

УДК 78.27

Олександр Пірієв (Київ)

**СОНАТИ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО
МАКСА РЕГЕРА ЯК ДЗЕРКАЛО СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ
КОМПОЗИТОРА**

Пірієв Олександр. Сонати для віолончелі та фортепіано Макса Регера як дзеркало стильової еволюції композитора

Дослідженню сонати для віолончелі та фортепіано М. Регера, які становлять головні етапи творчої еволюції композитора. Виявлено особливе місце віолончельних творів як зразка камерно-інструментальних жанрів в його творчому доробку. Стиль композитора “акумулявав” різні традиції, пошуки та стилістику. Прослідковано стабільні риси стилю М. Регера.

Ключові слова : М. Регер, віолончельна соната, камерний ансамбль, “югендстиль”.

Пириев Александр. Сонаты для виолончели и фортепиано Макса Регера как зеркало стилевой эволюции композитора

Исследованы сонаты для виолончели и фортепиано М. Регера, как главные этапы творческой эволюции композитора. Выявлено особое место виолончельных произведений как образца камерно-инструментальных

жанров в его творчестве. Стиль композитора “аккумулировал” различные традиции, поиски и стилистику. Прослежены стабильные черты стиля М. Регера.

Ключевые слова : М. Регер, виолончельная соната, камерный ансамбль, “югендстиль”.

Piriev Oleksandr. Max Reger's sonatas for violoncello and piano as a reflection of the composer's style evolution

The article is dedicated to the research of the Max Reger's sonatas for violoncello and piano which shows the main stages of the composer's creative evolution. Each piece is being analyzed separately. The place of the violoncello works as an example of instrumental chamber genre in his creative heritage. The composer's style had accumulated different traditions, searches and stylistics. Though each period of Reger's oeuvre has its own specificity, the permanent features of the style characteristic to all the evolution of his style remain.

Key words : M. Reger, violoncello sonata, chamber band, “Jugendstyle”.

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

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

Стильові напрямки того часу відбилися в такі поняття, як “імпресіонізм”, “експресіонізм”, “символізм”, “неокласицизм”, стиль модерн з його національними варіантами: у Франції – “ар нуво” (“Art Nouveau”), у Німеччині – “югендстиль” (“Jugendstil”), в Італії – “Ліберті” (“Liberty”). Всі ці напрямки, зібрані мистецтвознавцями під єдиний термін – “модернізм”, у певних аспектах були схожі, що, загалом, не дивно з огляду на походження цих явищ. Всі вони зобов'язані своїм існуванням XIX століттю, про яке О. Михайлов писав: “Вся сучасна культура своїми коренями іде в XIX століття” [11, с. 185].

У німецькій музиці початку XX століття відбувалися процеси, цілком звичні для рубіжних, перехідних часів: сусідство різних напрямів, частина з яких продовжувала лінію уявлень XIX століття, а інша частина рухалася назустріч нескінченним пошукам та експериментам з метою самовираження

в умовах нової епохи. Так, співіснували композитори, що продовжували традиції пізнього романтизму і новатори, які прагнули розірвати будь-які зв'язки минулої епохи, долучаючись до мистецтва старих майстрів, зокрема Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та інших.

Достатньо влучним є твердження Т. Гнедовської, яка стверджує, що *“саме в цей час було творчо перероблено і подолано художнє минуле, а потім в загальних рисах закладено принципи і тієї художньої мови, яку прийнято асоціювати з ХХ ст. У цьому невеликому відрізку історії, коли художня життя вирувало, змінюючи колір, фактуру і щільність, можна шукати витoki всіх подальших метаморфоз, що сталися з мистецтвом у ХХ ст.”* [2, с. 179].

У ряді закордонних робіт, зокрема К. Дальхауза [16], ставилося питання про “югендстиль” в музиці як стильовий напрям, який включав у себе кілька композиторських стилів. У музикознавців цей термін можна зустріти стосовно творчості Г. Малера, Я. Сібеліуса, К. Дебюссі, А. Берга, О. Скрябіна та ін. Однак найбільш яскраво цей ряд особливостей змістовного і формального характеру представлений саме у камерній творчості М. Рegera, де вони особливо тісно зливаються з югендстилем, який багато в чому мав узагальнююче значення для німецького мистецтва початку ХХ століття. Крім того, камерна творчість Рegera починає свій відлік з моменту зародження югендстилю, проходячи еволюцію до своєрідного “заходу”, який, на думку дослідників, характеризується ідеєю “експресивного вторгнення” югендстилю у декоративні сфери мистецтва.

