

УДК 78.071.1(430)786.2

**ОЛЬГА САВАЙТАН**

**ЗВ'ЯЗОК ЧАСІВ ЯК ФАКТОР НОВАТОРСТВА  
У ТВОРАХ М. РЕГЕРА (НА ПРИКЛАДІ  
«ВАРІАЦІЙ ТА ФУГИ НА ТЕМУ  
Л. БЕТХОВЕНА», «ВАРІАЦІЙ ТА ФУГИ НА  
ТЕМУ Г. ТЕЛЕМАНА»)**

Розглянуті два найбільші фортепіанні цикли М. Регера: «Варіації і fuga на тему Л. Бетховена» для двох фортепіано (соч. 86), «Варіації і fuga на тему Г. Телемана» (соч. 134). Вирішуються питання художньо-естетичних поглядів композитора, особливості фортепіанного стилю, взаємодія з національними німецькими традиціями минулих епох. Визначено основні принципи музичної драматургії, а також новаторські тенденції в галузі формоутворення, гармонічного розвитку, тональної системи в даних варіаційних циклах.

**Ключові слова:** варіаційний цикл, традиції, стиль, композиційна драматургія, новаторство.

**Ольга Савайтан. Связь времен как фактор новаторства в произведениях М. Регера (на примере «Вариаций и фуги на тему Л. Бетховена» и «Вариаций и фуги на тему Г. Телемана»).** В данной статье представлены два крупнейших фортепианных цикла: «Вариации и fuga на тему Л. Бетховена» для двух фортепиано (соч. 86), «Вариации и fuga на тему Г. Телемана» (соч. 134) М. Регера. Рассмотрены вопросы художественно-эстетических взглядов, особенности фортепианного стиля, взаимодействие с национальными немецкими традициями прошлых эпох. Определены основные принципы музыкальной драматургии, а также новаторские тенденции в области формообразования, гармонического развития, тональной системы в данных вариационных циклах.

**Ключевые слова:** вариационный цикл, традиции, стиль, композиционная драматургия, новаторство.

**Olga Sawaitan. Continuity between different periods as a factor of innovation in Max Reger's « Variations and Fugue on a Theme by L. Beethoven» and «Variations and Fugue on a Theme**

## Розділ четвертий

---

by G. Telemann». The article examines two major piano cycles: «Variations and Fugue on a Theme by L. Beethoven» and «Variations and Fugue on a Theme by Telemann». The article focuses on the issues of composer's artistic and aesthetic views, the peculiarities of piano style, interaction with German national traditions of previous epochs. The article defines the main principles of musical dramaturgy and innovative tendencies in the sphere of form, harmony development, tonal system in the analyzed variations cycles.

**Key words:** variations cycle, traditions, style, the dramaturgy of the cycle, continuity.

Зміни в суспільній свідомості, що відбулися на початку ХХ століття, в період соціальних трансформацій, мали безпосередній вплив на художню культуру. Однією з особливостей музичного мислення цього часу було відродження музичних жанрів, форм і принципів минулих епох, особливо бароко і класицизму. Транслюючи мистецтво минулого, композитори шукали нові способи художньої виразності, засоби музичної образності і прийоми її втілення. Звернення до культурної спадщини минулих епох визначалося художніми установами культурної еліти того часу, зокрема, австро-німецького музичного товариства.

Один з найяскравіших композиторів цього періоду – Макс Регер, блискучий органіст, диригент, автор робіт з теорії музики та поліфонії. Його творча спадщина становить 38 томів. Жанрова різноманітність творчості композитора вражає – органні, симфонічні, камерні, камерно-вокальні, фортепіанні твори, які на сьогоднішній день залишаються практично не вивченими і становлять величезний інтерес як для дослідників, так і для виконавців. Цей факт і обумовлює актуальність обраного матеріалу.

Дослідники творчості Макса Регера нерідко згадують про те, що в своїх варіаційних опусах композитор здійснив «зв'язок часів», відродив традиції великих майстрів минулого. І з цим не можна не погодитися. Дійсно, перебуваючи з музично-історичної точки зору на рубежі різних естетичних епох, у своїй творчості композитор органічно поєднав успад-

коване і сприйняте від попередників з власними стилістичними потребами і новаторськими пошуками. Глибоке відчуття спадкоємності з традиціями великих попередників в поєднанні з невичерпною творчою потенцією до експериментування стали домінантою його композиторського стилю.

