http://www.etnolog.org.ua

УДК 780.8:780.614.334+781.61"1900/1925"

СТИЛЬОВІ ПРОЕКЦІЇ ТВОРІВ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ МАКСА РЕГЕРА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ

Олександр Пірієв

Статтю присвячено дослідженню творів для віолончелі Макса Регера, що виявляють головні риси творчості композитора. В аналізі сонат для віолончелі й фортепіано, поданих у зіставленні з творчістю Й. Брамса, Р. Вагнера та Й.-С. Баха, відзначається відтворення М. Регером прогресивних традицій німецької музики та вплив цих композиторів на творчість М. Регера. Також доведено сублімацію пізнього романтизму та неокласицизму в творчості композитора.

Ключові слова: стиль, романтизм, неокласицизм, віолончельні сонати, соло-сюїта.

The article is devoted to the research of cello works by Max Reger which show the main features of the composer's creative. The analysis of sonatas for cello and piano presented in comparison with the works of Brahms and Wagner distinguishes the Reger's reflection of German music progressive traditions and the influence of these composers on the works of Reger. The sublimation of late Romanticism and Neoclassicism in the works of the composer has been proved.

Keywords: style, projection, Romanticism, Neoclassicism, cello sonatas, solo suite.

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

Трансформація на новому ґрунті провідних ідей минулого завжди була однією з основних ланок мистецького процесу. Ознаки, породжені співвідношенням спадковості й новаторства, активно впливають на розвиток будь-якої мистецької течії. У XX ст. ці тенденції в контексті нових стильових пошуків розвиваються широко й різнобічно. Багато з них уже давно закріпилися в композиторській практиці, проте й досі залишаються недостатньо дослідженими, особливо в камерно-інструментальній музиці. Тому ***актуальним*** для сучасної музикознавчої науки є вияв та аналіз розмаїття стильових напрямків XX ст. в цьому різновиді музичного мистецтва.

Відомо, що цей період у мистецтві не репрезентує єдиного історичного стилю, як попередні епохи. Його формують найрізноманітніші течії та напрямки, що дає підстави вести мову про «плюралістичність» XX ст., його складний стилістичний конгломерат.

Особливо гостро в цьому контексті постає камерно-інструментальна творчість німецького композитора Макса Регера, роки життя якого припали на початок XX ст., і у творах якого безпосередньо відобразилися стилістичні проекції цього періоду та їхня еволюція. Саме на прикладі цього творчого етапу простежується, як іноді минуле може стати навіть актуальнішим, ніж теперішнє, а включення різних об'єктів культури в художнє «сьогодні» не підпорядковується жодній хронології.

Метою нашої статті є дослідження сонат для віолончелі й фортепіано та віолончельних соло-сюїт Макса Регера в контексті стильових проекцій музичного мистецтва першої чверті XX ст.

Відповідно до цієї мети було поставлено такі завдання:

– у контексті камерно-інструментальних творів композитора проаналізувати сонати для віолончелі й фортепіано як проекцію еволюції композиторського стилю М. Регера;

– відобразити сублімацію стильових течій і напрямків у контексті пізнього романтизму і неокласицизму на прикладі аналізу сонат для віолончелі й фортепіано та віолончельних соло-сюїт М. Регера;

– провести типологічні аналогії у віолончельних творах М. Регера з віолончельними творами Й.-С. Баха та Й. Брамса,

http://www.etnolog.org.ua

прослідковуючи паралелі зі стилістикою напрямків у мистецтві цих німецьких композиторів.

Об'єктом статті є сонати для віолончелі й фортепіано № 1 (ор. 5), № 2 (ор. 28), № 3 (ор. 78), № 4 (ор. 116) та віолончельні соло-сюїти (ор. 131) як яскравий приклад творчості останнього періоду життя М. Регера.

Предметом дослідження є стилістика віолончельних творів М. Регера в контексті аналізу стильових проекцій у музичному мистецтві початку XX ст.

У статті охоплено творчість композитора М. Регера за період від 1890 по 1916 рік, тобто з моменту завершення останньої фази романтизму та зародження неокласичних стилів.

М. Регер розпочав свій творчий шлях як послідовник пізнього романтизму. Саме романтична традиція визначила його основні риси як музиканта і залишалася домінуючою в його художньому світосприйнятті. Проте пізній романтизм був досить багатоплановим і складним явищем: широковідомими є розбіжності поглядів між Р. Вагнером і Й. Брамсом та особливо між їхніми наступниками. Не заглиблюючись у деталі, нагадаємо деякі важливі моменти.

Й. Брамс був послідовним прибічником непрограмної музики. Композитор досить переконливо доводив, що і в його час музика спроможна усіма своїми силами створити вагомі й оригінальні концепції. Загалом у художньому сприйнятті композитора домінують досить стійкі, а головне поєднані між собою тенденції: завершеність і прозорість архітектоніки, спрямований розвиток ідеї, функціоналізм у всіх складових форми, зокрема в гармонії та оркестровці. Превалюючі емоційні якості музики Й. Брамса – це енергія, мужність та душевна зібраність.

