

УДК 78.083.2+786.2

*Савайтан О.Г.*

## **ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В ТРАКТОВКЕ ФУГИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ МАКСА РЕГЕРА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛОВ ОПУС 81, ОПУС 86, ОПУС с 99, ОПУС 131-а)**

В статье рассмотрены особенности полифонического мышления композитора, обозначены основные направления в развитии жанра фуги. С одной стороны, показана связь с барочными традициями, с другой – выделены новаторские черты, приведшие к созданию особой романтической концепции фуги. Выявлены закономерности построения полифонических циклов, в которых определяется роль фуги как драматургической основы всего цикла.

**Ключевые слова:** полифонический стиль, фуга, драматургия, традиции, цикл.

В эволюции романтической фуги заслуги Макса Регера значительны и весомы. На протяжении всего своего творческого пути он демонстрирует устойчивое тяготение к наивысшей, по его мнению, форме полифонического мышления в отличие от многих своих современников и предшественников композиторов-романтиков, которые обращались к фуге, в большинстве случаев, эпизодически использовали ее скорее локально, включая в качестве отдельных частей или эпизодов более крупных форм. Всего перу М. Регера принадлежат 93 фуги, и они пронизывают практически все жанры, в которых он работал. Фуга, с ее потенциальной тектонической стройностью и поступательностью развития, не могла не привлекать рационально ориентированный ум художника и идеально соответствовала его индивидуальным творческим запросам.

Практически все исследования, посвященные М. Регеру, охватывают его симфоническое и органное наследие. В данной статье наше внимание будет сосредоточено на фортепианном творчестве, а именно фуге в полифонических циклах, которые в украинском музыковедении являются не исследованными. Это и определяет **актуальность** обращения к данной проблематике.

Для музыки романтической эпохи фуга, обладающая каноническими нормами композиционного регламента и строгим стилевым консерватизмом, отчасти стала спасительным структурированием стихийных, дисгармонических, дестабилизирующих тенденций и «кризисов». «Романтики, не только не скованные в своём мышлении канонами любого рода, но в ряде случаев решительно их преодолевающие»<sup>1</sup>, в процессе обновления системы

---

<sup>1</sup> Коробейников С.С. .Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма :на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера: автореферат диссертации на соис-

выразительных возможностей, искали константность форм и неизблемость иерархии жанров. Фуга содержит в себе мощный механизм устойчивости, который позволяет избежать различных деструктивных влияний на её композиционный уровень. К тому же принцип строения канонической формы, как «тезис с последующим доказательством»<sup>1</sup>, наиболее красноречиво выражал идею диалога художника и мира и предлагал способ утверждения истины.

Особая роль в процессе становления романтической фуги, по признанному мнению, закреплена за австро-немецкими композиторами – романтиками, поскольку «само собой определяющим для них становится тип немецкой фуги»<sup>2</sup>, в первую очередь, баховской. В данном случае логично высказывание А.Я. Гуревича о том, что классической страной романтизма стала одна только Германия. При этом, в немецкой художественной романтической среде сложились две разнонаправленные векторные тенденции. Одна основывалась на отрицании сдерживающих канонических догм, препятствующая стихии «романтических порывов». Достаточно вспомнить по этому поводу гневную тираду Р. Вагнера: «Контрапункт со всеми своими изобретениями – искусственное порождение, математика чувства, механический ритм эгоистической гармонии. Абстрактной музыке в такой степени пришлось по душе её изобретение, что она стала считать себя абсолютным, единственно самоценным и самодовлеющим искусством, которое своим происхождением обязано не какой-либо человеческой потребности, а исключительно самому себе... Душевная потребность стала рассудочной деятельностью...»<sup>3</sup>. Другая тенденция – это неуклонный интерес к прошлому: теоретическим основам контрапункта, барочной музыке и, конечно же, к творчеству великого Й.С. Баха. В процессе освоения этих традиций композиторы-романтики опирались на прочный фундамент многочисленных трудов по контрапункту<sup>4</sup>.

кание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С.С.Коробейников. – Новосибирск: Муз.искусство, 2001. – С. 11.

<sup>1</sup> Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О.В. Соколов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – С. 190.