Камерні твори, до яких належать віолончельні сонати М. Рegera – це, мабуть, найбільша галузь творчості композитора, яка налічує 70 опусів. Нині, навіть у Німеччині ці твори є мало популярними порівняно з творами інших напрямків, зокрема органними, і дуже рідко звучать у концертних залах. Але саме у цих опусах Рeger найбільше був самим собою, висловлювався неймовірно щиро, не прагнучи до зовнішньої помітності, ефектності, особливої вигранності для виконавців, тобто для того, що було характерним для багатьох “концертних” жанрів кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст. : симфонічної музики, сольного концерту, більшості органних форм. М. Рegerу – композитору і виконавцю – був ближчим серйозний і стриманий тон камерної музики, її внутрішня психологічна наповненість.

Віолончельні сонати композитора найчіткіше відображають основні етапи його творчого шляху, за винятком останнього “Йенського”, як назвав його сам М. Рeger (1915 - 1916 рр.). До цього періоду відносяться його соло-

сюїти для віолончелі (op. 131c., 1915p.).

Інтерес М. Регера до віолончелі протягом усього життя був надзвичайно стійким. Одним з перших опусів композитора є його Перша віолончельна соната (5 op.).

Межею раннього періоду творчості варто вважати 1900 - 1902 роки. Саме в цей період написана Соната № 2, g - moll (op. 28., 1898 p.). Якщо до цього часу композитора можна назвати блискуче обдарованим, але все ж таки учнем великих німецьких майстрів (Г. Малера, Р. Вагнера, а особливо Й. Брамса), то вже далі – він сам є найбільшим майстром.

Центральний період до наступної умовної межі (1902 - 1911) більш насичений і неоднорідний. Це період створення двох віолончельних сонат, а також більшості струнних квартетів.

Останній, пізній період М. Регер називає символічно - Йєнський "вільний" стиль. Цей період камерної творчості відзначений пошуком нових шляхів. До цього періоду відносяться соло-сюїти композитора для скрипки, альту та віолончелі. Небезпідставно нове у цьому періоді було продовженням знайденого раніше, у сонатах, в тому і віолончельних, але акценти змістилися. Саме у цей період чітко відобразилися пошуки "втраченого змісту", повернення до жанрів на тлі бахіанства.

Запропонована періодизація, особливий поділ на ранній, зрілий та пізній періоди умовна – насамперед тому, що у творчості М. Регера були і "наскрізні теми", і епізодичні захоплення, і "зерна", що сприяють об'єднанню різних періодів. Але кожен етап несе в собі риси неповторної своєрідності. Саме віолончельні сонати як зразок камерної творчості композитора найбільше відображають стильову еволюцію М. Регера, його пошук, відтворення національних традицій та закладення основи у новітній напрямку ХХ ст. - неокласицизм.

Регер виріс та сформувався як композитор на фундаменті найбагатшої німецької камерної літератури; він із захопленням вивчав партитури Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, які знайшли своє відображення вже починаючи з Першої (op. 5) та Другої сонати для віолончелі та фортепіано (op. 28), в яких композитор дотримується класичного принципу композиції циклу, але як і його великі попередники, М. Регер, створює в цих рамках величезний багатогранний образний світ.

Сонату № 1 (op. 5, 1892 p.) деякі музикознавці вважають лише "пробою пера". Дійсно, цей опус, і написана згодом Друга віолончельна соната (op. 28, 1898 p.) виявляють трохи сковуючий молодого композитора вплив Й. Брамса,

а деякі з тем у цих сонатах можна прийняти за теми з брамсівських творів. Цей зв'язок підтверджує ще той факт, що тема у Адажіо з варіаціями з Квінтету (1897 - 98 рр.) подібна до "Оди Сафо" Й. Брамса. Дослідники одноставно вважають цю тему свідомою цитатою з твору Й. Брамса, даниною поклоніння і вираженням духовного зв'язку.

М. Регер звертається до романтичної сонатної форми і наслідує таку її характерну особливість як яскраво виявлена експресивність художніх образів. На зазначену якість романтичної сонати звертає увагу у своїй монографії "Еволюція сонатної форми" Н. О. Горюхіна [3]. Завдяки концентрації у тематизмі характерних виразних засобів, за спостереженням дослідниці, образ може виконувати роль лейттематизму, а в окремих випадках ставати лейтобразом. Саме такі властивості відрізняють тематизм Першої віолончельної сонати М. Регера.

