

## **ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ МАКСА РЕГЕРА: ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ В ІСТОРИКО-ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ**

Проаналізовано фортеп'яний концерт М. Регера, виявлено новаторство музичної мови, специфіку композиційно-драматургічних принципів у контексті пізньоромантичної традиції. Звернення до жанру інструментального концерту зумовлено схильністю М. Регера до «абсолютної музики». Композитора приваблював жанр концерту, його внутрішня конфліктність, здатність висловлювати глибокі життєві колізії, потенційна динамічність, зумовлена ігровою специфікою і змагальною природою. У «романтичному концерті» М. Регера цікавила виразність мотиву особистісного домінування, мотиву персонального лідерства, головного в цьому жанрі. Якщо у формоутворенні він залишився традиціоналістом, то його гармонічна мова, оперування тематизмом і способами його розвитку належать уже пізньоромантичній традиції. Так, у музиці М. Регера виникає новий тип цілості, більш складної, ніж класична, динамічної, пов'язаної з відкритою формою, яка тяжіє не до завершеності, а до становлення, руху. Оригінальні принципи розвитку й формоутворення – мотивна «остинатність», «рондоподібна» калейдоскопічність, своєрідні прийоми варіантності – надають музиці М. Регера плинності, образної багатогранності, схильності до метаморфоз, романтичної гри. Композитор завжди прагнув зберегти структурні форми, яких дотримувалися майстри минулого. Творчість М. Регера – це постійна полеміка зі своєю епохою. Він знайшов у надрах багатовікової музичної культури досконалі зразки, по-своєму й по-німецьки «переклав» їх мовою своєї епохи і тим самим відкрив шлях майбутньому.

**Ключові слова:** творчість М. Регера, фортеп'яний концерт, стиль, синтез, традиція, романтизм, драматургія.

В австро-німецькій музиці початку ХХ століття відбувалися процеси, характерні для перехідних часів: співіснування різних художніх напрямів, в одних продовжувалися традиції ХІХ століття, інші були спрямовані на пошуки й експерименти: «Саме в цей час було творчо перероблене й подолане художнє минуле, а потім у загальних рисах вироблені принципи і та художня мова, які прийнято асоціювати з ХХ ст. У цьому невеликому відрізку історії, коли мистецьке життя вирувало, змінюючи колір, фактуру і цільність, можна шукати витоки всіх метаморфоз, які відбулися з мистецтвом у ХХ ст.»<sup>1</sup>.

15 грудня 1910 року в Лейпцигу відбулася прем'єра першого і єдиного фортеп'яного концерту Макса Регера. Критика й музична громадськість украй негативно сприйняли цей опус, і таке ставлення до нього музикантів і виконавців тривало багато десятиліть. Концертуючі піаністи, сучасники композитора, оминали цього «монстра», не бажаючи торкатися «клавіатури чудовиськ» концерту. Справді, стиль твору, фактурна насиченість, нагромадження акордів, складні гармонічні зміщення, відсутність вишуканих мелодій безжально вимагали від виконавця неймовірних зусиль і ускладнювали сприйняття для слухачів. Можливо, головною причиною категоричного неприйняття фортеп'яного концерту М. Регера була естетична природа його музики.

---

<sup>1</sup> Гнедовская Т. Ю. «Свободный и спонтанный творец» Анри ван де Вельде // Западное искусство. ХХ век. Мастера и проблемы. Москва: Наука, 2000. С. 40.

