф. Мендельсона і М. Рegera)» [51] С. Коробейников зазначає: «У бахівському столітті було сформульовано базисні «якості» фуги, що утворюють ядро її семантичної програми. Добі романтизму ж судилося – через суттєво ослаблену інтенсивність звернення до фуги – не просто вийти за межі цього ядра, а максимально розширити «семантичне поле форми»¹¹. Природно, що поетика фуги, відчуваючи потужний тиск нових образно-драматургічних завдань, не могла не трансформуватися» [51, с. 4].

Той факт, що М. Рeger наочно демонстрував приналежність до національної культури, підкреслює його першочергову важливість саме як німецького музиканта в історії фуги. Слід додати, що у всій творчості М. Рegera його найважливішим завданням стало розкриття методів і засобів оновлення внутрішнього вигляду фуги, заснованих на збереженні семантичного інваріанту класичної барокової фуги і відмові від радикальних новацій. М. Рeger свідомо ставив перед собою завдання відродження типу саме бахівської фуги. У той же час композитор активно декларував необхідність її творчого розвитку. Доробок М. Рegera дозволяє на цьому музичному матеріалі простежити «долю» барокової фуги, яка хвилювала багатьох композиторів XIX ст., але саме у М. Рegera набула багатогранного потрактування.

Для композитора фуга була однією з улюблених форм, до якої він звертався в багатьох камерно-інструментальних творах упродовж усього життя. Він наголошував: «інші роблять фуги, я ж можу тільки жити в них» [183, с. 42].

Розглядаючи камерно-інструментальну творчість М. Рegera як найважливішу віху в успадкуванні барокових традицій, важливо відзначити загальну ситуацію і ставлення до фуги, що склалася на початку

¹¹ Тут автор використовує термінологію В. Задерацького [33, с. 418].

XIX століття. О. Доможирова у своєму дисертаційному дослідженні «Фуга в німецькій інструментальній музиці XIX століття» [27] зазначає, що композитори XIX ст. обирали жанр фуги у своїх численних творах з кількох причин. Шлях навчання композитора розпочинався із занять контрапунктом (спочатку в суворому, а потім у вільному стилі) і тривав до завершення роботи над фугою. Хоча в подальшому для багатьох композиторів того періоду створення фуг так і залишилася поодинокими спробами.

Однак оволодіння технікою написання фуги мало і більш глибокі підстави, ніж просто оволодіння секретами поліфонічного письма. Як пише Ернст Фрідріх Ріхтер: «Побудова великих художніх форм та головним чином внутрішнє значення кожного твору залежить від рівня розвитку композитора, який може досягти вищого ступеня лише за допомогою ретельного вивчення канонічних форм та фуги» [115, с. 197].

Друга причина звернення до фуги в XIX ст., на думку О. Доможирової, – це непідробний інтерес до виражальних можливостей цієї форми. Він викликаний, з одного боку, індивідуалізацією художніх задумів у сфері самої форми фуги, з другого – експериментальними ідеями щодо неї, а ще – спробами продовжити наслідування бахівських традицій, що найяскравішим чином демонструється в опусах М. Регера.

І тут ключовим фактором відтворення в камерно-інструментальній творчості М. Регера барокових традицій постає факт його професійної діяльності, в першу чергу як органіста з практикою гри у церкві та викладача. Адже в XIX ст., перш за все в Німеччині, музика залишається невід’ємною складовою культу церкви, а фуга – однією з її традиційних музичних форм.

Успадкування М. Регером барокових традицій може розглядатися як історична безперервність у парадигмі історії музики, яка саме на прикладі фуги дозволяє нам отримати найповніше уявлення про процеси, що відбуваються з цією формою. М. Регер, орієнтуючись на барокові традиції, використовував бахівський тип фуги.

У контексті аналізу формування інструментального циклу для скрипки соло М. Регера барокові традиції в ньому стають визначальними. У контексті історичного процесу спадковості, який обрав композитор, зазначений тип фуги визначається як німецький.

У результаті звернення до жанру фуги перед М. Регером постала проблема реалізації контексту для обраної поліфонічної форми. Актуальність її «середовища побутування» стала очевидною саме завдяки нескінченній варіативності композиторських рішень: фуги можуть існувати як самостійні твори: в макроциклах – у форматі циклів варіацій, у сюїтах, сонатах та камерно-інструментальних ансамблях, а також у мікроциклі – разом із прелюдією, що на прикладі ор. 131а яскраво демонструє втілення барокових традицій формування інструментального циклу в творах для скрипки соло М. Регера.

Як доведено у здійсненому нами дослідженні, не менш показовим стало використання інших рядів символіки, запозичених із барокової практики й, зокрема, з творчої практики Й. С. Баха. Такою виявляється символіка чисел «6» (шість днів сотворіння, символ досконалості, завершення циклу, гармонії: шість сонат, шість сюїт, шість прелюдій і фуг); «2» (символ основоположності, боротьби та синтезу двох начал, а також двоїстої природи Ісуса: прелюдія і fuga, токката і fuga, фантазія і fuga); «3» (символ Триєдинства Господнього, святості й відданості Господу, а також божественного ритму, що керує Всесвітом, символ вищої досконалості у розв'язанні конфлікту двох начал: кількість частин у циклі та голосів у поліфонічному творі); «4» (символ просторової закінченості й повноти видимого світу та його раціональної організації: кількість частин у сонатному чи сюїтному циклі); «7» (символ повноти, завершеності та відпочинку після сотворіння, досконалості гармонії, на яку зійшов дух) і т. д. Символіка чисел пронизує творчість зрілого М. Регера, як і великого Й. С. Баха.

У циклі Шість прелюдій і фуг для скрипки соло М. Регера (Ор. 131а) наслідування бароковим традиціям ми вбачаємо вже у факті їх кількості –

шість. І це не випадково. Схожі паралелі ми знаходимо саме в творчості композиторів епохи Бароко: Шість сюїт для віолончелі соло, Шість Бранденбурзьких концертів, Шість французьких і англійських сюїт, органних сонат Й. С. Баха; Шість *Concerti grossi* (ор. 3), шість фугетт, шість Великих фуг для клавіру Г. Ф. Генделя; Шість прелюдій, фуг та фантазій Г. Ф. Телемана. Для епохи Бароко циклічність п'єс і малих циклів по шість була типовою. Така «шістка» дозволяє по-різному групувати п'єси: три по два, або двічі по три (що розширяє можливості автора в побудові загальної композиції циклу).

Пізніше, у творчості віденських класиків, ми також спостерігаємо окремі приклади використання цієї символіки: у Й. Гайдна – Шість пізніх мес; у Л. Бетховена – Шість квартетів (ор. 18).

У композиторів епохи Романтизму, попередників М. Рegera, число шість зустрічається вже рідше. Тут мабуть слід згадати Шість фуг на тему ВАСН Р. Шумана (ор. 60), Шість фугет К. М. Вебера (ор. 1), Шість органних сонат (ор. 65) Ф. Мендельсона.

Саме в опусі 131, що об'єднав у чотирьох циклах три сольюючі струнно-смичкові інструменти (скрипку – альт – віолончель), перший із них ор. 131а для скрипки соло вирізняється вже тим, що до кожної фуги в них додано прелюдію. Таким чином, М. Рeger звертається не тільки до самого барокового жанру фуги, а й до згадуваного раніше формату малого циклу. Для зручності будемо користуватися більш точною назвою мікроцикл – прелюдія–фуга, який досяг своєї вершини й утвердився саме в творчості Й. С. Баха, зокрема, у хрестоматійному «Добре темперованому клавірі» (ДТК).

У цьому контексті в ор. 131а важливо відзначити розміщення частин М. Рegerом у певній послідовності, приклад якої відомий ще з часів Середньовіччя (згадаємо хоча б “*Magnificat octi toni*”). Цей принцип складання циклу поширився й у подальшому, вже на прикладі інших жанрів і форм. Тут цілком доречно згадати про схоже розміщення творів не тільки в ДТК, а й у відомих інвенціях Й. С. Баха. Звернімо увагу і на

його великі цикли – так звані макроцикли: Гольдберг-варіації, «Мистецтво фуги», а також Бранденбурзькі концерти тощо.

На перший погляд, тональності прелюдій та фуг в ор. 131а не об'єднані звичним способом циклічності: тут немає квінтового руху від одного мікроциклу до наступного, відсутній традиційний хроматичний рух. Але, аналізуючи, ми виявляємо певний порядок: у відборі і послідовності тональностей *ля мінор* / *ре мінор* / *Соль мажор* / *соль мінор* / *Ре мажор* / *мі мінор* можна помітити кілька принципів.

Перший: чергування однотонального мажорного й мінорного мікроциклів у двох трійках демонструє їх загальну системну періодичність.

Другий: групування дієзних і бемольних тональностей ділить усі шість мікроциклів на три пари. Відзначимо, що у двох мікроциклах, розміщених по центральній осі опусу, присутній однотональний лад, а в третій парі (перший і останній мікроцикли з шести) знак, що є біля ключа, є тільки в останньому з мікроциклів. І в питанні тональної логіки саме він перетворює три пари прелюдій і фуг у циклі на дві рівнозначні половини по три прелюдії та фуги, таким чином підтримуючи всю шістку одразу в двох площинах. З першим мікроциклом (*ля мінор*) він утворює квінтовий лад, а з останнім (третім) мікроциклом з першої трійки (*соль мажор*) утворює паралельний мінор. І наостанок лад обох трійок утворює загальний тональний розвиток всієї шістки (від першого циклу без ключових знаків – з еволюцією до їх поступового збільшення, ускладнення та подальшого схематичного завершення).

Третій: дві з трьох пар мікроциклу, що знаходяться в середині шістки, демонструють квартове тональне співвідношення з подальшим дзеркальним відображенням. У той самий момент якраз третя пара, що облямовує весь цикл, демонструє характерний рух квінтовим інтервалом (*ля мінор* – *мі мінор*).

Якщо розташувати тональності відповідно до висоти регістра, керуючись першими вступами тем у фугах, то бачимо дві фігури, що

утворюють симетрію з дзеркально-протилежним співвідношенням: паралельні тональності вміщено в центрі опусу, а тональності «без пари» – по краях усього циклу. У тональному плані в ор. 131a також можна виявити додаткове співвідношення двох мікроциклів, які утворюють додаткову специфічну вісь. Чотири центральні мікроцикли утворюють характерні паралелі: мінорні цикли – бемольні, а мажорні, навпаки, – дієзні. Таким чином, в ор. 131a виявляється закономірність у тональному розташуванні мікроциклів:

- наскрізно-почергове (ладовий спосіб);
- опозиційно-розділове (дієзно / бемольні);
- інверсійне (розташування паралельних і непаралельних тональностей, інтервальні співвідношення).

Принцип поєднання прелюдії з фугою зберігається в межах всього опусу та утворює єдину структуру. З огляду на жанрову послідовність, розташування прелюдій носить відцентровий характер. Саме в центрі циклу композитор помістив найбільш віртуозні і жанрово колористичні п'єси. Інші ж, з менш вираженими жанровими ознаками, наближаються за характером до романсу або Lied (що дослівно в перекладі з німецького – пісня). Вони розташовуються на початку і в кінці загального циклу. Крім того, в ор. 131a, третя і четверта прелюдії містять прийоми контрапункту та вступ голосів з елементами канону.

Порядок фуг, враховуючи їх емоційну складову, закономірний: від більш спокійних і неквапливих – до дієвих, моторних. Таким чином, ор. 131a демонструє використання М. Регером популярних для епохи Бароко принципів формування інструментального циклу. Циклічну організацію Шести прелюдій і фуг ор. 131a можемо вважати навіть хрестоматійною.

В ор. 131b – “Три дуети (Канони і фуґи) у старовинному стилі” для двох скрипок соло М. Регер продовжує шлях наслідування барокових традицій. На відміну від ор. 131a, цей цикл не має виразної концепції цикличності, або ж тонального співвідношення. Проте декілька аспектів

підтверджують тезу про цілеспрямовану організацію зазначеного циклу М. Рegerом саме з метою втілення концепцій побудови, сформованої в епоху Бароко в Німеччині. «Німцю недостатньо чуттєвого сприйняття музики; він бажає ознайомитися з усім її внутрішнім організмом, він музику вивчає – вивчає контрапункт, щоб ясніше усвідомити, що за сила потужно й чудово притягає його до шедеврів музичного мистецтва, він доходить у своєму вивченні до самих основ і, нарешті, сам стає творцем» – писав Р. Вагнер [84, с. 187].

“Три дуети в старовинному стилі” для двох скрипок op. 131b, написані в 1914 році, мають підзаголовок “Канони і фуги”. Їх присвячено нідерландському скрипалеві й педагогу Брамуну Елдерінгу (B. Eldering, 1865–1943) – вихованцю скрипкового класу Й. Йоахіма, котрий з 1891 року був концертмейстером симфонічного оркестру Берлінської філармонії під керівництвом Г. фон Бюлова, від 1895 – придворного оркестру в Мейнінгені, а протягом 1903–1934 років – «Гюрценіх-оркестру» в Кельні, першою скрипкою струнного квартету цього ж оркестру і водночас професором Кельнської консерваторії. М. Рeger міг з ним познайомитись у Берліні в 1894 році, де відбувся його перший авторський концерт.

Можна припустити, що вибір саме такої моделі мініциклу міг бути обраний М. Рegerом за прикладом із відомого йому монументального двотомного фортепіанного циклу “Канони і фуги” (1854) Августа Кленгеля (A. Klengel), що повторював ідею хроматичного зіставлення тональностей у мініциклах за прикладом “Добре темперованого клавіру” Й. С. Баха. У листі від 12 березня 1910 р. до видавця Генрі Гінріксена (H. Hinrichsen) М. Рeger, досить суворо його оцінюючи, писав: “Канони і фуги” А. Кленгеля надзвичайно вправні, але надто сухі; не думаю, що на них буде великий попит. “Добре темперований клавір” Й. С. Баха робить всі подібні речі *непотрібними, поки не прийде «дехто», ще величніший, ніж Бах*” [155, с. 62].

Закладена в назві орієнтація на старовину виважено окреслює і художнє коло образів, світлих, згармонізованих у світовідчутті, що підсилюється звучанням дуету скрипок. Відчувається, що цими творами М. Регер виявляє своє щире захоплення музикою барокової доби, її мистецькими ідеалами, прагнення переконати в цьому і слухача. В одному з листів до друга К. Штраубе М. Регер зізнавався: «... прекрасно розумію твоє «покаянне» повернення до старих майстрів – адже я і сам постійно «купаюся» в музиці старих майстрів! Ці музиканти бажали займатися лише музикою, володіли величезним талантом і досягли справжньої, рівної їхньому таланту майстерності – нинішні композитори бажують займатися будь-чим, аби не музикою, здебільшого мало талановиті й у найрідкісніших випадках уміють робити що-небудь вартісне» [155, с. 67].

Названа художньо-образна сфера втілюється в суто стилізаторському підході М. Регера як в обраному бароковому прообразі поліфонічного двочастинного циклу (другою частиною якого обов'язково є фуга), так і у притаманних добі Бароко музично-лексичних засобах. Такими є: чіткість тональної основи в кожному з дуетів, функціонально окреслений тематизм з опорою на стійкі ступені тональності, наявність загальних форм руху, заснованих на секвенціюванні та арпеджіо по тонах тризвуків та їх обернень. Тональний план дуетів неначе відображає символіку кола трьох функцій у тональності: I – *мі мінор* (мінорна домінанта), II – *ре мінор* (мінорна субдомінанта), III – *ЛЯ мажор* (тоніка), немов формуючи уявний макроцикл, цілісний у своєму русі до тоніки та її утвердженні в фінальному дуеті. Характерним проявом барокового контрасту в мініциклах є поєднання різних темпів: I – 1. *Sostenuto*; 2. *Poco allegro*; II – 1. *Con moto*; 2. *Vivace*; III – 1. *Vivace*; 2. *Allegro con spirito*. Крім того, з огляду на метро-ритмічну сторону музичної тканини, спостерігається певний ефект тричастинності в загальній макроструктурі завдяки тридольності метру в Другому дуеті: 1. 9/8; 2. 6/8.

Прикметною рисою ор. 131 b є певна інтонаційно-тематична спорідненість матеріалу обох частин у кожному дуеті. Зокрема, в першому

(*мі мінор*) філософічна за характером тема канону формується навколо тонічного центру «мі», охоплює діапазон децими і спирається на стійкі ступені. Сповнена чергування стрибкоподібного і плавного руху, вона сягає кульмінації стрибком на м. 6 і завершується оспівуванням тоніки за участю VII # ступеню, тим самим чітко окреслюючи функціональність автентичного звороту і свою тематичну завершеність. Натомість, тема фуги витримана в характері типових для барокової музики орнаментальних традицій. Вона також починається з тоніки, але в силу свого значення, – тобто спрямованості до руху, функціональність у ній здебільшого вуалюється шляхом наступного низхідного гамоподібного руху, включення секвенційних ланок (тт. 1–2), а також відсутністю каденції в темі, що дає право говорити про її розімкненість. Особливо це помітно у використаному на сильну долю VII #ступені, що відразу через хроматизм переходить у VII натуральний щабель. На наш погляд, спільним маркером в обох темах виступає їх каркас, опертий на тонічний тризвук *мі мінор* (див. приклади №№ 19, 20).

У другому дуеті (*ре мінор*) важливим показником характеру обох тем є їх танцювальний характер: прообразом канону М. Регер обрав сарабанду, а фуги – жигу. Така особливість формує певний контраст у загальній концепції тричастинності макроциклу Трьох дуетів. Структурно розімкненій темі канону властивий чуттєвий і «звабний» характер, який первісно характеризував сарабанду (через що на деякий час вона була заборонена іспанським королем Філіпом II!). У м'якому тридольному ритмі плавний висхідний гамоподібний рух від тоніки *ре*, досягаючи VI ступеня, переходить у бароковий «мотив зітхання» з наступним після нього виразним, прикрашеним треллю мотивом танцювального «присідання» на VII #ступені й розв'язанням у тоніку. Тема фуги, навпаки, конструктивно лаконічна і завершена, виявляє чіткість риторичного висловлювання завдяки стрибкам на сексту вгору і вниз, акцентуацією VII #ст. на сильну долю (т. 2) і завершенням на розкладеному повному тонічному тризвуку. Тобто, в порівнянні з першим дуетом, відбувається

дзеркальна перестановка смислової ролі тем канону і фуги: у другому дуєті ідею плинності музичного матеріалу М. Регер впроваджує в каноні, а у фугі він втілює конкретику народного танцю жиги, спираючись на чіткі функціональні засади її теми (див. приклад № 21).

У третьому дуєті (*Ля мажор*) темі канону властива надзвичайна лапідарність як утілення життєствердного імпульсу, що заряджає енергією все наступне інтенсивне розгортання матеріалу. Хоча тема триває лише один такт, тим не менше вона цікава своїми інтонаційними особливостями: рухаючись від тоніки двома низхідними мотивами, тема сягає III ступеня й наступним стрибком на м. 6 каденційно закріплює (з низхідним ввідним ступенем) тоніку, «випрямлюючи» енергетику світла, згармонізованості у відчуттях. Тема фуги, нагадуючи типові барокові фінали, має граціозний, скерцозний характер, зіткана з коротких мотивів, модулює в тональність домінанти. Їй притаманні елементи прихованого двоголосся (див. приклад № 22).

У “Трьох дуєтах у старовинному стилі” для двох скрипок ор. 131b М. Регер в основу задуму поклав намір стилізувати музичну лексику доби бароко крізь застосування притаманного цій добі поліфонічного мініциклу “канон – fuga”, об’єднаного спільною тональністю, необхідним темповим контрастом та певними інтонаційними зв’язками. Водночас, ор. 131 b можна розглядати як своєрідний макроцикл із впровадженою ідеєю тричастинності: по-перше, – через контраст на основі танцювальності у Другому дуєті (в обох частинах); по-друге, – через зміну в ньому метрики на тридольність; по-третє, – через символіку обраних тональностей дуєтів, що відображає замкненість гармонічного кола трьох функцій у тональності.

2.2. Поліфонічні принципи Й. С. Баха у сюїтах для альту соло Макса Регера

До пізнього періоду творчості М. Регера належать Три сюїти для альту соло ор. 131d (1915). Вони були написані в передостанній рік життя

композитора, і, щонайголовніше, в момент, коли в Європі тривала Перша світова війна, і М. Рeger, як і його співвітчизники, був сповнений тривожних настроїв. Звільнений за станом здоров'я від несення польової і гарнізонної служби, він глибоко переймався обставинами воєнного часу. Зокрема, в листі до друга Ганса фон Олендорфа (H. Von Ohlendorff), комерсанта і органіста-любителя, він пише: «Маю надію, що скоро наступить мир, якого з таким нетерпінням прагнуть всі народи Землі! Адже так не може продовжуватися і надалі! Яка держава у стані ще довго витримувати це – хоч би у фінансовому сенсі? І як знесиленими у всіх смислах вийдемо ми з цієї війни? Це жахливо! Той, хто розв'язав цю страшну війну, назавжди накликав на себе найстрашніші прокляття людства» (30 грудня 1915 р.) [155, с. 93]. Окрім історичного контексту, в дію вступають також обставини творчої біографії М. Рegera. З неприхованим обуренням і образою сприйняв митець звістку про розпуск у серпні 1914 р. придворної капели герцога Майнінгенського, де він упродовж двох років (до 01 липня 1914 р.) служив придворним капельмейстером георга II. «Справа набрала обурливого вигляду. Ганс Бюлов (H. G. von Bülow), Фріц Штайнбах (F. Steinbach) [керівники капели відповідно у 1880–1885 і 1886–1903 роках] і я вели капелу від перемоги до перемоги, – але щойно тіло старого герцога було поховане, цей оркестр із таким воістину славним минулим вирішили розпустити», – писав із прикрістю М. Рeger 11 липня 1914 р. Фріцу Штайну (F. Stein), – його біографу, музикдиректору Єнського університету [155, с. 91].

Тому зрозумілим стає художньо-образний зміст цього опусу для альта соло, наснаженого філософськими розмислами митця «кінця століття» – свідка епохальних суспільних конфліктів – крізь призму поклоніння перед генієм Й. С. Баха. Відповідно ідея бахіанства композитора постає як провідна ознака його авторського стилю. Термінологічно це явище в аспектах стилістики та загально-естетичного виміру обґрунтувала Т. Бочкова [8]. У технологічному сенсі воно полягає в застосуванні певних прийомів, що апелюють до бахівської традиції, як-от:

цитування, стилізація, алюзія, адаптація, моделювання тощо. Водночас бахіанство дослідниці розглядає в ширшому розрізі, з огляду духовного впливу художньої аури Баха на композиторів наступних поколінь, як феномен-уособлення мистецької досконалості, до якої варто прагнути. Розглядаючи еволюційність романтичного бахіанства в доробку М. Регера, М. Бочкова запропонувала його певні рівні – програмно-символічний, жанровий, інтерпретаційний. Три сюїти для альту соло ор. 131d демонструють лише два останніх рівні.

Крім того, ключем для розуміння стилістики цих творів М. Регера можуть бути описані В. Протопоповим питомі риси поліфонії Й. С. Баха, що яскраво виявилися, зокрема, у сфері тематизму, багатоголосся, музичних форм [104]. Так, найзначніший інтерес щодо нашої проблематики в цьому випадку представляють визначені вченим особливості бахівського тематизму: по-перше, – наспівність мелодики, широта її малюнку, риси речитативу й декламаційності; по-друге, – інтенсивність ладового розвитку завдяки розвинутості ладо-гармонічних функцій; по-третє, – приховане багатоголосся з інтонаційною змістовністю прихованих голосів; по-четверте, – варіаційність у мотивному та секвенційному розвитку; по-п'яте, – структурна різноманітність тем – від лаконічної до розвиненої [104, с. 189].

Стосовно тематизму – важливим аспектом «бахіанства» М. Регера вбачаємо і спирання на досвід Й. С. Баха в широкому застосуванні музично-риторичних фігур. Це питання детально висвітлюється в роботах Я. Друскіна [32], О. Захарової [38], В. Носіної [91], С. Дружиніна [28].

Не вдаючись у деталізацію, відзначимо спільне для всіх дослідників розуміння бахівської мелодики у сув'язі зі сакральним змістом Святого Письма саме через використання музично-риторичних фігур, до речі, знання яких вважалося для представників німецької композиторської школи (звісно, і для М. Регера), необхідною складовою у становленні професіоналізму. Зокрема, до зображальних фігур відносили: *anabasis* (сходження) – поступеневий рух вгору (пов'язаний із словом

«воскреслий»), *catabasis* (спуск) – поступеневий рух донизу (слова «земля», «могила», «пекло», «гріх»), *circulatio* (коло) – рух мелодії по колу (символ «вічності»). До мелодичних фігур (або інтервальних чи патетичних) зараховували: *exclamatio* (виголошувати) – фігура виголосу, що виражалася висхідною малою секстою, *interrogatio* (питання) – риторичне запитання, представлене ходом мелодії на секунду вгору наприкінці фрази, *passus duriusculus* (жорсткуватий хід) і *saltus duriusculus* (жорсткуватий стрибок) – хроматичний рух, поступеневий чи стрибком (пов'язані зі словами «біль», «страждання», «сльози», «скорбота»). До фігур пауз відносили: *aposiopesis* (приховування) – генеральна пауза, що зображала смерть, вічність тощо, *suspiratio* (зітхання) – пауза для зображення ламентозних образів [34].

Найпопулярнішою у виконавців вважається **Сюїта № 1 (соль мінор)**, присвячена другу М. Регера, професору Генріху Вальтеру (H. Walther). Вона складається з чотирьох контрастних частин, об'єднаних чергуванням зміни темпу й тональними зв'язками: *Molto sostenuto (соль мінор)* – *Vivace (соль мінор – Мі-бемоль мажор – соль мінор)* – *Andante sostenuto (Сі-бемоль мажор)* – *Molto vivace (соль мінор)*. Така структура сюїти нагадує жанр типової докласичної, зокрема церковної сонати (*Sonata da chiesa*) XVII століття, представлені у тріо-сонатах і *concerto grossi* А. Кореллі, використаної Й. С. Бахом у сольних скрипкових сонатах (щоправда, у других частинах він обов'язково вводить фугу).

Перша – найдраматичніша за характером частина – відіграє ключову роль: її тематизм фокусує в собі інтонаційний і ритмічний «тезаурус» усього твору. Зокрема, наявність риторичних фігур на самому початку (т. 1 – чергування висхідного руху секунд – *anabasis* зі стрибком на малу септиму вниз – *saltus duriusculus*) впроваджує символіку сходження-воскресіння і водночас скорботи. Явно перегукуючись із початком Сонати № 1 для скрипки соло Й. С. Баха, це тематичне зерно дає інтенсивний поштовх до наступного розгортання матеріалу в імпровізаційній манері. Йому властива різнопланова лінеарність: фрази на кілька тактів і

розлогіші – у вигляді періоду, є також «мотиви зітхань» (хореїчного типу інтонації з попарно залігованими нотами, тт. 13–14), що ведуть свій родовід із часів бароко. На думку Наталії Оніщук, вони «підкреслюють ліричну експресію всієї першої частини» [94, с. 42]. Важливо зазначити, що М. Рeger детально коментує власне бачення виконання Сюїти: прописує ремарки щодо характеру (*espressivo*), динамічного плану та агогіки. Так, сповільнення наприкінці фраз усередині частини (тт. 5, 13, 16, 22, 25, 30), що надає музичній думці заокруглення, одночасно демонструє і художні переконання М. Рegerа як митця-романтика (див. приклади № 23).

Друга частина (менш цікава в художньому плані порівняно з першою) сюїти – менуєт за жанровими ознаками (хоча композитор про це не вказує) – написана у складній тричастинній формі з тріо (*Andantino, Mi-bemоль мажор*). Танцювальність крайніх розділів (проста тричастинна форма) створюється завдяки тридольному метру, штриху *staccato*, яким викладається зіткана з коротких мотивів із залученням регістрових стрибків та контрастною динамікою тема. Середній розділ вносить значний контраст не лише зміною тональності, темпу, а найважливіше – появою вальсового елегантного образу. чергування подвійних нот і одноголосих мотивів. Загальне враження серединності стосовно цілої частини створюють численні відхилення.

Третя частина сюїти як осередок спокійного, позбавленого драматизму роздуму, хоча й звучить у паралельній тональності (*Ci-bemоль мажор*), має певні тематичні паралелі з першою частиною. Її початкова загалом низхідного напрямку фраза (тт. 1–2) на початку містить висхідну синкоповану терцію. Неодноразово зустрічаючись, остання виступає певною ритмічною рисою-маркером художнього образу цієї частини. Власне, в першій частині твору після експонування теми композитор застосовує синкопованість для наступного її розвитку (1 ч., т. 6), виокремлює висхідний мотив і проводить його секвенційно. Важливим елементом фактури третьої частини є її значна поліфонізація внаслідок уведення подвійних нот (див. приклади № 24).

Четверта частина сюїти за характером відображає розуміння М. Рegerом типових барокових фіналів, де переважно реалізується ідея токатності, невпинного руху, що підсумовує та урівноважує концепцію циклічних композицій. Упродовж усієї частини в темпі *Molto vivace* фактурний малюнок створюється незмінними шістнадцятками, підкреслюючи її віртуозну спрямованість. Варто зазначити, що в цій частині найчіткіше простежується вплив барокової тенденції. Це помітно не лише в інтонаційності, заснованій на арпеджіо по тонах тризвуків і зменшених септакордів, а й у зазначених М. Рegerом різких перепадах динаміки *f* (тт. 1–2) і *p* (тт. 3–4), що також застосовано й у другій частині твору (див. приклад № 25, 26).