Водночас вагнерівське мистецтво мало тенденцію постійно виходити за межі музики як такої: його музичні твори тяжіють до єднання з іншими видами мистецтва, межі зрозумілого в музиці невгамовно розширюються в програмно-зображувальних цілях, неминучих для оперного жанру і додатково – у зв'язку з ідеями вагнерівської реформи. Порівняно з Й. Брамсом у Р. Вагнера домінує інша тенденція: намагання продемонструвати всі емоції в їхньому максимальному прояві приводить до розширення форми оперних сцен, що насамперед викликає труднощі в сприйнятті логіки цілого.

Макс Регер, майже не звертаючись до програмної музики й опери, своєю творчістю затято відстоював брамсівську ідею самостійного узагальнення музики. Водночас М. Регер свідомо намагався поєднувати ідеї двох своїх кумирів, називаючи різнобічні погляди їхніх послідовників «сектантством»; митець уперто не бажав підтримувати ані одну, ані іншу сторони.

Варто зазначити, що в цьому пункті своєї естетичної програми композитор був досить послідовним. І музику минулого, і сучасну йому музику М. Регер оцінював лише з погляду художніх цінностей, а не відносячи власну творчість до конкретного музичного напрямку. Наприклад, він стверджував, що Р. Штрауса вже в 1908 році можна було вважати класиком, одночасно він зізнавався, будучи «лівим» борцем за нове мистецтво, що не розуміє тих своїх прибічників, які нехтують творчістю Р. Шумана і Ф. Мендельсона, як, так би мовити, недостатньо передових композиторів. «Ну, тепер, – іронізував М. Регер, – очисний вогонь для мене запалять, неодмінно, також і зліва» [цит. за: 2, с. 103].

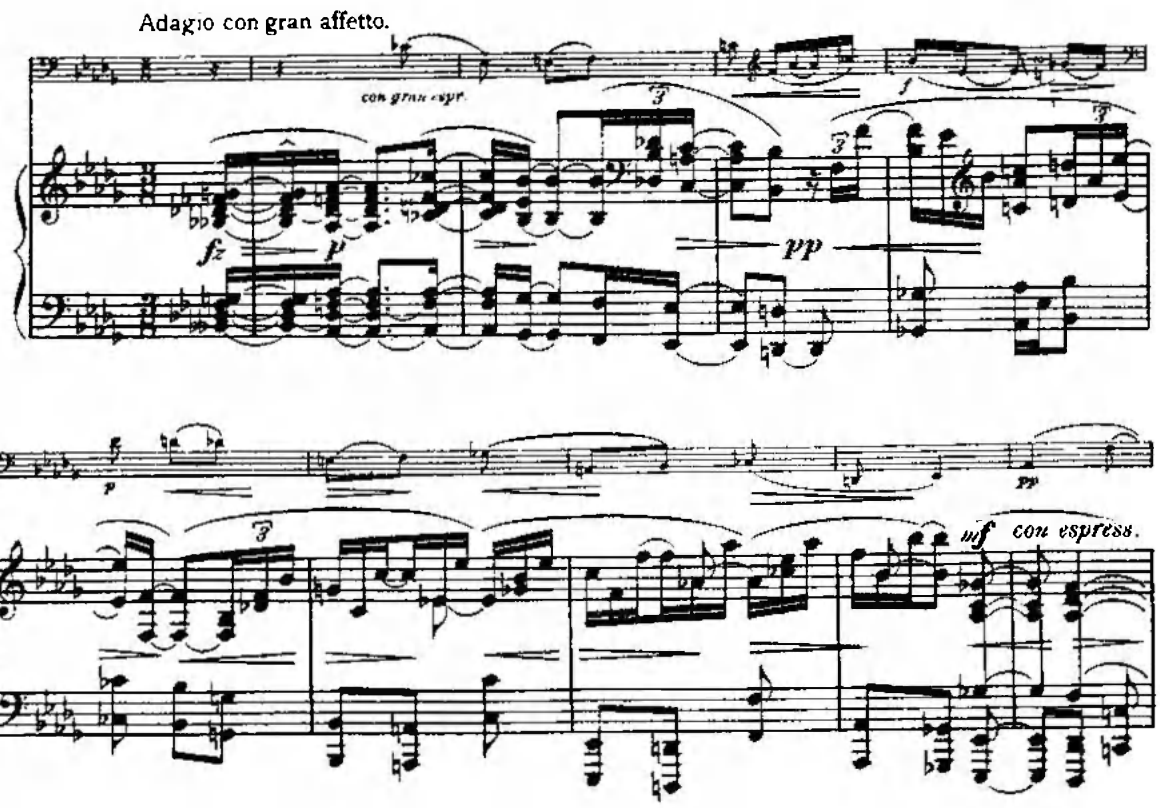
Звичайно ж, одразу приймаючи творчі позиції Ф. Мендельсона і Р. Вагнера, Й. Брамса і Р. Штрауса, було б досить дивно докоряти М. Регеру в широті його різнобічних смаків. Але водночас позиціям композитора властиві й деякі якості, що домінували на початку його творчості і знайшли відображення в одному з перших камерно-інструментальних творів М. Регера – Сонаті для віолончелі й фортепіано, *ор.* 5, написаній у 1892 році (*приклад 1*).