<sup>2</sup> Доможирова Е.В. Фуга в инструментальной немецкой музыке XIX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02/Е.В. Доможирова. - Санкт-Петербург: Муз.искусство, 2003. - С. 8.

<sup>3</sup> Бэлза И.С. Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки. – Москва, 1985. – С. 183–184.

<sup>4</sup> Наибольшую известность в музыкальном обществе Германии получили труды Ф.Ж. Фетиса (1825), И.А. Андрэ (1832-1834), Л. Керубини (1835), Х.Т. Вайнлига (1845), А.Б. Маркса (1837-1847), З.В. Дена (1859), Э.Ф. Рихтера (1859), Г. Бёнике (1861), Г. Беллермана (1862), Л. Бусслера (1878), Г. Римана (1890-1894), М. Халлера (1891), Э. Праута (1891).

Помимо решения конкретных технических задач – выработки необходимых контрапунктических навыков – fuga привлекала композиторов потенциально заложенными в ней принципами развития и предлагала «новые» выразительные возможности для реализации эстетических «манифестов» романтизма. К. Трапп считает, что развитие фуги в немецком музыкальном романтизме пошло по двум направлениям. С одной стороны, fuga (как национальное достояние) стала феноменом преемственности от поколения к поколению немецких композиторов, где основополагающим возобладал бетховенский принцип ее трактовки, что подтвердили своим творчеством Ф. Шуберт, А. Брукнер, Ф. Лист, Р. Вагнер, Р. Штраус, Г. Малер. Другой путь (по К. Траппу) – особенное внимание к более ранним барочным традициям, то есть к раннему Баху и к добаховскому полифоническому искусству фуги. Это направление объединяет Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, Ф. Бузони и М. Рegerа.

Точно так же, как в области сонатного аллегро и «гомофонных форм» музыкальный романтизм ориентирован на идеи и принципы классицизма, в области полифонических форм и, прежде всего в фуге, опыт барокко возобладал. В результате, композиторами-романтиками был создан новый семантический инвариант фуги. Подобно включению новых голосов в экспозиции формы, поступательное развитие фуги стало движением особого рода, неуклонно разворачивающимся в историческом процессе и вовлекающем все большее число творцов.

В этом процессе в ряду плеяды немецких романтиков особняком стоят две творческих фигуры. Это Ф. Мендельсон и М. Рeger, в творчестве которых сформировалась собственная стилистическая концепция фуги. Со всею серьезностью и смелостью они отнеслись к решению стоявшей перед ними сверхзадачи: воссоздали и возвеличили не только принципы формы, но и методы полифонического мышления, которые на тот момент, в системе гомофонной стихии романтического нерва были не актуальными. Они свято сохранили логику фуги, отмежевав ее от сонатных принципов, с той разницей, что Ф. Мендельсон базис любой формы соподчинял программности, а М. Рegerу, за редким исключением, программность не свойственна. Перед ним стояли иные задачи.

Продолжая традиции Баха, подведя итоги предшествующего развития музыки барокко, в совершенстве овладев законами контрапункта, демонстрируя «высший пилотаж» полифонического мастерства, М. Рeger своим творчеством создает свою романтическую концепцию фуги, не прервав при этом драгоценные нити длительной немецкой традиции и бережно сохранив сакральность полифонического мышления. По определению С.С. Коробейникова, fuga как развивающийся и обновляющийся феномен, стала для композитора благодатной почвой приложения индивидуальной стилистической и творческой инновации. Конечно же, в полной мере это относится к его органной музыке. «Только в творчестве Рegerа органная

фуга стала ведущим представителем этой формы, что не было свойственно ни одному композитору XIX века»<sup>1</sup>.

Выбрать наиболее репрезентативную «фугированную» жанровую ветвь в фортепианном наследии композитора представляется несколько сложнее, поскольку в большей или меньшей степени «полифонизированы» многие его произведения. В проекцию нашего внимания вошли те, которые обозначены как фуги. Их две группы: стилевые интерпретации и хрестоматийные полифонические модели. К первым можно отнести фуги, завершающие его вариационно-полифонические циклы: Вариации и фуга на тему И.С. Баха; Вариации и фуга на тему Л. Бетховена, Вариации и фуга на тему Г.Ф. Телемана, отличающиеся масштабностью, размахом, мощностью тематических преобразований фактуры, монументальностью и обязательным структурным условием: фуга – финал цикла и итог замысла. Композитор назвал эти опусы «грандиозными произведениями».