Подібно до попередньої, **Сюїта № 2** також складається з чотирьох контрастних частин, об'єднаних чергуванням змін темпу й тональними зв'язками: *Con moto (non troppo vivace, Ре мажор)* – *Andante (ЛЯ мажор)* – *Allegretto (соль мінор – Мі-бемоль мажор – соль мінор)* – *Vivace (Ре мажор)*. На думку Б. Палшкова, її будова нагадує «структуру класичних симфоній часів Л. ван Бетховена: швидка перша частина; повільна, наспівна друга; третя – менует та четверта – блискучий фінал» [95, с. 167]. З цим твердженням навряд чи можна погодитись, оскільки для М. Рegerа найавторитетнішим попередником усе ж таки був Й. С. Бах. Із суто формально-технологічної сторони поліфонічний стиль письма сюїти М. Рegerа жодним чином не кореспондує з ідеєю симфонізму. Тому, на наш погляд, жанровим прообразом Сюїти № 2 (на відміну від Сюїти № 1), є вже тип старовинної танцювальної сюїти, також свого часу широко культивований Й. С. Бахом і гнучко сприйнятий М. Рegerом. Це позначилося на інакшому характері її художньої концепції. Завдяки танцювальності й перевазі мажорної сфери обраних тональностей твір сповнений більш світлих звукових барв, несе заряд оптимістичного світобачення, відображає погляд митця-філософа, котрий крізь звернення до випробуваної історією поліфонічної лексики (в контексті перипетій свого часу) не втрачає надії на краще.

Тема першої частини – танцювально-скерцозного характеру, особливостями ритмічного малюнку в тридольному метрі наближається до танцю куранти, що увійшов до складу старовинної сюїти. Так, на думку Н. Оніщук, «ритм перших чотирьох тактів... є майже ідентичним ритму куранти з сюїти для віолончелі соло № 1 Й. С. Баха» [94, с. 45]. Моделюючи тему з таким чітким апелюванням до бахівського прообразу, М. Регер демонструє в ній типовий для музики бароко перепад контрастної динаміки *f–p* та інтонаційно показовий «мотив зітхання», яким завершується тема (прийоми, використані й у Сюїті № 1). Разом із тим, на відміну від традиційної старовинної двочастинної форми бахівських курант, у першій частині композитор схиляється до тричастинної форми з яскраво вираженим репризним розділом, де тема постає укрупненою внаслідок подвійних нот (тт. 31–38). Середній розділ позначений схвильованим настроєм (хроматизоване мотивне розгортання матеріалу шістнадцятками (див. приклад № 27).

Своєрідним ліричним центром усієї сюїти слід вважати натхненну другу частину (викладена в простій тричастинній формі) – один із найкращих у творчості М. Регера прикладів елегійного висловлення. Нагадуючи емоційний мікрокосм бахівських інструментальних арій (наприклад, з “Італійського концерту” для клавіру), мелодична лінія з авторською ремаркою «*espressivo*» характеризується кантиленністю (Н. Оніщук, Б. Палшков наголошують її вокальну природу), природністю розгортання у часопросторі. У ній композитор «виповідає» слухачеві найпотаємніше, зворушливо йому довіряючись, що набуває особливої неповторності завдяки оксамитово-благородному звучанню альту. «Тембр і характер звуку альту “привабливі” для висловлення найсокровенніших мудрих думок, сплеску почуттів, усталених у часі, що відображають концентрований життєвий досвід, роздуми, тривоги і надії, квінтесенцію духа творця музики, який їх створив» [95, с. 167]. Разом із тим, ця частина показова втіленням відчуття М. Регером у Й. С. Баха силою мелодичної енергетики, що досягається хвилеподібним рухом, набирає різного вияву:

чергування низхідних і висхідних фраз, плавність «погойдування», накопичення висхідних мотивів у підйомі до кульмінації і спадаюча від неї хвиля з дрібніших тривалостей з ефектом гальмування (тт. 27–29). Варто зазначити, що визначена композитором чотиридольність у розмірі 4/8, на думку Б. Палшкова, «дозволяє ясно й детально артикулювати дрібні тривалості кожного такту» [95, с. 171] (див. приклад № 28).

Третя частина сюїти (проста тричастинна форма *da capo*) є зразком стилізації старовинного менуету, що також іноді використовувався у старовинній танцювальній сюїті. Її граціозний, дещо грайливий образ вносить значний контраст щодо попередньої частини, переключає увагу у сферу легкості й невимушеності танцювальних па (почерговість мотивів на *staccato* й *legato*, динамічні зіставлення *f*–*p*, секвенції, функціональна чіткість кадансів). Внутрішній контраст досягається сповільненим темпом і вальсовим характером викладеної подвійними нотами й більшими тривалостями (половинні й чвертки) середини. За висловом Н. Оніщук, «властива регерівському поліфонічному письму плинність, одночасно з пластичністю хвилеподібного руху, забезпечують єдність і злитність інтонаційного розвитку частини» [94, с. 47].

Для фінальної частини твору М. Регер обрав типовий жанр, яким завершувалася старовинна сюїта – жигу – швидкий танець англійського походження в розмірі 6/8. Її стрімкий запальний характер автор передає неперервним звуковим потоком руху шістнадцяток із частим впровадженням секвенційного розвитку, чергуючи його з побудовами енергійного танцювального характеру (тт. 14–19 тощо). Рельєфність динамічного плану заснована на щотактовому зіставленні *f*–*p* в побудовах із шістнадцяток і поступовій зміні в розділах, де підкреслено танцювальне начало (див. приклад № 27).

У структурному сенсі **Сюїта № 3** *мі мінор*, як і дві попередні, складається з чотирьох частин, розташованих за принципом темпового й тонального контрасту: Moderato (*мі мінор*) – Vivace (*Соль мажор*) – Adagio (*Мі мажор*) – Allegro vivace (*мі мінор*). Кожна з них написана в

тричастинній формі, що стає примітним формотворчим показником регерівського поліфонічного стилю.

У першій частині, позначеній настроєм стриманого смутку та задумливості, тематизм виростає з надзвичайно виразного в інтонаційному плані тематичного ядра. Це – двічі викладений (секвенційно) мотив (з авторським позначенням *mf espressivo*), заснований на «запитальній» інтонації: низхідний рух тонами тонічного тризвуку, що завершується риторичною фігурою *suspiratio* («зітхання») на сильну долю (I – VII#), наголошує функціональну чіткість звороту T – D. Відповідно, в другому проведенні цей зворот постає в своєму оберненні – D – T, симетрично заокруглюючи тематичне ядро. Таким чином, на рівні тематичного ядра М. Регер апелює до логіки функціонального мислення композиторів класицизму. Проте, наступний стрімкий розвиток матеріалу на основі впровадження синкоп, секвенцій, подрібненню ритмічної структури сприяє особливій концентрованості експресії вислову одразу після викладу тематичного ядра.

Жанровим прототипом другої частини сюїти (аналогічно до Сюїти № 1) став менует. Подібність виявилася не лише в жанрових особливостях, а й у спільному для обох менуетів характері граціозного старовинного придворного танцю з елементами скерцозності, підкресленої контрастністю динамічних перепадів *f – p*.

Третя частина завдяки тональному контрасту однойменного мажору (*Mi мажор*) несе навантаження своєрідного острівця світлої лірики у всій сюїті. Характер внутрішнього спокою і гармонії, на думку Н. Оніщук, досягається завдяки прозорості фактурного малюнку та плавності інтерваліки цієї частини [94, с. 50].

Фінал сюїти постає в типовому для завершення всього твору характері: він позначений динамізмом, цілеспрямованістю, активністю розвитку матеріалу. Його тема складається з двох елементів: перший з них, демонструючи стрімкість, заснований на обігруванні шляхом арпеджіо тонічного тризвука *mi minor* і, спрямовуючись у висхідному напрямку на

динаміці *f*, охоплює діапазон у дві октави. Другий елемент теми, базуючись уже на сфері домінанти, створює ефект плавного «відкочування» (на відтінку *p*) ініційованої хвилі назад (гамоподібні низхідні мотиви) з грайливо скерцозними (за допомогою форшлагів) стрибками на широкі інтервали. Середньому розділу притаманне використання композитором загальних форм руху, як, наприклад, фігурації шістнадцяток по тонах головних функцій, у тому числі й у вигляді арпеджіо. Важливим перегуком із бахівськими часами у фіналі є застосування «терасоподібної» динаміки.

Отже, три сюїти для альту соло op. 131d М. Рegera репрезентують чітку орієнтацію на поліфонічні принципи Й. С. Баха. Це, по-перше, виявляється в їх композиційному плані – чотиричастинному циклі, організованому за принципом темпового контрасту (повільно – швидко – повільно – швидко). Зокрема, якщо в Першій і Третій сюїтах жанровим прототипом циклоутворення виступає Sonata da chiesa 17 ст., то в Другій – старовинна танцювальна сюїта. По-друге, в підході до драматургії М. Рeger спирається на ідею експонування тематичного ядра на початку кожної частини з наступним його інтонаційним розвитком. По-третє, в музичній лексиці сюїт спостерігається вплив барокових риторичних фігур, як-от *anabasis*, *saltus duriusculus*, *suspiratio*. По-четверте, використання загальних форм руху, заснованих на арпеджіо по тонах тризвуків і зменшених септакордів. Водночас, послідовно впроваджувана М. Рegerом у сюїтах ідея тричастинності в кожній частині й репризності як її маркеру доводить своєрідність поліфонічного мислення композитора.

2.3. Сюїти для віолончелі соло Макса Рegera в контексті пізнього стилю композитора

Композиторський стиль М. Рegera, який складався на межі століть, еволюційно окреслювався достатньо повільно. Проте, саме в останні роки життя композитора, в так званий «Єнський» період, відбувся серйозний злам: манера письма стала прозорішою, а форма – лаконічнішою; класична

суворість і мінімалізм деталей почали немов би витісняти патетику, властивих романтизму М. Регера¹².

Саме у віолончельних солосюїтах особливо виявляється не тільки значущість цих творів в еволюції жанру сюїти, але й своєрідна енциклопедичність у ракурсі німецької композиторської школи.

У цих циклах геній М. Регера виявив себе яскравим і самобутнім послідовником найкращих традицій німецької камерної та органної музики. Він продемонстрував невичерпність композиторської думки в пошуках власного почерку крізь тонку призму, що сягала своїм корінням бахіанства, однієї з течій необароко і неокласицизму загалом. Звертаючись до жанрових форм та методу написання, властивих композиторам епохи Бароко, зокрема Й. С. Баха, М. Регер випередив появу неокласицизму на кілька років від його офіційного затвердження більшістю музикознавців.

Для точнішого визначення впливу фігури Й. С. Баха на творчість М. Регера, стилістичних збігів і відмінностей в їхній творчості, варто стисло охарактеризувати основні найважливіші особливості творчого почерку Й. С. Баха. Це дозволить розглядати конкретні засоби виразності й технічні прийоми не як формальний, а як глибоко змістовний шар виконавського мистецтва, як явище стилістично обґрунтоване.

Творчість Й. С. Баха, позначена всеохопністю жанрів (крім опери), узагальнила досягнення музичного мистецтва декількох століть на межі Бароко та Класицизму. Геній композитора поєднав традиції протестантського хоралу з традиціями австрійської, італійської та французької музичних шкіл. Для Й. С. Баха, неперевершеного майстра поліфонії, характерна єдність поліфонічного й гомофонного, вокального та інструментального мислення, чим пояснюється глибоке взаємопроникнення різних жанрів і стилів у його творчості. Крім того, Й. С. Бах першим виявив і використав найважливішу властивість поліфонії: динаміку й логіку процесу розгортання мелодичних ліній.

¹² Про це ми писали у статті [99].

Провідним жанром у творчості Й. С. Баха була духовна кантата. Випрацьовані в цьому жанрі драматургічні принципи знайшли втілення в месях, “Страстях”, “Високій месі” *сі мінор*, які стали кульмінацією багатовікової історії цих жанрів.

Проте, центральне місце в інструментальній творчості Й. С. Баха посідає органна музика. Синтезуючи успадковані від попередників (Дітріха Букстегуде, Йоганна Пахельбеля, Георга Бема, Йоганна Адама Рейнкена) досвід органної імпровізації, різноманітні варіаційні та поліфонічні прийоми, а також сучасні йому принципи концертування, композитор оновив традиційні жанри органної музики – токату, фантазію, пасакалію, хоральну прелюдію.

Важливо, пам’ятати, що інструментальний стиль Й. С. Баха своїми джерелами закорінений у традиції народного музичного виконавства, а також у практику домашніх і відкритих публічних концертів. На формування мелодичного стилю віолончельних сюїт вплинули принципи викладу музичного матеріалу у творах Й. С. Баха для віолі да гамба і скрипки з їх високорозвиненою технікою прихованого й реального багатоголосся, імпровізаційність клавірних органних опусів, декламаційність вокальних жанрів. У результаті, в музичній тканині віолончельних циклів інтонації, «що промовляють», вільно сполучаються з типово інструментальним розгортанням мелодики, метрична чіткість танцю – з імпровізаційністю ритмічного руху, експресивна монодія здобуває повне звучання завдяки поліфонічному «розшаруванню» фактури.

Принцип «одиничного контрасту» в кожному конкретному випадку проводиться композитором досить індивідуально, але всюди він витриманий виразно й послідовно. Протиріччя між найглибшою емоційністю і шляхетною стриманістю, між волею і строгістю, остинатністю і змінністю, безперервністю і переривчастістю сягає в Й. С. Баха критичної напруги, що робить його музику вкрай драматичною.

Надзвичайно важливим моментом вбачається розуміння

виконавцем загальних закономірностей жанру сюїти. Сюїтний цикл Й. С. Рegera, як і Й. С. Баха, виріс із контрастної-складової форми шляхом доведення кожної з частин до ступеня самостійної п'єси. Таким чином, основним композиційним прийомом сюїти є циклічний контраст, що виражається в протиставленні різних танцювальних формул (метр) і характерів руху (темп) у суміжних частинах. Й. С. Бах індивідуально переломлює загальні закономірності жанру, поглиблюючи названі контрасти зіставленням різних стилів викладу (важкого і легкого, плавного і стрибкоподібного), що приводить до переростання динамічних контрастів в контрасти емоційно-образні.

Говорячи про стиль М. Рegera в широкому розумінні цього слова, не можна не враховувати особливості історичного розвитку Німеччини, тому що справді велике мистецтво відбиває не тільки особистість автора, а і світ, в якому він живе.

На відміну від Німеччини періоду життя Й. С. Баха, яку Б. Асаф'єв називав «феодално-бюрократичним перехрестям з її князями та баронами» [4, с. 316], епоха Високого Бароко різко відрізнялася від того часу, коли жив М. Рeger. Це був час Першої світової війни, а за плечима в М. Рegera вже існував як власний досвід композитора і виконавця, так і творчість його великих попередників, вплив яких він ще відчував і окрім фігури Й. С. Баха. До цього часу вже сформований пізній романтизм плавно через імпресіонізм перетворювався в неокласицизм із його численними проявами, серед яких необхідно відзначити «необароко» – одну зі складових композиторського стилю М. Рegera тому, що, як ніхто інший, композитор був щирим послідовником генія Й. С. Баха з його контрапунктом, удосконаленим М. Рegerом до архітектонічної цілісності. Однак романтична манера мислення в М. Рegera дала й негативні плоди, що відрізняли його від мислення Й. С. Баха.

Геній Й. С. Баха інтуїтивно відчув перспективи подальшого розвитку жанрів. Адже саме в той час у музиці відбувається зародження сонатно-симфонічного циклу з його яскравими, соковитими контрастами і

динамічною драматургією наскрізного розвитку. Композитор прагне втілити закономірності існуючих інструментальних форм стосовно нових художніх завдань. Найближче до цієї мети він підійшов у віолончельних сюїтах. М. Рeger, написавши 3 сюїти в останній, кульмінаційний період своєї творчості («Єнський» період, 1915–16), розширив межі різних жанрів, з'єднавши риси романтизму й неокласицизму. У них, як і Й. С. Бах, М. Рeger доводить до досконалості власний тип циклу, що не тільки синтезує найважливіші тенденції розвитку жанру, «переплавляє» досвід і пошуки сучасників, але й спрямовує їх у майбутнє.

Цикли Й. С. Баха і М. Рegera різні за будовою: як уже зазначалося, кожний із композиторів мав власний погляд на випрацьований тип циклу. У Баха всі шість віолончельних циклів побудовано в одному композиційному плані. Вони шестичастинні. Кожний відкривається Прелюдією, після неї з'являються чотири традиційні частини – Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. Між двома останніми розміщено інтермедійні танці, жанр яких у різних сюїтах варіюється, але все ж танцювальне зерно залишається.

Частини циклів у Й. С. Баха постають як структурно замкнені композиції, здатні до самостійного існування. У цьому вони подібні на сюїти М. Рegera, про які буде йтиметься. У більшості випадків частини сюїт Й. С. Баха написано в старовинній двочастинній формі. Її перший розділ розпочинається в головній тональності й частіше за все закінчується в тональності домінанти: при головній мінорній тональності модуляція може здійснюватися також в однойменний мажор. Друга частина форми ґрунтується на тематизмі переосмисленого першого розділу.

У М. Рegera віолончельні цикли в композиційному плані різноманітніші, ніж сюїти Й. С. Баха: кожна з них має інший жанровий склад. Геній М. Рegera інтуїтивно зібрав найпоширеніші в різні часи жанри, і репрезентував їх у новому, несподіваному ключі. Кожна з частин сюїт є своєрідним шедевром жанру в мініатюрі. Розташовано їх у такій послідовності:

- Сюїта № 1, *Соль мажор*. Прелюдія, Адажіо, Фуга;
- Сюїта № 2, *ре мінор*. Прелюдія, Гавот, Ларго, Жига;
- Сюїта № 3, *ля мінор*. Прелюдія, Скерцо, Анданте з варіаціями.

Перша солосюїта – яскравий приклад бахіанства. Одразу бачимо паралель у виборі спільної тональності з Сюїтою № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха (*Соль мажор*). Присвячено твір, що вимагає неабиякої вправності та володіння інструментом, Юліусу Кленгелю (J. Klengel) – знаменитому віолончелісту-віртуозу. Різниця в музичній мові (стосовно Й. С. Баха) полягає у використанні композитором великої кількості подвійних нот. У сюїтах Й. С. Баха це скоріше виняток, у М. Регера ж навпаки – це важлива складова твору, а в окремих випадках – ключове джерело демонстрації композиторського задуму. Загалом, музична тканина рясніє яскравими ознаками періоду Бароко: тональність, гармонії, агогіка, ритмічні фігури. Прикметами ж нового часу є «прикраси», віртуозні каденції, характерні саме для епохи романтизму й постромантизму та поширені в ХХ ст. інтервальні з'єднання (збільшені секунди, зменшені кварта, подвійні октави).

Першу частину *Preludium* написано в *Соль мажорі* у формі А-В-А1. Перший підрозділ *А* за музичною мовою і характером схожий на Прелюдію із Сюїти № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха: Подібний вибір інтервалів, широке викладення на легато. Також відзначмо інтонаційну паралель із Сюїтою № 3 для віолончелі Й. С. Баха (Прелюдія розпочинається саме таким способом, такти 10–11). Водночас, у тактах 12–13 використовується схожий мелодійно-технічний розвиток, який знаходимо в другій половині згадуваної Прелюдії з Сюїти № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха (див. приклади №№ 29, 30). Перед підрозділом *В* М. Регер робить паузу – своєрідну смислову зупинку. Схожий прийом також знаходимо й у Прелюдії з Сюїти № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха, яким композитор розділяє Прелюдію майже навпіл. Підрозділ *В* цілком можна назвати регерівським. Тут панує романтичний настрій, хоча композитор вибраними технічними прийомами й намагається досягти

відчуття барокового звучання. Заключний підрозділ **A1** розпочинається з основного тематизму і вбирає в себе риси підрозділу **B**, насамперед через використання подвійних нот.

Назва другої частини – *Adagio (До мажор)* – визначає і характер, і темп. За технічною складністю вона прирівнюється до подібних за жанром скрипкових Каприсів Ніколо Паганіні (1782–1840), або ж навіть віолончельних Каприсів Альфредо Піатті (A. Piatti, 1822–1901) – італійського композитора й віолончеліста. За тематизмом наближена до жанру Сарабанди в солосюїтах Й. С. Баха, але за композицією має іншу будову – тричастинну – А-В-А1. У підрозділі **B** М. Регер надає перевагу віртуозним пасажам, схожим на пасажі у віолончельному концерті К. Сен-Санса. Такого малюнку (навіть наближено) не знайдемо в жодній із частин Шести солосюїт Й. С. Баха. Завершальний підрозділ Другої частини (**A1**) демонструє еволюцію основного тематизму з частковим додаванням фрагментів віртуозності середнього підрозділу.

У третій частині під назвою «Fuga» М. Регер повертається до основної тональності й обирає фугу як один із найпоширеніших жанрів у своїй творчості. Проте, композитор відходить від використання моделі відомої фуги з 5-ї Солосюїти для віолончелі Й. С. Баха (що було б логічно). За тематизмом вона швидше нагадує фугу з другої частини Квартету № 4 ор. 18 Л. ван Бетховена.

Сюїта №2 є однією з найбільш репертуарних у сучасних солістів-віолончелістів. Цикл присвячено Гуго Беккеру (H. Becker, 1863–1941) – німецькому віолончелісту, композитору та педагогу. Він був одним із найвідоміших музикантів свого часу, зокрема першим віолончелістом в оркестрі Франкфуртської опери та відомому Франкфуртському тріо. На момент написання М. Регером цього опусу Г. Беккер був професором Берлінської Вищої школи музики та автором редакції Шести віолончельних солосюїт Й. С. Баха, яка довгий час вважалася однією з найзатребуваніших серед виконавців того часу. Друга солосюїта покликана

продовжити розкриття М. Регером можливостей як самого інструменту, так і впровадження нового погляду на структуру солосоїти як жанру.

Перша частина *Preludium (re minor)* написана у тричастинній формі А-В-А1. Перший підрозділ *A* за музичною мовою і характером подібний до декламації в Прелюдії з Сюїти № 5 для віолончелі соло Й. С. Баха. Проте, на відміну від бахівського опусу, М. Регер закладає в основу романтичне начало, насамперед мелодичний рух та його структурну розрізненість. Мелодійна тема, що проводиться у двох регістрах, переривається стилізацією, а згодом – уже характерним для М. Регера багатоголоссям у вигляді подвійних нот із поступовим хвилеподібним наростанням до першої локальної кульмінації. У підрозділі *B* М. Регер зберігає характер попереднього, з усіма його технічними та творчими знахідками. Проте, віддамо належне композиторському задуму автора, – філігранні мелодійні арпеджовані пасажі та подвійні ноти з прихованим багатоголоссям одразу апелюють до творчості Й. С. Баха. Водночас, «регєрівський» почерк все одно залишає розуміння сучаності твору: збільшені інтервали, агогіка, хвилеподібне викладення музичної тканини та виписані *ritenuto* підтверджують «романтичну» константу М. Регера як провідника між минулим та сучасним, романтизмом та бароко. У заключному підрозділі *A1* М. Регер використовує модель композиції, ідентичної до Прелюдії Першої солосоїти: він розпочинається основним тематизмом, а загалом – з певним переосмисленням музичного матеріалу увібрав у себе риси підрозділу *B*.

Композиція другої частини циклу *Gavotte* – також тричастинна (А-В-А1). Перший підрозділ *A* викладено в паралельному *Фа мажорі*. За характером М. Регер вступає в діалог з аналогічними жанрами у П'ятій і Шостій віолончельних солосоїтах Й. С. Баха. Натомість, підрозділ *B* демонструє віяння «нового часу»: поруч із широким застосуванням подвійних нот М. Регер вводить *pizzicato*. У поєднанні з основною мелодичною лінією одразу відчутий діалог з Каприсами Н. Паганіні та

А. Піатті – представників не тільки віртуозного, а, насамперед, «романтичного виконавства». Заключний підрозділ **A1** віддзеркалює перший підрозділ (Gavotte) із ключовою відмінністю: композитор використовує принцип авторської цезури з різкою зміною динаміки (**ff** – **pp**) та «раптовим» завершенням.

Третя частина Largo (*Сі-бемоль мажор*, однойменний темп, А-В-А1). Її цілком можна зарахувати не тільки до найкращих регерівських вірців, а й творів для віолончелі соло у ХХ столітті. Підрозділ **A** демонструє завершену композиційну думку, втілену в розлогій мелодійній темі з характерними для М. Регера широкими інтервалами та проведенням у двох регістрах (т. зв. баритано-теноровому), що додає певної «дзвіності» звучанню. Підрозділ **B** є продовженням думки автора з додаванням до загального мелодичного малюнку елементів декламації та віртуозних пасажів. Відчувається ґрунтовне знання автором можливостей інструменту та ймовірно його консультування з Г. Беккером для створення винятково «зручних» технічних умов щодо відтворення всіх деталей, які М. Регер закарбував в цьому інструментальному шедеврї. Завершальний підрозділ **A1** створює відчуття повної гармонії, що її, при всій «заформалізованості», не «подавила» загальна структура композиції Largo.

Заклучну четверту частину Gigue написано в основній тональності всього циклу *ре мінорі*, у традиційній уже тричастинній формі А-В-А1. За музичною мовою і характером п'єса подібна до однойменного жанру в циклі Й. С. Баха: як і там, у композиційному плані вона є завершальною. Майже весь музичний матеріал побудовано за композиційними принципами, використовуваними свого часу Й. С. Бахом. Це і розгортання основного тематизму, і частини з протиставленням регістрів, і пасажі, що будуються по звуках «класичних» акордів (секстакорди). Але М. Регер не був би сам собою, не додавши своє власне «я» як митця ХХ століття (зокрема, в останніх трьох тактах Підрозділу **A** використано зменшену секунду, такти 41–43). Сюїта № 2 побудована в послідовності: *ре мінор* / *Фа мажор* / *Сі-бемоль мажор* / *ре мінор* («профіль» тонального плану

утворює секстакорд). Це підтверджує нашу думку про її місце як об'єднуючої між «бароковою» Першою та неокласичною Третьою солосюїтами, що дозволяє розглядати їх як єдину музичну композицію.

Сюїту № 3 присвячено Паулю Грюммеру (P. Grümmer, 1879–1965) – німецько-австрійському віолончелісту та педагогу. На межі XIX–XX ст. він здобув славу як соліст та камераліст, був першою віолончеллю у складі Віденського симфонічного оркестру. П. Грюммер був вихованцем класу Ю. Кленгеля і продовжувачем традицій німецької віолончельної школи, а також одним із перших, хто захопився відродженням віоли да гамба і одним із перших у XX ст. написав підручник гри на цьому інструменті, демонструючи виконавський діалог між епохами. Третя солосюїта демонструє впровадження М. Рegerом нових «граней» розвитку солосюїти як жанру, із застосуванням методів композиції, які зближують його, як автора, з митцями вже другої половини XX століття.

Перша частина *Preludium (ля мінор, A-B-A1.)*. Перший підрозділ *A* за музичною мовою і характером без жодних аналогій з віолончельними солосюїтами Й. С. Баха. І, хоча М. Рeger дотримується романтичної концепції у відтворенні власного задуму, саме в цій частині він відворив нову музичну мову, більш характерну вже для середини XX ст. Основний музичний матеріал композитор викладає в реальному багатоголоссі з такими інтервалами, як збільшені секунда й кварта, з частою зміною гармонічної основи. Також відзначимо «фрагментарність» основного мотиву, що стане поширеною композиторською практикою у віолончельному мистецтві другої половини XX ст. У підрозділі *B* М. Рeger залишає незмінним характер попереднього підрозділу з усіма його творчими аспектами. Автор лише доповнює його притаманним романтизму хвилеподібним декламаційним матеріалом, викладеним арпеджато. У заключному підрозділі *A1* М. Рeger використовує сталу формулу композиції, ідентичної Прелюдійам Першої і Другої солосюїт: основний тематизм піддається частковому переосмисленню, але

завершується твір додатковим проведенням основного тематизму.

Композиція другої частини Scherzo продовжує сталу тенденцію композитора щододо жанрового переосмислення віолончельної солосюїти. Ця частина побудована наступним чином: A (A1)-B-A (A1). Підрозділ *A- (A1) (re minor)* за музичною мовою і характером він близький до жанру Жиги в Сюїтах для віолончелі соло Й. С. Баха, найбільше – до Сюїти № 2 для віолончелі соло (навіть тональність однойменна). Водночас, М. Регер вводить до музичної тканини імпровізаційні пасажі, що за технічною складністю нагадують Каприс № 12 для віолончелі соло А. Піатті. Підрозділ *B* (основна тональність – *соль мінор*) контрастує з попереднім і є його прямою протилежністю. Композитор провадить тематизм у комбінації: монодія – двоголосся, і цей композиційний прийом у Третій солосюїті стає одним із найважливіших. Закінчується Scherzo прийомом *da saro*, чим автор робить форму всієї частини симетрично-довершеною.

Остання третя частина не тільки завершальна в сюїті, а й об'єднуючий результат переосмислення М. Регером жанру віолончельної солосюїти. Це – Andante з варіаціями, для яких композитор обрав основну тональність сюїти (*ля мінор*). У темі Andante відчувається певне «дежавю»: в її музичному малюнку ми вбачаємо паралель із темою Першого канону і Фуги з ор. 131b для двох скрипок соло. *Перша* й *Друга* варіації за формою і тематизмом наближені до етюдopodobних каприсів А. Піатті. Зокрема, у Другій Варіації помітна паралель із Каприсом № 7, написаному, до того ж, в однойменній тональності. *Третя* варіація рясніє так званим «золотим ходом валторн» у багатоголосому проведенні музичного матеріалу з не характерним для творчості М. Регера фольклорним забарвленням. Завершальна *Четверта* варіація – сублімація всіх основних нововведень М. Регера в циклі віолончельних солосюїт 131c у цілому: віртуозні пасажі з використанням техніки *pizzicato*, подвійні ноти, як ознака обраного композитором реального багатоголосся, «мотивна» динаміка та агогіка тощо. Сюїту № 3 побудовано в наступній тональній послідовності: *ля мінор / re мінор / соль мінор / ля мінор*. Композитор будує розвиток циклу

за принципом квартової спорідненості (інтервальний рух вгору), чим щораз посилює емоційну напругу.

Завершальна частина утверджує нашу думку про надважливе місце цієї солосюїти у всій трилогії. Після Першої і Другої солосюїт, що увібрали в себе барокову й романтичну складові, – Третя солосюїта, насичена елементами нового часу, утворює смислову арку зі всією трилогією віолончельних сюїт, немов об'єднуючи їх у єдиний організм. Тим самим М. Регер «подарував» своїм колегам-послідовникам унікальний музичний матеріал-«передбачення», в якому знайшли відображення більшість композиторських прийомів і технік ХХІ століття.