Зі стильовою системою романтизму її зближує саме художня концепція. У всіх розділах твору панує лірична сфера, межі якої простягаються від драматичного поривання до спокійної ідилії, від пафосу та пасіонарної пристрасті до витончено-тендітного, по-особливому вишуканого світу звучань.

М. Регер прагне об'єднати вільний вияв емоцій та їх високу напругу з чіткою конструктивною логікою, і у цьому прагненні виявляє спільність з німецькими композиторами ХІХ сторіччя. Важлива роль поліфонічних методів розвитку, що особливо стосується Фіналу Сонати, випереджає наступні твори митця.

З перших нот твору панує патетичний тон, відчувається внутрішнє занепокоєння, втілене у постійній гармонійній нестійкості. "Пориви" з несамовитим піднесенням та хвилюванням темпу характеризують М. Регера як романтичну натуру без будь-якого прагматизму.

У Другій частині (*Sehr langsam und breit*) панує пастораль. Цікаво, що ця частина відступає від типового для композитора образного та тематичного вигляду: вона розпочинається у квазіхоральному звучанні з поступовим поживавленням фактури до кінця частини, емоції коливаються між зосередженим роздумом і поривами-спалахами.

Написана у скерцозному настрої Третя частина "*So schnell als möglich, beinah durchweg*" прозора, гостра і не позбавлена гумору різних відтінків - від усмішки до сарказму. Вона є відтворенням високого професійного рівня М. Регера у знанні не тільки фортепіано та віолончелі, а взагалі камерного ансамблю. Репліки та фактурний баланс свідчить про неабияку обдарованість

композитора та ґрунтовну підготовку до написання твору. Здебільшого враження, що складається від розгляду композиторського письма, свідчить аж ніяк не про юнацький пошук, скоріше, про “втрачений опус” одного з видатних романтиків.

У Четвертій частині вбачається вплив вже творчості Р. Шумана з притаманними йому акцентами у зміні темпоритму. У каноноподібній тканині образно відтворюється партія фортепіано, в яку немов вплітаються мелодія віолончелі.

У докір композитору можна поставити лише певну ритмічну одноманітність, що взагалі відрізняє регерівську поліфонічну тканину, засновану на частій зміні гармоній і короткому “акордовому” подиху.

Макс Регер. Соната № 2 для віолончелі та фортепіано, I Частина.

У Сонаті № 2 палкий темперамент автора нестримно проривається вже у Першій частині (*Agitato*) - рвучкій, зі спалахами розпачу і водночас рішучій. Скерцо і повільна частина вносять певну розрядку

напруги. Щільність та пожвавлення розвитку фактури, перенасиченість гармонійного руху – в цій Сонаті перевершує подібні стильові пошуки більшості камерних опусів композитора цього періоду.

Друга частина (*Prestissimo assai*) написана у формі фугато – улюблений прийом, яким композитор завершував свої варіаційні цикли (наприклад, Другий квінтет 1897/98 рр.).

Вокальна лірика Третьої частини (*Intermezzo : Poco sostenuto*) – демонструє романтичну лірику композитора з класичними огортаннями теми, широкими інтервалами. У цій частині М. Рeger демонструє вже власний своєрідний та неповторний стиль.

Четверта частина (*Allegretto con grazia*) створює своєрідну арку з Першою частиною, огортаючи мелодійну тканину романтичною експресією.

Третя соната F - dur (op. 78) написана у Мюнхені і відноситься до так званого “Дикого” періоду творчості. Він був досить коротким, проте окремі його риси час від часу давали про себе знати і згодом. Навіть у зрілі роки композитору далеко не завжди була властива “класичність”, вивіреність висловлювання. Вона багата на яскраві знахідки, теми, але для М. Рegerа, на диво, конструктивно неврівноважена.

Між скерцозними за духом частинами знаходиться мабуть одна з кращих повільних частин музики М. Рegerа. Фантазія композитора в перетвореннях теми цієї частини воістину невичерпна. Цікаво, що М. Рeger, який зазвичай критично відносився до себе, високо цінував цей твір і з радістю зустрічав кожне його публічне виконання.