Тут, ознайомившись із музичним матеріалом, а не тільки з позицією М. Регера, мусимо поставити під сумнів, чи так досконало він обирав найголовніше, чи достатнім було його бажання відкинути

http://www.etnolog.org.ua

Приклад 1

М. Регер. Соната для віолончелі й фортепіано № 1, ор. 5
(фрагмент ч. 2)



все несумісне з головною ідеєю творінь. Навпаки, досить часто виникає передчуття нестримної колоритності, багатства складових, не завжди поєднаних точним відбором. Художній результат естетичної програми був не одностороннім, і найбільш вдало цю неоднозначність можна побачити у сферах складу форм, зокрема в першій частині віолончельної Сонати № 1, де одразу зіштовхуються *вагнерівські* і *брамсівські* стильові тенденції.

Проте вже за кілька років у Сонаті для віолончелі й фортепіано № 2 (ор. 28, 1898) ми бачимо зовсім інший, якісно вищий «стрибок» у творчості М. Регера. Тут яскраво та самобутньо реалізуються творчі завдання, що їх свого часу ставив перед собою Й. Брамс, послідовником якого небезпідставно вважав себе і М. Регер.

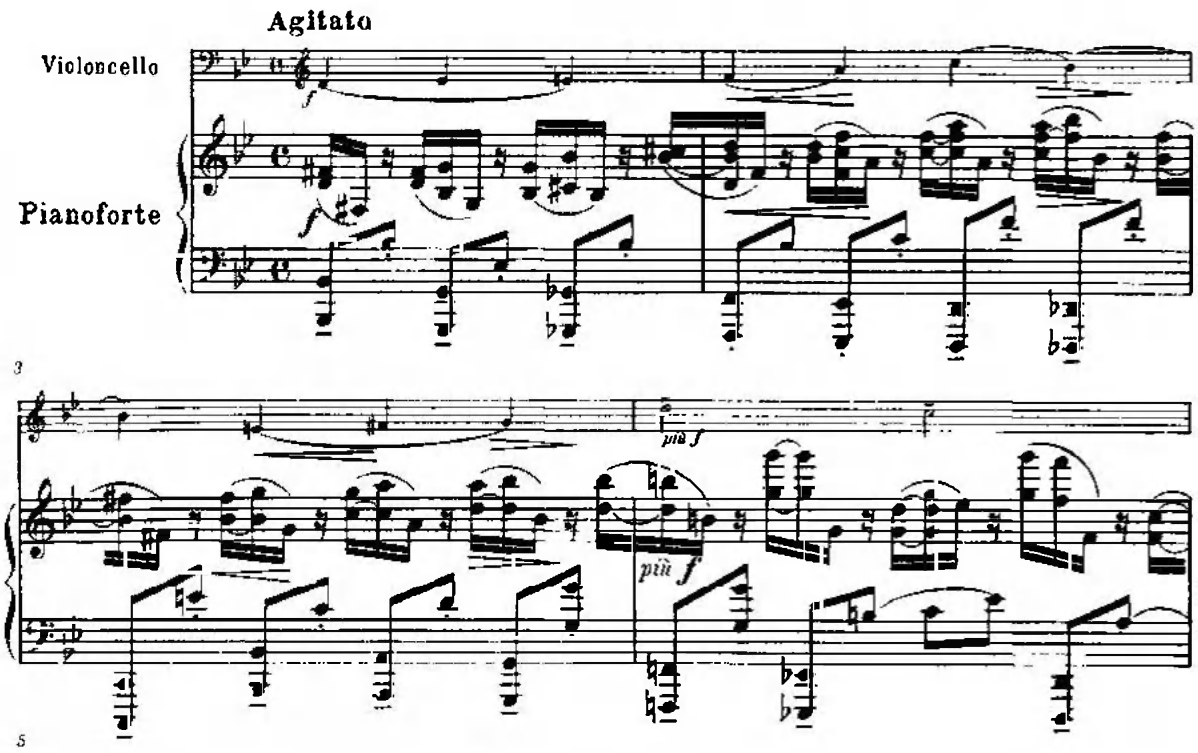
На прикладі музики Й. Брамса (*приклад* 2) М. Регер суб'єктивно намагався насамперед показати ясність форми, відчуваючи форму як таку, як найвеличнішу змістовну цінність, відстоював невичерпність класичних форм, не боячись нарікань на консервативність. Інстинктом видатного митця він відчув небезпеку розмитості в самій структурі твору, небезпеку втрати в музиці своєї унікальної, тільки їй притаманної енергії творення. Як відомо, слово «архітектоніка», яке є одним з найулюбленіших у М. Регера, походить з грецького «architektonike» – «мистецтво будівництва» [2, с. 104].