У цілому, драматургія частин розглянутих циклів Й. С. Баха і М. Регера, незалежно від того, як вони розкриваються, будується за принципом, викристалізованим в епоху Бароко. Так, кожна частина розпочинається з експонування тематичного ядра, в якому сконцентровані основні риси музичного образу. Інтонаційний розвиток, у процесі якого висвітлюються різні грані творчого задуму, приводить до кульмінації. «Результатом» є синтезуючий підсумок, який знімає напругу, або завершальна частина, що демонструє найвище емоційне піднесення.

М. Регер, як і Й. С. Бах, часто обирає просту двочастинну форму. Але й вона часто виходить за її рамки (Сюїта № 2, Прелюдія). Також зустрічається і тричастинна форма, й улюблені композитором варіації.

Насамкінець хотілося б звернути особливу увагу на жанр Прелюдій у віолончельних циклах Й. С. Баха і М. Регера. Вони обидва досягають надзвичайного різноманіття в трактуванні жанру, перетворюючи прелюдії циклічних форм на композиції величезної емоційної сили. Прелюдії віолончельних сюїт – найбільш значні й розгорнуті частини з рисами яскравої віртуозності. Майстерність мелодичного розвитку в них доведено до найвищої досконалості. У процесі інтонаційного розвитку з вичерпною повнотою розкриваються внутрішні резерви й потенційні можливості, закладені в тематичному ядрі. Подібна драматургія жанру визначає специфіку композиторського плану прелюдій віолончельних циклів,

трактованих Й. С. Бахом і М. Регером як єдине ціле.

Образи Прелюдій відтворюють різноманітний світ людських емоцій і настроїв, що дозволяє виконавцеві відчути й відтворити глибину композиторського задуму. Однак не менш істотним є відтворення конкретної образності, що має аналогії в сьогоденні. Таким чином, жанр Прелюдій в солосюїтах М. Регера – яскраве втілення діалогу далекого минулого й сучасності.

2.4. Актуалізація музики для струнних інструментів соло Макса Регера в інтерпретаціях сучасних виконавців.

Досліджуючи камерно-інструментальну спадщину М. Регера, слід підкреслити, що, незважаючи на невелику кількість творів для струнних інструментів соло, саме в них не тільки чітко простежуються основні напрями стилю композитора, а й яскраво відчутні тенденції, характерні для складного й неоднозначного процесу становлення неокласицизму ХХ століття. Наприкінці життя М. Регер, певною мірою підсумовуючи в солосюїтах для струнних інструментів шлях свого інструментального доробку, утворює своєрідну арку зі спадщиною Й. С. Баха, логічно з'єднуючи епохи. В цих опусах композитор проявив себе новатором у всіх творчих проявах, що є зразком сміливості, глибини, оригінальності у найвищому сенсі слова.

Творам для скрипки соло М. Регер в опусі 131 присвятив одразу два цикли: 131a – Шість прелюдій і фуг для скрипки соло та 131b – “Три канони і фуґи у старовинному стилі” для дуету скрипок соло. В опусі 131a кожен поліфонічний диптих, незважаючи на відносно коротку тривалість (близько 6 хвилин), отримав персональну присвяту.

Прелюдію і фуґу № 1 *ля мінор* присвячено професору Віллі Гессу (W. Hess) – знаменитому німецькому скрипалеві, альтисту та педагогу. Від початку своєї творчої кар'єри з 1878 р. В. Гесс був концертмейстером провідних оркестрів Німеччини й США, зокрема у Франкфурті, Манчестері, Бостоні. Під час написання М. Регером зазначеного

поліфонічного диптиху В. Гесс був професором Берлінської вищої школи музики, паралельно концертував як соліст, не тільки на скрипці, а й на альті. На цій посаді він тісно співпрацював із композитором Максом Брухом (M. Bruch) в останні роки його життя: в 1910 р. М. Брух написав для В. Гесса Концертштюк для скрипки з оркестром, а в 1912 р. останній брав участь у прем'єрі першої редакції брухівського Концерту для кларнета та альту з оркестром (у першому відділенні виконав скрипковий концерт композитора, а в другому – змінив скрипку на альт).

Прелюдію і фугу № 2 *ре мінор* присвячено відомому американському скрипалеві, диригенту та педагогу Теодору Шпірінгу (T. Bernays Spiering). Народжений 1871 року в США, упродовж 1888–92 рр. він навчався в Берліні в класі знаменитого скрипаля й педагога Йозефа Йоахіма. По завершенню навчання Т. Шпірінг у період 1892–96 рр. працював у складі Чиказького симфонічного оркестру. Потому розпочалася його активна концертна діяльність. Він здійснив низку успішних гастролей Німеччиною, Великою Британією та тогочасною Голландією. Привернувши увагу Густава Малера, він був призначений концертмейстером Нью-Йоркського філармонічного товариства. В період написання М. Рegerом згаданого опусу він гастролював у Німеччині, Скандинавії та Швейцарії як соліст, а також був музичним консультантом культурно-політичної організації «Die Freie Volksbühne» («Вільний народний рух») у Берліні та диригентом їх симфонічних концертів. Після початку Першої світової війни він оселився в Нью-Йорку, присвятивши себе в основному викладанню та плідній редакційній роботі.

Прелюдію і фугу № 3 *Соль мажор*, присвячено Б. Паєнзу (B. Pines), про якого відомостей знайти не вдалося. Прелюдію і фугу № 4 *соль мінор* присвячено австралійсько-німецькій скрипальці Альмі Муді (A. Moodie), яка в житті М. Рegerа мала особливе значення. Народжена в родині власника лавки залізних виробів у місті Рокгемптон (Австралія), який дуже рано помер, у 1907 р. на зібрані для неї кошти вона вирушила з матір'ю в Європу, де протягом трьох років навчалася в Брюссельській консерваторії

у Оскара Бака й Сезара Томсона. На початку 1910-х рр. концертувала в Німеччині, де привернула до себе увагу М. Рegera. Композитор протегував юній скрипальці, виступав з нею як акомпаніатор і диригент.

Прелюдію і фугу № 5 *Ре мажор* М. Рeger присвятив бельгійському скрипалеві Роберту Бігнелю (R. Bignel). Постать цього музиканта для М. Рegera, очевидно, була особливо важливою: адже композитор присвятив йому також свої Шосту й Сьому скрипкові сонати. Р. Бігнелю більшу частину свого життя провів у Гамбурзі, грав спочатку в оркестрі, який заснував німецький диригент Юліус Лаубе (J. Laube), врешті став керівником оркестру Філармонії. Р. Бігнелю взяв участь у концерті, організованому Ю. Лаубе 6(18) січня 1888 р. на честь П. Чайковського, який прибув до Гамбурга в рамках свого першого туру Німеччиною як диригент власних творів. А пізніше Р. Бігнелю, завдяки підтримці П. Чайковського, було запрошено виступати на знаменитих концертах у російському Павловську щоліта з 1888 по 1891 роки. Згодом там виступав і сам М. Рeger як диригент та виконавець своєї музики.

Заключну Прелюдію і фугу № 6 *мі мінор* присвячено відомому нідерландському скрипалеві й педагогу Брему Елдерінгу (B. Eldering) – також вихованцеві класу згаданого професора Йозефа Йоахіма в Берлінській вищій музичній школі. Від 1891 р. Б. Елдерінг став концертмейстером симфонічного оркестру Берлінської філармонії, з 1895 року – придворного оркестру у Мейнінгені. У 1903–1934 роках був концертмейстером «Гюрценіх-оркестру» (Gürzenich-Orchester) у Кельні та учасником (1-а скрипка) квартету цього оркестру, а також професором знаменитої місцевої консерваторії.

Ці шість поліфонічних диптихів опусу 131a не дуже поширені в репертуарі сучасних виконавців. Історично можна це пояснити наявністю на той час барокових Сонат і Партит Й. С. Баха або ж романтичних та віртуозних 24 Каприсів Н. Паганіні. Хоча факт присвят цих творів відомим музикантам постає вагомою складовою в розумінні місця М. Рegera в житті тогочасного музичного світу. Сьогодні з-поміж сучасних виконавців цього

опусу найвідомішими є німкені Аннегрет Бернштейн (A. Bernstein) та Рената Еггебрехт (R. Eggebrecht)¹³.

Цикл 131b “Три канони та фуги в старовинному стилі” М. Рeger також присвятив Б. Елдерінгу. Ця трилогія теж малопоширена серед сучасних виконавців, і тут до зазначуваних історичних аспектів додаються також проблеми репертуару (недостатня кількість творів для двох скрипок соло, а відтак – складність у формуванні циклічної концертної програми). Натомість, аналіз інтерпретацій скрипкових дуєтів кінця ХХ ст. та останніх років дає зрозуміти загальну тенденцію у виконанні сучасними музикантами. Як приклад, це – записи дуєту Івана Пеева (I. Peev) та Гарніка Гукасяна (G. Goukasyan), який вони здійснили 1988 р. в Софії на Болгарському радіо, та запис 2015 року, здійснений у Німеччині відомим скрипалем Еріхом Гебартом (E. Höbarth) разом із Сарою Гломбіца (S. Glombitza), Ганною Бурхардт (H. Burchardt) та Цзюєн Янгом (J. Yang).

Запис І. Пеева й Г. Гукасяна 1988 році видається більш змістовним. По-перше, це – озвучування мелодичної лінії із притаманним М. Рegerу романтичним настроєм; по-друге, – виклад музичних тем відбувається у стриманому темпі, що дозволяє не тільки почути, а й зрозуміти політематизм, властивий музичній мові М. Рegera. На відміну від органної творчості композитора, камерно-інструментальні жанри для струнно-смічкових інструментів соло дозволяють набагато краще відчуті закладені в твір музичні ідеї автора. На прикладі інтерпретації болгарських скрипалів ці завдання реалізуються найпоказовіше.

Натомість, запис, реалізований до сторіччя смерті М. Рegera, є його повною протилежністю. Цей проєкт з’явився в результаті уваги до творчості композитора в Лейпцизькій Вищій школі музики імені Ф. Мендельсона, де студентам-струнникам було надано можливість виконати музику М. Рegera разом зі скрипалем Е. Гебартом, скрипальною Татяною Масуренко та віолончелістом Петером Брунсом (P. Bruns).

¹³ Тут і далі див. Додаток Г, в якому подано список ключових виконавців камерно-інструментальної творчості М. Рegera з нашими уточненнями.

Головний виконавець у згаданому записі опусу 131b – професор школи Е. Гебарт, знаменитий скрипаль і педагог, у минулому – концертмейстер Віденського симфонічного оркестру, згодом – концертмейстер і соліст «Concentus Musicus Vienna», засновник Віденського струнного секстету, струнного квартету «Quatuor Mosaïques» з великим досвідом сольної та ансамблевої гри. Партнерами у виконаннях “Трьох канонів і фуг” стали три студентки його класу: С. Гломбіца, Г. Бурхардт та Ц. Янг, які сьогодні посідають провідні місця в симфонічних оркестрах Німеччини.

Перевагою, порівняно з уже розглянутим виконанням болгарських скрипалів, є блискуче поєднання якості звуку та ансамблевої гри між двома струнними інструментами. З технічної точки зору, це забезпечує реалізацію високих професійних стандартів у виконанні музичного тексту. Проте, з погляду інтерпретації, вона видається дещо поверховою, з ідеєю стилізації романтичної мелодійності М. Рegerа в напрямку барокового способу будування не лише фрази, а й самого звучання з постійним туше на довгих нотах. Ймовірно, це є результатом впливу Вчителя на своїх учнів, де обов’язкова індивідуальність виконавця була знівельована схематичним виконанням необарокових текстів М. Рegerа. В результаті, на наш погляд, у цій інтерпретації основна ідея романтичного начала була обмежена демонстрацією технічної досконалості, що призвело до переваги зовнішніх атрибутів музичного тексту та поверхової ілюстративності.

Щодо **солосюїт для альт** відзначимо найвідоміші виконання та історію концертного життя деяких творів, які демонструють, що саме в ХХ столітті альт (багато в чому й завдяки М. Рegerу) став повноправним саме як сольний інструмент. Показовою є виконавська доля Сюїти № 1 *соль мінор*, яку М. Рeger присвятив своєму багаторічному другу лікареві Генріху Вальтеру (H. Walter). Упродовж 1968–1972 років на пропозицію альтиста В. Борисовського молодий московський композитор Віктор Полторацький (1949–1985, до речі, нащадок Марка Полторацького, родом із Чернігівщини, котрий очолював Придворну співацьку капелу за часів

імператриці Єлизавети Петрівни) написав фортепіанні акомпанементи до всіх трьох альтових сюїт. Згодом спеціально для Юрія Башмета він оркестрував Першу сюїту для альту й камерного оркестру. На думку Н. Оніщук, «музика одразу набуває зовсім іншого відтінку. Речитативна тема першої частини звучить ще виразніше на фоні остинато струнних, звучить трагічніше і надривніше. Ю. Башмет не скупиться на вібрацію, гру тембрів і настроїв. Кульмінації в нього дуже експресивні, а ліричні частини – наспівні і ніжні. Саме у виконанні Ю. Башмета М. Рeger постає у всій своїй романтичній красі» [94, с. 56]. Серед знаменитих виконавців-інтерпретаторів оригінальної версії твору – Елізабет Бальмас (E. Balmas), Ернст Вальфіш (E. Wallfisch), Нобуко Імаї (N. Imai), Табеа Ціммерман (T. Zimmermann), Юрій Башмет та Анатолій Венжега (обидва останніх 1977 р. ще й записали на платівки фірми «Мелодія»). Про це докладніше див. у підрозділі 3.2.

Сюїту № 2 *Ре мажор* присвячено Ріхарду Сахла (R. Sahla, 1855–1931) – скрипалю, диригенту та композитору. Навесні 1888 року він став музичним директором і головним диригентом придворної капели в Бюккебурзі (Bückeburg), з якою виступив із концертними турами в Ганновері, Бремені, Гамбурзі, Берліні. Висока майстерність оркестру під його орудою сприяла гарному реноме в середовищі музикантів. Відомо, що в 1911 році М. Рeger як соліст виступив у Бюккебурзі з оркестром під керівництвом Р. Сахла. Серед відомих виконавців твору – Е. Вальфіш, Н. Імаї, Федеріко Карраро (F. Carraro).

Сюїту № 3 *мі мінор* було присвячено скрипалю, вихованцеві школи Й. Йоахіма Йозефу Хезлю (J. Hösl, 1869–1941), з котрим М. Рeger у 1900 році виконав прем'єру своєї Сонати № 3 *Ля мажор* ор. 41 для скрипки та фортепіано в Мюнхені. Тут виконавець має з особливою увагою поставитись до аплікатури, за допомогою якої повною мірою розкриється характер музики і тембральна краса звучання альту. Зосереджений характер музики буде більш природно відтворений при аплікатурі, що обмежуватиме звучання відкритих струн (особливо струни

Ля) і, використовуючи глибокі тембри струн *Ре* і *Сол*,ь приберігатиме дзвінкий тембр струни *Ля* для кульмінацій. Серед виконавців твору – Е. Вальфіш, Н. Імаї.

Інтерпретація сюїт для альту соло М. Регера потребує емоційної чутливості й інтелектуальності, які підпорядковують техніку художньо-стильовим завданням виконання. Ці твори є надзвичайно складними для виконання. Необхідність продумувати драматургічні акценти, передбачати ритм кожної частини і технічно правильно виконувати авторські ремарки ставлять сюїти М. Регера в один ряд із сольними сюїтами для віолончелі Й. С. Баха, які вже кілька століть є справжньою енциклопедією виконавських засобів і окрасою репертуару найвідоміших виконавців світового рівня.

Віолончельні солосюїти (ор. 131с), написані в період 1915–1916 рр., узагальнюють життєвий досвід митця та демонструють наявність нерозривного синтезу різних стильових течій і напрямків (романтизм, неокласицизм, необароко). Тому природно, що інтерес до творів М. Регера останніх десятиліть з боку виконавців і музикознавців, особливо німецьких, зростає. Професійна майстерність М. Регера, ясність форми та мелодійної мови, єдність і контрастність окремих частин, цікаве використання виразових можливостей віолончелі обумовили поширеність його сюїт у сучасній виконавській практиці. Кожну із сюїт присвячено одному з сучасних М. Регеру знаменитих віолончелістів – перша (*Соль мажор*) – А. Кленгелю, друга (*ре мінор*) – Г. Беккеру, третя (*ля мінор*) – П. Грюммеру. Проблема інтерпретацій сюїт для віолончелі М. Регера пов'язана зі сталою думкою виконавців щодо *однотипності* з віолончельними циклами Й. С. Баха (щодо їх концепції, та засад, якими керувалися композитори стосовно майбутніх інтерпретацій).

Ця історична паралель може бути умовною. Те, що М. Регер широко використовував у своїй творчості старовинні варіаційні форми, писав надскладні дво- й тритемні фуги, канони, а також застосовував складний контрапункт та інші формальні ознаки Бароко – не виявляє обов'язкової

внутрішньої подібності, близькості його духовного світу Й. С. Бахові та німецькій бароковій музиці в цілому. З нашої точки зору є великою помилкою переоцінювати бахівський компонент у творчості М. Регера. Для нього використання барокових форм не стільки стилізація, – скільки логічний етап творчої еволюції.

На формування мелодичного стилю віолончельних солосюїт М. Регера великий вплив мали твори для віоли да гамба соло і скрипки соло Баха з їх високорозвиненою технікою виконання, прихованим і реальним багатоголоссям, декламаційністю вокальних жанрів та імпровізаційністю клавірних і органних опусів. У віолончельних циклах ці інтонації вільно сполучаються з типовим для струнного інструменту розгортанням мелодики, метрична чіткість танцю – з імпровізаційністю ритмічного руху, а експресивна монодія набуває повного об'ємного звучання завдяки поліфонічному «розшаруванню» фактури.

Надзвичайно важливим моментом є розуміння виконавцем загальних закономірностей жанру сюїти. Сюїтний цикл М. Регера, як і Й. С. Баха, виріс із контрастної-складової форми шляхом доведення кожної з частин до ступеня самотійної п'єси. Таким чином, основним композиційним прийомом сюїти є циклічний контраст, що виражається у протиставленні різних танцювальних формул (метроритм) і характерів руху (темп) у суміжних частинах. Й. С. Бах індивідуально втілює загальні закономірності жанру, поглиблюючи названі контрасти зіставленням різних стилів викладу (важкого й легкого, плавного й стрибкоподібного), що приводить до переростання динамічних контрастів у контрасти емоційно-зображальні.

Одна з основних рис стилю М. Регера, що зустрічається майже в кожному його розгорнутому творі, – романтична концепція Штайгерунг (Steigerung – наростання, посилення). Це – зростаюча емоційна напруга від переживання мистецького об'єкту до подальшого катарсису – духовного очищення. У нашому конкретному випадку це – наскрізний розвиток у Прелюдії з Сюїти № 2 для віолончелі соло: від початкового елегантного

початку – до обов’язкового *tutti* наприкінці. Цей романтичний «шаблон», за яким багато виконавців досьогодні грають і твори Й. С. Баха, може здатися трохи нав’язливим, але у випадку з М. Регером він є даниною часу, його стилем та особливим почерком.

Розглядаючи проблему інтерпретації, слід підкреслити, що М. Регер, як і Й. С. Бах, робить віолончель єдиним посередником між виконавцем і слухачем. Він доручає їй, як і головному інструменту свого життя – органу, – відтворення повноцінної, гармонічно насиченої музичної тканини у всьому багатстві тембрових барв, вимагає ретельного добору властивих засобів виразності.

За життя М. Регер поставив собі за мету: повернути німецькому органу його славу і велич. Композитор, граючи на органі, зміг розгадати природу цього інструменту, об’єднавши у своїй творчості орган минулого та майбутнього. Проте М. Регер не був цілковито задоволений звуковими якостями сучасних йому інструментів. У солосюїтах усі звуко-технічні можливості органа композитор доручив відтворити віолончелі – інструменту з ясною атакою, прозорим звучанням, контрольованою динамікою, здатним передати всю палітру тембрових сольних якостей. Природу органа, невловимий дух інструмента М. Регер втілив саме у віолончельному тембрі.

Характерні особливості написання солосюїт М. Регером можна виявити при першому ж знайомстві з нотним текстом: в’язка «органна» фактура, вкрай різні темпові та динамічні вказівки, надзвичайно складна гармонічна мова. Наріжною проблемою інтерпретації віолончельних сюїт Й. С. Баха й М. Регера стає якісна сторона звучання. У цьому аспекті серед прийомів звуковідтворення важливого значення набуває вібрація. Використання найрізноманітніших видів вібрато стало типовим для сучасного виконання регерівської спадщини. Перевага у віолончельних циклах частин з активним, зарядженим динамічним ритмом рухом (у більшості випадків шістнадцятками) часом обмежує сферу застосування

вібрато, але не виключає його і вимагає особливо майстерного володіння цією професійною навичкою.

Легке, швидке вібрато в моторних одноголосих частинах захищає від виникнення ефекту етюдоподібності при їх виконанні. Воно також надає звучанню різних штрихів і акцентуючих тонів характерного емоційного відтінку. У поліфонічно «розшарованій» монодії вібрато (разом з агогічними засобами) створює умови ненастирливого, але досить рельєфного виявлення прихованих голосів. У повільних частинах вібрато дає можливість підкреслити органну природу мелодики, що становить життєву сутність мистецтва М. Рegera. У таких частинах виконавці, зокрема німецький віолончеліст Ян Воглер (J. Vogler, нар. 1964 р.), домагаються по-можливості вібраційних рухів, які не припиняються і забезпечують витриманість тембрової лінії. У цілому ж застосування того чи іншого різновиду вібрато залежить від емоційного тону музики, фактури й темпу частини, ритмо-інтонаційних, динамічних та темброво-регістрових особливостей мелодичної фрази.

Застосування прийому вібрато багато в чому визначає індивідуальне сприйняття музики інтерпретатором, важливо враховувати вже згадуваний принцип одиничного контрасту, характерний як для Й. С. Баха, так і для М. Рegera. Однак у сюїтах Й. С. Баха протиріччя між внутрішньою емоційною насиченістю і зовнішньою стриманістю вимагає обов'язкової присутності цього найважливішого для звуковідтворення виразового прийому і в той самий час дотримання суворої міри, щоб зайва або недостатня тембро-кolorистична забарвленість звуку не призводила ані до перебільшення чуттєвої манери виконання, ані до сухості. Для М. Рegera – спадкоємця романтичних традицій з його рвучким характером і більш складними формами викладу, це немислимо. І навіть, більше того, неможливо. Це яскраво демонструє німецький віолончеліст Ульріх Горн (U. Horn), зокрема, в Сюїті № 3 для віолончелі соло. Адже М. Рegerу – спадкоємцю романтичних традицій з його емоційним характером і більш складними формами – притаманний мелодраматизм викладу і портаменто,

що часом виникає і привносить у звучання відтінки сентиментальності.

У. Горну вдалося уникнути цього, насамперед у третій частині *Andante Con Variazioni* солосюїти № 3.

Головним спрямовуючим чинником у сюїтах М. Рegera є мелодія. У ній закладено певний «полірозвиток» різних граней одного образу, що містить у собі й поліфонію. Варто відзначити, що, як у сюїтах Й. С. Баха, надмірне підкреслення прихованої поліфонії містить у собі виконавську уразливість і в сюїтах М. Рegera. В інтерпретації віолончельних сюїт М. Рegera відомого представника сучасної німецької віолончельної школи Гвідо Шифена (G. Schiefen, нар. 1968 р.) демонструється розумний баланс лінійно-одноголосого й прихованого багатоголосся у сполученні музичної тканини. Творча зрілість підказує виконавцю, що саме є головним для інтонаційного розвитку: усвідомлення значення будь-яких, навіть найдрібніших деталей, зіставлення їх таким чином, щоб забезпечити безперервність розвитку музичної думки.

Своєрідної манери звуковідтворення у віолончельних сюїтах і Й. С. Баха, і М. Рegera вимагає виконання реального багатоголосся. Загальним принципом у всіх випадках є максимально можливе утримання кожного тону гармонічної функції, що дозволяє уникнути сухого, твердого звучання (акорди не повинні порушувати плавності руху тематично рельєфного голосу). У зв'язку з цим, наявність мелодичного тону в басу припускає застосування прийому арпеджато фонових звуків (Й. С. Бах. Сюїта № 6, Алеманда, такт 4; М. Рeger. Сюїта № 2, Прелюдія, такт 1) (див. приклади №№ 28, 29). Цей принцип виконання можна прослідкувати у всіх згаданих інтерпретаціях.

Необхідною умовою стилістично вірної інтерпретації віолончельних сюїт М. Рegera є також залучення найточніших технічних прийомів, що дозволяють надати звучанню мелодії артикуляційної чіткості. Декламаційна пластичність, відточеність дикції, де всі фрази озвучуються точно, без «проковтування» окремих звуків, що служать одним із засобів розкриття змісту віолончельних сюїт, – яскраво демонструється в

інтерпретації німецького віолончеліста Альбана Герхардта (A. Gerhardt, нар. 1969 р.).

У німецькій віолончельній школі штрихова техніка виконавців є багатшою і різноманітнішою, що дозволяє їм гнучко й виразно інтонувати регерівські мелодії. Усвідомлення штрихів як провідників визначених артикуляційних якостей та їх використання стало звичним явищем для інтерпретаторів віолончельних сюїт. Цю тенденцію можна прослідкувати, зокрема, в інтерпретації фундатора німецької віолончельної школи XX ст. Людвіга Хелшера (L. Helsher, 1907–1996).

Поряд з інтерпретацією Л. Хелшера, сучасні німецькі музиканти Г. Шифен, Я. Воглер, А. Герхардт та Йорг Мецгер (J. Metzger), володіючи всім сучасним виконавським арсеналом та досвідом попередників, у солосюїтах для віолончелі М. Регера презентують нову якість звучання (зокрема в найпопулярнішій серед виконавців № 2, *re minor*). І це слугує дороговказом для виконавців віолончельних сюїт композитора в найближчому майбутньому.

Вибір того чи іншого штрихового прийому істотно впливає на художній образ частини, її жанрові й фактурні особливості, темп, а також індивідуальне розуміння виконавцем характеру музики. Максимальна точність виконання штрихів (технічна зручність), уміння надавати їм необхідну розмаїтість, використання контрастних штрихів у частинах з яскраво вираженою танцювальністю – кардинально впливають на якість звуку. Це сприяє динамізму мелодичного руху (наприклад у Скерцо із Сюїти № 3). Такий підхід характеризує індивідуальний почерк інтерпретації німецької віолончелістки 60-х років XX ст. Ані Тауер (A. Thauer, 1945–1973), де саме засобами артикуляції їй вдалося досягти поглиблення контрасту у віолончельному циклі.

І, зрештою, допомогти виявити розвиток формотворення віолончельних циклів М. Регера повинен динамічний план. Зазвичай, архітектурна чіткість структурних граней, характерна для танцювальних жанрів, виникає завдяки організованому мелодичному руху, а в

гармонічному кадансуванні сполучається з безперервним заповненням цих меж інтонаційно й ритмічно рухливим музичним матеріалом. Однак у Й. С. Баха, в залежності від того, яка з контрастних властивостей – розчленованість або злитість – більш виразно виявлена в мелодичному розвитку, в динамічному плані кожної конкретної частини варто надавати перевагу або «терасним», або поступовим змінам нюансів. Це не властиво для творчості М. Регера з його хвилеподібними кульмінаціями й різкими змінами нюансів (Сюїта № 2), що знаходить цілковите підтвердження в інтерпретаціях У. Горна та А. Герхардта.

Мелодика Й. С. Баха, позначена жвавим рухливим характером, виникає під безпосереднім впливом народного пісенно-танцювального мистецтва. М. Регер же вкрай рідко звертався у своїй творчості безпосередньо до фольклору, навіть показово уникав цього. Але вплив попередників і геній М. Регера підтвердили, що внутрішня енергія патетично декламаційних інтонацій, арпеджіованого й токатного руху, пластика розщепленої мелодії, лінійних пасажно-гамоподібних і хвилеподібних фігурацій, доповнені найбагатшою, різноманітною ритмікою, – створюють неповторну палітру інструментальних стилів М. Регера і Й. С. Баха. Вона виявляється, насамперед, в імпровізованості регерівської музики, одним із проявів якої є своєрідне співвідношення метроритміки (на прикладі Прелюдії з Сюїти № 2).

Найбільші труднощі для віолончеліста-виконавця виникнуть при відтворенні регерівської «органної» поліфонії, досягнення задуму цього видатного майстра. Серед німецьких виконавців початку ХХІ століття, саме в інтерпретаціях А. Герхардта можна чітко прослідкувати ґрунтовні зміни, що вбачаються як у технічному оснащенні, так і у звукотворенні прихованого багатоголосся. Це яскраво відображається вже з перших тактів фуги з Сюїти № 1 для віолончелі соло. Темпоритм і мелодика динамічної частини цілком вкладаються в концепцію виконавця, не порушуючи цілісного сприйняття всього твору композитора. У сюїтах Й. С. Баха вміння зберігати обраний темп належить до тих художньо-

виразальних засобів, що забезпечують цілісність композиції. У М. Регера ж саме свобода й емоційність повинні виступати у вигляді зовсім далекому бахівській музиці темповому розкріпаченні.

Про зарахування М. Регера до композиторів необароко як течії неокласицизму свідчить використання у творчості виключно професійних навичок, що відбивало специфіку загальних закономірностей бахівської стилістики, які індивідуально відображали типовий саме для композиторів епохи Бароко принцип «одиничного контрасту». Застосування тих чи інших засобів виразності необхідно ставити в пряму залежність, з одного боку, від образно-емоційного накалу музики, що визначає наявність різних рівнів циклічного контрастування, з другого боку – від особливих співвідношень типів руху, що по-різному виступають у моторно-танцювальних та імпровізаційно-декламаційних частинах.

На вибір темброво-динамічних засобів, артикуляційних прийомів, аплікатурних варіантів та темпів істотно впливають художні установки виконавців. Вони базуються на індивідуальному сприйнятті музики М. Регера інтерпретатором, що привносить у неї впливи «свого» часу.