Відголоси “шаленства” відчутні у кожній частині твору. Соната належить до зрілого періоду, коли одним з найважливіших завдань для композитора стає досягнення чіткості у пропорціях, досконалості форм як утілення щиросердечної зібраності та оптимізму.

У Першій частині є певна імпровізаційність, кількість коротких тематичних побудов на рідкість органічно поєднуються з контурами цілком традиційної сонатної форми: рішучі, непохитно-різкі “розчерки” у різних відтінках музичної тканини – начебто малюють “автопортрет” композитора: похмурене обличчя, стиснуті губи, позу готовності до боротьби. І ця одухотворена хоральність теми відчувається вже у головній партії частини.

Соната захоплює майже бетховенською внутрішньою міццю. Загальний тон задає Перша частина. У ній відбилася внутрішня енергія, стійкість, мужній погляд на світ – погляд людини, що без коливань приймаючій всі наслідки своєї позиції, своїх вчинків і рішень. М. Рeger-борець, що безкомпромісно обстоює свої погляди, створив тут, без сумніву, “автопортрет” (більш осяжний, ніж у попередніх сонатах).

Соната гідно представляє “героїчний” стиль М. Рegerа; лапки пов'язані тут з тим, що масштаб цієї героїки порівняно скромний, обумовлений як камерним жанром, так і загальним характером мистецтва не тільки М. Рegerа,

але й всієї його епохи: звернення автора було здебільшого не до мільйонів, а лише до друзів і однодумців.

Найбільш відома, порівняно з іншими, його Четверта віолончельна соната а – moll (op. 116), яка написана у 1910 році і містить у собі досить несподівані відголоски стилю Клода Дебюссі. Воля і непередбачуваність акордових зв'язків часом здобуває незвичайний для М. Рegera лірико-імпреоністичний відтінок. У більш ранніх творах найбільша складність і насиченість гармонії відрізняли або бурхливі, неспинно-рухливі за фактурою перші частини, або ж проникливі, підспудно-напружені повільні. В op. 116 напруженість немовби “зникла”, далеке в тональному відношенні стало раптом близьким, і не потрібно вже брати гармонійні “бар'єри” у пристрасному пориві, або вслуховуватися в складні зіставлення у повільному русі – тут відбувся важко визначуваний точним терміном перехід до ускладненої, розширеної тональності, більш властивої музиці ХХ, аніж ХІХ ст.

У 1910-ті рр. у М. Рegera, як і у пізнього Й. Брамса, на перший план виходить елегійний початок. Серед здобутків композитора цього часу виділяється його останній кuartет op. 121 fis - moll. Поряд із цим кuartетом Четверта віолончельна соната належить до найбільш коштовних і художньо опрацьованих здобутків майстра. Залишається лише шкодувати, що цей твір дотепер є маловідомим у нашій країні.

М. Рeger, вважаючись чудовим піаністом, збагатив камерну музику творами для віолончелі та фортепіано. У юності, захоплений можливостями фортепіано, композитор іноді навіть перевантажував фортепіанну партію; згодом, особливо в останні роки життя, фактура його творів стала більш прозорішою.

Підсумовуючи викладене, можна зробити деякі узагальнення:

Віолончельні сонати М. Рegera не є фаворитами концертуючих музикантів. Швидше їх можна віднести до рідкісних, як взагалі переважну частину камерної спадщини композитора, у творчості якого можна виявити твори практично всіх жанрів, і все у величезних кількостях (дев'ять скрипкових сонат, дві з половиною сотні пісень тощо).

Сонати для віолончелі та фортепіано, написані між 1892-м і 1910 роками тривають по 30 - 40 хвилин кожна, і хоча й призначені лише для двох інструментів, явно намагаються дотягнутися до масштабу симфоній.

М. Рeger, який є відомим, перш за все, як один зі стовпів романтичної органної школи і романтичного бахіанства, повільно, але впевнено

торкається неокласицизму. Втім, саме у віолончельних сонатах німця надзвичайно важко виявити сліди його захоплення старими майстрами.

Перші віолончельні сонати практично від початку до останньої ноти ґрунтуються на впливі Й. Брамса (Перша частина соль - мінорної Сонати прямо сходить до соль-мінорної рапсодії Й. Брамса для фортепіано). Притому це дуже серйозна, гідна музика, яка не справляє враження сліпого наслідування. Тут вже явно присутня стабільність стилю, яка є найважливішою рисою його музики. Ця парадоксальність є відмінною рисою стилю М. Регера, адже він жив в епоху великих музичних змін (тільки у останній, ля - мінорній Сонаті композитор обережно намагається доторкнутися до атональності).

