

БОРИС ПАЛШКОВ

**МАКС РЕГЕР
И ЕГО ТРИ СЮИТЫ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО
(ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ВТОРОЙ СЮИТЫ РЕ-МАЖОР)
ОЗВУЧЕННОЕ МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ СТУДЕНТОВ КОНСЕРВАТОРИИ¹**

Известный немецкий композитор конца XIX – начала XX века Макс Регер прожил всего 43 года. Исследований его творчества сравнительно немного. Во всяком случае, на русском языке.

Тем не менее, за свою короткую жизнь М. Регер в музыке создал своеобразный мост, соединивший немецкий романтизм Р. Вагнера и И. Брамса (при всей противоположности идейных позиций этих титанов немецкой культуры) с наступающим периодом своеобразного ренессанса немецкой музыки – неоклассицизмом, провозглашённым Ф. Бузони и нашедшим своё развитие в творчестве Пауля Хиндемита. Таким образом, творчество М. Регера может быть равно отнесено как к позднему романтизму, так и к зарождающемуся неоклассицизму.

Сам композитор причислял себя к новаторам в музыке. На этой почве и возник конфликт, а позднее полный разрыв Регера со своим учителем, известным музыкальным теоретиком Гуго Риманом, осуждавшим молодёжь за нарочитое усложнение музыкальных средств и нарушение границ, которые, по его мнению, не следует переступать.

В брошюре «О модуляции» М. Регер писал: «Тональность, как её определил Фетис 50 лет назад, слишком тесна для 1902 года. Я придерживаюсь листовского высказывания: “За каждым аккордом может идти любой другой” вполне последо-

¹ Из архивных фондов библиотеки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

вательно. Если я не делаю при этом глупостей, то только потому, что мало есть музыкантов, так тщательно изучивших старинных и современных мастеров, как я. Я молод, очень молод, я крайний прогрессист и ещё выжидаю время. Моя вера в постоянно развивающийся интеллект непоколебима! Было бы страшно жаль, если бы я пошел проторённым путём! Тогда я стал бы однодневкой, мне же хочется стать большим»¹.

Свой прогрессивизм, своё левачество М. Рeger сочетал с благоговейным преклонением перед И. С. Бахом с его ясностью и чёткостью музыкального мышления и неистовым, неукротимым стремлением к выражению могущества человеческого духа.

Поэтому музыка Макса Рegerа, новаторская по музыкальному языку, гармонии, полифоническим приёмам (многие исследователи считают его непревзойдённым мастером фуги XX века), в то же время глубоко реалистична, окрашена порывами живых человеческих чувств, отражает многоликий, многообразный внутренний мир человека на рубеже XIX–XX столетий.

В конце жизни композитор в письме к одному из своих друзей сказал так: «Нужно многое, очень многое из своих сочинений уничтожить в течение жизни. Я бы дорого дал за то, чтобы многие мои сочинения не были напечатаны!»²

Немногие композиторы могут похвастаться такой беспощадной самокритичностью. Но если бы в число уничтоженных сочинений М. Рegerа вдруг вошли бы его сюиты для альт-соло, альтовый мир вне всяких сомнений потерял бы бесценные сокровища. И это несмотря на то, что по прошествии более 100 лет со дня его рождения, наследие композитора в целом оценивается далеко не однозначно. Имеются как стойкие поклонники его творчества, так и ярые противники.

¹ Шалтупер Ю. Заметки о Максе Рegerе // Советская музыка, 1973. – С. 98.

² Там же.

Макс Регер родився в 1873 году в небольшом немецком городке Вейдене. Учился сначала у своих родителей, потом у местного органиста А. Линдера, а позднее у Гуго Римана сначала в Зондерсхаузене, потом в Висбадене.