На межі століть, коли митці відкидали традиції і прагнули експериментувати, композитор вважав за краще залишитися принциповим традиціоналістом, прихильником «абсолютної» музики, у якій найбільше зберігав її іманентну цінність і кардинально не розривав із академічними законами. Не впадаючи в догматизм, М. Рeger усе життя дотримувався принципу: у музиці – жодних компромісів. Це сприймалося як консерватизм. Протягом тривалого часу його творчість не привертала уваги музичної громадськості, порівняно з Й. Брамсом, Р. Вагнером, Р. Шуманом, Ф. Лістом. Сьогодні щодо творчості М. Рegerа склалася ситуація, про яку писав А. Михайлов: «Виявляється, що наш слух наприкінці ХХ століття, безумовно, здійснив певний поворот відносно всієї історії музики. Нам стає цікавим те, що двадцять чи тридцять років тому нікого не цікавило. Виявляється, що від культу шедевра, який склався протягом ХІХ століття, мало що залишилося. Замість поділу музики на шедеври і все інше, на цьому місці з'являється щось набагато цікавіше. А саме: художні світи, у яких нічого не можна пропустити, бо якщо ми щось пропустимо, то цей світ погано пізнаємо»<sup>1</sup>.

Епоха романтизму, подарувавши світу блискучих музикантів-віртуозів, відіграла вирішальну реформаторську роль у «самовизначенні» виконавства і концертного жанру. Специфічною ознакою самобутньої жанрової модифікації інструментального концерту на межі ХІХ–ХХ століть стає його принципова «відкритість» впливам інших жанрів, культивованих у романтичній музиці, а також до експериментування. На думку Б. Гнилова, на цьому етапі розвитку концерту відбувається фокусування і нагнітання переваг абсолютної музики, піднесення індивідуально-особистісного начала. Остаточно звучується простір діалогічності, і на першому плані постає монологічність. У цей період згасає імпровізаційність як найважливіша «рушійна сила» і жанрова ознака класичного концерту. «Персоналістському нагнітання» сприяє своєрідна двостороння поляризація великих і малих величин у виконавському акті. «У ньому протистоять один одному “масовидний” оркестр і “самотня” постать соліста в “людському вимірі”, імпазантність, крупність рояля і невелика кількість інструментів оркестру у “вимірі інструментальному”»<sup>2</sup>. Віртуозність, виявлення багатих художніх можливостей у виконавській майстерності, рельєфності, плакатності музичної форми в «романтичному концерті» виконують другорядну роль. Концертне «змагання» підпорядковане головній ідеї розвитку, єдності двох начал – злагоди і протиборства. Динаміка цього діалектичного зв'язку становить відмітну ознаку «романтичного концерту», тому він є важливою віхою у формуванні симфонізму як особливого, антитетичного методу музичного мислення<sup>3</sup>.

Звернення до жанру інструментального концерту цілком відповідало схильності М. Рegerа до «абсолютної музики», про переваги якої він неодноразово заявляв і доводив це своєю творчістю. Його приваблювали жанр концерту, його внутрішня конфліктність, здатність відтворювати глибокі життєві колізії, потенційну динамічність, зумовлену ігровою специфікою і змагальною природою. «Змагання» в умовах цього жанру не означає протиборства «всерйоз». Композитор, створюючи концерт і виносячи його на суд слухача, змушує його, з одного боку, постійно відчувати атмосферу діалогу, виражену у «спілкуванні» головних учасників змагання, а з іншого, – ніби

<sup>1</sup> Михайлов А. В. Языки культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. С. 392.

<sup>2</sup> Гнилов Б. Г. Исторические константы музыкального произведения для фортепиано с оркестром. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1553](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1553) (дата обращения: 15.10.2016).

<sup>3</sup> Уперше цю ідею висловив Б. В. Асаф'єв. Див.: Глебов Игорь. Книга о Стравинском. Ленинград: Тритон, 1929. 406 с.

нагадує про умовність цієї ситуації. Тому змагання в концерті – це лише ідеалізована картина протиборства соло й оркестру, адже в цій боротьбі ніхто не перемагає. Тут змагання – не що інше, як гра, уявна ситуація, створена фантазією композитора, який прагне донести її зміст до слухача завдяки майстерності виконавців. Дві дійові особи – соліст і оркестр – «імітують» протиборство, а насправді вони прагнуть спільної мети – змусити слухача повірити в цю гру, не вступаючи в неї і досягаючи завдяки цьому естетичної радості.