У віолончельних сонатах М. Регер демонструє наповнений почуттями романтичний стиль, не соромиться ні титанічних емоцій, ні безмежних висловлювань. Кантілена композитора, як і у романтиків, відрізняється тим, що пісенні інтонації розгортаються в “нескінченну мелодію”. Широке легато і інтенсивне вібрато віолончелі відтісняється гострою, графічно чіткою грою піаніста. Завдяки цьому в'язка регерівська фактура здається виразною і чи не прозорою – як, наприклад, Скерцо з сонати фа - мажор, в якій фортепіано належить провідна роль.

Сонати М. Регера - це не тільки відображення стильової еволюції композитора. Насамперед це результат процесів та стилістичних пошуків, які панували в той час у музичному середовищі, і дали поштовх до нових музичних напрямків цілої епохи.

У **Додатку I** надано нотний матеріал, а саме фрагмент Другої сонати для віолончелі та фортепіано М. Регера, який розглядався у дослідженні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варунц В. П. Музыкальный неокласицизм / В. П. Варунц. - М. : Музыка, 1988. – 80 с.
2. Гнедовская Т. Ю. От "сентиментализма" к "рационализму". Эволюция жилого особняка в немецкой архитектуре начала XX века. [Текст] / Т. Ю. Гнедовская // Западное искусство. XX век : Пробл. развития зап. искусства XX в.: [сб. ст.]. - СПб, 2001. - С. 175 – 196.
3. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1970. – 318 с.
4. Друскин М. Иоганнес Брамс / М. Друскин . – М. : Музгиз, 1959. - 144 с.

5. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века / М. О. Друскин. - М. : Сов. композитор, 1973. - 271 с.
6. Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації / А. Калениченко // Музична Україністика: сучасний вимір : зб. наукових статей на пошану д-ра мист-ва Лю Пархоменко. - К, 2005. - Вип. 1. - С. 106-115. - (НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського).
7. Карнаухова В. Диалог с классическим наследием в хоровых сочинениях Макса Регера / В. Карнаухова // Искусство XX века. - Н. Новгород, 1999. - С. 89-95.
8. Крейнина Ю. Макс Регер : Жизнь и творчество / Ю. Крейнина. - М. : Музыка, 1991. - 207 с.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : История и современность / М. Лобанова. - М. : Сов. композитор, 1990. - 312 с.
10. Мельник Л. Историзм як стильовий принцип / Л. Мельник // Питання стилю і форми в музиці: зб. статей. - Львів. : Каменяр, 2001. - С. 22-42. - (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, Вип. 4) .
11. Михайлов А. В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX века / А. В. Михайлов // Античность в культуре и искусстве последующих веков : сб. статей / ред. Е. П. Юренева. - М. : Сов. художник, 1984. - С. 179 - 203.
12. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX - начала XX века / М. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. - Л. : Госмузгиз, 1963. - Вып. 2. - С. 146 - 180.
13. Раабен Л. Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890 - 1917 годов / Л. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. - Л. : Музыка, 1973, Вып. 12. - С. 3 - 60.
14. Регер М. О модуляции / М. Регер. - Л. : Тритон, 1926. - 30 с.
15. Регер М. Упадок и возрождение музыки / М. Регер // Зарубежная музыка XX века : Материалы и документы. - М. : Музыка, 1975. - С. 32 - 39.
16. Швець Н. Деякі проблеми пізнього го композиторського стилю / Н. Швець // Питання стилю і форми в музиці : зб. статей. - Львів. : Каменяр, 2001. - С. 5 - 21. - (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 4)
17. Dahlhaus C. Warum ist Regers Musik so schwer verstandlich? / C. Dahlhaus // Neue Zeitschrift fur Musik. 1973. N. 3.
18. Danuser H. Spannungsfeld zwischen Traditionen, Historismus sun Modeme. Uben Max Regers musikgeschichtlichen Ort / H. Danuser // Reger - Studium 4. Wiesbaden, 1988. - S. 15 - 27

19. Stephan R. Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik / R. Stephan //
Stephan R. Von Musikalische Dehken. Gesammelte Vorträge. - Mainz, 1985.-
S. 117 - 128.