Самостоятельная жизнь начинается для М. Регера с 1901 года в Мюнхене. 39 сочинений, написанных им до того (с 1989 года) вызвали настоящую борьбу вокруг его творчества. Вместе с противниками, особенно в крупных музыкальных центрах Германии, появляется и много почитателей, как в провинции, так и за рубежом – в Голландии, Швейцарии и России. В России М. Регер концертировал в декабре 1906 года и вызвал значительный интерес к своему творчеству как в качестве исполнителя-пианиста, ансамблиста и дирижёра, так и в качестве автора музыки. В частности его сочинениями заинтересовался С. С. Прокофьев, и можно даже говорить о каком-то влиянии Регера-композитора на начальный период композиторского пути молодого Сергея Сергеевича.

Во всяком случае, в автобиографии С. С. Прокофьева можно прочитать: «Из концертов этого времени самым интересным был концерт Зилоти 2/15 декабря, в котором Макс Регер дирижировал своею Г-дурной Серенадой. Дирижировал он очень любопытно, без профессиональной натянутости, но в то же время как-то необычайно вразумительно объясняя руками то, что он хотел от оркестра. Жесты у него были самые домашние, как будто он находился не на эстраде, а у себя дома в спальне, в халате, но всё это было очень понятно и как бы вкладывало музыку в рот. Сама Серенада вызвала большой интерес: меня поразило, что Регер сопоставлял отдалённые тональности, как будто это были первая и пятая степени»¹.

После Мюнхена Регер долго живёт в Лейпциге, где становится музык-директором в университете и руководит классом композиции в консерватории. Здесь, в городе свято почитаемого им И. С. Баха, композитор обрёл многих приверженцев своей музыки. В 1911 году, будучи уже известным

¹ Прокофьев С. С. Автобиография // Советская музыка. – 1972. – № 3.

композитором, а также дирижёром, он принимает предложение герцога Георга II взять на себя руководство придворной капеллой в Майнингене. На этом посту М. Регер проявил себя великолепным исполнителем, педагогом и организатором. Гастроли оркестра под его управлением триумфально прошли по всей Германии.

Наряду с произведениями немецких композиторов, в репертуаре оркестра присутствовали сочинения Дебюсси и Чайковского. В эти годы композитор, вынужденный сочинять только летом, так как остальное время года целиком отдавалось педагогической и дирижёрской работе, созданы такие сочинения для оркестра как Романтическая сюита по Эйхендорфу *opus* 125, Балетная сюита *opus* 130, Четыре поэмы по А. Бёклину.

Непосредственное творческое общение с живым оркестровым коллективом, естественно, не могло не способствовать значительному повышению уровня композиторской техники М. Регера. В то же время следует отметить, что его отличительной чертой, так же, между прочим, как и Д. Шостаковича, было стремление фиксировать в нотных знаках на бумаге только полностью сложившийся в сознании замысел будущего сочинения. Многие, в том числе и полифонические произведения для органа, Регер создавал, вообще не прикасаясь к инструменту.

К сожалению, в связи со смертью в 1914 году Георга II капелла прекратила своё существование.

Последние годы композитор живёт в Иене, где созданы, пожалуй, наиболее известные его сочинения, и в том числе три Сюиты для альт-соло.

Творческое наследие М. Регера насчитывает 146 *opus*'ов. При этом в один *opus* зачастую входит несколько крупных сочинений. Правда, опер композитор не писал, так как ещё в ранние годы сказал примерно так, что вершиной оперного жанра нужно считать музыку Р. Вагнера, и создать что-нибудь лучше вряд ли возможно. Зато М. Регером написан ряд монументальных симфонических произведений, несколько вариаций

ций и фуг, четыре симфонические поэмы, симфониетта, Серенада, концерты как для скрипки и фортепиано, так и для оркестра. Значительное место в наследии М. Рegerа занимает вокальная и камерная музыка. Вокальные произведения представлены в основном хорами, причем преимущественно *a capella*. Однако есть ряд вокальных сочинений и с сопровождением оркестра, в том числе «Реквием».

Камерную же музыку Макс Рeger писал всю жизнь. У него есть сонаты и сюиты для скрипки, альты и виолончели соло, в каком-то смысле продолжающие традицию И. С. Баха, много произведений для фортепиано и органа. Последнее произведение композитора, его «лебединая песня», как любят выражаться исследователи его творчества, – тоже камерное: квинтет для струнных с кларнетом *opus* 146.