Класичні гомофонні форми, успадковані М. Регером від Й. Брамса, базувалися переважно на формотворчих якостях гармонії. Саме гармонія дає можливість диференціювати частини твору у функціональному сенсі, допомагає об'єднати окремі думки в єдине ціле. М. Регер не був послідовним теоретиком, його висловлювання з теоретично-естетичних питань – це міркування практика, якому мало цікаве теоретизування, що не має подальшого продовження.

http://www.etnolog.org.ua

Приклад 2

М. Регер. Соната для віолончелі й фортепіано № 2, ор. 28
(фрагмент ч. 1)



З великою повагою М. Регер ставився до свого вчителя Гуго Рімана, але водночас композитор вважав, що його посібник з гармонії є занадто складним для пересічного музиканта. Власна брошура М. Регера «Про модуляцію» [5] мала суто практичне призначення. У ній подано схеми переходу у всі тональності, якими може скористатися будь-який професіонал.

Упродовж усього життя в усіх висловлюваннях М. Регера про гармонію чітко виявлено його схильність до тональної і функціональної системи. У роботах своїх учнів, як і у власній практиці, він намагався досягти насамперед логіки й обґрунтованості гармонічного розвитку.

На заняттях у Лейпцизькій консерваторії М. Регер 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. Це – тоніка, субдомінанта, домінанта; акорди отримують гармонічне значення того акорду (тоніка, субдомінанта, домінанта), з яким вони перебувають у терцієвому співвідношенні (на основі терцієвої спорідненості).

Закон, що стосується самостійних субдомінанти і домінанти, М. Регер формулював таким чином: як у мові можна пояснити конкретне слово, замкнене в дужки зауважень, так само в послідовності акордів вибране окремо співзвуччя можна охарактеризувати більш конкретно, розглядаючи його нібито частково ізольованим від гармонічних зв'язків з його тонікою, оточуючи його особистою субдомінантою і домінантою (в окремих випадках М. Регер використовував подвійну домінанту і подвійну субдомінанту).

Також М. Регер зазначав, що за кожним акордом може йти будь-який інший, а несподівані напрямки акордів необхідно тлумачити, спираючись на проміжні гармонії. Так, можна використовувати тонічні системи нерідної тональності всередині існуючої.

http://www.etnolog.org.ua

У М. Регера кожен закон був обґрунтований, перевірений у педагогічній і творчій діяльності. Скажімо, закон, згідно з яким за кожним акордом може йти будь-який інший, на перший погляд, вказав нам на ознаку повного гармонічного свавілля, проте учень М. Регера К. Хассе у своїй монографії розтлумачив цю тезу таким чином: «За кожним акордом може йти будь-який інший акорд, обраний композитором, якщо наступний потім – третій акорд – є логічним співвідношенням між двома попередніми. Таким чином, два акорди вільні, а третій – вже ні. У цьому й полягає таємниця регерівської логіки» [6, с. 89].

Соната № 3 для віолончелі та фортепіано є найпоказовішим твором регерівського формотворення зрілого періоду творчості. На її прикладі можна повною мірою розкрити еволюцію індивідуального стилю композитора.