Вторую группу образуют фуги сравнительно небольшого размера, с менее сложным имитационным тематизмом и контрапунктическим развитием. Это цикл «Шесть прелюдий и фуг» (ор. 99)<sup>2</sup> – великолепный пример сочетания импровизационной природы прелюдии и строгой логичности фуги. При этом, кроме тонального объединения, в интонационном отношении обе пьесы мало связаны друг с другом. Композитор ближе к сюитному принципу сопоставлений и чередований. Цикл может быть интересен прежде всего тем, что представляет собой некую творческую минилабораторию композитора по освоению барочной полифонической техники, что подтверждает ряд особенностей цикла В прелюдиях М. Регера как бы «пробует» различные формы полифонической техники: имитацию, органнй пункт, простой и сложный контрапункты; а также разные полифонические жанры: инвенцию, фугато, токкату, с вкраплением речитативной риторики и барочной атрибутики. Фугу, как самостоятельное произведение, в фортепианном творчестве композитор не использовал.

Как бы ни старался М. Регер следовать хрестоматийным канонам и господствующей установке на следование барочным традициям, в «грандиозных» его фугах, завершающих его фортепианные вариационные циклы, канонические догмы размываются его яркой композиторской индивидуальностью. Безгранично доверяя безупречности и совершенству фуги, он подвер-

<sup>1</sup> Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. – Frankfurt-am-Main, 1958. – S. 235.

<sup>2</sup> Шестикратное строение циклов встречается в музыке барокко. См.: Милка А.П. Баховские «шестерки» (принцип циклизации баховских сборников в контексте особенностей барокко)// Музыкальная коммуникация. – СПб., 1996. – С. 220–238). Эта традиция получила свое продолжение в творчестве Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, Л. Бетховена, а также у композиторов-романтиков. У М. Регера – это «Шесть интермеццо» ор. 45; «Шесть прелюдий и фуг» ор. 99; «Шесть прелюдий и фуг для скрипки-соло» ор. 131.

гаєт форму внутрешней трансформации и наполняет невероятным объемом драматургического смысла. Композитор включает фугу в цикл как финал, вершину, апогей предыдущего развития и делает изначально «схоластическую» форму результатом драматургической фабулы. Длительное во временном отношении, динамически, темпово, фактурно неуклонно усиливающееся напряжение цикла заканчивается мощной по звучности фугой. Для усиления энергетической ее финальной функции М. Регер вводит двойную фугу, где использует две темы, которые взаимодействуют не в контрастном сопоставлении (как главная и побочная партии в классической сонате), а образуя единство, соединяясь одномоментно – контрапунктически. В качестве второй темы, как правило, выступает основной элемент заимствованной темы для вариаций в точности либо претерпев трансформацию, но всегда звучит в увеличении. В заключительных разделах фуги обе темы синтезируются в финальную квинтэссенцию тематического развития всего произведения.

Тип фуги, который в данном случае применяет М. Регер, обозначен в музыковедческой литературе как «фуга нарастания». Основной принцип построения такой формы – это «неуклонное крещендо» и постепенное нагнетание. Такой принцип композитор применяет не только в финальной фуге. Он составляет драматургическую основу всего цикла.

Наиболее приближена к классическо-барочным стандартам Двойная фуга в Вариациях на тему Й.С. Баха. Вначале проходят экспозиция (тоника-доминанта-тоника) и контрэкспозиция (доминанта-тоника-доминанта) первой темы. Затем следует ее разработка, которая довольно часто у М. Регера начинается с темы в обращении. В конце разработочного раздела первой темы, во время стреттных проведений, появляются элементы баховской темы вариаций, точнее все ее элементы, за исключением первоначального, который, собственно, и предстанет в виде второй темы фуги. Далее следует экспозиция второй темы (тоника-доминанта-тоника) с дополнительным проведением в основной тональности. Третий раздел – это совместное проведение двух тем (тоника-доминанта-тоника), где заключительное дважды повторено по «принципу отражения», когда темы в вертикальном отношении меняются местами. Финал предваряется небольшой подготовительной стреттой. Таким образом, целиком, структура фуги трехчастна. Следует заметить, что для романтической фуги трехчастность – явление достаточно стабильное<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>См. об этом: Цирикус К. Об "экспериментаторстве" И. С. Баха как отражении тенденции эпохи // Бах и современность: Сб. статей / Сост. Н.А. Герасимова-Персидская. – Киев, 1985. – С. 76.