Умер М. Рeger в ночь с 10 на 11 мая 1916 года. И хотя здоровье композитора и до этого иногда давало сбои, такая трагическая развязка явилась для его современников полной неожиданностью. Ведь непосредственной опасности для жизни как будто не ощущалось: 10 мая он как обычно проводил занятия с учениками, однако к вечеру почувствовал себя плохо. А зимой он писал: «Теперь я начну жить и работать; теперь я осуществлю свои крупнейшие замыслы»¹.

Этим замыслом не дано было осуществиться. Но даже то, что создано Максом Рegerом, безусловно, существеннополнило сокровищницу мирового музыкального искусства.

Три сюиты для альты соло – соль-минор, ре-мажор и ми-минор – созданы М. Рegerом в 1915 году. По какой-то непонятной, необъяснимой закономерности цепочка выдающихся композиторов обращается к солирующему альту лишь на склоне своих лет. Странно было бы видеть в этом некое пренебрежение, недостаточное внимание к созданию музыки именно для альты, как для инструмента «недостаточно сольного». Скорее можно предположить обратное – что

¹ Цит. по: Шалтупер Ю. Заметки о Максе Рegerе // Советская музыка. – 1973. – С. 98.

тембр и характер звука альты располагают к выражению наиболее сокровенных мудрых мыслей, всплеск чувств, устоявшихся во времени, отражающих концентрированный жизненный опыт, раздумья, тревоги и надежды, квинтэссенцию духа создавшего их творца музыки.

В самом деле: Две сонаты И. Брамса – *opus* 120, Сказочные картины Р. Шумана – *opus* 113, Соната Д. Шостаковича – *opus* 147 (посмертный). Три Сюиты М. Рegerа – за год до смерти, Концерт Б. Бартока – не завершён в связи с кончиной.

Конечно, это всего лишь предположение, но всё же...

Три сюиты М. Рegerа – две минорные, одна мажорная – объединены общим *opus*'ом 131^д. Здесь речь пойдет о сюите № 2 ре-мажор. Фонограмма сюиты после тщательного изучения в классе создана студентом тогда III-го курса Константином Цуриковым.

Следует отметить, что 2-я и 3-я сюиты исполняются значительно реже, чем первая. Думается, дело здесь не столько в качестве музыки этих сюит, как отмечают некоторые исследователи, хотя 3-я сюита, возможно и уступает первым двум, в каких-то мыслях повторяя первую. Если даже согласиться с тем, что соль-минорная сюита напоминает по настроению (но только по нему!) первую сонату И. С. Баха для скрипки соло, то уж вторая-то сюита – совершенно самобытное произведение. Недостаточную популярность её у исполнителей, вероятно, следует искать именно в том новаторстве, «левачестве» автора, которое до сих пор вызывает споры.

Сюита состоит из 4-х частей, общим построением напоминая структуру классических симфоний времён Л. Бетховена: быстрая первая часть; медленная, певучая вторая, третья - менуэт и четвертая - блестящий финал.

Интересно тональное сопоставление частей. Хотя С. С. Прокофьев и отмечал как одно из главных характерных начал творчества М. Рegerа свободное сопоставление отдалённых тональностей, а сам автор сюит утверждал, что понятие тональности XIX века устарело для века XX-го, тональный план ре-мажорной сюиты в целом вполне классический: Т (ре-мажор) – D (ля-мажор) – s (соль-минор) – Т. Внутри же частей

наблюдается большая модуляционная свобода и обострённость интервалики как по горизонтали, так и по вертикали.

Во всех сюитах ощущается отличное знание автором особенностей инструмента. Это ценнейшее качество встречается далеко не часто. В полной мере им могут похвастаться только композиторы-исполнители на каком-либо (кроме ф-но) инструменте, например, Н. Паганини, К. Давыдов, П. Хиндемит и т. д. В данном случае речь может идти об авторе, который вчерне мог сам сыграть свои произведения на альте, как, скажем, М. И. Глинка, сам исполнявший для себя свою альтовую сонату. А, может быть, в какой-то мере и тут оно так и было?