Концертний жанр, розвиваючись протягом кількох століть, зазнавав суттєвих змін: у загальній композиції творів, у співвідношенні соло й оркестру, у структурі циклу, зберігаючи, мабуть, одну незмінну властивість – змагальність основних сил концертного діалогу. У «романтичному концерті» М. Регера цікавило передусім увіраження мотиву особистісного домінування, мотиву персонального лідерства, головного в цьому жанрі. Ідеться про здатність обдарованого композитора зрозуміти, інтуїтивно відчувати внутрішню логіку й тенденцію розвитку, на основі яких формується «внутрішня потреба внести свій, новий, необхідний, “відсутній” елемент у неосяжний простір музики, вічно створюваний спільними зусиллями поколінь»<sup>1</sup>.

Для М. Регера «романтичний концерт» – це своєрідний квінтесенціальний акт музичної творчості, процес звільнення й утвердження індивідуальної свободи. На відміну від симфонії, у якій можлива програмність, у концерті слово відкидається, у ньому принципово панує «абсолютна музика». За всієї його невловимості, музичне в «романтичному концерті» виявляє себе повною мірою, забезпечуючи цим здатність зосереджуватися виключно на особистісному зрізі дійсності, утверджувати його як «чистий», «абсолютний» феномен музичної культури.

У лютому 1912 року в листі Герцогу Георгу фон Саксен-Майнінгену М. Регер писав: «Це справді дуже смішно, що німецькі критики ще раз були збиті з пантелику, зіткнувшись з моїм концертом для фортепіано з оркестром, адже всі три частини написані в строгих класичних формах»<sup>2</sup>. Справді, ріманівське виховання сформувало у М. Регера строге оперування формами і схильність до чітких композиційних структур. З цього погляду, особливо показовою є **перша частина** Концерту – сонатне алегро. В експозиції традиційно зберігається антитеза «героїчної» головної партії (*фа мінор*) і «ліричної» побічної (*ре-бемоль мажор*). Замість завершальної партії (т. 100), композитор повертається до головної, яка звучить у новому, суворо акордовому фактурному варіанті, нагадуючи хорал. Розробка (т. 121) являє собою мотивний розвиток головного (тт. 123, 129) і побічного (тт. 139, 150) тематизму. У репризі (т. 177) змінюється тональність побічної партії на *фа мажор*. Тематичні зв'язки зберігаються в усьому циклі. Наприклад, у розробковому розділі сонатного алегро (т. 143) відбувається формування основного елементу третьої частини, точніше, його ритмічної формули. Такий структурно-композиційний традиціоналізм, на думку Н. Горюхіної, був зумовлений не стільки схильністю до академізму, скільки частково й загальними художніми процесами: твори романтичної музики кінця XIX і XX століття частіше надають новій якості матеріалу, тоді як новаторство форми менш показове для них<sup>3</sup>. І все ж, історично-естетичні настанови романтизму надали незламній сонатній формі своїх особливостей.

<sup>1</sup> Муха А. И. Процесс композиторского творчества: проблемы и пути исследования. Киев: Муз. Україна, 1979. С. 140.

<sup>2</sup> Wirth H. Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg: Rowohlt, 1973. S. 100. Перша частина концерту – *Allegro Moderato* – сонатна форма; друга частина – *Largo Con Gran Espressione* і третя – *Allegretto Con Spirito* мають тричастинну структуру.

<sup>3</sup> Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Муз. Україна, 1973. С. 114–150.