Схема двойной фуги. Вариации на тему Й.С. Баха<sup>1</sup>:

Экспозиция	Контрэкспозиция	Разработка	Стретта	Тема Баха мотивная разработка
T		T-в обрац. T T T		
T	T	T		
T	T1 T	T T		
h--fis---h	fis----h-----fis	h-----h-----h-D-e-d-h		

Экспозиция	Интерм.+T	Совместное проведение
T2		T2 T T2 T
T2		стретта
T2	T2	T T2 T T2
h---fis---h	-----h	h-----fis-----h-----h

М. Регер не стремится к активному внедрению в фугу сонатного принципа, хотя элементы мотивного развития в ней присутствуют, когда наряду с проведениями тем вычленяются отдельные ее структуры и уже в трансформированном, чаще усеченном, варианте поддаются мотивной разработке. Новаторство композитора заключается в ином. Для него привлекательна сама тема и ее жизнедеятельность в процессе разворачивания формы. Более того, внутренние ресурсы тематического преобразования темы, которые закономерны для фуги, он как бы переносит и в другие жанры, в частности, ретранслирует в масштабах всего цикла.

В творчестве композитора принципы фуги становятся одним из определяющих компонентов его композиторской техники и основой драматургических моделей его произведений. В данном случае правомерно говорить о новаторском обновлении полифонии не столько на уровне формы, сколько на уровне композиторского мышления. Функциональность темы приобретает основополагающее драматургическое значение. Она экстерриториальна и выступает главной выразительной предпосылкой, основным тезисом семантического смысла всего произведения. Тематический контраст сонатности М. Регера замещает инновацией, вариантносью, вариативностью тематического интонационного ядра.

Гармоническая основа тем регеровских фуг тонально неустойчива и часто разомкнута, что предполагает в процессе дальнейшего развития некую модуляционную свободу, которая в большей степени ощущается в разработочных эпизодах. В экспозиционных и заключительных разделах композитор стремится максимально приблизиться к историческим канонам структурного и тонального экспонирования. Среди тем - тех, которые генетически привязаны к основному тематизму или производны от него (фуги вари-

<sup>2</sup> Нижняя строка – тональный план.

ационных циклов), а также оригинальных, созданных автором – выделяются и приобретают черты типичности две интонационные формулы. Одна из них – это риторическая квартовость, чаще подчеркнутая затактом и ритмическим пунктиром первой доли, например, первая тема фуги Вариаций на тему Й.С. Баха, тема первой фуги из цикла «Прелюдии и фуги». Другая интонационная формула – нисходящий последовательный хроматизм. Она составляет тематическое зерно большинства тем фуг, а также знаковая, как типичная регеровская интонация, доминирующая в том числе и вне полифонического тематизма. Даже когда композитор выбирает для темы фуги диатоническую основу, он вводит вторую – хроматическую, и тогда, fuga становится опять-таки двойной (последняя fuga из цикла op. 99).

Диспозиция темы, свойственная композиторскому почерку М. Регера, определяет причинно-следственные связи всего произведения. Тема доминирует над всем остальным. Все подчинено только непрекращающемуся «обсуждению» темы. Отпадает необходимость даже в комментариях, поэтому противосложения в регеровских фугах свободны и не удержаны<sup>1</sup>. Они не индивидуализированы и всего лишь создают общий полифонический фон. В завершающих эпизодах, и вовсе изменив полифоническому смыслу, дублируют тему в терцию, в сексту, в октаву, уплотняя фактуру и подтверждая ее главенство.

То же происходит с интермедиями, которые в своем непосредственном значении размежевания структурных границ практически отсутствуют. Они нейтральны, не велики и лишь «договаривают» содержание темы. Грани между интермедиями, разрабатывающими мотивы темы, и неполными ее проведениями, практически стираются, что затрудняет четкое различение логической или риторической функций построения.