На відміну від сюїт Й. С. Баха, у віолончельних циклах М. Регера зазначено точні динамічні, темпові та агогічні вказівки, що відповідають вимогам композиторської практики XIX і XX століть. Але саме вони і розраховані на мислячого ініціативного музиканта, здатного приймати самостійні стилістично вмотивовані рішення. Саме в цьому віолончельні сюїти М. Регера відіграють істотну роль у формуванні індивідуальності виконавця. М. Регером техніка розуміється не як щось стабільне й самодостатнє, а як засіб для переходу до трансцендентних станів. Мета М. Регера – не тільки і не стільки досягти максимальної швидкості, а відчувати всі грані й нюанси композиторського задуму.

На вибір темброво-динамічних засобів, артикуляційних прийомів, аплікатурних варіантів і темпів мають вплив художні установки, які ставлять перед собою виконавці. Вони базуються на індивідуальному

сприйнятті музики М. Регера інтерпретатором, що привносить у неї відзвуки «свого» часу.

Принцип контрастування, що лежить в основі віолончельних циклів М. Регера, відрізняється багатозначністю. У ньому злилися разом і найпростіші динамічні контрасти руху, танцювальні формули, і більш складні психологічні контрасти різних відтінків пануючого настрою, найбільш високий рівень драматичних контрастів. «Не можна братися за інтерпретацію великої спадщини, – підкреслював Пабло Казальс, – не виділивши в ній основних рис, не виявивши “архітектурного” задуму співвідношень між різними елементами її структури» [52, с. 274].

Надзвичайно важливим моментом вбачається розуміння виконавцем тривалої історії розвитку жанру сюїти. В цьому процесі, як відомо, взяли участь майже всі європейські країни часів життя Баха, залишивши в циклі у вигляді своєрідних «музичних візитних карток» танці різних народів.

Порівняння згадуваних вище циклів дає можливість виконавцеві усвідомити процес становлення й розвитку художнього ідеалу в творчості обох композиторів. Й. С. Бах рухається шляхом поглиблення емоційних контрастів, шукає більш дієві засоби об'єднання сюїт у цілісні художні організми. І це невипадково. У М. Регера віолончельна сюїта, що увібрала, втілила в собі все найкраще, напрацьоване попередниками композитора і Й. С. Бахом зокрема, – стала кульмінацією жанру в німецькій музичній культурі XX століття.

Розглядаючи проблему інтерпретації віолончельних солосюїт М. Регера в порівнянні з віолончельними циклами Й. С. Баха, сучасні виконавці реагують на процес становлення й розвитку художнього ідеалу, виявляючи певні стильові розбіжності у творчості обох німецьких композиторів.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Орієнтація на принципи та стилістику бахівського письма стали визначальними рисами стилю М. Регера пізнього періоду творчості. Вони

виявилися у типах образності, характері тематизму, техніці поліфонії, «ансамблевій» організації звучання та характерному трактуванні форм.

Як доведено у Другому розділі нашої роботи, барокові традиції у формуванні інструментального циклу найяскравіше відображено в опусах для скрипки соло (восіми прелюдях і фуг ор. 117 (1909–1912), опусі 131, який складається із 4-х окремих циклів, циклі сюїт для альту соло (ор. 131b) та циклі сюїт для віолончелі соло (ор. 131c).

Найпоказовішими щодо втілення барокових традицій є два окремі цикли для скрипки (ор. 131b – “Три дуети (Канони і фуґи) у старовинному стилі” для двох скрипок соло та ор. 131a – Шість прелюдій і фуг для скрипки соло, які повною мірою демонструють еволюцію стилю композитора та певну енциклопедичність у питанні переосмислення і збереження барокових традицій німецької композиторської школи.

Поетика бахівської фуґи стала для М. Регера не просто орієнтиром художнього смаку чи зразком композиторської техніки: у пізній період творчості в освоєнні мислення категоріями Бароко і, зокрема, Й. С. Баха, він досяг найвищої досконалості. Констатуємо, що тут ключовим фактором відтворення в камерно-інструментальній творчості М. Регера барокових традицій стає факт його професійної діяльності, в першу чергу як органіста з практикою гри в церкві, а також художнього керівника університетської церкви в Лейпцигу. Крім того, культивування цих традицій слугує у творчості композитора вагомим чинником послідовного розвитку традицій німецької національної музики.

Наші спостереження дають змогу розцінювати успадкування М. Регером барокових традицій німецької культури як історичну тяглість у парадигмі історії музики, а саме: приклади використання фуґи дозволяють нам отримати найбільш повне уявлення про процеси, що відбуваються на цьому полі. М. Регер, як і його попередники – композитори Німеччини ХІХ ст., орієнтуючись на барокові традиції, трактували фуґу як своєрідний жанр-символ (форму-символ) у процесі творчого розвитку барокових, зокрема бахівських, традицій.

Впроваджуючи барокові традиції формування інструментального циклу, зокрема в Шести прелюдях та фугах для скрипки соло оп. 131а, М. Регер якісно оновлює і трансформує фугу на романтичному етапі еволюції в єдину структуру, розкривши ті її багаті можливості, котрими повною мірою користувалося все XX ст.

Він відроджує барокові принципи організації цілісності, циклічності, змістової єдності за різними перехресними ознаками на підставі традиційної барокової риторики і християнської символіки та нумерології.

Це в альтових солосюїтах, по-перше, виявляється в їх композиційному плані – чотиричастинному циклі, організованому за принципом темпового контрасту (повільно – швидко – повільно – швидко).

По-друге, відчувається у підході до драматургії з провідною ідеєю експонування тематичного ядра на початку кожної частини з наступним його інтонаційним розвитком.

По-третє, спостерігається в музичній лексиці сюїт через вплив барокових риторичних фігур.

По-четверте, виявляється у використанні загальних форм руху, заснованих на арпеджіо по тонах тризвуків і зменшених септакордів.

Водночас, послідовно впроваджувана ідея тричастинності в кожній частині і репризності як її маркера в сюїтах доводить високу майстерність поліфонічного мислення композитора.

Також досліджено, що не менш показовим зразком композиційної досконалості необарокового циклу є сюїти М. Регера для віолончелі соло. Репрезентуючи «Єнський» період, ознаменований художньо-стильовою еволюцією творчості композитора, вони демонструють більшу прозорість і легкість письма, лаконічність форми, підпорядкування барокової (певною мірою декоративної) риторики і патетики особливостям драматургічного розвитку.

Саме у віолончельних солосюїтах найяскравіше виявляється значущість цих творів у контексті еволюції жанру сюїти в контексті німецької композиторської школи.

Розглянута концепція пізнього композиторського стилю М. Регера та її реалізація у віолончельних солосюїтах дала можливість виявити наявність синтезу ознак різних стильових течій і напрямків (романтизм, неокласицизм, необароко, бахіанство), що й утворили неповторний індивідуальний стильовий рельєф проаналізованих творів.

В інтерпретаціях сольної музики для струнних інструментів сучасними виконавцями виявилися закономірності та прихований зміст, притаманний творчому мисленню композитора. Підкреслено, що особливої ваги в інтерпретаційних концепціях набувають, передусім, вдумливе фразування, динамічні плани й терасоподібна, органного типу динаміка та деталізована техніка вібрато (як у струнних, так і в духових інструментів). Великого значення композитор надавав також штрихам типу портаменто і використанню виразових ресурсів прихованої поліфонії, що становить додаткову групу виконавських труднощів в інтерпретації творів М. Регера.

Доведено перспективність порівняння розглянутих циклів пізнього періоду творчості М. Регера, що дає можливість виконавцеві усвідомити процес становлення й розвитку художнього ідеалу в творчості обох композиторів. Проакцентовано, що М. Регер, як і Й. С. Бах, іде шляхом поглиблення емоційних контрастів, шукає найдієвіші засоби об'єднання сюїт у цілісні художні організми, наповнюючи їх виразовими засобами різних стилів, які йому вдалося органічно поєднати. Доведено що, незважаючи на невелику кількість творів для струнних інструментів соло, саме в них не тільки чітко проглядаються основні напрями стилю композитора і накреслюються шляхи їх інтерпретації, а ще й у повній мірі відчувуються тенденції, характерні для складного і неоднозначного процесу становлення неокласицизму ХХ століття.

РОЗДІЛ 3

МІСЦЕ І РОЛЬ ПОСТАТІ МАКСА РЕГЕРА У ФОРМУВАННІ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМКІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Композиторський стиль Макса Регера в проєкції музичної культури Німеччини

У розвитку світової культури кожен часовий відрізок, що претендує на епохальність, характеризується цілим комплексом визначальних рис і ознак. До них належать як зовнішні, так і внутрішні чинники, що безпосередньо беруть участь у формуванні художніх уподобань та смаків відповідного періоду.

Трансформація і розвиток на новому ґрунті провідних ідей минулого завжди була однією з основних ланок мистецького процесу. Ознаки, породжені взаємовідношенням спадкоємності й новаторства, активно впливають на розвиток будь-якої мистецької течії.

Мистецька історія в ХІХ ст., породивши Романтизм, дала поштовх виникненню чималої кількості мистецьких явищ. На межі століть вони, переосмислюючись, перероблялись по-новому, заради досягнення однієї мети – пошуку єдиного стилю. «Чим більше стилів народжує ХІХ століття, тим очевидніше, що жоден з них не може претендувати на всеосяжний глобальний характер великого стилю» [41, с. 103].

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. на європейському континенті, як уже згадувалося, зароджувався стиль модерн з його багатьма національними проявами: «Art nouveau» («Нове мистецтво») у Франції, «Secessio» («Сецесія») в Австрії, «Modern style» («Сучасний стиль») у Великій Британії, «Stile Liberty» («Стиль свободи») в Італії, «Nieuwe Kunst» («Нове мистецтво») в Нідерландах, «Style sapin» («Ялиновий стиль») у Швейцарії та ін. В історії австро-німецької культури, яка, на той момент, історично була в авангарді творчих пошуків її яскравих

представників, модерн отримав назву «Jugendstil» (*югендштіль* – молодий стиль). Але югендштіль, як і інші національні варіанти стилю модерн, народжувався і розвивався в середовищі незвичного розмаїття напрямів і течій, що співіснували один з одним. Окрім модерну, складовими стилю епохи слід назвати неокласицизм і неоромантизм. Про це йдеться, зокрема, в статті А. Калениченка [42].

Ця ситуація знайшла відображення у висловлюваннях багатьох мислителів того часу. Але характеризували її вони по-різному: дехто говорив про хаос стилів, про наслідування одного іншим, а інші притримувалися думки, що не бачать стилю взагалі, якщо немає одного загального. Наприклад, нідерландський історик, теоретик культури Йоган Гейзінга (J. Huizinga) зазначав, що: «... втрата стилю епохи – стрижень всієї культурної проблеми. Бо те, що виходить назовні у пластичних та музичних мистецтвах, є лише найпомітнішою частиною змін, що відбуваються в культурі» [139, с. 397].

Така строкатість і множинність була результатом або, принаймні, спробою відмови від усіх існуючих досі канонів, через що стиль епохи втрачав свої позиції. Стилістичні канони, як зауважує радянський культуролог Дмитро Ліхачов, забезпечували передбачуваність явищ мистецтва. Їх необхідність поступово зникала, оскільки «... гнучкість сприйняття стала достатньо високою і відпала потреба в єдиному “стилістичному ключі” для “прочитання” творів мистецтва. Сприймаючий мистецтво зміг легко “впізнавати” кілька стилів, пристосовуватися до індивідуальних авторських стилів або до стилю обраного твору» [63, с. 167].

Ця епоха, в колі багатьох інших визначень, отримала французьку назву «fin de siècle» («кінець століття»), що набула значення терміну. Основними «підживлюючими» силами цього явища був загальний настрій кінця XIX ст. з передчуттями скорого кінця, загибелі, розпаду, які виявилися настільки сильними, що на початку XX ст. лише підсилилися. Підтвердженням цієї тези можуть слугувати положення найбільш

дискусійної у 1920-х роках філософської праці німецького філософа Освальда Шпенглера (O. Spengler) «Сутінки Європи» («Der Untergang des Abendlandes»), емоційним підґрунтям якої варто вважати жахіття Першої світової війни. Німецький письменник Макс Нордау (M. Nordau) так охарактеризував ситуацію кінця століття: «Це настрої надзвичайно неясний; в ньому співіснують гарячкова невтомність і тупа зневіра, несвідомий страх і гумор засудженого до смерті ... переважна його риса – відчуття загибелі, вимирання. «Fin de siècle» – ...сповідь і в той самий час скарга» [92, с. 24]. Уся ця атмосфера також була наповнена відчуттями все зростаючого безсилля індивідуума в світі хаосу.

У такій ситуації невинно здійснюється пошук якогось виходу. Пошук стає домінантою, що визначає розвиток багатьох явищ мистецтва. Перший крок на цьому шляху – заперечення того, що вже існує. Зневагою і навіть презирством «нагороджуються» і канони, про які вже йшлося, і закони моралі, прийняті в суспільстві. Але де ж шукати вихід? У мистецтві! Саме йому було відведено рятівну роль. «При хаосі, який панує в головах, від мистецтва очікують вказівок щодо порядку, який замінить собою загальне сум'яття. Поет, музикант повинен сповістити, вгадати або принаймні передчути, в якій формі виразиться подальший прогрес. Що буде завтра визнаватися моральним або прекрасним, що ми будемо знати, у що вірити, чим надихатися, чим насолоджуватися?» [92, с. 26].

Загальні настрої в мистецьких колах Німеччини, а також позиція критиків полягали в тому, що тодішньому мистецтву бракувало оригінальності, свіжих барв. І модерн у всіх своїх національних проявах – став своєрідним яскравим утіленням прагнення до чогось «живого», енергійного, а головне – нового. Проте, як відомо, нове – це добре забуте старе. І загальна концепція югендштілю була складена з багатьох культурних традицій, а найближчим до нього виявився романтизм.

Романтизм, – на думку Олександра Михайлова, – залежно від того, як на нього подивитися, є або зовсім коротким, або дуже довгим етапом історії німецької культури. Коротким тому, що до 1820 року романтизм у

цілому «втратив енергію розвитку, і ґрунт під його ногами почав ставати все хисткішим. Довгий же тому, що, виникнувши наприкінці XVIII століття, романтизм ніяк не бажав сходити зі сцени, без кінця відтворював свої ідеї та мотиви – в поезії, мистецтві, науці, – вмираючи, він не вмирав» [77, с. 3]. З традицій романтизму виростають символізм і весь модерн, які багатьма дослідниками трактуються як дві сторони однієї медалі. Безумовно, головним реципієнтом ідейно-образного спадку романтизму й неоромантизму став німецький югендштіль.

Для нашого дослідження, у питанні аналізу проєкцій композиторського стилю Макса Регера вже з позиції історичного погляду, характеристика загальних тенденцій виникнення югендштілю як варіанту стилю модерн у Австро-Німеччині та його індивідуальних характерних ознак, є однією з надважливих. Адже унікальність творчого шляху М. Регера, як зазначалося раніше, полягає власне в тому, що період, на який припадає його активне творче життя (1889–1916 рр.) чітко збігається з періодом становлення і розквіту стилю модерн із притаманною йому асиміляцією рис цілої палітри стильових напрямів. Кожен із них певною мірою відобразився у творчості німецького композитора, утворюючи єдину художню цілісність, але не підпорядковуючись жодній хронології.

У цьому питанні переконливою вважаємо позицію, висловлену Ю. Агішевою [1], котра, визначаючи термін югендштіль, надає йому характеристику, що може бути висловлена в декількох ключових словах: *пошук, подвійність, синтез мистецтв та культ краси*.

Дослідниця обґрунтовує ці характеристики таким чином: «Пошук нового, оригінального, що став однією з головних ідей югендштілю, змушував митців експериментувати зі звичними параметрами в зовсім іншій манері. Нова епоха вимагала виходу за межі класичних естетичних канонів. Югендштіль був водночас і відповіддю на ці вимоги, і одним з перших кроків на шляху подолання всевладдя класичної естетичної традиції. Подвійність виражається в двоякому трактуванні самої природи “нового мистецтва” ... і виявлялася в сусідстві найрізноманітніших

напрямів (що часто називали еклектикою в негативному значенні цього терміна), в серединному положенні між реальністю і умовністю, між зображенням і уявою, приналежністю стилю і старому й новому водночас» [1, с. 49].

Зазначено також, що ці явища митці прагнули постійно синтезувати. А тенденція бере початок із часу пізніх романтиків, зокрема Р. Вагнера з *Gesamtkunstwerk*, де: «... його ідея поєднати музику і драму в “тотальний театр” спонукала архітекторів, дизайнерів, майстрів зробити подібні зусилля в напрямку до всіх мистецтв життя» [1, с. 8].

При розгляді *синтезу*, тлумачення югендштілю передбачає взаємодію в цьому понятті рис різних видів мистецтв, що й було його метою у прагненні бути цілісним, самодостатнім стилем. Синтез ставав частиною повсякденного життя, яке неначе підпорядковувалося законам мистецтва, керувалося і формувалося ними. Певною мірою, мистецтво вважалося досконалішим за життя.

Культ краси став метою і водночас ідеєю югендштілю, а також модерну в цілому. Відзначимо, що саме цей термін найчастіше вживають дослідники, характеризуючи стиль модерн. Ця «краса» стає одним із найважливіших критеріїв оцінки стилю загалом. І ці критерії продовжують привертати до себе увагу й сьогодні. Краса в контексті югендштілю «виявляється водночас і метою, і засобом, вона ніби відтворює саму себе» [121, с. 195].

Реалії кінця XIX століття репрезентують нам факт усталення практично впродовж того самого відрізка часу становлення і співіснування югендштілю та його стильового «опонента» – експресіонізму. Власне експресіонізм у силу своєї природи, поступово втручаючись у сфери декору югендштілю, поступово їх змінював, трансформував і навіть призводив до руйнації створюваний ним образ прекрасного життєвого саду. Таке парадоксальне співіснування двох близьких за метою стилів призводило митців до дуалістичності бачення життєвих і художніх реалій і

орієнтирів та калейдоскопічного типу «переливів» однієї мистецької конфігурації в іншу, часом протилежну за ментальними маркерами.

У той самий час «доживав» свої дні «ортодоксальний» імпресіонізм з його культом гедонізму і витонченого естетизму. Музикознавці відзначали деякі його спорадичні прояви в німецькій культурі [див.: 60], зокрема у творчості Вальтера Німанна (W. Niemann, 1876–1953) та Зіґфріда Карґ-Елерта (S. Karg-Elert, 1877–1933). Так, фортепіанна сюїта “Старовинний Китай” (1919) В. Німанна, написана під враженням від вірша «Пізнання Сходу» П. Клоделя, відображає поетизацію орієнтальних мотивів та використання показових для імпресіонізму прийомів. Це простежується зокрема в назвах п’єс – “Дзвони пагоди”, “Китайський соловейко”, “Маленька Лі Лі Тце”, “Священна барка”, “Свято в саду”, а також «у зверненні до пентатонічної ладової основи, тематизації фактури, завуальованості тональних центрів, паралельного, без розв’язання, руху акордів, модифікації формотворення, детального ремаркування тексту композитором» [60, с. 150]. У творчості З. Карґ-Елерта подібним прикладом можна назвати п’єсу “Містичне джерело” для гармоніума з циклу мініатюр “Портрети (від Палестріни до Шенберга)” ор. 101 (1913–1923), де в кожній із 33-х п’єс шляхом стилізації музичної лексики того чи іншого митця відтворюється його «музичний портрет». У згаданій мініатюрі, на думку, О. Кушнірук, «данина імпресіонізму простежується в цілотноності головного тематичного зерна, трактуванні фактури як об’ємної субстанції (органний пункт *c* великої октави витримується протягом усього твору) та як арсеналу тематичних утворень, фонізмі нерозв’язаних акордових послідовностей, примхливості ритмічного малюнку, відсутності квадратності, а також повторності в кадансах» [60, с. 150]. Окрім “Містичного джерела”, вплив імпресіонізму позначився на “Семи пастелях озера Констанс” ор. 96 для органа (1921), а також, на думку дослідниці, в низці опусів під назвою “Impression” для різних інструментів, написаних упродовж 1907–1930 років.

Для М. Рegera імпресіонізм як цілісний стиль у єдності світоглядних і мистецьких компонент, як, зрештою, і для переважної більшості німецьких митців, не став привабливою сферою зацікавлень, а тим більше інтенсивним полем експериментування. Проте, в Концерті *фа мінор* для фортепіано з оркестром оп. 114 (1910), на думку дослідниці його фортепіанної творчості О. Савайтан, «у гармонічно вишуканій ліричній побічній партії (тт. 66–74, 249–251) першої частини Концерту, в застиглій «архітектурі» хоралу середнього епізоду третьої частини (тт. 79–85, 327–333) вбачаються зблиски майбутнього імпресіонізму з його особливою барвистістю, фонізмом, структурною плинністю» [116, с. 62]. Цей приклад доводить і вагоме значення М. Рegera як митця, не лише зануреного в ретроспекцію, а й відкритого до нових передбачень.

Одним зі стильових напрямків, що суттєво позначилися на музичному мистецтві того часу і який, усамотійнюючись, уже виходив з-під орбіти модерну, став неокласицизм. На думку Ізраїля Нестьєва, «це була своєрідна захисна реакція проти надмірностей експресіонізму та інших крайніх для того часу течій» [91, с. 82]. До його першої хвилі відносять М. Рegera, частково Р. Штрауса, С. Танєєва, Ф. Бузоні. У повоєнний час другу хвилю неокласицизму репрезентували П. Гіндеміт, І. Стравінський. Важливу роль у формуванні нової тенденції відіграла виконавська діяльність італійця за походженням, піаніста й композитора Феруччо Бузоні (1866–1924), чиє життя загалом пов'язане з музичною культурою Німеччини (до кінця життя, упродовж понад чверті століття він працював ще й професором найавторитетнішого навчального музичного закладу тогочасної Європи – Берлінської консерваторії Штерна). Як зазначав Лев Раабен, «Бузоні у власній виконавській практиці утвердив примат інтелектуального начала і відкинув канони романтичної гри, з її стихійною емоційністю» [109, с. 243]. Здійснивши чимало фортепіанних транскрипцій творів Й. С. Баха (з-поміж найвідоміших – органна Токата і fuga *ре мінор*, Чакона для скрипки соло), він закликав колег-композиторів «повернутися до старих добрих часів, високо розвиненої поліфонії,

надійних класичних форм». Своєрідну роль маніфесту, де про це йшлося, відіграли його трактат «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» («Проект нової естетики музичного мистецтва», 1907; російський переклад 1912) та лист до музичного критика Пауля Беккера під назвою «Новий класицизм» (1920) [162, с. 82].

Розглядаючи естетичну концепцію «юної класичності» Ф. Бузоні як етап у розвитку музично-естетичної думки, одна з дослідниць початків «нового мистецтва» в музиці Інна Заславська простежує її втілення у творчій практиці цього композитора-універсала. Сутність концепції полягала в понятті духовного роду, т. зв. *Serenitas* (ясність) – спокійному, без рефлексії, сприйнятті світу, а відтак – відповідному сприйняттю «здорового» гармонійного мистецтва [37, с. 7]. Для створення «нової музики» Бузоні вважав необхідним дотримання трьох компонентів: «єдності музики», «абсолютної» музики, «рішучої» поліфонії. Перший із них він пов'язує з повною автономією музики як виду мистецтва, незалежності від жанру й форми: її диференціацію слід проводити лише за якістю і змістом. На думку дослідниці, це простежується на самому творчому методі Бузоні, «характерна риса його творчості – ставлення до чужого матеріалу, як до свого» [37, с. 8]. Другий компонент акцентує самостійність музики, що має свої, лише їй притаманні закони функціонування й розвитку, а тому стимулює композитора для втілення його задумів шукати відповідні форми. Ця ідея, на думку дослідниці, перегукується з явищем «аналітизму» (О. Соколов) другої половини ХХ століття. Третій компонент вихідним визначав мелодію як найважливіший музично-виражальний засіб, який може бути представлений не лише послідовністю почергово проведених тонів, а й паралельних інтервалів та навіть акордики.

Але ці ідеї неокласицизму не були прерогативою творчих пошуків лише Бузоні, вони поступово «дозрівали» в мистецькому середовищі Європи й у інших його сучасників, зокрема плідно і різнопланово утверджуючись у музиці Рegera.

Відомо, що М. Рeger познайомився з Ф. Бузоні у 1896 році, а за кілька років до знайомства він відгукнувся з позитивною рецензією на “Концертштук” ор. 31а Ф. Бузоні. Цей твір здобув першу премію на першому конкурсі піаністів і композиторів у Росії, організованому Антоном Рубінштейном (1890). «Лише Істинне, Глибоке послужило тут Бузоні зразком, і це, в поєднанні з енергійною розробкою прекрасних тем, дало в підсумку шедевр, які з’являються, мабуть, не кожний день. ... Хай у цього визначного твору буде довге життя, оскільки він “визнаний, гідний цього”» [155, с. 101–102].

Таким чином, очевидним є те, що на початок минулого століття в мистецтві єдиний художній стиль епохи назавжди відійшов у минуле. Художню панораму першого десятиліття ХХ ст. формували найрізноманітніші напрями й течії, що дає підстави говорити про «стильову плюральність» століття, його складний художньо-стильовий конгломерат.

Особливо яскраво в цьому контексті постає камерно-інструментальна творчість одного з найпомітніших представників музичного мистецтва М. Рegerа, чий роки життя, як неодноразово наголошувалося, збігаються з кінцем ХІХ – початком ХХ століття, і в творах якого безпосередньо віддзеркалилася більшість тогочасних стилістичних тенденцій та їх еволюція. Саме на прикладі цього етапу становлення художньої епохи у творчості М. Рegerа простежується, як минуле іноді може стати навіть певною мірою актуальнішим, ніж теперішнє.

Важливу роль у витоках регерівського неокласицизму відіграло спілкування з авторитетним у музичних колах Німеччини видатним теоретиком Гуго Ріманом (H. Riemann, 1849–1919) завдяки навчанню М. Рegerа в його класі теорії музики від 1890 року, спершу в Зондерсгаузені, а після переїзду Г. Рімана – у Вісбадені. Під керівництвом Г. Рімана М. Рeger ретельно вивчав і мистецтво контрапункту та фугу, а також гру на фортепіано. Успіхи не забарилися: написані у вісбаденський

період твори отримують схвальну підтримку вчителя, деякі він рекомендує видавцям, з легкої руки даючи гарний старт для промоції свого учня. Зокрема, Н. Зандер наводить лист Г. Рімана до одного з лейпцизьких видавців від 22 жовтня 1892 року: «Макс Регер є протягом декількох років моїм учнем; ще не досягши дев'ятнадцятиріччя, – чудовий піаніст і органіст, взагалі феноменальний музикант, про якого невдовзі заговорять» [36, с. 31]. Переїнята від Рімана любов і повага до поліфонічної організації музичного мислення залишилася ключовою рисою творчої манери М. Регера до кінця життя.

Композицією М. Регер займався в Альберта Фукса (A. Fuchs, 1858–1910), котрий свого часу закінчив Лейпцизьку консерваторію у Карла Рейнеке й викладав у Вісбадені. Він захоплювався старовинними інструментами, навіть у домашньому колі часто збирав гурток любителів старовинної музики, де, зокрема, М. Регер грав на клавесині. Проте, напевно, спілкування з А. Фуксом не набуло значення такої ваги, як із Г. Ріманом (судячи з відсутності про нього згадок у нещодавно виданих листах композитора).

Іншою постаттю, яка вплинула на формування творчих уподобань музиканта, був відомий німецький органіст Карл Штраубе (K. Straube, 1873–1950), з яким у М. Регера на все життя склалися дружні взаємини. Їхня перша зустріч відбулася 1898 р. у Франкфурті-на-Майні, під час концерту віртуоза-органіста. За припущенням Н. Зандер, саме це творче спілкування спричинило інтенсивне захоплення М. Регера музикою для органа, ...коли за три роки він написав ряд хоральних фантазій, Фантазію і фугу *до мінор*, Першу сонату, Фантазію і фугу на тему ВАСН, деякі інші композиції [35, с. 75]. Очевидно, звернення до органної музики було зумовлене також і депресивним станом молодого митця, котрий на той момент перебував в особистій кризі й у такий спосіб прагнув згармонізувати свій внутрішній світ.

Не всі сучасники поділяли точку зору Г. Рімана щодо ранньої авторської манери М. Регера, якій він пророкував велике майбутнє.

Зокрема, Е. Гріг у щоденнику від 8 травня 1906 року досить гостро відгукнувся про Варіації і фугу на тему Л. Бетховена ор. 86: «Те, що ця музика вважається в Німеччині геніальною, – сумна ознака декадансу. Це – не що інше, як найважчий закреп. Я вкрай ліберальний і ніколи не висловлюю судження після першого прослуховування. Але тут я роблю виняток, оскільки ця безсоромна штучка вивела мене із себе. Що є техніка, як не засіб? І що це за техніка? Переповнення поліфонією, недостатність світла й повітря. Тоді яка може бути користь від єдиного проблеску в цій глушині?» [155, с. 177–178]. Варто зазначити, що і М. Рeger до своєрідності національного варіанту романтизму великого норвежця ставився вороже: «Боже мій, що ж, зрештою, таке вся ця грігівська оригінальність? Його камерні твори зовсім не камерні. Він видається мені північним селянином, якого охрестили в сиропі» [155, с. 177]. Їхня особиста зустріч відбулася за кілька місяців до відходу Е. Гріга, в домі видавця, про що знову ж таки іронічно він записав: «...познайомився з одним із нинішніх «знаменитих» – хто раптово став знаменитим – німецьких композиторів – М. Рegerом, який пригощає слухача пюре з кольрабі й сосисками на перше, а на друге – плум-пудингом» [155, с. 178].

М. Рeger, як ми з'ясували, розпочав свій творчий шлях як переконаний послідовник пізнього Романтизму. І саме романтична традиція визначила його основні риси як митця, залишаючись домінуючою в художньому світосприйнятті музиканта протягом усього життя. Проте пізній Романтизм (ряд музикознавців окреслює його як неоромантизм) розквітнув і сягнув найвищого розквіту у творчості композиторів Німеччини наприкінці XIX століття. Вже тоді він був досить багатоплановим і складним явищем, включав деякі риси, притаманні мисленню представників інших стилів. Широко відомі розбіжності поглядів Р. Вагнера і Й. Брамса, а особливо їхніх послідовників. Це безпосередньо стосується також М. Рegerа, який вважав їх обох своїми вчителями. Не заглиблюючись у деталі, мусимо нагадати деякі важливі

моменти творчої стилістики цих композиторів, розбіжності мистецьких переконань яких «примирилися» у творах М. Рegerа.