Порівнюючи французький і німецький типи національного стилю, дослідник В. Сиров дійшов висновку, що еволюцію австро-німецької музики від Шютца до Веберна відрізняє більша однорідність в порівнянні з еволюційною картиною у французькій музиці від Куперена до Булеза<sup>1</sup>. Дослідник пояснює це відмінністю двох психологічних генотипів – екстравертного (що панує у французької музиці) та інтравертного (властивого німецьким творцям). Тому зв'язуючою ланкою для більшості німецьких композиторів стала особлива роль у їхній творчості традицій своєї національної культури, що зумовило «єдність поетично-філософської свідомості» і «духовну спільність художників»<sup>2</sup>. Кожне наступне покоління німецьких музикантів по-своєму осмислює творчість своїх попередників, активно включаючи їх у стильову орбіту власного стилю. Показово, що саме австро-німецька композиторська школа відіграла вирішальну роль в історії романтичного етапу еволюції фути.

М. Регер як справжній син німецької культури був послідовно вірний своїм національним традиціям і сприймав ретроспективу як імпульс до творчого руху. Невипадково, вибираючи теми для варіацій, він звертається в першу чергу до творчості своїх великих співвітчизників, при цьому спирається на брамсівський тип розгорнутого, великомасштабного варіаційного циклу<sup>3</sup> і звеличує його фінальної фугою, майстерно поєднавши раціоналізм канонічної форми з вір-

---

<sup>1</sup> Сиров В. Типологические аспекты композиторского стиля // В.Н.Сиров // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. – Ростов-на-Дону: РКГД 1994. – С. 67.

<sup>2</sup> Там само. – С. 60.

<sup>3</sup> Брамс І. Варіації і fuga на тему Г. Ф. Генделя.

## Розділ четвертий

---

туозним блиском концертуючого фортепіанного стилю. Варіаційний цикл М. Рeger обирає як універсалію, як музичний жанр, якій вміщає в собі, за висловом М.М. Бахтіна, «творчу пам'ять»<sup>1</sup> історично віддалених культурних епох. Це дозволило йому в кожному творі створити своєрідне «музичне звернення» і атмосферу шанобливого ставлення до автора обраного тематичного зразка.

У 1904 році М. Рeger створює два монументальних фортепіанних цикли: «Варіації і фугу на тему Й. С. Баха», соч.81; «Варіації і фугу на тему Л. Бетховена», соч.86.

У порівнянні з «бахівським», «бетховенський» цикл за драматургічним навантаженням і емоційною напругою не такий складний. Фактура його прозоріша, рельєфніша, дисонансна гармонія розріджена, більшість епізодів – мелодійні. Ймовірно, це можна пояснити тим, що М. Рeger хотів максимально наблизити свій твір до класичного зразка варіаційного циклу. При цьому йому вдалося створити блискучий, ефектний, віртуозний зразок концертного твору.

Тематичною основою є одинадцять Багатель з циклу ор. 119 Л. Бетховена. Як і у Варіаціях на тему Баха, композитор «дотримується» оригінального зразка, при цьому майстерно виявляє всі приховані потенційні можливості цієї теми, аж до мікроелементів, з яких вибудовує композицію варіаційного циклу, засновану на складній системі взаємодії тематичних структур, включених у процес безперервного інтонаційного розвитку. Більше того, кожен елемент теми Багатель, зазнаючи трансформації і утворюючи різні варіанти, несе на собі певне драматургічне значення. Простежуються закономірності функціонування того чи іншого елемента теми як в масштабах всього циклу, так і окремих його частин.

Елемент *a* (тт.1-4), *B-dur*, особливо початковий мотив (перші три ноти) має в циклі першорядне драматургічне

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М.Бахтин. – М, 1975. – С. 93.

значення. З цього інтонаційного зерна народжується тематизм всієї енергетичної, динамічної, рухової сфери. Початкова інтонаційна одиниця стає основою наскрізного мотивного розвитку, структурує тематизм скерцозних епізодів і, нарешті, в повному своєму обсязі постає у фузі.

Елемент **b** (тт. 5-10), *F-dur-g-moll*, мелодійний за своєю природою, тонально нестійкий. Наповнює тематичний простір ліричних, споглядальних, колористичних епізодів циклу. Володіючи секвентним потенціалом, збагачує гармонію відхиленнями в розробкових епізодах. Мотив складається з двох ланок, остання з яких зависає на зменшеному септакорді. З нього випливає крихке мелодійне соло, чотири останні ноти якого (т. 10) стануть початковими нотами теми фуги.

Елемент **c** (тт. 11-18), *B-dur*, складається з трьох компонентів і сприймається як завершальний реверанс. Протягом усього циклу він зберігає свою завершальну функцію або з'являється за принципом контрасту там, де необхідно зняти напругу.