Утрачивает свою актуальность тональный ответ. А так, как следующее проведение порою наступает сразу же вслед за предыдущим, а иногда еще раньше, не дождавшись окончания, возникает необходимость перегармонизации. В целом тематические контуры темы сохраняются, но традиционные тональные сопоставления уже подчинены общей логике тонального плана в целом. Отход от строгой соподчиненности темы и ответа приводит к тому, что их очередность становится не обязательной. Например, в третьей фуге op. 99 последнее проведение имеет вид ответа, а предпоследнее – темы, то есть они меняются местами. И хотя это происходит в одной основной тональности, отрицание финального тезиса в привычном облике создает предпосылки к разомкнутости формы.

Несмотря на то, что в романтической фуге экспозиция подвергается значительным вольностям, вплоть до того, что исчезают границы между экспозиционными и разработочными разделами, свои экспозиции М. Регер строго подчиняет барочному регламенту в последовательности экспонирования

---

<sup>1</sup> Удержанные противосложения М. Регеру не свойственны.

темы и тональных соотношений ее проведений. Для того, чтобы четко обозначить структурные границы экспозиции, композитор очень часто вводит либо дополнительное проведение (фуга Вариаций на тему Й.С. Баха), либо контрэкспозицию (фуга Вариаций на тему Л. Бетховена).

В контрэкспозициях М. Рeger «подражает» своему гениальному предшественнику: как и Й.С. Бах, выводит контрэкспозицию на уровень самостоятельного раздела, подчиняя внешней строгости и традиционному тональному плану. С другой стороны, уровень вариативности, динамизации и гармонического наполнения интонационно по-новому наполняют канонические формы, в результате чего контрэкспозиция фуги воспринимается как вариация предшествующей экспозиции. «Вероятно, Рeger увидел в контрэкспозиции большие потенциальные возможности развития материала, раз этот раздел формы представлен так активно»<sup>1</sup>. Он предлагает свою трактовку контрэкспозиции как одного из нормативных структур фуги, «сохранив внешние элементы конструкции (строгость *обратного* тонального плана), композитор, с одной стороны, отдаёт дань давней традиции, а, с другой стороны, демонстрирует возможности фуги в новых исторических условиях»<sup>2</sup>.

В разработочных разделах внешне М. Рeger продолжает следовать традициям барочной фуги, но принципы тематического преобразования, а именно, доминирующее мотивное развитие, тональная неустойчивость, наконец, проведение неполной темы все больше включает регеровские фуги в романтическую стилистическую систему, где тема теряет структурную целостность и интонационную неприкосновенность. В результате множественных преобразований размываются формообразующие признаки. Тема распадается на отдельные элементы, которые начинают жить своей интонационной жизнью. Ее протяженность сокращается, но при этом увеличивается объем вариантных трансформаций. В результате, от темы остаются лишь контуры, а ее целостность замещает мотивная разработка отдельных составляющих.

Довольно часто М. Рeger начинает разработку фуги проведением темы в обращении, а заканчивает, в соответствии с требованиями канона, стреттой. Его стретты скромны по объему и не имеют четкой функциональной определенности. Композиционно воспринимаются как продолжение процесса общего развертывания и преобразования темы в угоду всеобщего разнообразия. При этом подготовительные функции стретты, предваряющие «помпезность» финала, сохраняются.

<sup>1</sup> Раджаби Л.Э. Уровень вариативности контрэкспозиций в органных фугах Рegerа (на примере малых циклов ор. 56 и 85) / Л.Э. Раджаби // Двенадцатая Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы искусствознания: музыка-личность-культура». – Саратов, 2013. - С. 4.

<sup>2</sup> Там же. – С. 6.



Наряду с мотивной раскрепощенностью, в разработочных разделах М. Регер подвергает тему почти всем логическим трансформациям: она проходит в обращении – как признак начала или завершения разработочного раздела; в уменьшении, усечении, стретно – как способ интонационного развития; в увеличении – как резюме в финале формы. Не встречается лишь ракоход. И все же, владея этой техникой, М. Регер использует инверсионный вариант темы, но не в фуге, а в гомофонных разделах цикла как еще один облик вариационных ее возможностей<sup>1</sup>.