Паралелі з творчими позиціями Й. Брамса вбачаємо в тому, що М. Рeger був переконаним прихильником непрограмної музики. Зокрема, цей мистецько-естетичний аспект світоглядно розвів М. Рegerа і Р. Штрауса, котрі в цілому з повагою ставилися до музики один одного. Незважаючи на кілька власних оркестрових програмних творів («Романтична сюїта» за віршами Й. фон Ейхендорфа, «Чотири симфонічні поеми за А. Бьокліном», «Балетна сюїта»), М. Рeger заперечував, що цей напрям може посісти в нього провідні позиції: «Я твердо переконаний, що ніколи не буду пливати разом із повинню програмної музики! Незважаючи на мою майже безмежну повагу до Ріхарда Штрауса я нізащо не зважуся рухатися в цьому фарватері» [155, с. 190].

Композитор досить переконливо доводив, що в його час музика спроможна всіма своїми силами створити вагомі й оригінальні концепції. Як наслідок, у художньому сприйнятті композитора переважають досить стрімкі, а головне поєднані між собою тенденції: завершеність і прозорість архітекτονіки, спрямований розвиток ідеї, переконлива функціональність у багатьох складових форми, зокрема в гармонії та оркестровці. Спостерігаємо також розвиток домінуючих емоційних якостей музики Й. Брамса – енергічності, мужності, душевної зібраності.

Своєю чергою, вагнерівське мистецтво характеризувалося тенденцією постійно виходити за межі музики як такої. Вагнерівський музичний твір часто тяжіє до єднання з іншими видами мистецтва, де межі зрозумілого в музиці невгамовно розширюються у програмно-зображальних цілях, що є неминучим для оперного жанру (згідно з ідеями вагнерівської реформи). Порівняно з Й. Брамсом, у Р. Вагнера домінує інакша тенденція: намагання продемонструвати всі емоції в їх максимальному прояві, що закономірно приводить до розширення форми оперних сцен, і, насамперед, викликає труднощі у сприйнятті логіки цілого. Яскравим прикладом тому є тетралогія «Перстень Нібелунгів»

(цикл з чотирьох епічних опер із загальною тривалістю понад 15 годин).

Замість високих узагальнень і самодостатньої виразовості музики в розумінні Й. Брамса, тут можемо говорити про тенденції інтермедіальності.

У своїй творчості М. Рeger, як зазначалося, майже не звертався до програмної музики й опери, і затято відстоював брамсівську ідею самодостатності художнього узагальнення музики. У той самий час М. Рeger свідомо намагався поєднувати ідеї двох своїх кумирів і оголошував різнобічні погляди між їхніми послідовниками «сектантством». Ймовірно, митець уперто не бажав підтримувати жодну зі сторін, розуміючи в їхніх позиціях прагнення до дихотомічної нерозривності еволюційних процесів.

Варто зауважити, що в цьому пункті своєї естетичної програми композитор був доволі послідовним. Музику минулого й сучасності М. Рeger поцінював лише з погляду художніх цінностей, і не пов'язував себе з конкретним музичним напрямом. Так, він стверджував, що Р. Штрауса вже у 1908 році можна було б вважати класиком, у той самий час зізнавався, що хоч і є «лівим» борцем за нове мистецтво, не розуміє тих своїх прибічників, які нехтують творчістю Р. Шумана й Ф. Мендельсона, як, ніби-то, «недостатньо передових композиторів». І сам з іронією зазначав: «Ну, тепер очисний вогонь для мене запалять неодмінно також і зліва» [55, с. 103].

Слід наголосити, що М. Рeger у відстоюванні власних естетичних поглядів стояв на принципових позиціях, вірив у нові завоювання прийдешніх поколінь музикантів. Це спричинило, як згадувалося, охолодження і навіть розрив дуже теплих стосунків із Г. Ріманом, через опубліковану останнім статтю «Занепад і відродження музики» (1907). У ній він критикував композиторську молодь за незрозуміле ускладнення мови, розростання оркестрового апарату, нагромадження заплутаних мелодичних ліній та співзвуч, а також радив молоді орієнтуватися на Брамса. У відповідь М. Рeger постав оборонцем модерністичного

мистецтва, з пафосом підтримуючи своїх молодих колег: «Свіжа кров, нове життя, нові цілі ще ніколи не приносили шкоди, у всі часи, беззаперечно, виявляючись єдиним засобом проти істинного декадансу» [155, с. 168]. Відомо, що з-поміж інших він високо оцінював творчість Ганса Пфіцнера (H. Pfitzner, 1869–1949), ставив її в ряд ушлявлених надбань німецької музичної культури, сам як піаніст брав участь у виконанні його творів, зокрема фортепіанного Тріо ор. 8 та пісень, а 5 червня 1910 року в Дармштадті вони виступили в одному концерті.

Показовим прикладом ставлення М. Рegerа до сучасного мистецтва був його пієтет до музики Гуго Вольфа (H. Wolf, 1860–1903) ще від юнацьких років, коли він ретельно вивчав і популяризував його творчість, а в 1900 році присвятив йому власний вокальний цикл із 12 пісень ор. 51. В. Шпиницький наводить слова музичного критика Ф. Адлера, котрий свого часу, почувши гру самого Г. Вольфа, відгукнувся про регерівську інтерпретацію: «повинен зізнатися, що згодом нічий акомпанемент у творах Г. Вольфа не задовільнив мене так, як акомпанемент М. Рegerа. Можна було подумати, що бідний майстер сам виконує свою музику» [155, с. 114]. Після смерті Г. Вольфа М. Рeger майже рік займався редагуванням, підготовкою до друку чималої кількості його творів, у тому числі перекладаючи їх для різних складів. Таку подвижницьку діяльність він супроводив статтею «Художня спадщина Гуго Вольфа» (1903, опублікована в лютому 1904 р. у мюнхенському часописі «Süddeutsche Monatshefte» – «Південнонімецький щомісячник»). У ній М. Рeger розмірковує над досить пасивним ставленням до музики Вольфа при житті композитора і появою моди на неї після його смерті, підводить ризик під своєю редакторською роботою: «Скарби, залишені нам цим Богом обдарованим музикантом, – вони поруч, і потрібно лише із захопленням і радісним захватом витягти їх на світло» [155, с. 118]. З відчутним ентузіазмом М. Рeger відгукується про симфонічну поему «Пентесілея» Вольфа за трагедією Г. фон Клейста як про один із найвизначніших і «життєздатніших» творів останніх десятиліть. Характеризуючи

кульмінаційний епізод поеми, він зазначає: «Нечувана відвага, з якою мотиви налітають один на одного, гармонія, що голосно насміхається над усіма старими добрими правилами і здимає з париків клуби пилу, неподоланна міць, з якою тут все поширюється і зростає, поки врешті-решт незламна тема руйнування, що її оглушливо проводять тромбони, не розбиває з первісною силою скажений вихор, – це знову дозволяє безпосередньо відчувати, яку невинуватну втрату поніс художній світ в особі Гуго Вольфа» [155, с. 121].

Загалом у музичній культурі Німеччини кінця XIX – початку XX століття спостерігався відносно поміркований характер тенденцій модернізму, натомість домінувала зосередженість на академізмі й ґрунтовності професійної підготовки в освіті, виконавстві, творчості. Це супроводжувалося пануванням ретроспективізму в естетичних поглядах митців, найпоказовішим прикладом чого постає творча спадщина М. Рegera. Тим не менше, сучасники сприймали його як першовідкривача нових шляхів, що полягали у співвідношенні різних стилістичних акцентів у його музиці. Чимало вчених «звинувачували» композитора у відсутності глибоких почуттів та пристрасності музики. Так, на думку Л. Раабена, «його мистецтво змістовне, привертає глибиною думки, але не почуттів; цю його інтелектуалізованість і відчували сучасники, розглядаючи творчість М. Рegera як нове явище європейської музики» [109, с. 244]. Але сьогодні ми бачимо безпідставність таких позицій: інтелектуалізм, глибина думок, майстерність композиторської техніки, численні алюзії до творчості попередників зовсім не заперечують емоційної глибини та відвертості висловлень майстра. Хоча, звичайно, міра експансії та емоційної насиченості його творів не може бути співмірною аналогічним параметрам творчості сучасників-постромантиків чи експресіоністів.

Із погляду на історичну вагу югендштілью як одного з домінуючих стильових напрямків, що викристалізувався в музичній творчості М. Рegera, ми повинні відзначити дуалістичність мислення композитора, де загальний романтичний характер стилістики, вигаданий красивий світ

протиставляється потворному, страшному світові експресіонізму, що демонструвала тогочасна історична дійсність, особливо в Німеччині. Через мистецтво Людина (в особі ліричного героя М. Рegera – *О. II.*) намагається вирватися з цього жахливого приземленого світу, пережити катарсис через страждання: «горе, страждання, злочин можуть і повинні стати благом для людини» [68, с. 379]. Ці індивідуальні риси знайдуть підтвердження в наступному підрозділі, де розглядатиметься вплив постаті М. Рegera і його творчості на музичну культуру ХХ століття.

3.2. Вплив постаті Макса Рegera і творчості композитора на музичну культуру ХХ століття.

Твердження про вплив М. Рegera на творчість композиторів і виконавців ХХ століття, мабуть, може викликати певний подив. Дійсно, покоління 1920-х років енергійно відхрещувалося від будь-яких зв'язків із попереднім періодом, «антиромантичний» прапор був одним з найпопулярніших у руках цих музикантів. М. Рeger опинився в таборі застарілих, які з різних причин вийшли з моди, авторів. Спадщину композитора відклали навіть не за її суто індивідуальні художні властивості, а саме як явище часу. Адже на межі ХІХ й ХХ століть творчість М. Рegera часто заперечували із зовсім інших позицій – як яскравого представника модерну. Але і в цьому випадку композитор був для опонентів не стільки унікальною творчою індивідуальністю, скільки символом своєї епохи.

Однак історія мистецтва не раз доводила, що значення багатьох явищ, їх зміст та спрямованість часто усвідомлюються лише згодом. Цілком погоджуємося з постулатом, що «кожна епоха, здобуваючи нові ідеї, здобуває водночас нові очі, і бачить у давніх творіннях людського духу чимало нового» [15, с. 77]. Саме нині, з дистанції часу, можна побачити спільність тенденцій там, де раніше констатувався світоглядний розрив поколінь. Подібна ситуація склалася в мистецтві початку ХХ століття.

Багато властивостей музичного мислення М. Рegerа характеризують його як митця саме ХХ століття. Насамперед, його захоплення поліфонією передбачило зацікавлення нею багатьох композиторів ХХ століття – від Пауля Гіндеміта до Родіона Щедріна. М. Рeger одним із перших відчув, які тут відкриваються багатющі можливості. Він зумів вдихнути нове життя в старовинні жанри музичного мистецтва, розкриваючи при тому духовний світ свого сучасника.

Не менш показовою є і гармонічна мова композитора. Враховуючи міцний фундамент функціонального мислення, гармонія М. Рegerа вирізняється розмаїттям акордових зв'язків. Композитор впритул підійшов до новітньої стилістики ХХ століття, де поняття «нормативу» стало майже неприйнятним.

Разом із тим, як вже неодноразово підкреслювалося в попередніх розділах нашої роботи, творчість М. Рegerа неможливо уявити поза контекстом німецької музичної традиції, поза постійним контактом з нею. Проблема стосунків з минулим виявилася для ХХ ст. однією з найактуальніших. Не будучи новою, вона набула особливої гостроти, і, в першу чергу, для тих стилів, де свідомо зіставляються характерні риси музики епох, що відійшли, і музичного мислення сьогодення, де композитор втягує в цю «божественну гру» слухачів. І знову М. Рeger постав у перших лавах тих, хто не тільки виявив у своїй творчій практиці цю тенденцію, а й запропонував переконливе художнє рішення подібного роду завдань.

Ці особливості стилю композитора дозволяють зрозуміти, чому плеяда видатних музикантів ХХ ст. захоплювалася творчістю М. Рegerа, знаходила в ньому привабливі й повчальні для себе риси та особливості. Зрозуміло, що кожен митець підходив до спадщини М. Рegerа досить суб'єктивно, відповідно до своєї художньої індивідуальності і спрямованості інтересів. Одних приваблювало поліфонічне мистецтво композитора, інших – його нововведення у гармонії. Іноді спільність спостерігалася в самих уявленнях про вибір шляху в мистецтві, у

ставленні до видатних митців-попередників. Так чи інакше, історичні факти, що залишилися в тіні, підтверджують тезу про спадкоємні зв'язки з М. Рegerом найвизначніших композиторів ХХ століття. Серед них – Кароль Шимановський, Сергій Прокоф'єв, Микола Мясковський, Артур Онеггер, Арнольд Шенберг, Пауль Гіндеміт. Звичайно, вагомість і тривалість їхнього контакту з регерівською творчістю була різною. Якщо П. Гіндеміт і М. Рeger – представники однієї національної культури, обидва виростили на її спільній великій мистецькій спадщині, то для композиторів інших країн музика М. Рegerа виявилася лише одним із багатьох художніх вражень і впливів, що формували індивідуальний стиль.

У ранній період своєї творчості помітного впливу ідей М. Рegerа зазнав Кароль Шимановський, що відзначають більшість біографів польського композитора [186, с. 74]. У 1906–08 рр. молодий К. Шимановський бував у Берліні й Лейпцигу і захоплювався новою німецькою музикою, передусім, неперевершеною на той час технікою контрапункту М. Рegerа.

Підсумком цього періоду творчості у польського композитора стала Перша симфонія ор. 15 *фа мінор*, про яку сам автор писав так: «Це буде контрапунктичне гармонічно-оркестрове чудовисько, і я вже заздалегідь смакую, як берлінські критики на нашому концерті будуть ... вибігати під час виконання з прокльонами на вустах» [175, с. 29].

Перша симфонія К. Шимановського стала для її творця, загалом, експериментальним твором, що відобразив вплив поліфонії М. Рegerа та оркестровки Р. Штрауса. Друга симфонія і Друга фортепіанна соната, що теж апелюють до регерівських композиційних прийомів, стали, навпаки, вершинами раннього періоду творчості К. Шимановського (написані в 1909–1911 рр.).

У цих творах вплив М. Рegerа найбільше позначився в мистецтві варіювання. Сам принцип варіаційної форми притягальний і для К. Шимановського, і для М. Рegerа в якості конструктивного фундаменту,

необхідного обмеження палкої романтичної експресії (так, порівнюючи дві частини Другої фортепіанної сонати К. Шимановського, польська дослідниця Стефанія Лобачевська відзначає контраст патетичної першої і стриманої на початку другої, де композитор використовує варіаційний принцип як конструктивне, організуюче начало).

І К. Шимановський, і М. Рeger включали до варіаційного циклу як строгі, так і вільні варіації. Однак, К. Шимановський істотно модернізує регерівські принципи. Як зазначає німецький дослідник Еберхард Клемм (E. Klemm) у статті «Проблеми варіаційної техніки у Рegerа і Шимановського» [181]: у М. Рegerа варіації більш безпосередньо пов'язані з початковою темою, композитор запозичує з теми її фрагменти у первісному вигляді. На відміну від М. Рegerа, К. Шимановський використовує варіанти теми (він згодом застосовував вільні варіації в роботі над «фольклорними» творами пізнього періоду творчості).

Впливи М. Рegerа помітні у К. Шимановського також і в фугах. Подібність динамічного профілю фуг М. Рegerа і К. Шимановського відзначає німецький дослідник Удо Унгер (U. Unger) [209, с. 54]. Але й тут К. Шимановський вносить нові моменти. І в М. Рegerа, і в К. Шимановського фуга увінчує варіаційний цикл, але при тому в польського композитора тема фуги пов'язана з темою варіацій, а отже фуга фактично стає останньою варіацією. У М. Рegerа фінальна фуга відмежована від варіаційного циклу. Об'єднуючим моментом може слугувати з'єднання теми фуги й теми варіацій (подібно до Варіацій на тему Моцарта). У М. Рegerа, таким чином, контрапунктичне поєднання тем є вершиною, підсумком усього варіаційного розвитку. У Шимановського ж фуга – ще один спосіб варіювання теми. У цьому розходженні можна вловити й глибоко заховані історичні властивості національних шкіл: німецької – з її найвищою культурою поліфонії, і слов'янської – з її переважною роллю варіювання в народній музиці.

Як би там не було, але саме поліфонічне і варіаційне мистецтво М. Рegera відіграли свою роль у становленні індивідуальної композиторської техніки К. Шимановського.

Зовсім інші риси регерівської музичної мови привернули до себе увагу Сергія Прокоф'єва, який писав у автобіографії про концертний сезон 1906 року: «З концертів цього часу найцікавішим був концерт Зілоті 2 (15) грудня, в якому Макс Регер диригував своєю Соль мажорною Серенадою. Диригував він дуже цікаво, без професійних навичок, але в той самий час якось надзвичайно зрозуміло пояснюючи руками те, що він бажав від оркестру. Рухи в нього були як домашні, начебто він знаходився не на естраді, а в себе в спальні, у халаті, але все це було дуже зрозуміло і як би вкладало музику в рот. Сама Серенада викликала великий інтерес: мене вразило, що М. Регер зіставляв віддалені тональності з такою легкістю, начебто це були перший і п'ятий ступені» [103, с. 365-366].

В. Каратигін, який був одним із перших, хто оцінив величезне обдаровання С. Прокоф'єва, вважав вплив на нього М. Рegera беззаперечним: «Загалом, якщо кого нагадує середня частина першої половини (йдеться про Allegretto Другого фортепіанного концерту Прокоф'єва – *О. П.*), то хіба що Рegera. В ній такий самий, як у славнозвісного німецького неокласика, надлишок здорової енергії, величезної щільності музичної пряжі, шляхетної пластики музичних образів, веселої і бурхливої життєрадісності, новаторства такого ж переконаного, як і переконливого, що по суті ніде не пориває остаточно зв'язків із класичними методами мислення і написання твору» [44, с. 124].

В іншій рецензії ту саму думку висловлено ще категоричніше: «Набагато свіжіша і життєвіша творчість іншого російського «неокласика» Прокоф'єва. І він знаходиться під впливом німецьких класиків, але не тільки Шумана і Брамса, а й «неокласика» Рegera» [43, с. 151].

Захоплення С. Прокоф'єва творчістю М. Рegera було пов'язане, очевидно, з незвичайністю для того часу регерівської гармонії, гранично насиченої енгармонійними зсувами та еліптичними концепціями.

Враження від музики М. Рegera, безумовно, могли стимулювати гармонічну фантазію С. Прокоф'єва. Вплив М. Рegera найбільше відчутний у ранніх фортепіанних п'єсах. У них прослідковується чергування гармоній на основі енгармонізмів і мелодичних зв'язків, і це відбувається з тією самою швидкістю, що й у М. Рegera.

Під час порівняння регерівської і прокоф'євської гармонічної мови виявляються, звичайно, не тільки риси подібності, але й істотні відмінності. У М. Рegera тональність найчастіше «розмита», в ній багато гармонічних «викривлень» на невеликій території, що призводить до вуалювання основи, до постійного руху. Натомість у С. Прокоф'єва навіть акорди максимально далекі від основної тоніки і до того ж долучені до складу 12-ступеневої тональності не порушують міцності і стійкості тональної основи. За спостереженням радянського дослідника Юрія Холопова основна ідея прокоф'євської модернізації функціональності полягає в найсильнішому утвердженні панування тоніки» [141, с. 450].

Вплив М. Рegera на С. Прокоф'єва був порівняно нетривалим. Як пише Генріх Нейгауз, «уже в 1916 році Прокоф'єв надзвичайно поважає М. Рegera, але не знаходить у ньому достатньої гостроти й новизни» [87, с. 446]. К. Шимановський, як бачимо, теж невдовзі помітно відійшов від германізмів. Зазвичай сильна творча індивідуальність швидко переборює різні впливи і знаходить свій шлях. Характерно, що згодом К. Шимановський дуже різко оцінював і Р. Штрауса, і М. Рegera, «відвертаючись від них, як свого зразка в минулому» [186, с. 652]. Показово, що на ранньому етапі творчого становлення і С. Прокоф'єв, і К. Шимановський у результаті контакту з регерівською творчістю так чи інакше зберегли свою індивідуальну композиторську техніку.

В юності захоплювався М. Рegerом і А. Онеггер. У книзі «Я – композитор» він пише: «У Париж мені довелося приїхати, коли мені було дев'ятнадцять років. До того мене виховували на класиках і романтиках. Я був закоханий у Ріхарда Штрауса і Макса Рegera, яких зовсім не знали в Парижі» [93, с. 116].

Серед німецьких музикантів М. Рegera високо цінували такі майстри, як А. Шенберг і П. Гіндеміт. Перший цінував творчі знахідки М. Рegera у сфері гармонії, вважав його заслугою перенесення вагнерівських гармонічних відкриттів у галузь камерно-інструментальної музики. Скромна (за словами А. Шенберга) брошура М. Рegera про модуляцію стала для нього практичною основою на час написання в 1911 році відомого підручника з гармонії «*Harmonielehre*» («Гармонія»), в якому А. Шенберг узагальнив власні міркування про музику й педагогічний досвід. Також він підкреслював, що ця брошура стала одним зі стимулів створення його додекафонного методу запису твору [193, с. 98].

Багато музикантів, з-поміж яких і Альбан Берг, убачали явну подібність музичної мови М. Рegera та А. Шенберга – обидва композитори надавали великого значення «прозі в музиці», – тобто відмовлялися від однотипних симетричних структур, часто зверталися до асиметричного. Прагнення до асиметрії було в них абсолютно свідомим, як свідчать висловлювання А. Шенберга і спогади учнів М. Рegera [199, с. 66-67]. Зазначимо, що саме в асиметрії бачив причину нерозуміння музики А. Шенберга й М. Рegera А. Берг. Щоправда, А. Шенберг-теоретик також урівнював у правах асиметрію і симетрію. У той час як М. Рeger – учень Г. Рімана, наслідуючи вчителя, вважав асиметрію порушенням засадничої симетрії.

Що б там не було, але А. Шенберг зазнав впливу М. Рegera і як композитор, і як дослідник. Ще більш значним цей вплив виявився у П. Гіндеміта. Свою повагу до попередника П. Гіндеміт, зокрема, засвідчив у бесіді з одним із учнів М. Рegera, заявивши: «Я зобов'язаний Регеру більше, ніж Баху» [188, с. 97]. Навіть враховуючи певне перебільшення у цих словах, – вони підтверджують існуючу духовну і професійну спадкоємність між обома музикантами. Романтичний ідеал художника, як особливої істоти, яка живе за своїми законами, непідвладними загальним критеріям, був далеким для обох німецьких композиторів. Багато якостей, притаманних цілим поколінням німецьких музикантів, наприклад,

«чесність, сумлінність, висока майстерність...» [178], однаковою мірою властиві й М. Рegerу, й П. Гіндеміту. Музичне мистецтво завжди залишалося для обох композиторів «святим ремеслом». Культ ремесла «Handwerk», настільки дорогий серцю П. Гіндеміта, є не менш важливим і для М. Рegerа. Нагадаємо його висловлювання: «У мистецтві на першому місці стоїть майстерність, все решта – само собою зрозуміло, про що не говорять. А оволодіння майстерністю вимагає завзятої праці» [187, с. 43]. Вражаючи за своїм обсягом спадщина обох майстрів – є результатом саме найвищого професійного вишколу, набутого роками праці й самодисципліни.

У той самий час романтичний тип митця був дуже близьким М. Рegerу: його унікальна й колосальна продуктивність була обумовлена, очевидно, пристрасстю до самовираження. Заперечуючи тим, хто вважав М. Рegerа «сухим і академічним» музикантом П. Гіндеміт писав: «...якщо будь-коли існував наївний музикант, який не опікувався науковим пізнанням, прямо-таки шалений у своїй імпульсивній творчості, й доходив у своєму шаленстві до легковажності, – то це був Рeger» [140, с. 104].

Як відомо, П. Гіндеміт був не тільки композитором, а й теоретиком і сам піклувався про власні наукові пізнання. Він глибоко вивчав, наприклад, середньовічну культуру, де знайшов підтримку своїм естетичним прагненням. Як вказує російська дослідниця Неллі Шахназарова: «Гіндеміт – один із тих митців, у яких практична робота композитора й теоретичні погляди знаходяться у відносній гармонії» [149, с. 164]. Для П. Гіндеміта властивий йому раціоналізм, був одним із засобів досягнення внутрішньої гармонії особистості. Натомість для М. Рegerа він залишився абсолютно недосяжним.

П. Гіндеміт рано асимілював у своїй творчості інтернаціональні впливи. Як і Ф. Бузоні, він був далекий від проявів національної обмеженості, яких не уникнув М. Рeger. Рівновага національного і загальноєвропейського в гіндемітівській спадщині була однею з причин,

що полегшили для його музики шлях до світового визнання та водночас до внутрішньої гармонії й рівноваги, що так рідко досягалася М. Рegerом.

У музичному мисленні М. Рegerа й П. Гіндеміта спільність обумовлена єдиними національними коренями, а розбіжності – історичного та індивідуального порядку. Іноді П. Гіндеміт начебто реалізує те, що в М. Рegerа було лише закладено, але не змогло втілились до кінця. П. Гіндеміт, один із найбільших майстрів сучасної поліфонії, продовжив регерівські пошуки в цій сфері. Слова В. Каратигіна про М. Рegerа однаково можна віднести й до П. Гіндеміта: «... для Рegerа поліфонія не є музично-математичною забавою, але є такою самою неодмінною формою самого музичного мислення, якою для звичайних наших думок є час і простір. Він думає і відчуває контрапунктично – якість, надзвичайно рідкісна і тим більш коштовна й цінна в наші дні, але з безсумнівною доведена кожною регерівською фугою (а він великий ...майстер цієї старої форми, де глибина змісту сперечається з винятковою технічною досконалістю праці)» [43, с. 196].

Але між регерівською і гіндемітівською поліфонією не менше розходжень, аніж подібностей. Поліфонія М. Рegerа – дитина «епохи гармонії». П. Гіндеміт вважав: «якщо і є яка-небудь невдячне завдання, то це пошуки оригінального в гармонії» [149, с. 193]. «Після тисячі років досліджень, експериментів і застосування, гармонія досконало вивчена, і сьогодні неможливо знайти жодного невідомого акорду. Якби нам довелося залежати від відновлення гармонії, ми могли б з таким же успіхом створити останній похоронний марш на смерть нашої музики» [149, с. 193-194]. П. Гіндеміт прагне довести – і своїми працями, і своєю творчістю, що в ХХ ст. треба приділяти увагу й іншим сторонам музичної виразності, і найбільше – поліфонії. У гіндемітівській поліфонії відроджується пріоритет лінії, плинність форми. При тому, плинність не вагнерівського типу, заснована на нескінченній гармонії, а бахівського – мелодичного. В цьому й полягає найважливіша відмінність від регерівської поліфонії з її вертикальною природою. У творчості

П. Гіндеміта відбувся той якісний стрибок, що був підготований всередині поліфонічної техніки М. Рegera.

Цікаво, що риси подібності між письмом М. Рegera й П. Гіндеміта найбільше помітні при розгляді архітектоніки цілого, в основних тенденціях формотворення. Обидва композитора надавали перевагу суто музичній концепції, прагнули до візуалізації, наочності композиційних закономірностей. «Культ теми», що його дослідники відзначають у П. Гіндеміта, зародився ще в М. Рegera, як компенсація за складність тонально-гармонічних співвідношень. Спільність ідей поширюється і на більш індивідуальні моменти – від гомофонізації форми фуги – до надання складній фузі виключно сонатної динаміки.

Відмінності, понад усе, пов'язані зі зміною регерівської хроматики полідіатонікою, з подальшим ускладненням тональності, з мелодико-лінеарними властивостями гіндемітівської звукової тканини. Однак, М. Рeger продовжував відстоювати тональний принцип, втілював їх у творчій та педагогічній практиці. П. Гіндеміт також усе життя дотримувався тих самих переконань.

Зрозуміло, питання спадкоємних зв'язків між двома німецькими композиторами значно ширші за конкретну подібність поліфонічних або ладо-тональних засобів. Власне, мова йде про проблему взаємин з минулим, проблему болісну і складну для багатьох музикантів ХХ ст. Особливої гостроти вона набула у П. Гіндеміта та І. Стравінського в період розквіту неокласицизму, у двадцяті – тридцяті роки минулого століття.

І. Стравінський, як і П. Гіндеміт, на початку свого неокласичного періоду, як підкреслює радянська дослідниця Тетяна Левая, «цілком розділяв загальне прагнення звільнитися від влади минулого, але влада минулого була дуже сильною, і просто забути його не було ніякої можливості. Існував лише один засіб: глузування, дискредитація, перекручування, нарешті, просте передражнювання. Минуле і сьогодення перебували в стані глибокого конфлікту» [61, с. 8-9].

Точний і ясний розум І. Стравінського привів його до висновку, що сьогодні дотримуватись нормативів минулого для нього вже неможливо. А. Шнітке влучно відзначає «непрямий трагізм музики Стравінського – трагізм, що виникає з принципової неможливості відтворити сьогодні класичну форму, не вдаючись при тому до абсурду. Можливе лише пародіювання великих форм або пошуки нових» [130, с 402]. У «Докторі Фаустусі» болісний розлад у душі героя втілено в пародії як єдиному можливому ставленні до минулого. Для М. Рeger такої проблеми не існувало – і в силу пістету перед минулим, і в силу його світогляду, позбавленого «роз'їдаючого скепсису», що переслідував деяких митців ХХ століття. М. Рeger у свій час, враховуючи власну естетичну позицію, міг «наївно» (якщо скористатися словником героя «Доктора Фаустуса» Адріана Леверкюна), звертатися до минулого як джерела натхнення і намагатися писати, як Й. Брамс або Й. С. Бах, не ставлячи собі завдання відмежовувати себе від прототипу. Виявлення індивідуального відбувалося саме собою, під час створення твору це не було домінантою. Минуле для нього завжди залишалося опорою і підтримкою.