Якщо у формоутворенні М. Рeger залишився традиціоналістом (він ніколи не полишав тональної музики), то його гармонічна мова, оперування тематизмом і способами його розвитку цілком належать уже пізньоромантичній традиції. «Особистісне», властиве естетиці романтизму, виявлялося, насамперед, в індивідуальному втіленні сонатних принципів і композиційних рішень<sup>1</sup>. Рівень тематичної різноманітності в композиції став знижуватися, крім зростання контрасту між головною і побічною партіями. Цим зумовлено узагальнення і згладжування конструктивних розділів форми. Простежується певна залежність інших розділів від особливостей початкового етапу – експозиції. Наприклад, така ж послідовність співвідношення, як в експозиції – спочатку тематизм головної, потім побічної – зберігається і в розробці.

Інший важливий аспект – оновлення тональних планів, яке виявляється не тільки в розширенні кола тональностей, а й у зміні тональних співвідношень. Це також сприяло згладжуванню меж структур і зміцненню їхніх функцій. Показовим є тональний план концерту: *фа мінор* – *фа-дієз мінор* – *фа мажор*<sup>2</sup>. Субдомінантність сонатної експозиції – її побічна партія – створює своєрідну тональну конфліктність. Більш стійкий тематизм експозиції в розробці стає фрагментарним, тим самим набуваючи екстериторіального значення. У репризі знівельовано її традиційні завдання, вона ніби зливається з розробкою, продовжуючи функцію безперервного розвитку. Розроблювальні розділи й інші фрагменти, у яких цілісне висловлювання стає предметом дроблення, варіантності, мотивного відокремлення, змінюють драматургію. Сутність протиставлення стає іншою. Контраст більше визначається зміною напруження й спокою, ніж, наприклад, героїчного й ліричного, звичного для сонатної форми зіставлення образності. У М. Рegerа зміна емоційних напружень і спадів набуває особливого, нервового, іноді «спазматичного» штриха. Унаслідок цього, на думку К. Руч'євської, форма перетворюється на політематичну, підтверджуючи умовність меж своїх нормативних розділів<sup>3</sup>. Отже, «<...> дихотомія тема – форма набуває нової інтерпретації: форма у формі. Поява вагнерівської нескінченної мелодії стала одним, але, поза сумнівом, логічним вираженням цієї тенденції»<sup>4</sup>.

У музиці М. Рegerа драматургія напруження емоційно відчувається особливо завдяки: збільшенню кількості звуків на одиницю часу, постійному чергуванню висхідної і низхідної фаз; тривалим цезурам, паузам, ферматам між структурно незначеними розділами, частинами; свободі темпу; великій амплітуді різних динамічних контрастів – від піанісимо до найпотужнішого фортисимо. Таким чином, сплав романтичної бунтівливості і міцної опори на конструктивно чітке, інтелектуальне становить головну ознаку музики М. Рegerа. У цьому він безпосередньо продовжує брамсівську традицію поєднання класичної упорядкованості, конструктивності й романтичної емоційності. М. Рeger любив повторювати: «Ще жоден майстер не впав з неба. Кожен із нас стоїть на плечах іншого»<sup>5</sup>. У своїх творах для фортепіано він продовжує традиції великого співвітчизника, довівши до «логічної межі» брамсівську

<sup>1</sup> Соколов О. В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа // Вопросы теории музыки. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972. С. 202–260.

<sup>2</sup> У фортепіанному концерті М. Рegerа – це тональність шостого ступеня.

<sup>3</sup> Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. С. 63.

<sup>4</sup> Шелудякова О. Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец: 17.00.02 Музыкальное искусство / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2006. С. 4–5.

<sup>5</sup> Цит. за: Крейнина Ю. В. Рeger и мастера XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. тр. Вып. 70. Москва: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. 1983. С. 25.

техніку безперервного розвитку й модуляції<sup>1</sup>. Не випадково свій фортепіанний концерт він називав «кулоном» першому Концерту *ре мінор* Й. Брамса. За шість тижнів до прем'єри М. Регер у листі Герцогу Георгу фон Саксен-Майнінгену писав: «Робота дуже важка. Це, так би мовити, своєрідний Брамс, перекладений на сучасну моду»<sup>2</sup>. Таким чином, є авторські підтвердження наміру втілювати і продовжувати найкращі традиції пізньоромантичної музичної культури. Російський критик В. Каратигін, справжній шанувальник його творчості, відзначав: «Регер – дитя сучасності, його ваблять усі сучасні терзання і дерзання»<sup>3</sup>.