Закінчується бетховенська тема невеликої кодою (тт. 19-22) – елемент *d*, *B-dur*, своєрідним *post scriptum* строгого, хорального складу. Піддавшись різним перегармонізаціям, хоральний вигляд мінікоди залишається впізнаваним. Зберігається і його стійке місце розташування, як правило, в кінці розділу як орієнтир «кордону» структури.

За експонуванням теми Багателі слідує перша невеличка варіація, в якій контури мелодії повністю зберігаються, хоча і розчиняються в тріольності романтичної фактури, витонченому нюансуванні. На перший погляд, вона відособлена від подальшого розгортання варіаційного циклу і її можна було б позначити не як варіацію, а як варіант теми, якби не тональність *D-dur*. Прагнучи до розширення тонального плану варіаційного циклу, Бетховен застосовує терцові співвідношення тональності<sup>1</sup>. Обравши для першої варіації *D-*

---

<sup>1</sup> Наприклад, у Варіаціях на арієтту Рігіні Ор. 65; на тему Гретри Ор. 72; на тему Зюсмайера Ор. 76; Шість варіацій на власну тему, Ор. 34.

*dur*, який знаходиться на відстані терції від основної тональності *h-moll*, М. Регер таким чином вказує адресата, якому він «відправляє» своє музичне послання. Також у варіаціях Бетховена важливу роль грає метричний контраст – чергування двох- і трьохдольних розмірів. Те, що в наступній варіації М. Регер змінює розмір з 4/4 на 12/8 – ще один аргумент на підтвердження цієї гіпотези. Тому варіація вже включена в систему наскрізного розвитку.

Л. Бетховен застосовує приховані форми об'єднання варіацій (у тому числі і не сусідніх) за різними ознаками: фактурними, інтонаційними, тональними. Варіації М. Регера відповідно до позначеної системи координат також об'єднуються в мініцикли. Але при цьому складно визначити межі самої варіації, яка є масштабною і може складатися з декількох епізодів з різними темпами, метрами, фактурою, емоційними станами.

Такою є наступна варіація циклу. Починається вона з епізоду *Agitato, c-moll*, цілком присвяченому тематичному розвитку елемента **a**, де він двічі викладається повністю в однойменному мажорі (тт. 47, 60) і піддається активній мотивній розробці, в результаті якої утворюється нова інтонаційна формула (тт. 55, 56) – спадаючий мотив. Вона стане основою у формуванні «активного» тематизму в подальших епізодах.

*Andantino grazioso, F-dur* – епізод ліричної витонченості, де у свої права вступає тематичний елемент **b**, хоча епізодично з'являються і елементи тем: **a** (т. 74); **c** (т. 82), при цьому не порушуючи блаженства ніжної, тихої насолоди. Ймовірно, не «награвшись» принадністю мелодики мотиву **b**, М. Регер продовжує його перетворювати, і в наступному розділі *Andante sostenuto, B-dur*, наприкінці якого з'являються тематичні елементи **c** (т. 110) і потім **d** (т. 114) як свідчення закінчення структури, що підтверджує і довга фермата. У цьому епізоді відновлюється основна тональність *B-dur*, хоча не простим шляхом – через тональні зіставлення: *B-F-B-Des-B*.

Драматургічне значення цієї варіації полягає в тому, що саме в ній формуються дві емоційних сфери. Одна – динамічна, напориста, енергійна, друга – лірична, пластична, витончена. За кожною з них закріплюються конкретні інтонаційні формули. З іншого боку, тематичні структури (*a*, *b*) стають носіями того чи іншого психологічного стану, а такі як *c*, *d* – об'єднують, надають завершеності. Протиставлення перших двох утворюють контраст. Їх взаємодія і розвиток становлять драматургію твору.

Наступний розділ циклу – *Appassionato* – М. Регер знову подає знак. Але не в тому сенсі, що він пише на тему знаменитої «Апассіонати» Л. Бетховена, а як знак того, що він не тільки засвоїв інтонаційний словник композитора, але й пізнав його систему мислення. Це доводять наступні варіації циклу, які М. Регер вибудовує за таким же принципом, за яким побудовані варіації Бетховена оп. 120. Таку концепцію циклу французький музикознавець М. Бютор назвав «симетричною структурою варіацій». У вітчизняному музикознавстві вона відома як концентрична форма<sup>1</sup>.