У той самий час і зрілий неокласицизм, при всій його схильності до іронії, від самого початку спирався на традицію, до того ж більш явно, іноді навіть більш декларативно, ніж інші стилі ХХ ст. Цікавий факт: виступивши в ранній період творчості із запереченням романтичної естетики, П. Гіндеміт «у той самий час, – як стверджує Т. Левая, – був нерозривно пов'язаний із мистецтвом кінця ХІХ ст. у цілому. Особливо це помітно у творах 1930-х років. Він активно боровся із впливом Вагнера і його послідовників, але у творчості Брамса, Брукнера, Рeger він міг бачити своїх безпосередніх стильових попередників» [61, с. 336].

Навіть тоді, коли композитори прагнули відкинути музичну логіку минулих епох, вона незримо була присутньою в їхніх творах. У цьому плані цілком правомірним є зіставлення імен настільки неподібних, як М. Рeger і І. Стравінський. При всій своїй несподіваності воно дає чималу поживу для міркувань. Цілком категорично висловивши свою ворожість

до музики М. Рegera, І. Стравінський не міг відкинути музичний досвід минулих століть: поза знанням і розумінням музики минулого вся парадоксальність музичної логіки І. Стравінського не була сприйнята слухачами. Те, проти чого виступає І. Стравінський, є свого роду необхідним негативним зарядом. У цьому сенсі ідея «конфліктного зв'язку», зв'язку за принципом заперечення попереднього етапу, висунута радянським дослідником Олексієм Бушмінім [10, с. 112], допомагає пояснити роль німецького пізнього романтизму, зокрема, М. Рegera, у становленні особистості й художніх принципів І. Стравінського. Розрив між М. Рegerом і І. Стравінським, як представниками різних епох у мистецтві, найбільше виявився у зміні композиторських прийомів: на місце «звукової розкоші» прийшла «вишуканість економії» (Ф. Бузоні). Адже сам І. Стравінський стверджував, що: «запозичення прийому не має нічого спільного з дотриманням традиції... із традицією відновлюють зв'язок, щоб створювати нове. Традиція забезпечує в такий спосіб безперервність творчості» [130, с. 37].

Несподіваним чином перегукуються й деякі факти творчої біографії М. Рegera та І. Стравінського. Так, якщо М. Рeger вважав фугу найбільш вільною з музичних форм, то М. Стравінський любив писати в суворих обмеженнях, і чим більші були ці обмеження, тим сильніше розпалювалося натхнення [31, с. 252]. «Функція творця, – вважав Стравінський, – просіювання елементів, що пропонуються йому уявою, тому що необхідно, щоб людська діяльність сама визначала свої межі. Чим більше мистецтво контролюється, лімітується, обробляється, – тим воно вільніше... Чим більше накладаєш на себе обмежень, – тим більше звільняєшся від ланцюгів, що сковують дух» [130, с. 40-41].

Попри всі розходження М. Рeger та І. Стравінський належали до тієї традиції європейської музики, в якій утілювався, за Германом Гессе, «аскетичний пафос культури внутрішньої самодисципліни» [18, с. 356].

Беззаперечним здобутком М. Рegera можна вважати те, що він став на шлях створення життєздатної художньої форми. Композитор прагнув

воскресити великі поліфонічні традиції минулого, знаходив у них натхнення і стимули до відновлення мистецтва свого часу. Відзначаючи пристрасність духовних пошуків композитора, його невдачі й досягнення на цьому «тяжкому шляху пізнання» (Леон Фейхтвангер), ми ясніше бачимо й більш цінуємо його творчу і людську мужність. Найкращі твори М. Рegerа підкорюють своїм оптимізмом і щирістю. Саме в цьому митець зміг залишитися на вершині гуманістичної німецької традиції – традиції Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Р. Вагнера.

Можна стверджувати, що М. Рeger поділив би пафос Г. Гессе щодо порятунку культури, якби їм довелося бути сучасниками. Відчуваючи всю непевність навколишньої соціальної дійсності, композитор, як і літератор, розумів, що «можуть настати часи жаху і найтяжчих нещасть. І якщо серед нещасть ще буде можливим якесь щастя, то єдиним духовним щастям є те, що звернено назад, до порятунку культури минулих епох, і звернене вперед, до бадьорого й дієвого самовиявлення духу серед такої епохи, що в іншому випадку цілком підпала б під владу матеріального» [18, с. 357]. Прагнучи до стильової реанімації, до синтезу багатьох впливів і тенденцій, М. Рeger залишився гідним хранителем і продовжувачем традицій європейської музики. В цьому є неперехідне значення його мистецтва.

Доля камерно-інструментальної музики, які і загалом спадщини М. Рegerа, після його смерті була далеко не простою: адже він мав чимало як прихильників, так і недоброзичливців. За збігом обставин, його музика була популярною в нацистській Німеччині: композитор був «істинним» арійцем та автором деяких «патріотичних» творів, які написав на початку Першої світової війни. Також він писав музику для домашнього виконання, яку всіляко пропагували в часи гітлеризму, протиставляючи її мистецтву джазу. Склалося так, що гітлерівці з ідеологічних міркувань звеличували багатьох німецьких митців (від Г. Шютца – до Р. Вагнера та А. Брукнера), що згодом спричинило певні проблеми з виконанням їхніх творів. До цієї когорти потрапив і М. Рeger.

Але саме завдяки зусиллям виконавців, а згодом і науковців спостерігається поступове й невпинне відродження творчості композитора, почастищення виконання його творів та здійснення аналогових, а нині й цифрових аудіозаписів його композицій. Упродовж понад семи десятиліть після Другої світової війни творчість М. Рegerа, безумовно, користується повагою, але широкої популярності ще не здобула (винятком є окремі твори для струнних інструментів соло та вибрані дуети, тріо, квартети, квінтети, які звучать частіше). Ймовірно, багато що тут зумовлене особливостями його художньої індивідуальності. У всякому разі, один із найавторитетніших німецьких теоретиків другої половини XX століття Карл Дальгауз (C. Dahlhaus, 1928–1989) ще в 1973 році, в рік сторічного регерівського ювілею, розмірковував над питанням: «Чому музику Рegerа так важко зрозуміти?» [168]. Назва його статті копіює висловлювання А. Берга про А. Шенберга. К. Дальгауз стверджував, що справа не в атональності або завуальованій тональності, а, так би мовити, в естетичній стратегії: слухачу під час прослуховування регерівських творів важко розділити головне і другорядне через відсутність яскравого тематизму. І в нього залишається усвідомлене відчуття, що музика незрозуміла (тоді, як слухач Г. Малера й А. Берга часто просто не розуміє своєї некомпетентності).

Німецький дослідник багато в чому правий: М. Рegerу далеко не завжди вдалося досягти композиційної ясності. Однією з причин часто була суперечливість його натури і духовних прагнень. «Таємниця музики Рegerа ускладнена її внутрішніми протиріччями, – писав знавець і невтомний популяризатор музики XX ст. німецький композитор і музикознавець Ганс Штукеншмідт (H. Stuckenschmidt, 1901–1988). – Результатом математично діючого комбінаційного мистецтва й інтелектуального поводження з матеріалом є релігійним за своєю основою. К. Штраубе говорив про регерівського демона, про виверження, що лякають, про максимальну і мінімальну динаміки його *ffff* та *pppp*. М. Рeger любив подібні крайнощі у своїй органній і фортепіанній

творчості. Його характерний жест під час диригування символізує жах від занадто великої сили звуку, яку заспокоює рух лівої руки до губ» [205, с. 37]. Можливо, саме ця неоднозначність і суперечливість, емоційна насиченість і напруженість привертала увагу до творчості Регера найбільших митців XX ст.

Вплив постаті М. Регера та його творчості на музичну культуру XX століття неможливо досягнути без виконавського аспекту. В історії музики визнання митця традиційно відбувається саме через цю складову. Не стала винятком і спадщина М. Регера. Сьогодні, після сторіччя по смерті М. Регера, шлях до світового визнання його музики нагадує Й. С. Баха: через майже чверть століття цілковитого забуття його творчість почала лунає з найкращих сцен спочатку Німеччини, а згодом і всього світу.

За життя М. Регер здобув національну славу. У 1910 році в Дортмунді було засновано Перший фестиваль музики М. Регера «Max Reger Fest», що проводився в різних містах Німеччини до 1938 року. Після його смерті у 1920 р. в Штутгарті і в 1923 р. у Відні були засновані товариства М. Регера з метою популяризації його творчості. Ці факти підтверджують значення та вплив постаті М. Регера на музичні процеси першої третини Німеччини.

Однак, за періодом широкої популярності для М. Регера настав час забуття. На перший план вийшли П. Гіндеміт, Б. Барток, І. Стравінський, С. Прокоф'єв – музиканти наступного – умовно кажучи, антиромантичного напряму музичного мистецтва. М. Регера в той час сприймали вже як певний анахронізм, як символ минулої епохи. Але життя митця неможливо усвідомити без історичного контексту. Час Першої світової війни та її наслідки не оминули ні самого М. Регера, ні його спадщину. Якщо за життя композитора виконавці (серед яких було багато знаменитих солістів) активно грали його музику, то в період 1930–1950-х років вона опинилася під формальною забороною (як зазначалося, насамперед, через її звеличення нацистами, а також як заскладну не тільки з точки зору виконавства, а й слухацької пам'яті).

Сьогодні спадщиною композитора опікується регерівський архів в місті Майнінген та Інститут М. Регера в Карлсруе (Max Reger Institut), у 1948 році заснований вдовою композитора. За період 1954–1970 рр. Інститут видав Повне зібрання творів М. Регера у 35-и томах, що заклало фундамент для ренесансу його творчості.

Від початку 1950-х років інтерес до творчості М. Регера поступово почав відновлюватися. На той час у Німеччині з'являються музиканти нової генерації, які утворюють сталі ансамблі – переважно струнні квартети. Серед них – знаменитий «Келлер-Квартет» (Das Keller-Quartett) на чолі з першим скрипалем Еріхом Келлером (E. Keller, 1918–2010), який одним із перших почав популяризувати твори М. Регера й серед іншого записав у 1973 році на плиту ранній Струнний квартет “Jugend” (1898 р.). Також слід відзначити струнний «Дролк-Квартет» («Drolc-Quartett»), заснований у 1950 році в Берліні скрипалем Едуардом Дролком (E. Drolc, 1919–1973) та припинив існування через його передчасну смерть. У коцертному репертуарі цього ансамблю твори М. Регера займали ключову роль. У записах ансамблю 1969–1972 рр. на знаменитій фірмі «Deutsche Grammophon» світ побачили майже всі струнні квартети М. Регера. А в 2005 р. на тому ж лейблі вийшло повне зібрання записів: струнні квартети оп. 54 № 1, № 2, оп. 74, оп. 109, оп. 121 та славнозвісний кларнетовий квінтет оп. 146, записаний разом із видатним німецьким кларнетистом ХХ ст. Карлом Ляйстером (K. Leister). Значний вклад у популяризацію камерно-інструментальної спадщини М. Регера зробив струнний квартет Мангейма («Mannheim String Quartet»). Заснований у 1975 році, крім численних концертів із виконанням творів М. Регера колектив відзначився записом у 2014 р. двома фортепіанними квінтетами М. Регера (оп. 113 та оп. 133) на лейблі «MD&G». Також до CD увійшли “Серенада” для флейти (скрипки), скрипки та альту *Соль мажор* оп. 141а та “Три Канони і фуги у старому стилі” для 2-х скрипок соло оп. 131b.

Молоде покоління німецьких музикантів у складі сталих камерних ансамблів і сьогодні продовжує популяризувати камерно-інструментальну

спадщину М. Рegera. Серед них вирізняється фортепіанне тріо «Гіперіон» (Hyperion Trio), засноване в 1999 році. Світова слава та відповідно насичена концертна діяльність колективу розпочалася після перемоги на Міжнародному конкурсі камерної музики імені Й. Брамса в 2001 році. У 2008 році колектив відзначився записом камерно-інструментальної музики М. Рegera на лейблі «Thorofon». Окрім Фортепіанного тріо *мі мінор* op.102 колектив здійснив запис “Ларго” з “Сюїти у старовинному стилі” op.93a та найголовніше – “Ларго” з “Характерної фантазії” *Ре мажор* op. WoO II/3 1889 року. Цей твір, поруч із квітетом “Jugend” op. WoO II/2, дозволив переглянути усталену періодизацію творчого шляху М. Рegera, докладно розглянуту в підрозділах 1.3 та 1.4.

Творчість М. Рegera актуалізується й у зв’язку з загальними процесами, що відбуваються в музичному мистецтві, починаючи з 1960-х років. Як зазначає В. Сумарокова: «З боку виконавців-концертантів на зміну гомологічному («самоінтерпретуючому», «інтерпретуючому всередині традиції, що не привносить критеріїв, що належать іншій традиції» за М. Лобановою) приходить діалогічний принцип дослідження музичних явищ (текстів у тому числі). Нова концепція діалогу розуміється не як просте джерело інформації, а як спосіб, що веде до більш глибокого розуміння інших, а також до саморозуміння» [133, с. 181].

Симптоматичним у цьому зв’язку для музичного виконавства став саме період 50–60-х рр. ХХ століття. Як констатує М. Лобанова, «в творчості, у виконавстві, в пропаганді трапляються численні відкриття. Вузька галузь, з якою деякий час ототожнювалася музика, перетворюється на величезне поле...» цих самих відкриттів [64, с. 31]. У виконавстві розпочинається активний рух щодо розширення кордонів текстового поля музики. Таким прикладом, зокрема, є «відкриття» забутої особистості, – митця на ім’я Макс Рeger.

Міжнародне визнання композитора помітно активізувалося на межі століть. Одним із виконавців світового рівня, який за останні десятиліття

став відомим пропагандистом музики М. Рegera, є знаменитий російський віолончеліст і органіст Олександр Князєв. Цілком закономірно, що саме органна творчість М. Рegera надихнула музиканта на розширення власного концертного репертуару та його фіксації у звукозаписі. У результаті в 1997 році побачив світ перший запис усіх віолончельних сонат, у 2008 році відбувся повторний запис вибраних віолончельних сонат № 1 (ор. 5) та № 2 (ор. 28). Наступний 2009 рік ознаменувався випуском CD із всіма творами для віолончелі, серед яких було записано не тільки всі чотири віолончельні сонати та цикл із трьох солосюїт ор. 131c, а й вибрані твори М. Рegera в авторській транскрипції О. Князєва. Партнером у записах виступив не менш відомий французький піаніст російського походження Едуард Оганесян, теж яскравий пропагандист органної музики М. Рegera.

Серед солістів-інструменталістів світового рівня згадаємо також німецьку альтистку Табею Ціммерман (T. Zimmermann) – володарку Міжнародної музичної премії імені Ернста фон Сіменса 2020 року. В її доробку, що нараховує 50 компакт-дисків, музика М. Рegera посідає окреме місце. У 2010 році Т. Ціммерманн була нагороджена премією «Echo Klassik» як інструменталістка року саме за записи творів М. Рegera, а саме: солосюїти ор. 131d.

У плеяді знаменитих сучасних виконавців окреме місце належить японській скрипальці та альтистці Імаї Набуко. Відома камералістка та солістка, вона є одним із членів-засновників відомого струнного квартету «Michelangelo Quartet». І. Набуко відзначилася монографічними концертними програмами з творів М. Рegera. У результаті в 2003 році на шведському лейблі «BIS» з'явилися записи циклу солосюїт ор. 131d та Соната для кларнета ор. 107 у версії для альту.

Найбільший сплеск світового визнання музики М. Рegera, зокрема й камерно-інструментальної, відбувся в останнє десятиліття, період відзначення 100-річчя смерті (2016) та 145-річчя народження (2018) М. Рegera. Окрім грандіозного за масштабами фестивалю музики М. Рegera

в Карлсруе, ініційованого Інститутом М. Регера, що тривав увесь 2016-й рік, відзначимо велику творчу працю вихованців Вищої школи музики ім. Ф. Мендельсона в Лейпцигу, а саме: запис майже всіх камерно-інструментальних творів М. Регера, що увійшли до серії «М. Рeger. Камерна музика для струнних» («Max Reger. String Chamber Music»). Обсяг трьох плит перевищив 200 хвилин. Нагадаємо, що цей масштабний проєкт було ініційовано відомими німецькими камералістами й педагогами скрипалем Еріхом Гебартом, альтисткою Тетяною Масуренко та віолончелістом Пітером Брунсом. Саме вони об'єднали 25 студентів-струнників спочатку для знайомства зі спадщиною М. Регера, а в результаті – в грудні 2015 року в Великій залі навчального закладу відбулася серія записів. Серед виконавців відзначимо молоду генерацію інструменталістів, які продовжили активну концертну діяльність із творами М. Регера. Це зокрема: скрипальки С. Гломбіца та Г. Бурхардт і альтисти Фрідеманн Геккер та Ронен Шифрон (R. Shifron).

Символічно, що в 2016 році рідне місто Й. С. Баха Лейпциг також долучилося до вшанування пам'яті М. Регера. Фестиваль, який отримав назву «Регер у Лейпцигу», тривав упродовж травня та відзначився численними концертами органної та хорової музики.

У відзначенні 145-річчя від дня народження М. Регера в 2018 році у світі традиційно відбулося багато мистецьких акцій. Серед них відзначимо Фестиваль М. Регера в Москві, який ініціювала Лауреатка 6-го Європейського конкурсу камерної музики кларнетистка Рузалія Касімова. Упродовж листопада 2018 – лютого 2019 рр. у Московській консерваторії відбувся фестиваль з тетралогією камерно-інструментальних концертів та виставкою. Вступне слово до програми написала тодішня директора Інституту М. Регера професорка С. Попп.

В Україні творчість М. Регера до сьогодні залишається певною *terra incognita*. У концертних програмах переважно звучать органні твори. Вибрані камерно-інструментальні опуси виконуються здебільшого як

складова навчального репертуару. Найпопулярнішими серед них є, безперечно, солосюїти для альту.

Сягнувши прижиттєвої слави як європейський інструменталіст-віртуоз і автор найвідоміших після Й. С. Баха органних опусів, М. Регер усвідомлював, що його твори надзвичайно складні для виконання. І не тільки тому, що вимагали неймовірної досконалості виконавської техніки, але й, як зазначалося, через величезну ускладненість тонально-гармонічного мислення. М. Регер не тільки не прагнув уникнути цієї гармонічної «тотальності», притаманної його стилю композиторського письма, а й переніс її на суто поліфонічні жанри та форми, створивши тільки йому притаманні типи і види фуг, канонів, фантазій, прелюдій, варіацій і т. п. Напевно тому його інструментальна музика до певної міри гармонічно гранично насичена, важка за звучанням, багата на підкріплені гармонією прийоми поліфонічного письма, ускладнена тонально й нелегка для сприймання (ще й через масштабність драматургічних концепцій, що їх можна порівняти з драматургією органних концертів Г. Ф. Генделя чи Фантазіями і фугами Й. С. Баха або самого М. Регера).

На межі XX–XXI століть європейська виконавська практика змінила вектор щодо повернення на концертну естраду забутих, часом через історичні катаклізми, імен митців. Збільшення питомої ваги виконання в цей період інтелектуальної музики визначило творчість М. Регера як складову не тільки в контексті історичного розвитку музичного мистецтва, а й як парадигму впливу М. Регера вже на сучасне виконавство у світі, як процес. У цьому контексті постать М. Регера перегукується з його знаменитим попередником Й. С. Бахом уже не тільки у світлі відкриття його музики сучасними виконавцями, а й в аспекті розвитку ідей через століття після смерті композитора, педагога, виконавця та теоретика М. Регера.

Музика М. Регера була здатна впливати на колег, пробуджувати в них творчу думку – до того ж, як уже мовилося, думка ця, під враженням від його музики, спрямовувалася в різноманітних напрямках. І цей

потенціал не був вичерпаний у 20-х – 40-х роках минулого століття. Навпаки, він і сьогодні до кінця не розкритий. Доказів тому чимало, серед них – висловлювання і твори визнаного в сучасному світі угорського композитора Дьордя Лігеті (G. Ligeti, 1923–2006). Він стверджував, що саме у М. Рegerа почув м'якість гармонії, динамічну мінливість – і в той самий час потяг до монументального, грандіозного. На думку Д. Лігеті, в органному опусі М. Рegerа “*Volumina*” (“Обсяги”) можна помітити як уламки барокової фігурації, так і колорит звучання романтичного органа – в дусі Ф. Ліста [193, с. 106]. Хоча взаємини Д. Лігеті з традицією були далеко не простими, і він багато чого «обігрував» іронічно – але діалогу зі спадщиною М. Рegerа він не припиняв, оскільки вона несе в собі ще багато нереалізованих можливостей.

Наприкінці 1970-х – початку 1980-х років сформувався так званий «новий романтизм», представниками якого були композитори Німеччини, Польщі, Радянського Союзу. У творах «новоромантиків» відбився вплив як митців ХІХ ст., так і їхніх послідовників – Г. Малера, Р. Штрауса, раннього А. Шенберга, і звичайно ж М. Рegerа. І сьогодні музика початку ХХ ст. привертає все більше уваги, а інтерес до неї за останні десятиліття помітно зріс. Цілком можливо, що саме це допоможе по-новому оцінити і безпосередньо творчість М. Рegerа.

Сформувавшись як митець у ХІХ ст., М. Рeger жив і творив у більш напруженому ритмі ХХ ст. Досить згадати його невинну різнобічну діяльність не лише як композитора, а й як піаніста, педагога, диригента та музично-громадського діяча. Зокрема, захоплення музикою М. Рegerа після його успішної поїздки до Росії, насамперед до Петербурга, спричинило активне бажання цілої низки вже молодих російських музикантів навчатися у нього: Василь Алексєєв (1910 року вивчав аналіз музичних форм), Євген Браудо, Юлія Вейсберг, Олександр Веприк (у 1909–1914 роках навчався по композиції), Яків Гандшин (у 1905–1906 роках навчався по класу органа), Григорій Крейн (у 1907–1908 роках навчався по теорії музики і композиції), Павло Ковальов (у 1908–

1909 роках навчався по композиції й аналізу музичних форм), Микола Краузе та Костянтин Кузнецов (у 1905–1906 роках навчався по композиції), Мендель Леві (у 1912–1913 роках вивчав теорію музики), Ааре Меріканто, Ернест Пенгу (від 1909 року вивчав теорію музики), Ядвіга фон Ульріх (у 1910–1912 роках вивчала теорію музики) [112]. На думку російської дослідниці Марини Раку, котра вивчала своєрідність сприйняття регерівської музики його російськими сучасниками, виразно помітна відсутність прямого впливу М. Рegera на них. Адже «захоплення мистецтвом не завжди приводить до творчого впливу. Воно може виразитися не в конкретних художніх результатах, а в деяких світоглядних уроках, одним з яких для свідків російських концертів Рegera стали ідея звільнення від школярських норм ремесла і думка про право композитора на свободу способів вираження» [112].

Символом творчої долі композитора виглядає фотомонтаж на регерівській виставці 1987 року в Парижі, де композитора зображено на пероні вокзалу між двома уявними потягами, один з яких рухається в ХІХ ст., а інший прямує в ХХ ст. Мабуть, саме в цьому й полягає значення особистості М. Рegera, його спадщини, способу життя та історичної ролі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Творчість М. Рegera, зважаючи не тільки на її незвичність у контексті традиційного музикування, а й на виразну мистецьку неординарність, уже за його життя була предметом гострих суперечок. І нині вона викликає чимало дискусій у музикознавчих колах, зокрема й у Німеччині. Одні вважали його визначним композитором нової епохи, інші називали не цілком адекватним, а його музику – беззмістовною і хаотичною. Незважаючи на титанічні зусилля М. Рegera у справі пропаганди власної творчості, після смерті композитора його музика виконувалася достатньо рідко.

Можемо стверджувати, що причиною певного нерозуміння творчих ідей композитора стала, з одного боку, максимальна інтелектуальна насиченість творів, що знижувало їх розваговий потенціал і звужувало коло слухачів-непрофесіоналів. З другого, – у творчості, камерно-інструментальній зокрема, М. Рeger виразно відходить від усталених традиційних моделей, насичує власні твори великою кількістю нових рис і підходів. Це зробило музику композитора захопливою для молодого покоління німецьких і зарубіжних музикантів та інтелектуалів, але ускладнило сприймання творів композитора широким музичним загалом. Хоча пошанування його творчості у період найвищого злету було дуже високим. 1910 року М. Рeger навіть став почесним доктором медицини Берлінського університету саме завдяки тому, що «слухання і виконання його творів сприяє зміцненню душевного здоров'я і прискорює одужання хворих на цілий ряд хвороб»... [55, с. 26].

Наукових праць, присвячених проблемам творчості М. Рegera, на сьогодні є досить багато, але їх коло обмежується, загалом, німецькомовними виданнями. Інтерес до музики М. Рegera виник спершу у вигляді численних рецензій на концерти композитора, полеміки між його прихильниками й ворогами, і лише згодом – у формі монографій та аналітичних статей. Сьогодні їх налічується понад тисячу назв. Чималий внесок у справу популяризації творчості М. Рegera зробила його вдова Ельза Рegera, яка до останнього подиху самовіддано поширювала будь-яку можливу інформацію про постать і творчість свого чоловіка: навіть її автобіографія була оприлюднена під заголовком: «Моє життя із та для Макса Рegera»... І, треба визнати її титанічні зусилля таки увінчалися успіхом. Нині М. Рeger посідає почесне місце в сонмі класиків німецької музики як композитор, музичний діяч, педагог і органіст-виконавець.

Проте музикознавство колишнього СРСР, до якого можна додати праці пострадянських дослідників і науковців, має в арсеналі лише кілька праць про М. Рegera та його музичну спадщину. Ключовою з них слід вважати працю Ю. Крейніної – авторки єдиної до сьогодні монографії про

М. Рegera на пострадянському просторі, яку ми аналізували в нашій дисертації.

Більшість наукових досліджень у Східній і Західній Європі присвячено окремим напрямкам творчості М. Рegera – органному і хоровому. Вивчення камерно-інструментальної творчості композитора, яка, як доведено в нашій дисертації, є надзвичайно масштабною, але не дослідженою, певною мірою нами заповнюється. І це дозволяє більш глибоко осмислити роль і місце постаті й творчості М. Рegera в середовищі німецької музичної реальності початку ХХ століття.

Зауважимо, що доробок М. Рegera-композитора не можна жодною мірою відділити від його діяльності як організатора музичного життя Лейпцизького університету та міста Лейпцига, а також від діяльності як органіста-віртуоза. Щодо стильових параметрів його творчості – слід відзначити її пізньоромантичний «підмурівок». Власне на ньому згодом були пророщені «паростки» необароко, поліфонічної манери письма та виразні алюзії класичної стилістики (В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Брамс). Як музично-церковний діяч і органіст М. Рeger, незважаючи на те, що був – як він сам любив зазначати – «до кінчиків пальців католиком», виступив безпосереднім продовжувачем починань великого Й. С. Баха і автором класичних нині опрацювань протестантських хоралів.

В українському музикознавстві особистість М. Рegera поставала як складник об'єкта дослідження у працях Л. Мельник, О. Савайтан та Н. Швець-Савицької. Пропонована дисертація є також одним із свідчень описаної тенденції відродження музики композитора. Як і концертна діяльність здобувача, який є також виконавцем та організатором концертних виступів із творами цього композитора-класика.

Не менш складним явищем був мистецький і соціокультурний контекст, у якому розгорталася творча діяльність М. Рegera. Можна констатувати, що, незважаючи на той факт, що на переламі століть у Німеччині й Австрії утверджувалися паростки югендштілю та сецесії, які в цілому протиставляли себе «старим» тенденціям, М. Рeger зумів

парадоксально поєднати у своїх творах це передчуття нового із виразним тяжінням до постромантизму. У композиціях М. Рєгера постійно спостерігаємо прагнення до ліричності висловлення, виразності фрази, емоційної глибини та експресивності. І на ці характерні риси постійно накладаються певні ознаки інших стильових концептів: «брамсівського класицизму», тематичної і фактурної досконалості в манері Л. Бетховена, по-моцартівськи гнучке відчуття форми і навіть певні риси імпресіоністичних звучань, правда, в розумінні цього стилю Е. Куртом. Як істинний органіст, М. Рєгер з роками щораз більше схиляє голову перед контрапунктичним мистецтвом Й. С. Баха. Саме тому є всі підстави говорити про стильовий дуалізм творів композитора і навіть зараховувати його до творців неокласицизму. Хоча сам М. Рєгер захоплювався скоріше майстерністю і композиційною досконалістю творів певних авторів, аніж свідомо відроджував їхню стилістику.

Незважаючи на зазначене, завдяки фантастичній працьовитості композитора (створив понад 1000 опусів!) він зумів виробити особливий індивідуальний тип стилістики та образності, який переважна більшість музикологів вважає етапним явищем у формуванні нової музики і, зокрема, неокласицизму. Оскільки історія мистецтва не раз доводила, що значення багатьох явищ, їх зміст і спрямованість часто усвідомлюються лише згодом, то нинішню однозначно високу оцінку доробку композитора можна тільки підтримати.

М. Рєгера-новатора в багатьох сферах творчості, його все-таки неможливо уявити поза контекстом німецької музичної традиції, поза постійним контактом з нею. Проблема ставлення до минулого виявилася для XX століття однією з найактуальніших. І М. Рєгер успішно її вирішує: він оновлює і підіймає на нову висоту мистецтво контрапункту, оновлює культуру компонування багатьох класицистських жанрів (зокрема варіацій), ряд жанрів були реанімовані ним практично із повного забуття. Підсвідомо і ненавмисне М. Рєгер фактично справив вплив на всіх європейських композиторів, що творили на початку XX століття. Не

завжди цей вплив був так позитивно оцінюваним, як це підкреслював П. Гіндеміт, траплялися й різко негативні оцінки (як із уст Е. Гріга), але вже той факт, що творчість композитора не була ані проігнорована, ані замовчувана говорить сам за себе. А поміж відданих прихильників М. Рegera були постаті таких велетнів музики XX століття, як К. Шимановський, С. Прокоф'єв, М. Мясковський, А. Онеггер, А. Шенберг, П. Гіндеміт, І. Стравінський та ін.