Що ж дає підстави критикам, виконавцям і дослідникам творчості М. Регера називати його фортепіанний концерт «романтичним»? Передусім, – це «звільнення музичної стихії від будь-яких абстрактних норм і підпорядкування її одній лише творчій волі митця»<sup>4</sup>. З іншого боку, у романтичній самосвідомості відбивається тип духовного освоєння життя, завдяки якому внутрішній світ творчої особистості постає художньою цінністю. Витончене відтворення почуттів, переживань, настроїв, творче дослідження реальності суб'єктивного світу, сповідальність митця – усе це стало справжнім відкриттям романтизму.

Безперечно, романтична особистість перебувала у постійних пошуках, прагненні ідеалу, намагалася виразити свою індивідуальність у творчості. Точніше, результатом «мандрів духу» романтичного митця стали не крах стилю, а розчинення творчого «Я» в стилі, набуття свого стилю. М. Регер вважав, що особистий стиль – це вільний стиль<sup>5</sup>. Досліджуючи індивідуальний авторський стиль, правомірно звернутися до концепції В. Медушевського, який виділяє два полярних типи стилів – автономний та інтерпретуючий: «Ефект автономності виникає тому, що множинні зв'язки з традицією відтіняються яскравою самотністю і глибиною художнього відкриття. Сліпуче світло, народжене відкриттям нового погляду на світ, не дає можливості розглянути приховані в тіні аналогії з іншими стилями <...>»<sup>6</sup>. Інтерпретуючий стиль чітко позначає основу, від якої він намагається відштовхнутися. Оголення суб'єктивного начала в інтерпретуючому стилі не слід розглядати як відсутність у ньому свого змісту. Скоріше, йдеться про відому рівність сил, про те, що стиль діалогічний, «його народження й утвердження перебувають у конфлікті з уже існуючими стилями»<sup>7</sup>. Тому, які б складові не формували індивідуальний стиль композитора, як би не співвідносилися між собою окремі стильові чинники, у якій би системі не перебували, вони формують художнє ціле, існуючи не ізольовано один від одного, не кожен окремо: «Вони впливають спільно, перехреснюючись, поєднуючись, складно взаємодіючи, що й визначає своєрідність стилю цього художнього цілого»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Про це говорить Б. В. Асаф'єв: Асаф'єв Б. В. О музыке XX века: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Ленинград: Музыка, 1982. 199 с.

<sup>2</sup> Wirth H. Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1973. S. 100.

<sup>3</sup> Цит. за: Жданова Г. Макс Регер // Belcanto.ru. URL: <http://www.belcanto.ru/regier.html> (дата обращения: 15.10.2016).

<sup>4</sup> Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 2 т. / Т. 2: От начала 17 до середины 19 столетия. Москва: Муз. сектор, 1930. С. 205.

<sup>5</sup> Крейнина Ю. В. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки: сб. ст. Вып. 3 / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. Москва: Музыка, 1979. С. 110.

<sup>6</sup> Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 16.

<sup>7</sup> Там само. С. 18.

<sup>8</sup> Соколов А. Теория стиля. Москва: Искусство, 1983. С. 129.

У творчості М. Регера виразно виявляються два стильові полюси. На одному домінують формо- і тональноутримуючі класичні тенденції, на іншому – пізньоромантичні прояви. Взаємодіючи, кожен із них набуває іншого художнього виміру і утворює нову якість. І тоді у стильовому цілому народжуються химерні жанрові міксти, неповторні особливості і властивості естетичного й музично-мовного плану. Ознаками регерівського стилю можна вважати: сплетіння вертикалі й горизонталі, верховенство процесуальності, безмежну модифікацію «заданої моделі».