Заключительные разделы «грандиозных» фуг М. Регера по накалу звучности, мощности фактурного наполнения, регистровой пластовости и звучности сродни симфоническим кодам. Их отличает особый, типично регеровский, принцип динамизации, когда композитор подключает органное восприятие возможностей и приемов и достигает пределов звучности и напряжения. Все это в сочетании с пианистической виртуозностью позволяет отнести вариационные циклы композитора с фугами к лучшим образцам масштабных концертных произведений романтического типа. И тогда вполне органично выглядит включение в полифоническую структуру его фуг гомофонного тематизма и фактуры<sup>2</sup>

Даже на примере исследования фортепианного наследия М. Регера можно обобщить, что его фуги, с одной стороны, подводят определенный итог предшествующих этапов эволюции формы, с другой – меняют семантику канона. Неслучайно и вполне заслуженно классик советского музыкознания Б.В. Асафьев называет композитора «мастером полифонического письма новой формации»<sup>3</sup>.

Историческая роль М. Регера в возрождении, обновлении и развитии фуги не подвергаются сомнению. Известно его изречение: «Если другие создают фуги, то я могу только жить в них». Его не интересует стилизация контрапунктического стиля. Композитор свободно ощущает полифонию как живую интонацию, как высказывание, как многоярусную структуру представления диалогической картины мира и сути мышления человека романтической эпохи. По сути, М. Регер возродил «полифоническое сознание»<sup>4</sup>. Отсюда его особое отношение к теме, которая даже в гомофонных условиях выступает как категория «науки полифонии», наделенная волей к имманентному развитию. Отсюда угадываемая риторичность высказывания, внутренняя сосредоточенность медленных частей, непрерывная процессуальность развития идеи и, наконец, всепроникающая полифоническая трактовка музыкальной ткани.

---

<sup>1</sup> Например, 17-я вариация в фортепианном вариационном цикле на тему Г.Ф. Телемана.

<sup>2</sup> Фуга в Вариациях на тему Г.Ф. Телемана.

<sup>3</sup> Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. – Ленинград, 1981. – С.92.

<sup>4</sup> Там же. – С. 113.

На уровне техники композитор остается прилежным учеником Г. Римана и мастерски использует традиционные приемы: контрапункт, имитацию, канон, фугато, стретту, вписывая их в полифонический и, вдруг неожиданно, в гомофонный тематический контекст, либо, наоборот, нивелирует полифоническую форму гомофонно-гармонической фактурой и модуляционностью. Так, например, фуга Вариаций на тему Г.Ф. Телемана демонстрирует постепенный переход от полифонии к гомофонному складу изложения, где фуга, по сути, заканчивается экспозицией и, скорее, напоминает фугато. Но последующие неожиданные введения канона на фортиссимо и задумчивого инвенционного эпизода позволяют сохранять, по замыслу автора, трактовку полифонической формы. Подобным, несколько свободным образом построены большинство прелюдий ор. 99, которые состоят из чередования тематически разнородных структур, в которых композитор «отрабатывает» различные приемы как в полифонической, так и в гомофонно-гармонической композиторской технике, что в целом создает характер чередования равно функциональных компонентов сюитного целого.

«Церемониальное барочное представительство» у М. Регера присутствует даже на уровне «мелочей». Так, например, во всех вариациях, предшествующих фугам, периодически возникает и «обыгрывается» долгая трель, длительные форшлагги, используемые как стилистический репрезентант атрибутики барочной инструментальной полифонии. Тем самым композитор предлагает разную методику воссоздания поэтики полифонии - как на уровне конструктивных норм и принципов голосоведения, так и на микроуровне музыкального оформления, в частности, орнаментики.

По справедливому утверждению А.С. Бушмина, заслуга настоящего художника состоит в умении из разнообразного исторического опыта избрать для себя то, что отвечает его творческим исканиям и может органично слиться с его собственной художественной натурой<sup>1</sup>. М. Регеру удалось это осуществить. Фуга логично вписывается в стилистическую систему композитора, «объединяя каноны композиционного регламента с канонами образно-драматургических моделей и каноничностью своей стилистики»<sup>2</sup>. Рационализм фуги, риторичный пафос барочной эстетики, модуляционная свобода романтической гармонии, виртуозный блеск концертного стиля, незыблемый пласт органных немецких традиций – все это творческим конгломератом соединяется в уникальной полифонно-гармонической регеровской музыке.