*Andante con grazia* – розділ, який можна трактувати двояко: з одного боку, як завершальний, про що свідчить послідовна поява тематизму *c* і потім *d*, з другого – як такий, що передбачає і одночасно готує *Allegro pomposo* (тому й з'являється проміжний метр 2/4). При цьому неквапливий темп, прозорість фактури, лірична образність, згасання звучності й зупинка руху (мотив *d* і довга фермата в кінці) значно посилюють контрастність наступного потужного, блискучого, помпезного *Allegro pomposo*. Однак обидва розділи сприймаються як одна смислова одиниця з тієї причини, що два основних елементи теми розподілені між обома розділами: *b* – *Andante con grazia*; *a* – *Allegro pomposo*.

---

<sup>1</sup> Цукерман В.А. Динамический принцип в музыкальной форме / В.А. Цукерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970. – С. 34.

## Розділ четвертий

---

Завершує варіаційний розділ *Allegro pomposo* (т. 323), де тема **a** звучить у збільшенні. Створюється ілюзія, що це *Coda*. Але раптово звучність скидається до двох піано і темп сповільнюється – *Meno mosso* (тематизм **c, a, d**). Автор дає зрозуміти, що цикл не завершений, і коротке «завмирання» – це контрастний відблиск перед початком яскравої фуги.

Як і його великий попередник Л. Бетховен<sup>1</sup>, М. Регер використовує фугу як узагальнення, тематичне «синтезування»<sup>2</sup> і завершення наскрізного інтонаційного розвитку. Массивно ущільнена органною фактурою тема **a**, у збільшенні, в тому вигляді, в якому вона вперше постала в *Allegro pomposo*, двічі проводиться в заключному розділі циклу, в контрапунктичному поєднанні з основною темою фуги. Грандіозне, потужне звучання досягає неймовірних масштабів.

В одній з радіопередач ведучий Олександр Журбін сказав, що Регер цікавий «тим, що він був висококласним стилістом, а точніше стилізатором. Практично вся його музика є стилізацією»<sup>3</sup>. Варіаційний цикл М. Регера на тему Л. Бетховена красномовно спростовує подібну думку. Стилізація – зовнішній рівень тематичної площини і працює на рівні кліше. Творячи на тему Баха чи Бетховена, М. Регер завжди залишається самим собою. Його допитливий розум і раціоналістична свідомість, насамперед, орієнтовані на глибинні, причинні закономірності явищ і процесів, а не на зовнішню атрибутику їх прояву. Йому цікаво не «що», а «як». Стилістична модель класики була на слуху. А ось процес освоєння музичної процесуальності, в першу чергу, класичної епохи, вимагав кропіткої роботи, знань і навичок. У кого, як не у Бетховена, міг почерпнути їх М. Регер?

---

<sup>1</sup> Бетховен вводить фугу до фіналу Варіацій ор. 35.

<sup>2</sup> За визначенням Б.А. Каца. Див.: Кац Б.А. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Б.А.Кац. – Ленинград, 1975. – С. 1.

<sup>3</sup> Цикл передач «Музичні перехрестя». Час виходу 29.01. 2013.



Через 10 років, в 1914 р. після створення двох серйозних фортепіанних варіаційних циклів, М. Регер повертається до цього жанру і пише «Варіації і фугу на тему Г. Телемана», соч. 134.

При всій його прихильності до свободи акордових конструкцій і гармонічних еліпсисів, до відкритих форм і раптових динамічних зіставлень, до різноманітності темпів, метрів і нюансів, він обирає форму строгих фігураційних варіацій.

Досконало оволодівши тонкощами поліфонічного письма, мислячи категоріями складної композиторської техніки, композитор звертається до галантного стилю. Напевно, як висловився сам М. Регер, «неможливо весь час пити міцне, темне бордо – адже і світле Мозельське теж прекрасне...»<sup>1</sup>. При цьому він захоплювався своїм твором, називав його «грандіозним» і ставив в один ряд з «бахівським» циклом. Очевидно, йшлося про регерівський тип фортепіанного варіаційного циклу як концертного твору, що передбачає грандіозний масштаб, віртуозність і обов'язкову фугу як підсумок композиції.

Ймовірно, прагнення до відродження старовинної музики, як і тенденція до критичного переосмислення норм і догм, спонукали М. Регера уважніше придивитися до творчості Г. Телемана, з музикою якого він міг познайомитися ще на уроках Г. Рімана. Найточніше спонукальні причини звернення М. Регера до творчості Г. Телемана пояснив Ромен Роллан: «Хто хоче зрозуміти надзвичайне музичне полум'я, яке освітило Німеччину за часів Гайдна, Моцарта і Бетховена, повинен знати тих, хто розпалив цей вогонь. Якщо цього не зробити, то великі класики виявляться дивом, в той час як вони є, навпаки, логічним завершенням цілого століття геніальності»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Мазель Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Ф. Шопена / Л.А. Мазель // Исследования о Ф. Шопене. – М., 1971. – С. 190.