Відповідно до пізньоромантичної композиторської естетики, у музиці М. Регера постає новий тип цілісності, складнішої за класичну, динамічної, пов'язаної з відкритою формою, яка прагне не завершеності, а становлення, руху. Для некласичної характерні фрагментарність, плинність і нескінченність. У німецькій літературі цього часу набуває поширення особлива форма мислення – фрагмент. Його розвиток правомірно пов'язують із творчістю енциклопедистів, зокрема Ф. Шлегеля і Ф. Новаліса. Фрагмент – це згусток думки, який не має початку й кінця, існує сам по собі, має свою внутрішню структуру і волею автора приєднаний до цілого, «вмонтований» у його структуру. Він, з одного боку, сприяє руйнуванню класичних жанрів, з іншого, – повертає до початкових форм, до художнього синкретизму, спрямованого, скоріше, до наслідування природи та її форм, ніж до конструювання за правилами поетики. Свого часу Й. В. Гете висловив думку, що дає можливість зрозуміти не тільки розвиток літературних жанрів у Німеччині досліджуваного періоду, а й деякі особливості художнього мислення епохи загалом. «Література, – писав він, – від початку свого існування – фрагментарна»<sup>1</sup>. Фрагментарність повною мірою виявляється в гармонії М. Регера: ланцюжки нестійких дисонуючих акордів, обривисті й нескінченні нашарування гармонічних каскадів, інтонаційні мікроструктури ніби «без початку» і «без кінця», які створюють на рівні композиційного цілого незвичайний емоційний ефект.

Оригінальні принципи розвитку й формоутворення – мотивна «остинатність», «рондоподібна» калейдоскопічність, своєрідні прийоми варіантності – надають музиці М. Регера плинності, образної багатогранності, схильності до метаморфоз, романтичної гри. Композитор завжди прагнув зберегти структурні форми, яких дотримувалися майстри минулого. Специфіка його музичної мови також багато в чому шкодила композиційній міцності й досконалості.

У М. Регера, на відміну від Й. Брамса, немає яскравих мелодій, чим зумовлено особливості його тематизму: безперервне нагромадження й «чергування досить складних фактурних формул»<sup>2</sup>. Мабуть, відчуваючи цю небезпеку, композитор звертається до «рятівного» контрапункту, у якому тонально-гармонійні зв'язки не відіграють визначальної ролі. Так, середній епізод фіналу концерту – це фугато. М. Регер використовує для середнього епізоду «скерцо» (тт. 181–207) токатну тему, що нагадує хрестоматійну тему фуґи, яку, перекидаючи з регістра в регістр, не мотивно, а вже контрапунктично розробляє і розцвічує в усіх «голосах», аж до кульмінаційного її проведення (тт. 199–205), органного за звучністю і фактурними терцієвими й октавними подвоєннями. Для позначення структурності, яка розпадається, композитор вводить своєрідні «орієнтири» меж розділів. Наприклад, несподіваний контрастний хоральний епізод (тт. 79–85) або відгомони вже «знайомого» тематизму (тт. 230–231 – інтонації побічної партії першої частини концерту).

<sup>1</sup> Гете И. В. Максимумы и рефлексии / пер. Н. Н. Вильмонта и Н. Ман // Гете И. В. Об искусстве. Москва: Искусство, 1975. С. 582.

<sup>2</sup> Крейнина Ю. В. Макс Регер // История зарубежной музыки: учебник. Москва: Музыка, 1988. Вып. 5. С. 214.