Для нас в этом, в общем-то, абстрактном вопросе важна вполне конкретная основа: сюиты не «озвучивать» поисками специальной аппликатуры и штрихов, преодолением «фортепианных» приёмов. Даже тональный план сюит, в частности, № 2, свидетельствует о понимании автором значения настройки инструмента – все используемые тональности соответствуют открытым струнам (в том числе и *ми*, рассматриваемое как пятая, подзвучивающая струна альты, тем более в миноре, с третьей ступенью – открытой струной *соль*).

И всё же хроматические, модуляционно-обострённые пассажи первой части 2-й сюиты вызывают при овладении текстом определённые трудности. Тем более, что её темп (*non troppo vivace*) диктует свободное оперирование альтистом такими вилами техники двойных нот, как терции и сексты, что в альтовой литературе в очень быстрых темпах до Регера не применялось.

Собственно говоря, *vivace* здесь, как и во многих других случаях, следует рассматривать не как скорость «отстукивания» четвертей в единицу времени, а как характер движения, оживлённый и взволнованный. С этой точки зрения в раскрытии «*vivace*» в общепринятом понимании этого слова нужно было бы понимать как очень быстрое движение, но не четвертями, а восьмыми. Тогда, опять-таки в таком понимании, движение четвертями должно соответствовать скорости «*moderato*». Естественно, что автор не мог именно так обо-

значить темп первой части, так как тогда её нужно было бы исполнять в спокойном умиротворённом характере.

В процессе работы над сюитой выявилась ещё одна трудность для исполнителя в раскрытии музыкального содержания первой части. Форма сравнительно небольшой по объёму пьесы довольно сложная – трёхчастная с элементами рондо. Вот эту характерную особенность первой части оказалось трудным выявить, так как все проведения рефрена оканчиваются не кадансами, а модуляционными фразами, связывающими предыдущее и последующее предложения. Тональная неустойчивость в данном случае вызывает неуверенность в исполнительски-точном завершении фразы. К тому же авторские указания изменения движения требуют некоторого пояснения.

В отличие от композиторов XVII–XVIII веков, предоставлявших исполнителям большую творческую свободу в выборе динамики исполнения, авторы XX века, и М. Рeger, и особенно П. Хиндемит, в своих сочинениях обычно скрупулёзно отмечают изменения темпов и динамики. Например, в Сонате П. Хиндемита *opus 11* № 4 (для альты и фортепиано) буквально в каждом такте указано, в каком темпе и характере он должен исполняться.

В сюитах М. Рegerа таких пометок меньше, но всё же достаточно много. Казалось бы, всё должно быть ясно, но во всех трёх сюитах, особенно там, где замедлением подчёркивается выпуклость музыкальной формы какой-либо части, обозначение *ritenuto* поставлено значительно – на три четверти такта, а то и на целый такт раньше, чем по логике развития музыкальной мысли оно должно быть исполняемо.

Так, в исследуемой первой части 2-й сюиты первое *ritenuto* обозначено на полторы четверти раньше, а второе (18-й такт) – на полтора такта:



Объяснить такое положение можно лишь тем, что автор жёстко требовал исполнения указанной динамики и поэтому предварял наступление логичного замедления ранним оповещением о нём по примеру дорожных знаков.

Если бы все обозначения замедлений во всех сюитах постараться исполнить точно в тех местах, где они написаны автором, звуковой результат в отношении логики произношения музыкального текста и даже элементарного вкуса, основательно проиграл бы. Возможно, это обстоятельство и отпугивает некоторых неопытных исполнителей, приученных к бездумному выполнению чьих-либо указаний.

В первой части 2-й сюиты, помимо перенесения всех обозначений *ritenuto* в то место текста, где его сыграть логично, предлагается ещё закруглить первое предложение, исполнив *poco ritenuto* в 8-м такте на последней четверти – секстах фа – ре и ми-диез – до-диез:



На фонограмме К. Цурикова это хорошо слышно.