Тому сьогодні, через понад 100 років після смерті композитора, досліджуючи стильові особливості творчості М. Рegera, можна стверджувати тезу про унікальність його постаті. Його постать не тільки змогла увібрати ключові досягнення німецької культури, а й стала вагомим внеском у консолідацію стильових тенденцій через постромантизм з його стильовою монологічністю до неокласицизму з його полістилистичністю та багатовекторністю мислення. Твори М. Рegera-транскрипціоніста, поруч із аналогічними опусами Ф. Бузоні (особливо органної музики), вже давно стали класичними зразками у своїй царині.

ВИСНОВКИ

У результаті здійсненого аналізу виявлено корені еволюційних тенденцій і стильових інновацій, апробованих і утверджених М. Регером у більшості композицій камерно-інструментального жанру. У результаті проведеної роботи було уточнено хронологізацію стильових періодів творчої діяльності композитора, а також особливості індивідуального творчого стилю М. Регера в різні періоди його життя і творчості. Також аргументовано тезу про те, що, завдяки надзвичайній працьовитості М. Регер зумів досягти особливого індивідуального типу стилістики та образності, який переважна більшість музикологів вважає етапним явищем у формуванні нової музики, зокрема, неокласицизму

На основі узагальнень здійснено розподіл творчого шляху композитора на три базових періоди. Ранній період творчої активності (з періодом формування художніх і мистецьких пріоритетів включно) тривав до останніх років XIX ст. Далі настав «дикий» період, позначений зацікавленнями в галузі опрацювання рис різноманітних стилів і манер та переважною орієнтацією на класичну стилістику. У зрілий період М. Регер стає більш виваженим у використанні та асимілюванні елементів виразовості минулих епох, органічно поєднує їх із домінуванням «власної» модерної стилістики. Відзначено яскраве прагнення митця залучати до письма світліші й «легші» класицистські за виразовістю образи в манері В. А. Моцарта. Але водночас композитор не відмовився від раціональних і логічних параметрів письма Й. С. Баха. Якщо в ранньому періоді переважала постромантична стильова парадигма, то в наступні спостерігаємо співіснування різних стильових начал та переорієнтацію творчих інтенцій у двох напрямках: монологічного і множинного стилю (протополістилістики). Щодо стильових параметрів творчості М. Регера – слід відзначити чинне упродовж усього творчого життя композитора її

пізньоромантичне підґрунтя. Власне, саме з нього згодом проросли елементи риторики необароко, поліфонічної манери письма (Й. С. Бах), помірних імпресіоністичних звучань (К. Дебюссі, Р. Штраус) та виразні алюзії класичної стилістики (В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Брамс). Це згодом створило передумови для становлення певного стильового дуалізму, що став із часом джерелом формування доктрини полістилістики в музиці ХХ ст.

Камерно-інструментальна музика М. Рegerа чи не найповніше й найоб'ємніше продемонструвала еволюцію стильової творчості композитора. До камерно-інструментальних жанрів М. Рeger звертався упродовж усього життя: від перших композиторських спроб – і до останніх опусів «Єнського вільного стилю». Вони якнайяскравіше віддзеркалюють художні реалії епохи переламу століть: панування тенденцій югендштілью накладається на продовження розвитку головних шляхів пізнього романтизму, освоєння здобутків музичного імпресіонізму та відновлення на новому естетичному ґрунті художніх практик класицизму.

Твори М. Рegerа для сольних струнних та його відома “Сюїта в старовинному стилі” ор. 93 для скрипки і фортепіано жилися переважно вже з інших джерел. Композитор звертався до спадщини Й. С. Баха та барокових жанрів і композиційних принципів. Однак стиль бароко потрактований композитором достатньо вільно: в Сюїті майже нічого немає від стилізації, крім тематичної подібності з першою частиною Третього Бранденбурзького концерту Й. С. Баха та загального активного характеру в крайніх частинах. Тут маємо справу зі стильовими алюзіями, одним із зачинателів яких у музиці став саме М. Рeger. У його пізніх творах помітним є вплив не тільки німецьких композиторів. Зокрема, відома віолончельна соната ор. 116 (1910) неочікувано містить у собі відгомін стилю К. Дебюссі. Свобода й непередбачуваність акордових зв'язків часом набувають у творі незвичайного для М. Рegerа лірико-імпресіоністичного відтінку. У 1910-ті роки у творах композитора на

перший план часто виходить елегійне начало (струнний квартет ор. 121, скрипкові сонати ор. 122 та ор. 139).

Розгляд сонат М. Регера для струнно-смичкових інструментів підтвердив тезу про те, що саме німецький югендштіль у музиці став консолідуючим ядром для плюралістичної стилістики, яка залучала до свого кола художні елементи та прийоми, пов'язані з іменами Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Р. Штрауса та ін.

У дисертації обґрунтовано тезу про те, що орієнтація на принципи та стилістику бахівського письма стала визначальною рисою стилю М. Регера пізнього періоду творчості. Це проявилось в типах образності, техніці поліфонії, «ансамблевій» організації звучання та характерному трактуванні форм.

Барокові традиції у формуванні інструментального циклу найяскравіше відображено в опусах для скрипки соло. Одним із найпоказовіших творів М. Регера необарокового спрямування стали Шість прелюдій і фуг для скрипки соло ор. 131. Підкреслюється значення цих творів в еволюції стилю композитора та їх певна енциклопедичність у питанні переосмислення й збереження барокових традицій німецької композиторської школи.

У результаті звернення до жанру фуґи, що трактується як своєрідний жанр-символ (форма-символ) у процесі творчого розвитку барокових, зокрема бахівських традицій, перед М. Регером постала необхідність створення контексту для обраної поліфонічної форми. Актуальність її «середовища існування» стала очевидною завдяки нескінченній варіативності композиторських рішень: фуґи існують у нього як самостійні твори: в макроциклах – у форматі циклів варіацій, в сюїтах, сонатах і камерно-інструментальних ансамблях, а також у мікроциклі – разом із прелюдією, що на прикладі ор. 131а яскраво демонструє втілення барокових традицій формування інструментального циклу в творах для скрипки соло.

Важливим є також використання символіки чисел, що пронизує творчість зрілого М. Рegera, як і великого Й. С. Баха.

Виділено особливий тип індивідуально-композиторського стилю М. Рegera, опрацьований ним в останні роки життя («Єнський вільний стиль»). Також було виявлено прагнення М. Рegera до моделювання як методу роботи, що сформувало низку специфічних прийомів (імітація, складні контрапункти, стилізація) та запозичення форм старовинних жанрів. Звернено увагу на таке специфічне явище у структурі композиторського стилю М. Рegera, як монолексика і полілексика, що найпомітніше втілилися саме в камерно-інструментальній творчості композитора пізнього періоду. Прагнення досконалості художньої форми та архітектонічної стійкості залишалося найважливішим складником композиторського стилю М. Рegera упродовж усіх періодів.

М. Рegera-новатора неможливо уявити поза контекстом німецької музичної традиції і контактами з нею. Композитор успішно вирішив проблему ставлення до минулого. Його шлях до неокласичної стилістики був цілком оригінальним: митець оновив і підняв на нову висоту мистецтво контрапункту, культуру компонування і формотворення багатьох жанрів (зокрема варіацій, фантазій, сюїт), деякі були реанімовані ним практично з повного забуття. Підсвідомо й ненавмисне М. Рeger фактично вплинув на всіх європейських композиторів, які творили на початку ХХ століття. Поміж відданих прихильників М. Рegera були П. Гіндеміт, М. Мясковський, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, І. Стравінський, А. Шенберг, К. Шимановський, представники нововіденської школи та ін.

У дослідженні аргументовано актуалізацію і використання композитором численних жанрів, що були знаковими для минулих епох. Але це стало наслідком внутрішньої мотивації, спричиненої потребами композиторського письма і прагненням до всеохопності й універсальності.

Завдяки активному «ренесансу» творчості М. Рegera у 1960–1970-х роках нині його музика сприймається музикантами-виконавцями і

композиторами як найвище досягнення німецько-австрійської постромантичної традиції поруч із музикою Г. Малера та Р. Штрауса.

Починаючи із середини 1960-х років формуються стабільні критерії, а відтак – традиції виконавських інтерпретацій творів М. Рegera, де першість тримають музиканти молодших поколінь, не обтяжені консервативними професійними «кліше». Музика композитора вже нікого не відштовхує. Навпаки, цілий ряд відомих виконавців, наприклад, скрипалька Табеа Ціммерман (Німеччина), альтистка Нобуко Імаї (Японія), віолончеліст Олександр Князєв (Росія) та багато інших – почали навіть формувати монографічні програми з творів М. Рegera.

Чітка тенденція на реабілітацію та *ренесанс* камерно-інструментальної творчості М. Рegera обумовлена визначенням цієї постаті як предтечи процесів, що характеризують музику кінця ХХ ст. З одного боку, – стабільність у жанровій сфері, асиміляція «чужого слова» в контексті авторських висловлень, яскраві інтонаційні інваріанти, з другого – жанровий плюралізм, мінливість ритмоінтонаційного рельєфу, пов'язана зі зміною відтворюваних моделей, відсторонення авторського «я», що ховається під маскою моделюючого стилю, і характерне вже для музичного мистецтва останньої третини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агишева Ю. Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2005. 244 с.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1974. 336 с.
3. Арановский М. Проблемы стиля // Советская музыка. 1982. № 5. С. 98–101.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
5. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
6. Білоусова Ю. Музика для віолончелі соло: семантика, артистична лексика // Сумарокова В.Г., Білоусова Ю.В., Веселіна О.Ю., Кононова М.В., Ларчіков В.В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика. Навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. Одеса : ВМВ, 2009. С. 90–121.
7. Бочкова Т. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахизма : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Москва, 2000. 189 с.
8. Бочкова Т. Феномен бахизма в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования / глав. ред. Э. Б. Фертельмейстер. Нижний Новгород : НГК им. М. И. Глинки, 2014. № 2 (32). С. 19–21.
9. Биджакова Н. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дис. канд.

искусствоведения: спец. 17.00.02. Музыкальное искусство/
Государственная консерватория (Академия) им. С.В. Рахманинова.
Ростов-на-Дону, 2010. 194 с.

10. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы: Монография.
Ленинград : Художественная литература, 1978. 224 с.

11. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки.
Москва : Музыка, 1988. 80 с.

12. Варунц В. Цикл «Kammermusik» (к вопросу о неоклассицизме
П. Хиндемита) // Пауль Хиндемит . статьи и материалы / редактор-
составитель И. Прудникова. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 143–178.

13. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о
стилевых критериях // *Laudamus*. К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова :
сб. науч. трудов. Москва : Композитор, 1992. С. 244–252.

14. Гайдамович Т. Виолончельные сонаты Бетховена. Москва : Музыка,
1981. 71 с.

15. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика.
Театр. Москва : Флинта, 2008. 288 с.

16. Гейне Г. Собрание сочинений. Москва : ГИХЛ, 1957. Т.1. 357 с.

17. Герасимова-Персидская Н. А. И. С. Бах и Д. Шостакович // И. С. Бах
и современность. Киев : Музична Україна, 1985. С. 33–43.

18. Гессе Г. Игра в бисер. Москва : Художественная литература, 1969.
544 с.

19. Гессе Г. Собрание сочинений, Т. 4. Ленинград : Гослитиздат, 1957.
523 с.

20. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 4-х кн. Кн. 1 :
Виолончельная классика. Москва; Ленинград : Музгиз, 1950. 510 с.

21. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 4-х кн. Кн. 3 :
Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). Москва :
Музыка, 1965. 616 с.

22. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 4-х кн. Кн. 4 :
Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. Москва : Музыка,

1978. 407 с.

23. Гнедовская Т. «Свободный и спонтанный творец» Анри ван де Велде // Западное искусство. XX век. Мастера и проблемы. Москва : Наука, 2000. С. 40–70.

24. Гнедовская Т. От «сентиментализма» к «рационализму». Эволюция жилого особняка в немецкой архитектуре начала XX века. [Текст] / Западное искусство. XX век : Пробл. развития зап. искусства XX в.: [Сб. ст.]. Санкт-Петербург, 2001. С. 175–196.

25. Голота. А. Апология Модерна. Москва : [б. и.], 1994. 17 с.

26. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.

27. Доможирова Е. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство/Петрозаводская гос. консерватория. Петрозаводск, 2003. 201 с.

28. Дружинин С. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана: Дисс. ... канд. искусств. Москва, 2002.

29. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.

30. Друскин М. Иоганнес Брамс. Москва : Музгиз, 1959. 143 с.

31. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. Москва : Сов. композитор, 1973. 271 с.

32. Друскин Я. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 136 с.

33. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 541 с.

34. Заднепровская Г. Риторические фигуры в музыке XX века (на примере творчества А. Караманова) // <http://www.karamanov.ru/articles/21>

35. Зандер Н. Макс Рeger и Карл Штраубе – страницы творческой дружбы // Музыкальная академия, 2005. № 1. С. 73–79.

36. Зандер Н. Органное творчество Макса Рegerа в аспекте биографических, организоведческих и исполнительских проблем: дис. ...

канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2006. 200 с.

37. Заславская И. Эстетическая концепция "юной классичности" Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Петрозаводская гос. консерватория. Москва, 1997. 23 с.

38. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 78 с.

39. Зенкин К. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры : избр. ст. / гл.ред. К. А. Жабинский. Вып. 5. Ростов-на-Дону, 2013. С. 69–85.

40. Исхакова С. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. . канд. искусствоведения / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 1998. 25 с.

41. Искусство нового времени. Опыт культурологического анализа. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 307 с.

42. Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації // Музична Україністика: сучасний вимір. Вип. 1 . НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ, 2005. С. 106–115.

43. Каратыгин В. Макс Регер. Избранные статьи/ред. и вводная статья Ю. А. Кремлёва. Москва; Ленинград : Музыка, 1965. 352 с.

44. Каратыгин В. Последний симфонический концерт в Павловске : Речь, 1913. 231 с.

45. Карнаухова В. Хоровые жанры в творчестве Макса Регера: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2003. 260 с.

46. Карнаухова В. Диалог с классическим наследием в хоровых сочинениях Макса Регера // Искусство XX века. Н.Новгород, 1999. С. 89
47. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 102 с.
48. Кириллина Л. К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. ст. / ред. С. В. Грохотов. Москва : Московская консерватория, 2011. С. 62–82.
49. Клусон Ю. Некоторые проблемы художественной культуры Австрии и творчество нововенцев в 1918-1938 годы // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. Москва, 1983. С. 104–117.
50. Кон Ю. К вопросу о понятии Музыкальный язык// от Люлли до наших дней. Москва : Музыка, 1967. С. 93–100.
51. Коробейников С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство/Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2001. 161 с.
52. Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. Ленинград : Музгиз, 1960. 370 с.
53. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
54. Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник / [голов. ред. О. В. Сокол]. Вип.7. Кн. 2. Одеса : Друкарський дім, 2006 С. 59–70.
55. Крейнина Ю. Макс Регер. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1991. 203 с.
56. Крейнина Ю. Макс Регер // История зарубежной музыки : учебник для муз. вузов. Вып. 5 : Конец XIX – начало XX в. / ред. И. В. Нестьев. Москва : Музыка, 1988. С. 203–219.

57. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. Москва : Музыка, 1966. 111 с.
58. Кремлев Ю. Стиль и стильность / Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Москва, Ленинград : Музыка, 1965. С. 53–68.
59. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд ; под ред. Б. Асафьева. Москва : Музгиз, 1931. 304 с.
60. Кушнірук О. Імпресіонізм в німецькій музиці // Київське музикознавство, 2013. Вип. 45. С. 147–158.
61. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 460 с.
62. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Москва : Музыка, 1980. 288 с.
63. Лихачев Д. Поэтика литературных средств // Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. С. 146–287.
64. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 221 с.
65. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
66. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
67. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 611 с.
68. Марков П. Современная экспрессионистическая драма в Германии // Искусство, 1923. №1. С. 373–391.
69. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская Музыка. 1979. №3. С. 30–39.
70. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 5. Москва, 1984. С. 5–18.

71. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: дис. канд. мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2004. 208 с.
72. Мельник Л. Історизм як стильовий принцип // Питання стилю і форми в музиці. Вип. 4. Львів : Каменярь, 2001. С. 22–42.
73. Милка А. Функциональность музыкальной структуры и динамика структурного развития в сюитах Баха: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.821 / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1970. 27 с.
74. Михайлов А. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии. Москва, 1997. 912 с.
75. Михайлов А. Обратный перевод / сост. Д. Р. Петров, С. Ю. Хурумов. Москва : Языки культуры, 2000. 856 с.
76. Михайлов А. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Сб. статей / Ред. Е.П. Юренева. Москва : Сов. художник, 1984. С. 179–203.
77. Михайлов А. О немецкой романтической поэзии // Поэзия немецких романтиков. Москва : Художественная литература, 1985. С. 3–25.
78. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX-начала ХХ // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Музыка, 1963. Вып. 2. С. 146–180.
79. Михайлов М. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. / ред. Раабен Л. Н. Вып. 4. Москва-Ленинград : Музыка, 1965. С. 16–29.
80. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследования. Ленинград : Музыка, 1981. 261 с.
81. Москаленко В. Понятие "музыкальное произведение" в аспекте методики анализа./ Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении. Киев: КГК им. П.И. Чайковского, 1985. С. 50–64.

82. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа) / Киев : Мин. культ. Украины, КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
83. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство Вип.1. Київ, 1998. С. 87–93.
84. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. Москва, 1981-82. Т. 1-2
85. Наливайко Д. Искусство: Направления течения, стили. Київ : Мистецтво, 1981. 287 с.
86. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. Киев : Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1993. С. 55-70.
87. Нейгауз Г. Композитор-исполнитель (из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева). // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Москва : ГМИ, 1961. С.438–447.
88. Нестеров С. И. С. Бах и М. Рeger: циклы сонат для скрипки соло (точки пересечения и отталкивания) / Искусство на рубеже веков: Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону : Гефест, 1999. С. 299–303.
89. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. Очерки в двух частях, ч. 1, кн. 1. Москва : Музыка, 1976. С. 11–94.
90. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Сочинения: В 2 т. Москва : Рипол Классик. Т.1, 1998. С. 56–158.
91. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов : Классика XXI, 2004. 56 с.
92. Нордау М. Вырождение. Современные французы. Москва : Республика, 1995. 400 с.
93. Онеггер А. Я – композитор, Москва : Музгиз, 1963. 206 с.

94. Оніщук Н. Сюїти для альту соло Макса Регера в контексті розвитку стилевих напрямків музичного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. : дипломна робота магістра. Рукопис. Київ, 2014. 244 с.

95. Палшков Б. Макс Регер и его три сюиты для альту соло (вопросы интерпретации второй сюиты ре-мажор). Озвученное методическое пособие для студентов консерватории //Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 101 : Зі спадщини майстрів. Кн. 2: зб. наук. ст. Київ, 2013. С. 162–177.

96. Пірієв О. Сонати для віолончелі та фортепіано Макса Регера як дзеркало стильової еволюції композитора / Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Зб. ст. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Вип.24. Виконавське мистецтво. Львів : Сполом, 2010. С. 208–218.

97. Пірієв О. Творчість Макса Регера як об'єкт наукових досліджень / Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Зб. ст. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Вип. 25. Виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2011. С. 114–124.

98. Пірієв О. Камерно-інструментальна творчість Макса Регера / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип.107. Київ, 2013. С. 146–157.

99. Пірієв О. Сюїти для віолончелі соло Макса Регера в контексті пізнього стилю композитора / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Виконавське мистецтво: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Вип. 91. Київ, 2010. С. 157–167.

100. Пірієв О. Стильові проєкції творів для віолончелі Макса Регера у музичному мистецтві першої чверті XX сторіччя. / Студії мистецтвознавчі: Театр, Музика, Кіно, Ч. 3 (39). Київ, 2012. С. 37–45.

101. Піриєв А. Фуга в структурі поліфонічного диптиха Макса Регера / European Journal of Arts. Scientific journal. №3. Vienna : Premier Publishing, 2020. P. 149-155.

102. Полевой В. Искусство XX века. 1901-1945 / Малая история искусств. Москва : Искусство, 1991. 303 с.
103. Прокофьев С. Автобиография. Москва : Сов. композитор, 1982. 600 с.
104. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Вып. 3: Москва: Музыка, 1985. 494 с.
105. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Москва : Музыка, 1981. 353 с.
106. Раабен Л. Стилиевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890-1917 годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Музыка, 1973. Вып. 12. С. 3–60.
107. Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.1. Ленинград, 1962. С. 20–51.
108. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. ст. Ленинград: Сов композитор, 1981. С. 196–213.
109. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века. Очерки. В двух частях / Ред. Д.Житомирский. Ч.1. Кн.1. Москва: Музыка, 1976. С.232-277.
110. Рабей В. Бах в интерпретации советских исполнителей. В кн.: О музыкальном исполнительстве. Москва, 1954. С. 234–246.
111. Рабей В. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. Москва, 1970. 209 с.
112. Раку М. Музыка Макса Регера в России: к вопросу о парадоксах исторической рецепции // Музыкальная академия, 2019. № 4. Электр. Ресурс. Режим доступа: [https:// mus.academy/articles/muzyka-maksa-regera-v-rossii-k-voprosu-o-paradoksakh-istoricheskoy-retseptsii](https://mus.academy/articles/muzyka-maksa-regera-v-rossii-k-voprosu-o-paradoksakh-istoricheskoy-retseptsii).
113. Регер М. К учению о модуляции / пер. и комментарии В. Шпиницкого. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 72 с.

114. Рeger М. Упадок и возрождение музыки // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы: учеб. пособие для муз. вузов / ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1975. С. 32–39.
115. Рихтер Э. Учебник фуги: руководство к сочинению фуги: к подготовительным упражнениям в подражаниях и канонах для Лейпцигской музыкальной консерватории / Санкт-Петербург: А. Битнер, 1873. 202 с.
116. Савайтан О. Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму / Дис. на здобуття наукового ступ. канд. мистецтвознавства.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерства культури України, Київ, 2018. 191 с.
117. Савайтан О. Фортепіанний концерт Макса Регера: трактування жанру в історико-художньому контексті // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2017. Вип. № 1 (34). С. 62–70.
118. Савенко С. Позднее творчество И. Ф. Стравинского в проблеме единства стиля // Из истории Русской и Советской музыки. Вып. 2. Москва: Музыка, 1996. С. 243–257.
119. Савенко С. О неоклассицизме И. Стравинского // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 179–210.
120. Сарабьянов Д. Бидермейер. Стил без имен и шедевров // Москва : Пинакотека. 1998. №4, С. 4–13.
121. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. Москва : Галарт, 2001. 343 с.
122. Сарабьянов Д. Стил модерн: истоки, история, проблемы. Москва: Искусство, 1989. 294 с.
123. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 447 с.

124. Сокол О. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчнi ремарки : автореф. дис. на здобуття вчен. ступ. докт. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Киiв, 1996. 28 с.
125. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров : учеб. пособие для муз. вузов / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород : ННГК им. М. И. Глинки, 2013. 52 с.
126. Сохор А. Интерпретация. Москва : Музыкальная энциклопедия, 1974. Т.2. С. 549–557.
127. Сохор А. Стил, метод, напрямлення (к определению понятий) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.4. Москва–Ленинград : Музыка, 1966. С. 3–16.
128. Стерноу С. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.
129. Стравинский И. Публицист и собеседник/(Ред.-сост. В. Варунц). Москва : Сов. Композитор, 1988. 504 с.
130. Стравинский И. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова; Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. Москва : Советский композитор, 1973. 527 с.
131. Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Ленинград–Москва : Музгиз, 1933. 62 с.
132. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилиеве искання в музице 70–80х годов XX века : сб. ст. Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 1994. С. 53–70.
133. Сумарокова В. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX – початку XXI століття: рефлексія і дискурс // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії. 2010. Вип. 3 (12-13). / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва НАМ України. Киiв : Музична Україна, 2010. С. 178 – 185.
134. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору / Науковий вісник Національної музичної

академії України ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. Вип. 3. Київ, 1999. С. 117–126.

135. Сюта Б. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.

136. Тер-Оганезова И. “Ludus tonalis”. Основные особенности формообразования // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. Москва, 1979. С. 83–113.

137. Устюгова Е. Стил ь и культура: Опыт построения общей теории стилия / Е. Устюгова. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2006. 260 с.

138. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Текст.: очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 231 с.

139. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс, 1992. 464 с.

140. Хиндемит П. Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие // Сов. Музыка, 1973. №11. С. 101–109.

141. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. Москва : Музыка, 1967. 479 с.

142. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа [Сост. В. П. Бобровский и Г. Л. Головинский]. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 119–149.

143. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. Москва : Музыка, 1966. С. 216–330.

144. Холопова В. Музыкальный стиль: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия : науч. теор. и критико-публицистический журн. Москва : Композитор, 1995. № 3. С. 165–168.

145. Царева Е. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1986. 383 с.

146. Царева Е. Стил ь музыкальный // Муз. энциклопедия. Т.5. Москва, 1981. С. 282–289.

147. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: учебник для муз. вузов. Москва : Музыка, 1987. 239 с.
148. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. В сб.: Музыкальное исполнительство и современность, вып. 1, Москва : Музыка, 1988. С. 43–69.
149. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. Москва : Сов. Композитор, 1975. 238 с.
150. Швець Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Питання стилю і форми в музиці. наукові збірки Львівської держ. муз. Академії ім. М.В Лисенка. Вип. IV. Львів.: Каменярь, 2001. С. 5–21.
151. Швець-Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. на здобуття вчен. ступ. докт. Мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво», Київ, 2010. 50 с.
152. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. Москва : Наука, 1973. 256 с.
153. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Издательство Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
154. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке Проблемы музыкальной Культуры. Київ : Музична Україна, 1989. С. 86–105.
155. Шпиницкий В. Рeger, Макс. «Прошу слова!»: Из эпистолярного и публицистического наследия /пер. и коммент. В. Шпиницкого. Москва : ArsisBooks, 2018. 248 с.
156. Шпиницкий В. Эльза Рeger: воспоминания о поездке в Петербург: Северное сияние: сб. ст. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 139–142.
157. Щелкановцева Е. Сюиты для виолончели соло И. С. Баха. Москва : Музыка, 1997. 112 с.

158. Юрьев А. Скрипичные штрихи как средство артикуляции в сонатах и партитах И. С. Баха для скрипки соло: Дисс. Ленинград, 1973. 183 с.
159. Юсин Г. Творчество И. Брамса и традиции эпохи барокко: культурный историзм композитора-романтика / Проблемная аура австро-германского романтизма: Сборник научных трудов. – Киев : Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. С. 21–41.
160. Anderson C. Max Reger and Karl Straube: perspectives on organ performing tradition. Aldershot : ASHGATE, 2003. 446 p.
161. Anderson C. Die Regemoten des amerikanischen Straube-Schulers George Lillich: Zur Regerpädagogik der Straube-Schule in den Jahren 1929 bis 1930 Reger-Studien 6, Schriftreihe des Max-Regers-Instituts, Band XIII Hrsg. von A. Becker, G. Gefaller und S. Popp. Wiesbaden, 1998. P. 345–364.
162. Bekker P. Kritische Zeitbilder. Berlin : Schuster und Löffler, 1921. 375 p.
163. Brinkmann R. Max Reger und die neue Musik // Max Reger. Ein Simposion/ ed. K. Röhring. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. 88 p.
164. Brinkmann R. On the Problem of Establishing «Jugendstil» as a Category in the History of Music - with a Negative Plea // Art Nouveau and Jugendstil and the Music of the early 20th century. P. 19–40.
165. Cadenbach R. Max Reger und sein Zeit. Regensburg : Laaber, 1991. 385 p.
166. Choki S. Zwei Aspekte der Bach-Rezeption urn die Jahrhundertwende. Reger und Busoni Reger-Studien 6, Schriftreihe des Max-Regers-Instituts, Band XIII Hrsg. von A. Becker, G. Gefaller und S. Popp. Wiesbaden, 1998. P. 313–319.
167. Dalhaus C. Musik und Jugendstil // Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Op. cit. P. 73–88.
168. Dalhaus C. Warum ist Regers Musik so schwer verstandlich? // Neue Zeitschrift fur Musik, 1973. H. 3.

169. Danuser H. Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort, in: Reger-Studien 4. Wiesbaden, 1989, P. 137–149.
170. Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts // Neues Handbuch der Musikwissenschaft B.7. : Laaber, 1992. 420 p.
171. Danuser H. Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort, in: Reger-Studien 4. Wiesbaden, 1988. P. 15–27.
172. Dybsand O. Traces of Delicate Lyricism among "Sausages, Kohlrabi Stew and Plum Pudding"? On possible Grieg-influences in Max Reger's Chamber music // <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26927/dybsand-grieg2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Berlin, 2009. P. 1-10
173. Eschmann K. Jugendstil: Ursprünge, Parallelen, Folgen. Göttingen-Zürich, 1991. 190 p.
174. Fellerer K. G. Das Reger-Bild von Joseph Haas Reger-Studien I, Schriftreihe des Max-Regers-Instituts Hrsg. von G. Massenkeil und S. Popp. Wiesbaden, 1978. P. 127–133.
175. Golachowski S. Karol Szymanowski. Krakow : Muzyka, 1956. 128 p.
176. Hasse K. Max Reger. Leipzig : Nabu Press, 2010. 274 p.
177. Henseler U. Johann Sebastian Bach und der Neoklassizismus// Bach und die Nachwelt. Berlin, 2000. B.3. : Laaber, P. 253–314.
178. Hindemith P. / Riemann. Musik lexikon, A-K, Mainz : Schott, 1959. 968 p.
179. Hogner F. Max Reger und die deutsche Orgelbewegung Ars Organi, 1968. P. 1153–1158.
180. Kaufmann H. Aushöhlung der Tonalität bei Reger // Neue Zeitschrift für Musik, 1967. H.3. P. 28–33.
181. Klemm E. Zagadnienie techniki wariacyjnej Regeera i Szymanowskiego // Karol Szymanowski. Księga Sesji Nauka poświęconey

tworzości Karola Szymanowskiego. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 1964. S. 142-160.

182. Kruinmacher F. Balance der Widerspruche. Über Max Regers Choralphantasien Reger-Studien 7, Schriftreihe des Max-Regers-Instituts, Band XYII Hrsg. von S. Schmalzriedt und J. Schaarwachter. Stuttgart, 2002. P. 91–110.