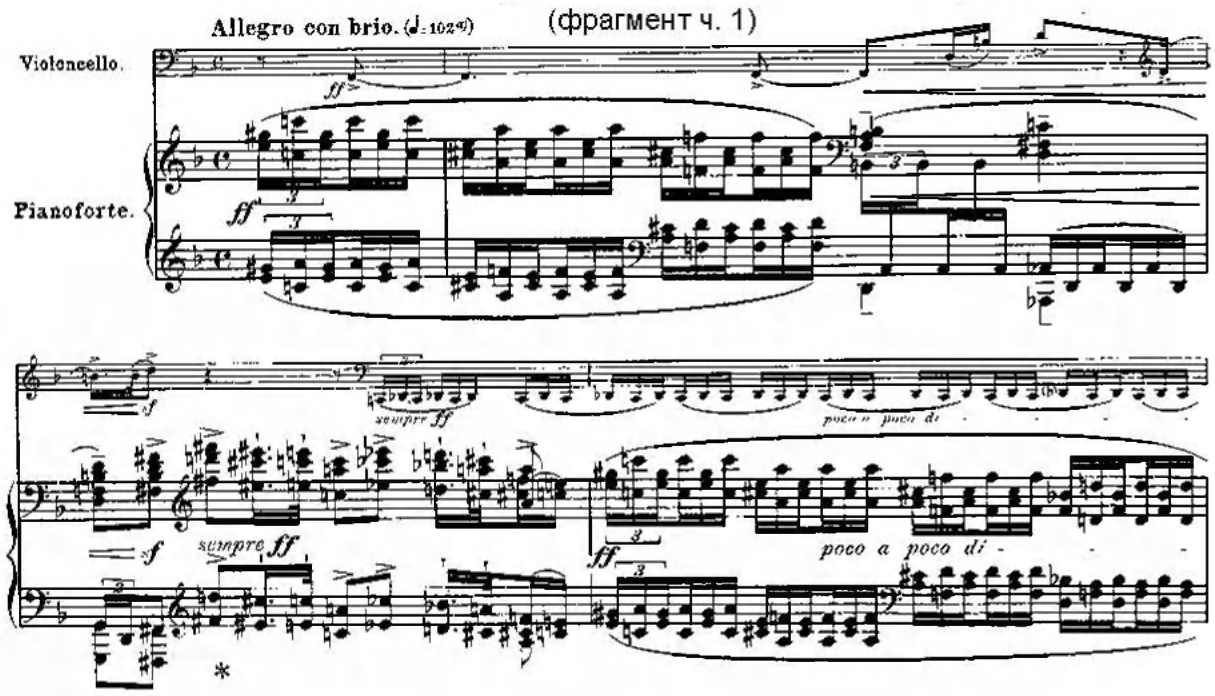
Враховуючи послідовність і достатню переконливість теоретичної розкритої вище позиції М. Регера, слід відзначити, що слухове враження від його музики не завжди підтверджує авторську тезу про головну роль логіки в гармонічній мові.

У Сонаті № 3 орієнтуватись у регерівській формі вже досить важко. Тонально стійких фрагментів не дуже багато, і беззупинний рух загрожує слухачеві втратою своєрідних шляхових вказівників, які б засвідчували функціональну різницю сусідніх розділів.

Цей естетичний результат зумовлений кількома причинами. По-перше, у час написання твору гармонічна мова Макса Регера дійсно була багата на модуляції і настільки ними насичена, що виникало відчуття невгамовності. Учень М. Регера Г. Грабер охарактеризував це явище як «завуальовану тональність» (*приклад 3*).

Приклад 3

М. Регер. Соната для віолончелі й фортепіано № 3, ор. 78 (фрагмент ч. 1)



«Вуалюванню» тональності у М. Регера сприяла ціла низка обставин, як-от рідка поява тоніки, багато еліптичних зворотів, які викликають передчуття відсутності міцного тонічного центру, що базується на складності акордових зв'язків у їхній непередбачуваності.

Насиченість модуляціями в Сонаті додатково підсилена численною зміною гармоній. Велика кількість подій зосереджена

http://www.etnolog.org.ua

в малому часовому просторі. Надмірна важливість акордової складової веде до затримки гармонічної пульсації: «темпи гармонічних змін загалом зворотні пропорційності простоті гармоній» [4, с. 272]. У гармонії М. Регера вбачається хистка рівновага між багатоскладовими гармонічними співвідношеннями і швидкоплинністю акордових змін. проте складність розвитку гармонії компенсується простотою тональних планів. Тут композитор дотримувався насамперед віденсько-класичного типу тональних співвідношень головної і побічної партій сонатного *allegro*.