Очень важно при исполнении первой части, перенести *ritenuto* на последние три шестнадцатых 23-го такта:



сыграть кульминацию всей части, изложенную в миноре, в нюансе *piano*.

Редакция Е. В. Страхова, в которой сюиты изданы в СССР, продуманная и логичная, может быть в отдельных местах усовершенствована. Так, к примеру, 9-й такт лучше в смысле артикуляции играть такой аппликатурой:



То же и в 35-м такте. Лучше звучит, если квинту ми–си играть здесь не третьим, а первым пальцем.

В целом же исполнение первой части желательно слышать предельно динамичным, эмоционально напряжённым и в то же время рапсодийно-свободным.

Так же можно сказать и о второй части сюиты. Обозначение темпа *Andante* в сочетании с ремаркой *sempre espressivo* диктует контрастное первой части спокойное, певучее движение, однако при соблюдении эмоционального напряжения и свободы фразировки. Эту часть скорее всего можно рассматривать как песню с её вокальным дыханием и с бесконечно тянущимся инструментальным звукоизвлечением. Обозначение метра (4/8) определённо указывает на то, что вся часть должна исполняться в движении «шагом» на четыре, и никоим образом не на два. Четырёхдольное движение здесь позволяет ясно и детально артикулировать мелкие длительности каждого такта.

По законам песенного жанра допустимо свободно варьировать ритмические фигуры внутри такта, то есть произносить метроритмическую структуру тактовой единицы прежде всего в соответствии с её смысловой значимостью, а не с позиций подчинения метрономическому чередованию долей. Так, например, я советую все восьмые с точкой и особенно первую (до–диез) несколько перетягивать, задерживая ритмичное движение наподобие вокального *fermato*, только, естественно, в пределах разумного.

На фонограмме слышно, что это выполнено, но можно сыграть и ярче. Выразительность (*sempre espressivo*), пение от этого только выиграют.

Вообще вопрос произношения ритмоструктуры в контексте исполнительской интерпретации достаточно сложен. То, что в этом отношении слышится в живом или механическом исполнении подчас зело отличается от того, что зафиксировано на нотном стане. Правда, то же можно сказать и об остальных составляющих нотной записи: звуковысотности, динамике, темпе. Да иначе и быть не может! Если лишить исполнителя возможности творческого прочтения авторского

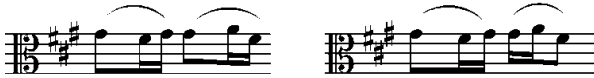
текста, ни о какой одухотворённости, присущей только творцу, а не ремесленнику, не может быть и речи. Степень свободы прочтения текста, собственное понимание содержания музыкального произведения, воплощённого в нотные знаки и живущего благодаря этому уже отдельно и независимо от своего создателя, умение воплотить свои замыслы в техническую форму исполнения с его звуковыми, тембровыми аппликатурными и другими индивидуальными особенностями данного исполнителя, является показателем его одарённости, художественной индивидуальности. В противном случае нужно говорить лишь о ремесленном уровне исполнения.

Более того: от великого до смешного один шаг. Чуть-чуть больше – и уже смешно, чуть-чуть меньше – банально, а вот точно – гениально. Ощущение исполнителем этой меры обычно не поддаётся выработке в процессе обучения, тем более натаскивания. Всё равно степень одарённости, если она вообще присутствует, явственно проявляется при эстрадном исполнении. Но развить заложенные природой качества исполнительского понимания произносимого музыкального текста вполне возможно. Для этого прежде всего необходимо приобретение всего комплекса технических навыков владения инструментом, дающего возможность исполнителю во время исполнения свободно оперировать своими музыкальными представлениями. В свою очередь эти представления нужно воспитывать ежедневной работой, направленной на развитие интеллекта, приобретение как можно более широкой и разносторонней общей и музыкальной культуры. Заметим здесь ещё, что речь идет не только и не столько о воспитании, сколько о самовоспитании.