183. Kühner H. Neues Max-Reger-Brevier. Basel, 1948. 89 p.

184. Lindner A. Max Reger. Ein Bild feines Jugendlebens und künstlerischen Werdens / A. Lindner. – Regensburg : G. Bosse, cop. 1938. 452 p.

185. Langen D. Zum Briefwechsel zwischen Max und Elsa Reger Reger-Studien 7, Schriftreihe des Max-Regers-Instituts, Band XVII Hrsg. von S. Schmalzriedt und J. Schaarwachter. Stuttgart, 2002. P. 169–199.

186. Lobaczewska S. Karol Szymanowski: Zycie i tworczosc. Krakow : PWM, 1950. 358 p.

187. Lois R. Die deutsche Musik der Gegenwart. München : Georg Müller, 1909. 320 p

188. Meyer E. Zu Ehren Max Reger // Max Reger. Programmbuch 1873-1973. Meiningen, 1973.

189. Popp S. Schaarwächter J. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008 (Schriftenreihe, Bd. XXI), 2010. 425 p.

190. Popp S. Max Reger. Briefe an Fritz Stein : Carus, 1986. 276 p.

191. Popp S. Max Reger. Briefe an Karl Straube : Carus, 1982. 216 p.

192. Poppen H. Max Reger. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1918. 93 p.

193. Reger M. 1873-1973. Ein Symposion. Wiesbaden, 1974.

194. Reger M. At the turning point to modernism: an illustrated volume with documents from the collection of the Max Reger Institute/hg. von S. Popp, S. Shigihara. Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann, 1988. P. 100–123.

195. Reger M. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen Meiningen/Hg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Weimar: Hermann Böhlaus, 1949. 750 p.

196. Reger M. Briefe zwischen der Arbeit/hrsg, von O. Schreiber. Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts. Bonn, 1956. 207 p.
197. Reger M. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler/Hrsg, von R. Würz. München: Otto Halbreiter Musikverlag, 1923. 96 p.
198. Schmutzler R. Art Nouveau. London, 1978. 224 p.
199. Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien / hrsg. von S. Popp und S. Shigihara. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1988. 265 p.
200. Seedorf T. Der Neoklassizismus// Europäische Musik in Schlaglichtern.-Manheim-Wien-Zürich, 1993. P. 408–410.
201. Selz P. Art Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century. New York, 1959. 192 p.
202. Stein F. Max Reger / F. Stein. – Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1939. 159 p.
203. Stephan R. Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik//Stephan R. Von Musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge. Mainz : Schott, 1985. P. 117–128.
204. Straube K. Briefe eines Thomaskantors. Stuttgart: K. F. Koehler, 1952. 268 p.
205. Stuckenschmidt H. Die grossen Komponisten unseres Jahrhundert. Munchen: Piper, 1971. 300 p.
206. Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Frankfurt-am-Main : Hessen, 1958. 335 p.
207. Wirth H. Der Einfluss von Johann Sebastian Bach auf Max Regers Schaffen//Max Reger. Ein Symposium. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1974. 100 p.
208. Wirth H. Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg : Rowohlt, 1986. 172 p.
209. Unger U. Die Klavierfuge im zwanzigsten Jahrhundert // Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd 11. : Gustav Bosse, 1956. 147 p.

ДОДАТКИ

Додаток А: Нотні приклади:

Приклад №1. М. Рeger. Струнний квартет «Jugend» op. WoO II/2. Частина III

Allegro energico. Nicht zu schnell

Violin I
Violin II
Viola
Cello og kontrabass

Max Reger: String Quartet in D minor (1889), 3rd movement, beginning

Приклад №2. М. Рeger. Соната для скрипки і фортепіано № 1 *ре мінор* op. 1

Приклад №3. М. Рeger. Соната № 1 для віолончелі та фортепіано *фа мінор* op. 5
Частина I

VIOLONCELLO.
PIANO.

marcato il basso

Приклад №4. С. Франк. Соната для скрипки та фортепіано *Ля мажор* FWV 8

Violin part: *più forte*

Piano part: *cresc.*

Приклад №5. М. Рeger. Соната № 1 для віолончелі та фортепіано *фа мінор* ор. 5
Частина I

Violoncello part: *più lento*

Piano part: *più lento*

Приклад №6. Р. Шуман. Три фантастичні п'єси
для віолончелі та фортепіано *фа мінор* оп. 5 Частина III

Coda

Mit Pedal

Приклад №7. М. Рeger. Соната № 1 для віолончелі та фортепіано *фа мінор* оп. 5.
Частина II

con Pedale

una corda

morendo ppp

mf

con espress.

f

tre corde

una corda dolciss.

una corda sempre ppp

9038

Приклад №8. А. Дворжак. Концерт Для віолончелі з оркестром *сі мінор*. Частина III

Più Andante. M. M. $\text{♩} = 76$
dimin.
p
pp
ppp
f
p
f

Приклад №9. М. Рeger. Фортепіанний Квінтеті № 1 *до мінор*. Частина III

Cantabile
con gran espress.
p
poco, f
p
poco, f
p
poco, f
pp
p

Приклад №10. Й. Брамс. «Ода Сафо» для мецо сопрано та ф-но ор. 94 № 4

Ziemlich langsam

Singstimme

Ro-sen brach ich Nachts mir am dunklen Ha - ge;

Pianoforte

p m.v.

Приклад №11. М. Рeger. Соната для кларнета і ф-но *Сі-бемоль мажор* ор. 107

pp

espress.

pp

molto

Приклад №12. М. Рeger. Соната № 4 для віолончелі та фортепіано *ля мінор* ор. 116

F

sostenuto

poco rit.

pp

sostenuto

poco rit.

ppp

Приклад №13. М. Рeger. Соната № 4 для віолончелі та фортепіано *ля мінор* ор. 116

mp

più p

Приклад №14. М. Ререр. Струнный Секстет *Фа мажор* op.118. Largo

Largo con gran espressione. (♩=54-66)

sul G - - -
molto espress.

molto espress.

Приклад №15. М. Ререр. Соната № 9 для скрипки та фортепіано *до мінор* op. 139

Частина II. Largo

Largo (♩ = 40)

sul G
sempre espress. e sonore

p e cre - - - *scen* - - - *do* *ff* *poco rit.*

Largo. (♩ = 40)

p e cre - - - *scen* - - - *do* *f* *p*

a tempo *sul D* *sul G* *poco string.* *rit.*

p *a tempo* *espress.* *mp e cre* - - - *scen* - - - *do* *poco string.* *rit.*

dolce *p e cre* - - - *scen* - - - *do*

Приклад №16. Й. Брамс. Соната № 9 для скрипки та фортепіано *ре мінор* оп. 108

Частина II. Adagio

Adagio.
espress.

p legato

Приклад №17. М. Рeger. Кларнетовий Квінтет *Фа мажор* оп.146.

Poco allegretto. (♩ = 92) quasi rit. - -

Klarinette in A

Violine I

Violine II

Bratsche

Violoncell

grazioso *grazioso*

p *p* *mf* *p*

espress. *espress.*

pp *pp* *pp* *pp*

a tempo *quasi rit. - -* *1 a tempo*

Приклад №18. М. Ререр.

Струнне тріо № 1 для скрипки альт та віолончелі ля мінор ор.77б.

Allegro con moto. (♩ = 168 - 176.)

p (non cresc.)

f

pere - scen - do

Приклад №19. М. Ререр. “Три дуети в старовинному стилі” для двох скрипок ор. 131b

Частина I. Канон мі мінор

Sostenuto, espress.

Violine I

Violine II

p

f

p

Приклад №20. М. Ререр. “Три дуети в старовинному стилі” для двох скрипок
ор. 131b. Частина I. Фуга *мі мінор*

Poco allegro.
f

marc.
f

p

Приклад №21. М. Ререр. “Три дуети в старовинному стилі” для двох скрипок ор. 131b
Частина II. Фуга *ре мінор*

Vivace.
f

f marc.

sempre f

f ben marc.

Приклад №22. М. Ререр. “Три дуети в старовинному стилі” для двох скрипок
ор. 131b. Частина III. Фуга *Ля мажор*

Allegro con spirito.

Приклад №23. М. Ререр. Сюїта №1 для альта соло *соль мінор* ор. 131d
Частина I. *Molto sostenuto*

Molto sostenuto.
espress.

Приклад №24. М. Ререр. Сюїта №1 для альта соло *соль мінор* op. 131d

Частина III. Andante sostenuto

Andante sostenuto.

The musical score is written for a single alto instrument in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked "Andante sostenuto." The score consists of ten staves of music. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte), with many passages marked *p* (piano) or *mf* (mezzo-forte). There are several crescendo and decrescendo markings. The tempo changes from "Andante sostenuto." to "a tempo" and back to "Andante sostenuto." with "rit." (ritardando) markings. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab).

Приклад №25. М. Рeger. Сюїта №1 для альта соло *соль мінор* op. 131d

Частина IV. Molto vivace

Molto vivace.

f p p f p poco a poco cresc. f ff mf e dim. p cresc.

Приклад №26. М. Рeger. Сюїта №1 для альта соло *соль мінор* op. 131d

Частина II. Vivace

Vivace.

f p f p cresc. f p cresc. f p

Приклад №27. М. Рeger. Сюїта №2 для альта соло *Ре мажор* op. 131d

Частина I. *Con moto (non troppo vivace)*



Приклад №28. М. Рeger. Сюїта №2 для альта соло *Ре мажор* op. 131d

Частина II. *Andante*

Приклад №29. М. Ререр. Сюїта №1 для віолончелі соло *Соль мажор* op. 131c

Частина I. Прелюдія

Vivace (♩. 112)

p *cre - scen -*

do f

f *cre -*

scen - do ff

p poco a poco cre -

scen -

do f

poco rit. a tempo p f cre -

scen - do f

p f

scen - do f

p mf p mf p mf p f

Приклад №30. Й. С Бах. Сюїта №1 для віолончелі соло *Соль мажор*
 Частина I. Прелюдія. (Редакція Фрідріха Грюцмахера (F. Grützmacher))

Allegro moderato.

The musical score is written for a single bass clef staff in G major (one sharp). It consists of 10 measures. The tempo is **Allegro moderato.** The dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *dimin.* (diminuendo), and *sfz* (sforzando). The piece features various musical techniques such as triplets, slurs, and ties. A section marked **A** begins at measure 8.

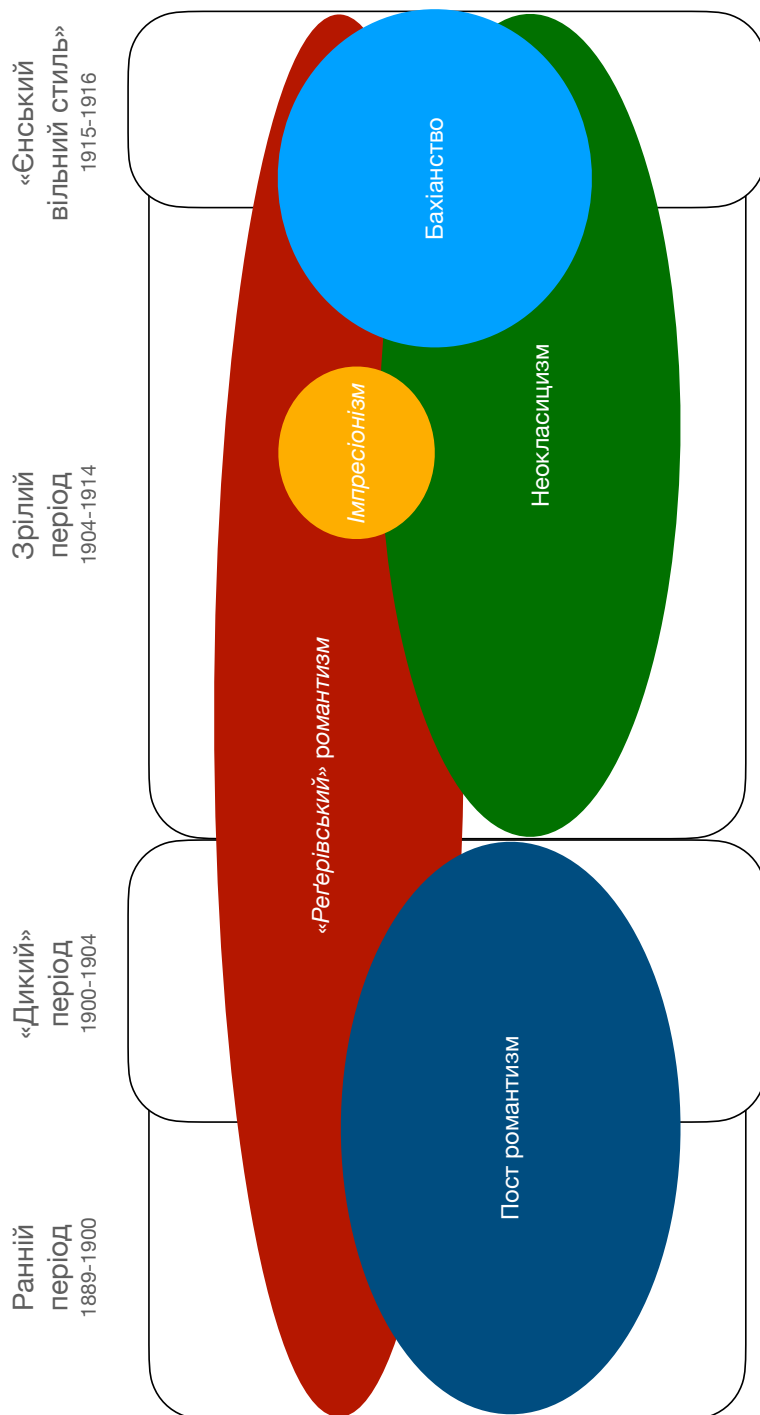
ДОДАТОК Б.

Хронологізація камерно-інструментальної творчості М. Регера.

Хронологізація камерно-інструментальної творчості М. Регера					
Період	Ранній	"Дикий"	Центральний (зрілий)	Пізній	Енський
Роки	1889 - 1900	1900 - 1904	1904 - 1914	1914 - 1915	1915 - 1916
Стиль	романтизм – постромантизм				
Твори	Ор. WoO II/2 Струнний квартет №10 ре мінор "Jugend" (1889)	Ор. 54 - Два струнних квартета (1901)	Ор. 77а - Серенада № 1 для флейти, скрипки та альту ре-мажор (1904)	Ор. 131а - Шість прелюдій та фуг для скрипки соло (1914)	романтизм - неокласицизм, бахманство
	Ор. WoO II/3 "Largo" для скрипки, віолончелі та ф-но ре мажор (1889)	Ор. 54 / 1 - Струнний квартет № 1 соль-мінор (1901)	Ор. 77б - Струнне тріо № 1 для скрипки альту та віолончелі ля-мінор (1904)	Ор. 131b - Тридуєти (Канони та Фуги) у старовинному стилі для двох скрипок (1914)	
	Ор. 1 – Соната для скрипки та ф-но №1 ре мінор (1890)	Ор. 54 / 2 - Струнний квартет № 2 Ля-мажор (1901)	Ор. 79а - Сюїта для скрипки та ф-но (1902-1904)	Ор. 133 - Фортепіанний квартет № 2 ля-мінор (1914)	
	Ор. 2 - Фортепіанне тріо № 1 для скрипки, альту і ф-но сі мінор (1891)	Ор. 64 - Фортепіанний квінтет № 2 до-мінор (1901-1902)	Ор. 79б - Два пієси для віолончелі та ф-но (1904)	Ор. 131d - Три сюїти для альту соло (1915)	
	Ор. 3 - Соната для скрипки та ф-но № 2 Ре мажор (1891)	Ор. 72 - Соната для скрипки та ф-но № 4 До-мажор (1903)	Ор. 84 - Соната для скрипки та ф-но № 5 фа-діз мінор (1905)	Ор. 131с - Три сюїти для віолончелі соло (1915)	
	Ор. 5 - Соната для віолончелі та ф-но №1 фа мінор (1892)	Ор. 74 - Струнний квартет № 3 ре-мінор (1903-1904)	Ор. 87 - Два твори для скрипки та ф-но (1905)	Ор. 139 - Соната для скрипки та фортепіано № 9 в до-мінор (1915)	
	Ор. 28 - Соната для віолончелі та ф-но №2 соль мінор (1898)	Ор. 78 - Соната для віолончелі та ф-но №3 Фа-мажор (1904)	Ор. 91 - Сим сонат для скрипки соло (1905)	Ор. 141а - Серенада № 2 для флейти, скрипки та альту Соль-мажор (1915)	
	Ор. WoO II/9 - Фортепіанний квінтет №1 до мінор (1897-1898)		Ор. 93 - Сюїта у старовинному стилі для скрипки и та ф-но, Фа мажор (1906)	Ор. 141b - Струнне тріо № 2 для скрипки альту і віолончелі ре-мінор (1915)	
	Ор. 41 - Соната для скрипки та ф-но № 3 Ля мажор (1899)		Ор. 102 - Фортепіанне тріо для скрипки, віолончелі та ф-но мі мінор (1907-1908)	Ор. 146 - Квінтет для струнних та кларнета Ля-мажор (1915)	
	Ор. 49 – Два сонати для кларнету та ф-но Ля-бемоль мажор, фа діз мінор (1900)		Ор. 103а - Сюїта для скрипки та ф-но ля мінор (1908)		
	Ор. 42 - Три сонати для скрипки соло (1900)		Ор. 103б - Два маленькі сонати для скрипки та ф-но (1909)		
			Ор. 103в № 1 - Соната для скрипки та ф-но № 6 ре мінор (1909)		
			Ор. 103б №2 - Соната для скрипки та фортепіано № 7 Ля мажор (1909)		
			Ор. 103с - Дванадцять маленьких пієс на теми з Ор. 76 для скрипки та ф-но		
		Ор. 107 - Соната № 3 для кларнету (альта) Сі-бемоль мажор (1908-1909)			
		Ор. 109 - Струнний квартет № 4 Мі-бемоль мажор (1909)			
		Ор. 113 - Фортепіанний квартет № 1 ре-мінор (1910)			
		Ор. 116 - Соната для віолончелі та ф-но № 4 ля мінор (1910)			
		Ор. 117 - Вісім прелюдій та фуг для скрипки соло (1909-1912)			
		Ор. 118 - Струнний секстет для двох скрипок, двох альтів та двох віолончелей Фа мажор (1910)			
		Ор. 121 - Струнний квартет № 5 фа-діз мінор (1911)			
		Ор. 122 - Соната для скрипки та ф-но № 8 мі мінор (1911)			

ДОДАТОК В. Модель стильової еволюції М. Рєгєра

Модель стильової еволюції Макса Рєгєра



ДОДАТОК Г.

Присвяти і знакові виконавці камерно-інструментальних творів М. Регера

Твори М. Регера для камерно-інструментальних ансамблів та струнно-смичкових інструментів соло. Присвяти, ключові виконавці.		
Назва твору	Присвята	Виконавець
Op. WoO II/2 Струнний квартет "Jugend" ре-мінор (1889)	–	Keller-Quartet (G), Berne String Quartet (Swiss), Collegium Con Basso Hamburger Streichquintett (G).
Op. WoO II/3 Largo для скрипки, віолончелі та ф-но ре-мажор (1889)	–	Hyperion Trio (G)
Op.1 – Соната для скрипки та фортепіано №1 ре-мінор (1890)	Hugo Riemann	Ulf Wallin (Sweden),
Op.2 - Фортепіанне тріо №1 для скрипки, альту і ф-но сі-мінор (1891)	miss Isabel Gaunt	Trio Parnassus (G)
Op.3 - Соната для скрипки та фортепіано №2 ре-мажор (1891)	Theodor Kirchner	Ulf Wallin (Sweden),
Op.5 - Соната для віолончелі та фортепіано №1 фа-мінор (1892)	Oscar Brückner	Alexandre Kniazev (RU)
Op.28 - Соната для віолончелі та фортепіано №2 соль-мінор (1898)	Hugo Becker	Alexandre Kniazev (RU), Reimund Korupp (G)
Op. WoO II/9 - Фортепіанний квінтет №1 до-мінор (1897-1898)	Arthur Smolian	Hamburger Streichquartett (G)
Op.41 - Соната для скрипки та фортепіано №3 ля-мажор (1899)	Herrn Joseph Hösl	Ulf Wallin (Sweden),
Op.49 – Дві сонати для кларнету (1900) ля-бемоль мажор та фа-діз мінор	Karl Wagner (№2)	Olivier Patey (France), Anthony Pike (Korea),
Op.42 - Чотири сонати для скрипки соло (1900)	Willy Burmester	Ulf Wallin (Sweden),
Op.54 / 1 - Струнний квартет №1 соль-мінор	Otto Spitzweg	Mannheimer Quartet (G), Drolc-Quartett (G),
Op.54 / 2 - Струнний квартет №2 ля-мажор	Arthur Seidl	Mannheimer Quartet (G), Drolc-Quartett (G),
Op.64 - Фортепіанний квінтет №2 до-мінор (1901-1902)	–	Fanny Mendelssohn Quartet (G)
Op.72 - Соната для скрипки та фортепіано №4 до-мажор (1903)	–	Egidius Streiff (violin, Switzerland) / Alessandro Tardino (piano, Italy) – 2018
Op.74 - Струнний квартет №3 ре-мінор (1903-1904)	Theodore von Gosen	Mannheimer Quartet (G), Drolc-Quartett (G),
Op.78 - Соната для віолончелі та фортепіано №3 фа-мажор (1904)	–	Alexandre Kniazev (RU), Reimund Korupp (G)
Op.77a - Серенада №1 для флейти, скрипки та альту ре-мажор (1904)	Albert Eisenberg	Reger-Trio, Trio Oliva (Italy), Carlo MORENA (flute), Felix AYO (violin), Michèle MINNE (viola); John Wion (flute), Laurance Fader (violin), Stanley Ritchie (violin).
Op.77b - Струнне тріо №1 для скрипки альту та віолончелі ля-	–	Keller-Quartet (G), Aperto Piano Quartet (G), Mannheimer Quartet (G), Trio Oliva (Italy).
Op.79d - Сюїта для скрипки та фортепіано (1902-1904)	Dr. Walther'y	Erich Keller (G)
Op.79e - Дві п'єси для віолончелі та фортепіано (1904)	–	Alexandre Kniazev (RU), Guido Schiefen (G), Pieter Wispelwey (Dutch), Reimund Korupp (G).
Op.84 - Соната для скрипки та фортепіано №5 фа-діз мінор (1905)	Henri Marteau	Adolf Busch (G)
Op.87 - Два твори для скрипки та фортепіано (1905)	–	Ulf Wallin (Sweden),
Op.91 - Сім сонат для скрипки соло (1905)	–	Renate Eggebrech (G), Ulrike-Anima Mathé (G)
Op.93 - Сюїта у старовинному стилі для скрипки і та фортепіано, фа-мажор (1906)	Arnold Rosé	Erich Keller (G), Ulf Wallin (Sweden),
Op.102 - Фортепіанне тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано мі-мінор (1907-1908)	Reinhold Anschütz	Trio Parnassus (G), Fanny Mendelssohn Quartet (G)
Op.103a - Сюїта для скрипки та фортепіано ля-мінор (1908)	Julius Klengel (Aria)	Ulf Wallin (Sweden), Reiner Ginzel (G), Guido Schiefen (G)
Op.103b - Дві маленькі сонати для скрипки та фортепіано (1909)	–	Ulf Wallin (Sweden), Stanley Weiner (USA)
Op.103b №1 - Соната для скрипки та фортепіано №6 ре-мінор (1909)	Robert Bignel	Hansheinz Schneeberger (Swiss)
Op.103b №2 - Соната для скрипки та фортепіано №7 ля-мажор (1909)	Robert Bignel	Hansheinz Schneeberger (Swiss)
Op.103c - Дванадцять маленьких п'єс на теми з Op.76 для скрипки та фортепіано	–	Wolfgang Müller-Nishio (G)
Op.107 - Соната №3 для кларнету (альта) сі-бемоль мажор (1908-1909)	Großherzog Ernst Ludwig	Lars Wouters van den Oudenweijer (Netherlands), Anthony Pike (Korea)
Op.109 - Струнний квартет №4 мі бемоль-мажор (1909)	Adolf Wach	Keller-Quartet (G), Mannheimer Quartet (G), Drolc-Quartett (G), Busch Quartet (G)
Op.113 - Фортепіанний квартет №1 ре-мінор (1910)	Ludwig Beer	Aperto Piano Quartet (G), Quatuor Élyséen (F), Fanny Mendelssohn Quartet (G)
Op.116 - Соната для віолончелі та фортепіано №4 ля-мінор (1910)	Julius Klengel	Alexandre Kniazev (RU), Pieter Wispelwey (Dutch)
Op.117 - Вісім прелюдій та фуг для скрипки соло (1909-1912)	Henri Marteau, W. Ackroyd & Gustav Havemann	Renate Eggebrech (G)
Op.118 - Струнний секстет для двох скрипок, двох альтів та двох віолончелей фа мажор (1910)	Herrn Justizrat und Paul Röntsch	Die Kammermusiker Zürich (Swiss), Wiener Streichsextett (Austria)
Op.121 - Струнний квартет №5 фа діз-мінор (1911)	Bohemian String Quartet	Mannheimer Quartet (G), Drolc-Quartett (G),
Op.122 - Соната для скрипки та фортепіано №8 мі-мінор (1911)	Alexander Schmuller und Leonid Kreutzer	Ulf Wallin (Sweden),
Op.131a - Шість прелюдій та фуг для скрипки соло (1914)	№1 – Willy Hess; №2 – Theodore Spiering; №3 – B. Pines; №4 – Alma Moodie; №5 – Robert Bignel; №6 – Bram Eldering.	Renate Eggebrech (G)
Op.131b - Три дуети (Канони та фуги) у старовинному стилі для двох скрипок (1914)	Bram Eldering	Ivan Peev and Garnik Goukasian (Bulgaria)

ДОДАТОК Г. (продовження)

Присвяти і знакові виконавці камерно-інструментальних творів М. Реґера

Твори М. Реґера для камерно-інструментальних ансамблів та струнно-смічкових інструментів соло. Присвяти, ключові виконавці.		
Op.133 - Фортепіанний квартет № 2 ля-мінор (1914)	Herrn und Frau Walther	Aperto Piano Quartet (G), Quatuor Élyséen (F), Fanny Mendelssohn Quartet (G)
Op.131d - Три сюїти для альту соло (1915)	№ 1 - Heinrich Walter; № 2 – Richard Sahla; № 3 J. Hösl	Tabea Zimmermann (G), Nobuko Imai (Japan), Antoine Tamestit (France), Sara Ferrández (Spain), Yuri Bashmet (RU), Christian Euler (Austria), Roland Glassl (G), Anna Barsegiana (Latvia), Hirofumi Fukai (Japan), Hideko Kobayashi (Japan-G), Elizabeth Balmas (France)
Op.131c - Три сюїти для віолончелі соло (1915)	№1 – Julius Klengel; №2 – H. Becker; №3 – P. Grümmer.	Guido Schiefen (G), Emanuel Feuermann (UA-USA), Ulrich Horn (G), Karen Buranskas (USA), Massimiliano Martinelli (Italy), Pieter Wispelwey (Dutch), Jan Vogler (G), Anja Thauer (G), Zara Nelsova (Canada-USA), Sviatoslav Knushevitsky (RU).
Op.139 - Соната для скрипки та фортепіано № 9 в до-мінор (1915)	Adolph Sommer	Ulf Wallin (Sweden), Stanley Weiner (USA), Nachum Erlich (Israel), Pina Carmirelli (Italy), Jörg Metzger (G), Werner Thomas-Mifune (G)
Op.141a - Серенада № 2 для флейти, скрипки та альту соль-мажор (1915)	–	Oxalys (Belgium), Mannheimer Streichquartett (G),
Op.141b - Струнне тріо № 2 для скрипки альту і віолончелі ре-мінор (1915)	–	Aperto Piano Quartet (G), Mannheimer Quartet (G), Reger-Trio, Lirico Trio, Darian Trio (Austria), Vogl-trio (Austria),
Op.146 - Квнтет для струнних та кларнета ля-мажор (1915)	Karl J. Wendling	Droic-Quartett (G), Diogenes Quartett (G), Wiener Streichsextett (Austria), Aristos Quartet (Nederland), Oxalys (Belgium)

ДОДАТОК Д.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ СТАТЕЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Пірієв О. В. Сонати для віолончелі та фортепіано Макса Регера як дзеркало стильової еволюції композитора // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. 1 : зб. ст. Львів : Сполом, 2010. С. 208–218.
2. Пірієв О. В. Творчість Макса Регера як об'єкт наукових досліджень // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика наук. зб. ; серія: Виконавське мистецтво. Львів : Сполом, 2011. Вип. 25. С. 114–124.
3. Пірієв О. В. Сюїти для віолончелі соло Макса Регера в контексті пізнього стилю композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 91 : Виконавське мистецтво: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 157–167.
4. Пірієв О. В. Камерно-інструментальна творчість Макса Регера // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 107. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 146–157.
5. Пірієв О. В. Стильові проєкції творів для віолончелі Макса Регера у музичному мистецтві першої чверті XX сторіччя // Студії мистецтвознавчі: Театр, Музика, Кіно. Число 3 (39). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 37–45.
6. Piriyevev O. Fugue in the structure of Max Reger's polyphonic diptych // European Journal of Arts : scientific journal. Vienna : Premier Publishing, 2020. No 3. P. 145–150.

ДОДАТОК Е.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: історія і сучасність» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра камерного ансамблю та квартету, 15–16 грудня 2009 р.);
2. Науково-практична конференція СНТТ «Виконавське мистецтво XX – поч. XXI ст. в контексті нео- та пост стилів» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра струнно-смічкових інструментів, 23 грудня 2009 р.);
3. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: Захід-Схід» (м. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 15–16 травня 2010 р.); Міжнародна наукова конференція пам'яті академіка О. Г. Костюка «Стиль модерн у культурі» (м. Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 4 листопада 2010 р.);
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: історія і сучасність» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра камерного ансамблю та квартету, 7 грудня 2011 р.);
5. Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства: музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, 5 грудня 2012 р.);
6. Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір (до 160-річчя ЛНМА імені М. В. Лисенка)» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра камерного ансамблю та квартету, 17 квітня 2013 р.).