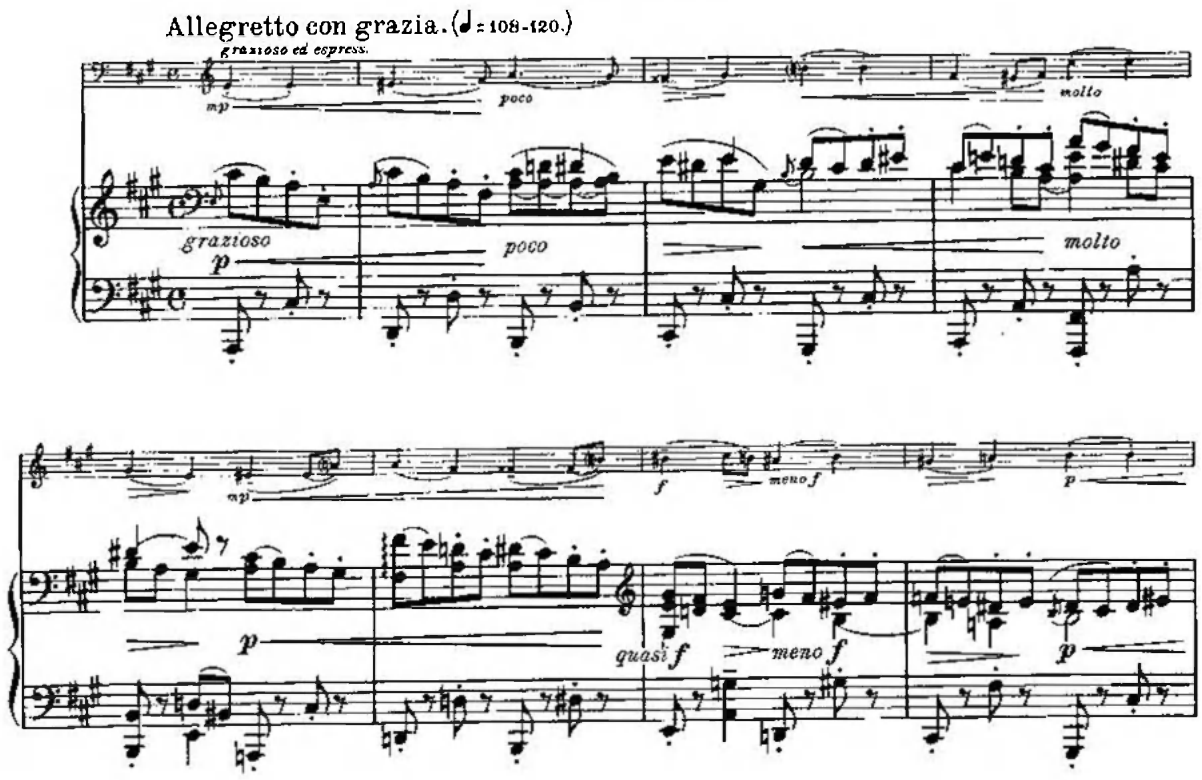
Яскравим прикладом такого підходу є фінал Сонати № 4 для віолончелі й фортепіано (*приклад 4*).

У ньому важливим засобом розмежування частин є також тематизація усіх розділів форми, де навіть у проміжних епізодах майже немає менш важливого, «відтіняючого» матеріалу.

Проте індивідуальність регерівської теми, як, наприклад, у Першій частині

Приклад 4

М. Регер. Соната для віолончелі й фортепіано № 4, ор. 116
(ч. 4, фрагмент)



Сонати № 4 (*Allegro moderato),* – це новий погляд на розвиток мелодичної лінії, гармоній, ба навіть на можливості та завдання, що їх ставить композитор перед виконавцем. Мелодична лінія вже не така тривала і не має широкого дихання, як це можна часто зустріти в темах Й. Брамса. Теми М. Регера складаються насамперед із коротких фрагментів-мотивів, і досягають значних розмірів вже за допомогою гармонічних засобів активний розвиток модуляцій, еліптичні конструкції). Теми розрізняються за рахунок насичення гармонічних зв'язків (побічна партія більш ґрунтовна та врівноважена порівняно з головною, у цьому М. Регер досить традиційний) і контрапунктичної складності фактури. Лінеарна активність у камерно-інструментальних творах виявлялася в композитора не тільки в головному мелодичному голосі, а й у розвитку і самостійності інших голосів.

http://www.etnolog.org.ua

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

Загалом сонатам для віолончелі та фортепіано, як яскравому зразку еволюції камерно-інструментальної творчості М. Регера, властива збалансованість і якість «будівництва». Саме вона містить дещо від архітектури, як-от у творчості Й. Брамса та П. Хіндеміта. До архітектоніки творів Регера доречно застосувати спостереження Т. Лєвої над формою Хіндеміта: «Як і Хіндеміт, Регер досить сильно "любить форму", щоб... вуалювати її заради прохідної психології ідеї...» [3, с. 171].

Однак у регерівських гомофонних формах, враховуючи всю їхню безперечну естетичну привабливість, можна виявити риси штучної «будівельної ідеї» та передчуття розвитку форм. І це яскраво відобразилося в останньому періоді життя композитора, який сам М. Регер назвав Йєнським «вільним» стилем. Саме до цього періоду належать його віолончельні соло-сюїти. На їхньому аналізі можна демонструвати прояви неокласицизму задовго до його офіційного затвердження. Довести це можна в порівнянні з творчістю Й.-С. Баха в аналогічному жанрі соло-сюїт. Саме крізь призму сонат для віолончелі й фортепіано на тлі бахіанства в сюїтах для віолончелі соло, що входять у трилогію опусу для скрипки соло (ор. 131a; *приклад 5*) та альта соло (ор. 131b; *приклад 6*), відобразилась повною мірою стильова еволюція композитора.