Возвращаясь к началу второй части 2-й сюиты, отметим таким образом, что *quasi fermato* на первой восьмой с точкой (до-диез), что естественно вызовет необходимость играть не *crescendo*, как обозначено автором, а маленькое *diminuendo*, будет способствовать более проникновенному *espressivo*. Что же касается исчезнувшего *crescendo*, то описанный приём поможет ярче осуществить его во втором такте, на взлёте мелодической линии к местной кульминации фа-диез.

Вторая часть сюиты написана в простой трёхчастной форме. Для того, чтобы подчеркнуть ясность такого построения, можно рекомендовать среднюю часть, начинающуюся во второй половине 24-го такта, играть *rosso rui toso*, хотя авторское указание на этот счёт отсутствует. Возвратиться к первому темпу в таком случае следует в репризе (35-й такт). В записи сюиты предложенная краска вполне хорошо прослушивается.

Интересная деталь: седьмой такт в экспозиции и аналогичный такт в репризе разные по ритмическому рисунку.



Обычно эту деталь либо не замечают вовсе, либо считают опечаткой. Думается, однако, что здесь имеет место сознательно задуманная краска, и потому её не только необходимо выполнить, но и следует подчеркнуть некоторым расширением шестнадцатых на третьей восьмой такта.

Штрих *portato*, встречающийся также и в первой сюите, следует тоже рассматривать как особую краску. Поэтому, в целях достижения наибольшей силы художественности исполнения сюиты, им не следует пренебрегать, заменяя на легато. Несмотря на определённое неудобство исполнения *portato* в подвижном темпе (без перехода на стаккато), особенно вниз смычком, им нужно овладеть.

Несколько редакционных замечаний. Выяснилось, что 13-й такт и соответствующий ему в репризе удобнее играть такой аппликатурой:



а кульминацию первой части – такой:





Репризу так:

Наконец, *ritenuto*, обозначенное автором в начале второго от конца такта, конечно лучше исполнить на такт позднее, так, как указано стрелкой на нотном примере.

Третья часть сюиты – изящный Менуэт, написанный также в простой трехчастной форме с буквальным повторением крайних частей. Эта простота и ясность музыкальной мысли, воплощённой весьма скромными мелодическими, гармоническими и инструментальными средствами, заставляет думать, что здесь композитор расположился далеко вправо от своего творческого кредо. Лишь в средней части сопоставление тональностей и движение голосов двойными нотами напоминает о том, что эта музыка всё-таки принадлежит XX-му веку.

Менуэт начинается с соль-минорного аккорда, так же как первая сюита. Автором поставлено указание исполнять аккорд *arpeggiato*. Если это дань какому-то новшеству, как предполагают некоторые исполнители, то её нужно признать не очень удачной. Аккордовая техника на смычковых инструментах имеет свои особенности и подчиняется определённым закономерностям. В связи с этим аккорды, слышимые автором, вероятно, в раздумчиво-рапсодийном плане (в первой-то сюите – наверняка), можно тем не менее исполнять обычным способом: сначала квинту, затем сексту. А чтобы сохранить в неприкосновенности авторский замысел, сломать аккорд нужно как можно шире, не заботясь о том, чтобы он точно вошёл в ритмическое построение такта.

Для чёткого выявления изящества характера музыки Менуэта необходимо следить за качеством штриха две легато – две *spiccato*, вернее *staccato volante*, в умеренном темпе, включая сюда и отдельные восьмые с точками над нотой. Штрих должен носить характер торжественности, некоторой манерности. Он должен быть не очень острым, тяжеловатым, но совершенно ясно артикулированным.

Средняя часть – *quasi meno mosso* – исполняется обычно в том же темпе, что и крайние, и обозначение *quasi* абсолютно верно отражает понятие характера, а не темпа исполнения.

В третьей части тоже можно несколько усовершенствовать редакцию. Так, чтобы дважды не переставлять второй палец, в 8-м такте средней части лучше сыграть такой аппликатурой:



А в 12-м такой:



И снова все *ritenuto* – в 15-ом, 23-ем, 47-м тактах следует переносить на такт вперёд. Исключение составляет *ritenuto* в 39-м такте, наконец-то отмеченное точно на своём месте.