<sup>1</sup> Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. – Ленинград, 1975. – С. 138.

<sup>2</sup> Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма: на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С.С.Коробейников. - Новосибирск: Муз.искусство, 2001. – С. 9.

Обращаясь к лучшим достижениям искусства предшествующих эпох, как к творческому стимулу преодоления собственных противоречий и способу усовершенствования романтической стилистической системы, М. Регер сумел воссоздать принципы полифонической константы в угоду целеполагания исторически новых эстетических установок. Он возродил архетип музыкального мышления прошлого и, творчески переосмыслив его, указал путь развития полифонии в будущее. Фуга, доказав свою жизнеспособность в течение последних четырех столетий, до сих пор остается музыкальной формой высочайшей степени логической выразительности и по сей день стимулирует новое поколение композиторов к созданию современных, художественно убедительных концепций раскрытия внутренне присущих ей богатейших возможностей.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б.В. *О симфонической и камерной музыке: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов.* – Ленинград, 1981. – 217 с.
2. Бушмин А. *С.Преемственность в развитии литературы.* – Ленинград, 1975. –159 с.
3. Бэлза И.С. . *Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки.* – Москва,1985. – 253 с.
4. Гуревич А.Я. *Типологическая общность и национально-историческое своеобразие /А.Я.Гуревич // Вопросы литературы.* – М., 1978. - № 11. - С. 164–187.
5. Доможирова Е.В. *Фуга в инструментальной немецкой музыке XIX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02/Е.В. Доможирова.* – Санкт-Петербург: Муз.искусство, 2003. – 40 с.
6. Коробейников С.С. *Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма: на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С.С.Коробейников.* - Новосибирск: Муз.искусство, 2001. – 23 с.
7. Милка А.П. *Баховские «шестерки» (принцип циклизации баховских сборников в контексте особенностей барокко)// Музыкальная коммуникация.* – СПб., 1996. – С. 220–238
8. Раджаби Л.Э. *Уровень вариативности контрэкспозиций в органных фугах Регера (на примере малых циклов ор. 56 и 85).* /Л.Э.Раджаби // Двенадцатая Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы искусствознания: музыка-личность-культура». – Саратов, 2013. – 6 с.
9. Соколов О. В. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов.* – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – 218 с.
10. Соколов О. В. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02/О.В. Соколов.* –Москва: Муз.искусство, 1995. – 39 с.
11. Цирикус К. *Об "экспериментаторстве" И.С. Баха как отражении тенденции эпохи // Бах и современность: Сб. статей / Сост. Н. А. Герасимова-Персидская.* – Киев, 1985. – С. 74–79.
12. Trapp K. *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger.* – Frankfurt-am-Main, 1958. – 385 p.