Неокласицизм як явище навряд чи можна помістити у звичайні, усталені в мистецтві категорії та уявлення про це поняття. Змінність цього явища часом буває досить несподіваною, бо протиріччя неокласицизму можна побачити в його естетиці. Наразі термін «неокласицизм», який нібито відносить нас до доби класицизму, становить умовний вираз, що в реальній художній практиці не відповідає такому

Чимало митців відгукнулася на події, що відбувалися в мистецтві на початку XX ст. Зокрема, О. Бенуа з упевненістю констатував «пориви до класики», що їх можна побачити в усіх видах мистецтва. У статті «Культурне значення музики Шопена», що вийшла в 1910 році, А. Луначарський відзначив тенденцію відродження в новому столітті стилістики й методу написання старовинної музики: «назад до класиків XVIII ст. Назад до спокою в будові, до самодисципліни, до природності в розумінні. До підкорення бурхливих пристрастей» [1, с. 6].

Найцікавішим, на наш погляд, є музикознавчий аналіз В. Каратигіна, у якому проблема творчості М. Регера постає як особливий об'єкт. Творчість цього композитора музикознавець бачить як найтиповіше втілення «нового класицизму».

Важливо, що і О. Бенуа, і В. Каратигін прямо називають цю стилістичну тенденцію «новим класицизмом». «Бурхливі пориви свого досить сучасного творчого Духу Регер підкорює, апелюючи до бадьорості і здоров'я старих майстрів... Він шукає протиотруту проти мерехтіючих на його шляху подальших відважностей розкладу музикотворчої психіки. І він знаходить цю протиотруту в мистецтві старих майстрів» [цит. за: 1, с. 6]. Доцільно зазначити, що ці слова, загалом сповнені протиріч, були не так спробою констатувати сам факт появи й існування нового класицизму, як сильним бажанням розтлумачити саму сутність цього художнього явища. Каратигін підкреслює своєрідний дуалізм творів М. Регера, маючи на увазі звертання майстра до класичного періоду в музиці, а також до стилістики пізнього романтизму. Але під «сучасним творчим духом» треба розуміти саме цю близькість М. Регера до естетики XIX–XX ст., і це аж ніяк не пов'язано з антиромантичними тенденціями, що панували в 1913 році.

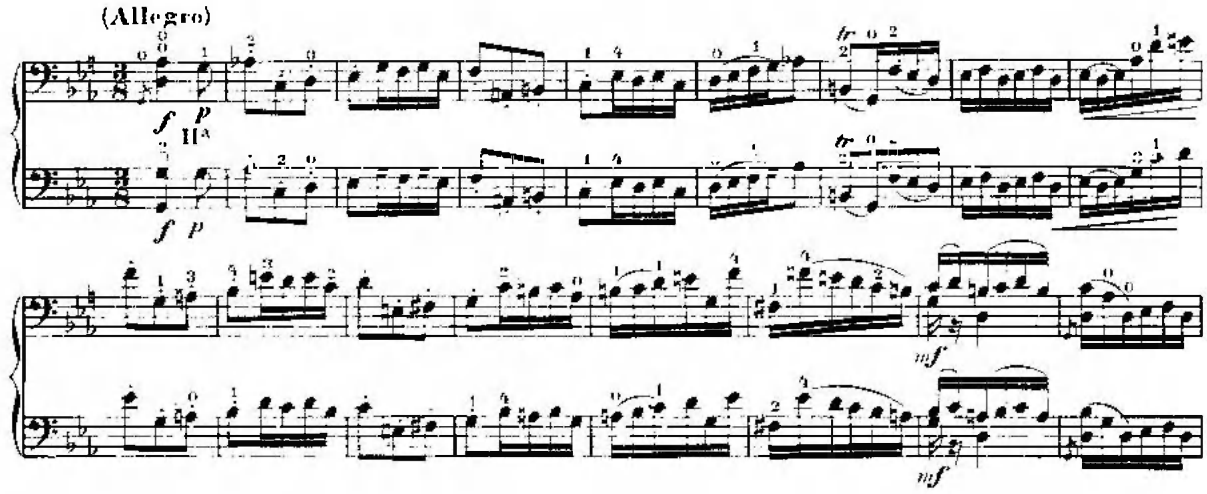
Ця позиція, яку ми цілком підтримуємо, знайшла своє відображення у віолончельних соло-сюїтах, написаних М. Регером у 1915 році, за рік до його смерті.

http://www.etnolog.org.ua

У цих творах найповніше втілився стильовий дуалізм музики М. Регера і передчуття еволюції та зміни цінностей у музичному мистецтві. Саме у творах для віолончелі соло М. Регер продемонстрував справжній мистецький діалог між німецькою композиторською школою XVII та XX ст.