Безперечно, М. Рeger захоплювався складним контрапунктом і несподіваними енгармонічними стрибками, завдяки яким трансформується традиційне звучання його музики. Однак перевантаженість і калейдоскопічність фортепіанної фактури, складні акордові конфігурації, якась уявна незграбність, що утруднює виконання, регістрова щільність – усе це створює для виконавців певні технічні труднощі. Не випадково піаністи називають цей Фортепіанний концерт «страшенною річчю» (рос. «зверской вещь»), а його творчість – «лавиною», «брилою». Сприйняття музики М. Рegerа, безумовно, ускладнюють і незручність, в'язкість, надмірна динаміка. Сам композитор визнавав, що фортепіанний концерт буде незрозумілим ще протягом кількох років, оскільки його музична мова надто важка і серйозна. Показовою, з цього погляду, є полеміка композитора зі своїм учителем Г. Ріманом, який писав: «Однією з помітних ознак новітньої продукції, з якою експериментують великі диригенти, є надмірне посилення вимог до виконавської техніки оркестру і його керівників, стимулювання їх до такого показу <...> Це, зрештою, знамення часу: якщо хочеш бути поміченим елітою музичного світу, уникай простоти і намагайся привернути до себе увагу різними перебільшеннями, труднощами для прочитання, технічними труднощами виконання, збільшенням оркестрового апарату, нагромадженням заплутаних мелодичних ліній, які одночасно звучать і переплітаються, та об'єднаних воєдино гармоній»<sup>1</sup>. Відповідаючи йому, М. Рeger дотепно спростовує ці не обґрунтовані перебільшення, пристрасно обстоюючи право нового покоління митців на творчий пошук<sup>2</sup>, а також свій тип віртуозності, яку можна вважати способом переходу в особливий трансцендентальний стан, що виходить за межі піанізму.

У проекції на мистецтво ХХ століття постать композитора М. Рegerа сприймається автономною і самодостатньою. З одного боку, на відміну від більшості своїх сучасників, він завжди спирався на непорушні традиції і, напевне, міг би сказати про себе словами Вакенродера: «Незважаючи на всі зусилля наших духовних крил, відірватися від землі неможливо: вона силоміць притягує нас до себе, і ми знову шльопаємося в найбільш вульгарну гущу людську»<sup>3</sup>. З іншого боку, творчість М. Рegerа – це постійна полеміка зі своєю епохою. Композитор віднайшов у надрах багатовікової музичної культури досконалі зразки, по-своєму і по-німецьки «переклав» їх мовою сучасної йому епохи і тим самим відкрив шлях майбутньому.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Ленинград: Музыка, 1982. 199 с.
2. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 2 т. / Т. 2: От начала 17 до середины 19 столетия. Москва: Муз. сектор, 1930. 266 с.
3. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Москва: Искусство, 1977. 263 с.
4. Гете И. В. Максимумы и рефлексии / пер. с нем. Н. Н. Вильмонта и Н. Ман // Гете И. В. Об искусстве / пер. с нем. Н. К. Санина; сост. вступ ст. и примеч. А. В. Гулыги. Москва: Искусство, 1975. С. 580–593.
5. Глебов Игорь. Книга о Стравинском. Ленинград: Тритон, 1929. 406 с.

---

<sup>1</sup> Рeger М. Упадок и возрождение музыки // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва: Музыка. 1975. С. 33.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Москва: Искусство, 1977. С. 243.

6. Гнедовская Т. Ю. «Свободный и спонтанный творец» Анри ван де Вельде // Западное искусство. XX век. Мастера и проблемы. Москва: Наука, 2000. С. 40–70.
7. Гнилов Б. Г. Исторические константы музыкального произведения для фортепиано с оркестром. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1553](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1553) (дата обращения: 15.10.2016).
8. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Муз. Україна, 1973. 311 с.
9. Жданова Г. Макс Регер // Belcanto.ru. URL: <http://www.belcanto.ru/reger.html> (дата обращения: 15.10.2016).
10. Крейнина Ю. В. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки: сб. ст. Вып. 3 / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. Москва: Музыка, 1979. С. 106–127.
11. Крейнина Ю. В. Макс Регер // История зарубежной музыки: учебник. Москва: Музыка, 1988. Вып. 5. С. 203–219.
12. Крейнина Ю. В. Регер и мастера XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. тр. Вып. 70. Москва: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1983. С. 25–33.
13. Макс Регер: «Прошу слова!» Избранные эпистолярные и литературные произведения / пер. и коммент. В. Шпиницкого. Петрозаводск, 2005.
14. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5 / ред. В. В. Задерацкий. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 5–18.
15. Михайлов А. В. Языки культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
16. Регер М. Упадок и возрождение музыки // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва: Музыка. 1975. С. 29–37.
17. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. 158 с.
18. Соколов О. В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа // Вопросы теории музыки. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972. С. 202–260.
19. Соколов А. Теория стиля. Москва: Искусство, 1983. 324 с.
20. Шелудякова О. Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец.: 17.00.02 Музыкальное искусство / Уральская гос. Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2006. 48 с.
21. Wirth H. Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1973. 181 S.