## REFERENCES

1. Asafev B.V. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke: poyasneniya i prilozheniya k programmam simfonicheskikh i kamernykh kontsertov* [About symphonic and chamber music: explanations and appendices to programs of symphonic and chamber concerts]. – Leningrad, 1981. – 217 p.
2. Bushmin A.S. *Preemstvennost v razvitii literatury* [The continuity in the development of literature]. – Leningrad, 1975. – 159 p.
3. Belza I.S. *Istoricheskie sudby romantizma i muzyka: ocherki* [Historical destinies of romanticism and music: essays]. – Moskva, 1985. – 253 p.
4. Gurevich A.Ya. *Tipologicheskaya obschnost i natsionalno-istoricheskoe svoeobrazie* [Typological commonality and national-historical originality] /A.Ya.Gurevich // *Voprosy literatury*. – M., 1978. № 11. P. 164–187.
5. Domozhirova E.V. *Fuga v instrumentalnoy nemetskoj muzyke XIX veka* [Fugue in instrumental German music of the XIX century]: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02/E.V. Domozhirova. – Sankt-Peterburg: Muz.iskusstvo, 2003. – 40 p.
6. Korobeynikov S.S. *Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzyikalnogo romantizma: na primere proizvedeniy F. Mendelsona i M. Regera* [Fugue XIX century in the style context of musical romanticism: on the example of the works of F. Mendelssohn and M. Reger]: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / S.S.Korobeynikov. Novosibirsk: Muz.iskustvo, 2001. – 23 p.
7. Milka A.P. *Bahovskie «shesterki» (printsip tsiklizatsii bahovskikh sbornikov v kontekste osobennostey barokko)* [Bach's "sixes" (the principle of cyclization of Bach collections in the context of baroque features)] // *Muzyikalnaya kommunikatsiya*. – SPb., 1996. – P. 220–238
8. Radzhabi L.E. *Uroven variativnosti kontrekspozitsiy v organnykh fugakh Regera (na primere malyykh tsiklov or. 56 i 85)* [The level of variability of counterexpositions in organ fugues of Reger (on the example of small cycles op. 56 and 85)] /L.E.Radzhabi // *Dvenadtsataya Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya studentov i aspirantov «Aktualnyye voprosy iskusstvovedeniya: muzyka-lichnost-kultura»*. – Saratov, 2013. – 6 p.
9. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennyye zhanry* [Morphological system of music and its artistic genres] / O. V. Sokolov. – Nizhniy Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo un-ta, 1994. – 218 p.
10. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennyye zhanry* [Morphological system of music and its artistic genres]: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02/O.V. Sokolov. – Moskva: Muz.iskusstvo, 1995. – 39 p.
11. Tsirikus K. *Ob "eksperimentatorstve" I.S. Baha kak otrazhenii tendentsii epohi* [On the "experimentation" J.S. Bach as a reflection of the trend of the epoch] // *Bah i sovremennost: Sb. statey / Sost. N. A. Gerasimova-Persidskaya*. – Kiev, 1985. – P. 74–79.
12. Trapp K. *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger*. – Frankfurt-am-Main, 1958. – 385 p.

**Савайтан О. Перетворення традицій у трактуванні фуги в фортепіанній творчості Макса Регера (на прикладі циклів опус 81, опус 86, опус 99, опус 131-а).** У статті розглянуто особливості поліфонічного мислення композитора, позначені основні напрямки в розвитку жанру фуги. З одного боку, показаний зв'язок з бароковими традиціями, з іншого – виділені новаторські риси, що призвели до створення особливої романтичної концепції фуги. Виявлені закономірності побудови поліфонічних

циклів, в яких визначається роль фуги як драматургічної основи усього циклу.

**Ключові слова:** поліфонічний стиль, fuga, драматургія, традиції, цикл.

**Sawaitan O. The transformation of traditions in the interpretation of the fugue in piano works by M. Reger (based on the opus 81, opus 86, opus 99, opus 131-a cycles).** The article describes the features of polyphonic thinking of the composer, the basic directions in the development of the genre of fugue: on the one hand connection with the baroque tradition, on the other, innovative features, to create a special romantic concept of the fugue. In polyphonic cycles analyzes the role of the fugue, which is the basis of dramaturgy of all cycle.

**Key words:** polyphonic style, fugue, dramaturgy, traditions, cycle.

УДК 78.071.1: 786.2 (477.54)

*Подпоринова Е.В.*

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА  
В СЮИТЕ В. ПТУШКИНА  
«ПО СТРАНИЦАМ “ДЕТСКОГО АЛЬБОМА” П. ЧАЙКОВСКОГО»**

Впервые рассматриваются композиционно-драматургические особенности произведения современного харьковского композитора В. Птушкина для фортепиано в четыре руки «По страницам “Детского альбома” П. Чайковского». Выявляется механизм действия художественного диалога в рамках целого. Обосновывается принцип игрового диалога. Сквозь призму диалогического раскрывается проблема взаимодействия композиторских стилей транскриптора и автора.

**Ключевые слова:** диалог, транскрипция, фортепианный ансамбль, игра, сюита, альбом, В. Птушкин.

*Я и другой суть основные ценностные категории...  
М. Бахтин*

Диалогичность музыкального творчества охватывает широкое проблемное поле, связанное с сосуществованием и взаимодействием в одном художественном пространстве (будь то отдельно взятое сочинение, композиторское наследие или целая эпоха) таких пар-коррелятов, как «старое – новое», «свое – чужое», «традиционное – новаторское» и т.д. Выступая одним из главенствующих стимулов развития культуры на всех уровнях, диалог оказывается в центре исследовательских интересов в различных областях знания, способствуя появлению ряда классификаций, систем, теорий и гипотез. Однако, будучи неразрывно связанным с человеком как личностью и явля-