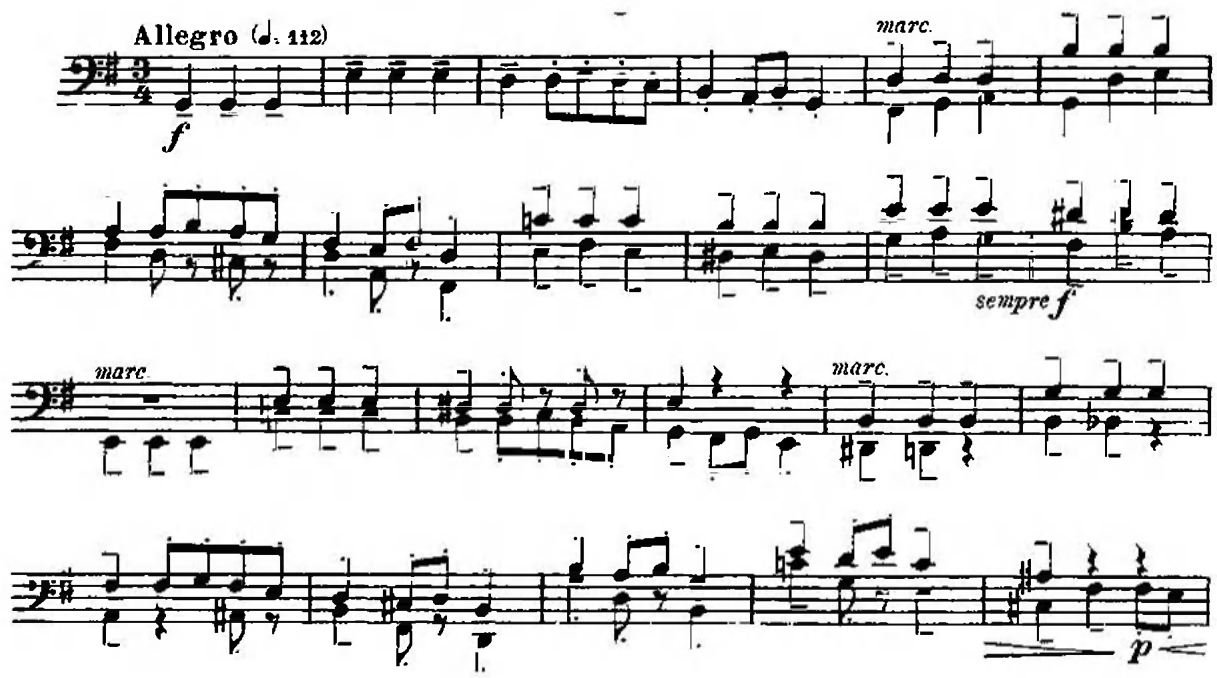
Приклад 5

Й.-С. Бах. Сюїта для віолончелі соло № 5, ор. 131с
(фрагмент Прелюдії (Фуга))



Приклад 6

М. Регер. Сюїта для віолончелі соло № 1, ор. 131с
(ч. 3, фрагмент (Фуга))



http://www.etnolog.org.ua

У творах М. Регера для віолончелі чітко відобразилися стильові проекції музичного мистецтва кінця XIX – першої чверті XX ст. Це насамперед продемонстровано в діалозі з творчістю Й. Брамса, послідовником якого вважав себе М. Регер, що засвідчують сонати для віолончелі й фортепіано, передусім Соната № 1 (ор. 5) та Соната № 2 (ор. 28). Дві останні сонати – № 3 (ор. 78) та № 4 (ор. 116) – засвідчили творчий стрибок у стильових пошуках композитора в наближенні до неокласицизму Загалом вершиною стильової еволюції у творчій проекції композитора стали сюїти для віолончелі соло, що на тлі бахіанства не лише відобразили справжній діалог між творчістю Й.-С. Баха та М. Регера, а й наблизили межу відліку неокласицизму в музиці.

Література

1. *Каратыгин В.* Избранные статьи / В. Каратыгин. – М. : Музыка, 1965. – 352 с.
2. *Крейнина Ю.* Макс Регер. Жизнь и творчество. – М. : Музыка, 1991. – 207 с.
3. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. – М. : Музыка, 1974. – 448 с.
4. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. – М. : Музыка, 1972. – 616 с.
5. *Регер М.* О модуляции. – Ленинград : Тритон, 1926. – 30 с.
6. *Hasse K.* Max Reger. – Leipzig, 1921. – 227 s.

Статья посвящена исследованию произведений для виолончели Макса Регера, которые раскрывают главные черты творчества композитора. В анализе сонат для виолончели и фортепиано, представленых в сопоставлении с творчеством И. Брамса, Р. Вагнера и И.-С. Баха, отмечается воспроизведение М. Регером прогрессивных традиций немецкой музыки и влияние этих композиторов на творчество М. Регера. Также доказана сублимация романтизма и неоклассицизма в творчестве композитора.

Ключевые слова: стиль, романтизм, неоклассицизм, виолончельные сонаты, соло-сюита.