Несколько слов следует сказать о динамике Менуэта. Хотя автором не указаны *diminuendo* при разрешении интервалов, считающиеся, вероятно, аксиомой художественности исполнения, тем не менее, учитывая опять же скрупулёзный характер обозначений композиторов XX века, многие исполнители эту аксиому во внимание не принимают. В результате получается:



В записи хорошо слышно, что исполнитель добился правильного, грамотного прочтения нотного текста. Наконец, в 16-м такте на последней четверти у автора обозначено *forte*. Лучше на наш взгляд, закончить предложение в *piano*, а следующее, повторяющее первое, начать *forte*. Зато очень важно выполнить соотношения *forte* и *piano* в чередующихся контрастных фразах, что вообще характерно для исполнения музыки классиков.

Финал сюиты – блестящее виртуозное рондо с развёрнутыми эпизодами. Собственно рефрен повторяется всего три раза, притом третий раз, снова, как и в первой части, напоминающая репризу трёхчастной формы. Но всё же, пожалуй, форма рондо превалирует над трёхчастностью. Отсюда и характер исполнения – всё в одном темпе, стремительно, фразируя только в местах появления рефрена, то есть всего два раза.

Можно предположить, что в финале прослеживаются черты деревенского праздника с его удалью, безудержным весельем, выдумкой, юмором, задором.

Темп исполнения, обозначенный автором *vivace* на 6/8, следует понимать как быстрое движение на 6, а не на 2, как обычно исполняются пьесы, написанные в таком размере. Правда, в данном случае вариант *vivace* на 2 просто невозможен в техническом отношении. Зато *vivace* на 6 вполне соответствует указанному художественному образу и способствует его исполнительскому раскрытию.

Поскольку замедления и возвращения в темп несут в финале важную художественную функцию, подчёркивая формопостроение, стоит несколько слов сказать об этой краске.

Первое *ritenuto* (в 22-м такте), обозначенное автором как *rosso*, во-первых, нужно перенести на последние две восьмые такта, а, во-вторых, сделать значительно большим, чем *rosso*. Второе *ritenuto*, указанное в 57-м такте, и напоминающее репризу трёхчастной формы, совершенно очевидно нужно перенести вперёд на два такта. Степень и естественность замедления хроматического хода восьмыми вверх свидетельствует о музыкальной одарённости исполнителя. Это то самое чуть-чуть, которое и определяет сущность раскрытия художественного образа музыкального произведения.

Казалось бы, в конце сюиты естественно выполнить замедление, знаменующее собой окончание всего цикла. Однако автор его не потребовал. Думается, что это тоже не случайно, тоже служит особым оттенком, подчёркивающим бравурность, жизнерадостность финала. Роль же точки, грамматически оканчивающей сюиту, выполняет *fermato* на

последней восьмой. Поэтому очень важно соблюдать именно такое авторское указание. В записи это хорошо слышно.

Произнесение текста финала в техническом отношении достаточно сложно. В связи с этим редакционная сторона исполнения имеет здесь немаловажное значение. На первое место выступает индивидуальное удобство инструментальных аппликатурно-штриховых приёмов. При всём их разнообразии, в процессе изучения сюиты выяснилось, что некоторые фрагменты текста лучше артикулируются, если исполнять их в таких вариантах:



В последнем случае удобно то, что при переходе на третий палец, рука сразу попадает в пятую позицию, в которой ей предстоит дальше извлекать вызывающие трудность двойные ноты.

Заканчивая разговор об интерпретации финала 2-й сюиты следует предостеречь часто встречающуюся ритмическую неточность исполнения 40–49 тактов, выражающуюся в сокращении длительностей четвертей, стремлении сыграть из короче, чем они должны звучать в движении на 6/8.

И последнее. Как всегда, исполняя цикличное произведение, нужно иметь в виду сбалансированность темпов разных его частей. Во второй сюите М. Регера этот компонент исполнения определяется характером движения первой части. Затем контрастностью второй, связующей третьей частью и жизнеутверждающим финалом.

Киев. 1988 г.

*Матеріал до друку підготував
С. В. Кулаков*