**Савайтан О. Г. Фортепианный концерт Макса Регера: трактовка жанра в историко-художественном контексте.** Проанализирован фортепианный концерт М. Регера, в контексте позднеромантической традиции раскрыты новаторство музыкального языка, специфика композиционно-драматургических принципов. Обращение к жанру инструментального концерта обусловлено склонностью М. Регера к «абсолютной музыке». Композитора привлекал жанр концерта, его внутренняя конфликтность, способность выражать глубокие жизненные коллизии, потенциальная динамичность, обусловленная игровой спецификой и соревновательной природой. В «романтическом концерте» М. Регера интересовала выразительность мотива личностного доминирования, мотива персонального лидерства, главного в этом жанре. Если в формообразовании он остался традиционен, то его гармонический язык, оперирование тематизмом и способами его развития относятся уже позднеромантической традиции. Так, в музыке М. Регера возникает новый тип целостности, более сложной, чем классическая, динамической, связанной с открытой формой, тяготеющей не к завершённости, а к становлению, движению. Оригинальные принципы развития и формообразования –



мотивная «остинатность», «фондообразная» калейдоскопичность, своеобразные приёмы вариативности – придают музыке М. Рegera текучесть, образную многогранность, склонность к метаморфозам, романтической игре. Композитор всегда стремился сохранить структурные формы, которых придерживались мастера прошлого. Творчество М. Рegera – это постоянная полемика со своей эпохой. Он нашёл в недрах многовековой музыкальной культуры совершенные образцы, по-своему и по-немецки «перевёл» их на язык своей эпохи и тем самым открыл путь будущему.

**Ключевые слова:** творчество М. Рegera, фортепианный концерт, стиль, синтез, традиция, романтизм, драматургия.

**Savaytan O. H. Max Reger. Piano Concerto: Interpretation of the Genre in the Historical and Artistic Context.** For the first time in Ukrainian musicology, the article examines the Piano Concerto by Reger. The article identifies the innovative features in the space of musical language, the specific compositional and dramaturgical principles in the context of traditions of late Romanticism. M. Reger considered himself a supporter of “absolute music”, so the appeal to the genre of concerto was quite logical. The composer was attracted to the genre of concerto, its internal conflict, the ability to express life’s collisions, the potential dynamism associated with playfulness and competitiveness. In the “romantic concerto”, M. Reger was interested in the expressiveness of the motif of personal domination and personal leadership – the main thing in this genre. If in the construction of the form he remains traditional, his harmonic language, the ways of developing thematicism already belong to the late Romantic tradition. Thus, the music of M. Reger has a new type of integrity, more complex than Classical, dynamic, connected with open form which lends itself not toward completeness, but towards development and movement. The original principles of development give the music variability, versatility, propensity to metamorphosis and Romantic playfulness. The works of M. Reger are in a constant conflict with his era. He found perfect examples in the depths of musical culture of different centuries, “translated” them into the language of his epoch and thereby opened the way into the future.

**Keywords:** M. Reger’s work, Piano Concerto, the style, synthesis, tradition, romanticism, dramatic principles.