<sup>2</sup> Роллан Р. Музыкальное путешествие в страну прошлого. Собр. соч. – Т. 7. – Ленинград, 1935. – С. 242.

Для свого останнього варіаційного опусу М. Рeger вибирає телеманівську тему менуета з третього циклу його «застольної музики» (*Musique de Table, Tafelmusik*). Тема написана в простій тричастинній формі, у витонченій орнаментальній манері, має характерні метроритмічні й акцентні ознаки старовинного менуету. М. Рeger створює блискучий, ефектний, дійсно грандіозний концертний твір. Варіаційний цикл – це калейдоскоп можливостей фортепіанної техніки, де кожна варіація демонструє один технічний прийом, немов один елемент орнаменту, поступово вибудовуючи фантастичне багатство віртуозного різноманіття. Розкішні візерунки технічних пасажів розцвічені легким гумором, витонченістю й колоритом гармонії.

Багатство зовнішньої різноманітності приховує строгість і лаконізм форми. Варіації протягом усього циклу зберігають тридольний ритм і тональність B-dur. Чотири центральних варіації (15–18) відтінені однойменним мінором. Заключний розділ (фуга) згідно канонів жанру передбачає повільну, мінорну варіацію. М. Рeger вводить нумерацію варіацій і вони стають схожі на закінчені мініатюри.

Де ж регерівська стильова парадигма?

Там, де «орнамент починає перетворюватися із засобу прикраси в засіб тематичного розвитку»<sup>1</sup>. І тоді звукове блаженство викривляють зловісні хроматизми і «зайві», неакордові тони, які з'являються після групи мінорних варіацій і послідовно накопичуються в міру наближення до фіналу. Іноді за допомогою особливих акцентів і штрихів вноситься метричний різнобій, коли сильна доля не потрапляє в початок такту (варіація 12). У сімнадцятій варіації тема, «отримавши з розробок фут музичний привіт», перевертається в інверсію.

Далі починається фуга. Після експозиції тема фути втрачає поліфонічний супровід і солює час від часу в мінорі на фоні гомофонно-гармонічної фактури, а в епізоді *Un poco*

---

<sup>1</sup> Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. – Москва, 1982. – С. 53.

*meno vivace* проводить канон зі своїм дублем. Фінальне проведення теми фуґи *Meno mosso* урочисте, величаве, за складом – аккордове. Цикл закінчується яскравим, віртуозним викладом фактури. Фуґа М. Регера блискуче демонструє художні наміри свого попередника, який прагнув поєднувати «суворий» і «галантний» стилі і подолати ваговитість і «вчєність», властиві традиційному типу фуґи. Г. Телеман, а за ним М. Регер продемонстрували історичний процес зміни поліфонічного стилю на гомофонний, що сприяло розквіту віртуозного виконавського стилю.

Перебуваючи на рубежі різних естетичних епох, М. Регер органічно поєднав успадковане і сприйняте від попередників з власними стилістичними потребами і новаторськими ідеями. Глибоке відчуття зв'язку з традиціями великих попередників в поєднанні з невичерпною творчою енергією до експерименту стали домінантою його творчого стилю.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. – Ленинград, 1981. – 217 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.
3. Кац Б.А. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Б.А.Кац. – Ленинград, 1975. – 28с.
4. Крейнина Ю.В. Макс Регер: Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1991. – 207 с.
5. Мазель Л.А. Некоторые черты композиции в свободных формах Ф. Шопена / Л.А. Мазель // Исследования о Ф. Шопене. – М., 1971. – 247с.

## Розділ четвертий

---

6. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 3-х тт. – Т. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого / Ред., сост. и комм. В. Брянцевой. – М.: Музыка, 1988. – 448 с.

7. Сыров В.Н. Типологические аспекты композиторского стиля / В.Н.Сыров // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. – Ростов-на-Дону: РКГД, 1994. – С. 53–71.

8. Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховиане. – Москва, 1982. – 264с.

9. Холопов Ю.Н. Концертная форма у Баха / Ю.Н.Холопов // О музыке. Проблемы анализа. М : Сов. композитор, 1974. – 31с.

10.Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: учебное пособие /Л.А. Мазель, В.А. Цукерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.

11.Цукерман В.А. Динамический принцип в музыкальной форме / В.А. Цукерман //Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970. – 557с.

12.Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild /hg. Von E. Hase-Koeler. – Leipzig : Hase & Koehler, 1928.