

prominent personalities, whose touching to the eternal mystery of beauty, open constants values, for modern and coming generations. Such special figure for the Ukrainian culture is People's Artist of Ukraine, professor Maria Krushelnytska, whose work actualizes timeless, eternal features of national traditions. This article analyzes the master-class of the well-known performer of Ukrainian music, people's artist of Ukraine Maria Tarasivna Krushelnytska that took place on April 16, 2013 in M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv with direct participation in it of the author of the present article.

The objective of this article is to expose the lyrical modus as the embodiment of the national source of the Ukrainian culture on the material of performance concept of Maria Krushelnytska in Vasilij Barvinsky's cycle «Love».

The lyrical modus of the music language elements operates with the ever present manifestation of lyrical (introvert nature, personal, emotionality) that is metaphorically extrapolated into the means of music expressiveness: programmability, melody, tempo, timbre, harmony, tone relationships, dynamics, texture. Thus, emotionality – answers programmatic ness of cycle, such as song topics, elegiac mood remarks; aspects of individuality and internal nature find a review in voice-frequency inter communications, harmony, timbre and type of invoice.

Based on the researches of the Ukrainian philosophers and historians of culture (Hryhorij Skovoroda, Dmytro Chyzhevskyy, Serhij Krymskyy, Volodymyr Yaniv), music critics (Natalia Kashkadamova, Tatiana Milodan, Inna Tatarintseva), the method of lyrical modus as the manifestation of cordocentric traits of the Ukrainian culture reveals peculiarities of the national style that in combination with the historical and individual styles creates the author's intent, whose analysis makes the foundation of the performer-interpreter.

Keywords: Ukrainian piano music, interpretation, cordocentrism, lyrical modus.

Ольга Савайтан

МАКС РЕГЕР. ШЕСТЬ ИНТЕРМЕЦЦО: СПЕКТР ТРАДИЦИЙ И ПРЕДВОСХИЩЕНИЙ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

«Reger war der letzte Riese in der Musik»

Paul Hindemith

Макс Регер (1873–1916 г.) – уникальная личность, крупнейший немецкий композитор, органист, пианист, дирижер, автор работ по теории музыки и полифонии, творивший на рубеже XIX–XX вв. За свою недолгую жизнь он написал огромное количество музыки (полное собрание

сочинений – 38 томов). Исследованием и пропагандой творчества Регера, в основном, занимаются западные музыковеды. Среди российских и украинских исследователей можно назвать имена Ю. Крейниной, Н. Зандера, В. Карнауховой, Ю. Агишевой, С. Нестеровой.

Все исследователи творчества М. Регера, обращаются, преимущественно, к органному творчеству композитора. Это, с одной стороны, представляется закономерным, поскольку оно является одной из значительных страниц мировой музыкальной культуры (200 опусов), но с другой – не вполне справедливым. Поскольку композитор внес заметный вклад в сокровищницу фортепианного искусства. Последнее – несмотря на жанровое разнообразие и заметно возрастающий интерес концертирующих исполнителей, – остается до сегодняшнего дня, практически, неисследованным. Именно этим и определяется *актуальность* избранной темы и уникальность исследуемого материала.

Цель данной статьи – охарактеризовать стилевые традиции Регера, рассмотреть композиционные, драматургические и исполнительские особенности цикла в контексте австро-немецкого позднего романтизма. В конкретном случае внимание будет сосредоточено на знаковом для романтизма жанре фортепианной миниатюры, к которому Регер обращался на протяжении всей жизни. В качестве аналитического репрезентанта избраны миниатюры позднего периода творчества композитора – его Шесть интермеццо (соч. 45).

Обращение композитора, именно к жанру интермеццо, в определенной степени символично. Поскольку сам жанр в переводе означает находящийся между, посередине, отражая некий духовный поиск. Так и фигура самого Регера стала олицетворением переходной эпохи, своеобразным музыкальным мостом между XIX и XX веками.

«Sechs Intermezzi» op. 45 Регер написал в 1900 г. К этому времени уже сформировались основные черты его фортепианного стиля. Исследователи его наследия сходятся во мнении, что в самом начале 1900-х годов в творчестве композитора происходит качественный сдвиг. Сам композитор называл себя в тот период «wilde Reger» («дикий, неистовый Регер»). Период «неистовства» длился не долго¹, но некоторые его особенности время от времени проявлялись в течение всего творческого пути композитора.

Это не бунтарский период юношеского экстремизма, скорее, это период смелого эксперимента, который дал основания его

¹ Самым ярким проявлением стиля «неистового Регера» считается =его фортепианный квинтет op. 64.

современникам считать Регера «ниспровергателем основ» и одновременно приверженцем академизма и даже ретроградом.

Одним из характерных явлений по праву считается обращение композиторов-романтиков к жанру миниатюры, в творчестве которых она, особенно фортепианная, достигла небывалого совершенства и наивысшего расцвета. Специфика жанра привлекала художников, прежде всего, своей направленностью на сиюминутность, сжатость воссоздания художественного образа. С другой стороны, позволяла запечатлеть вечные, непреходящие духовные ценности в срезе мгновения, нюанса, в момент настоящего. Миниатюра предельно точно соответствовала романтическому самосознанию и отражала особенности романтического мироощущения.

В большинстве случаев инструментальные миниатюры композиторов-романтиков объединяются в циклы, которые – при всем их сходстве с остальными циклическими формами – обладают некоторыми специфическими свойствами. Одно из таких – функциональная однотипность входящих в цикл частей. Л. А. Мазель, рассматривая циклические формы, выделяет циклы фортепианных миниатюр, которые соответствуют, скорее, композиционным принципам простых контрастно-составных форм, но при этом не могут быть сведены к сюите¹.

Цикл миниатюр – это пестрая череда образов, запечатленных на разрозненных частях, «листочках» некогда чего-то целого, некоего альбома (отсюда – фрагментарность, открытость, вариативность), но вновь собранных и объединенных какой-то идеей, впечатлением или по принципу разнообразия единства. Основу объединения цикла фортепианных миниатюр составляет общность элементов цикла, «ибо здесь, как и в некоторых других циклических формах, целое в очень большой мере зависит от характера частей, а художественное внимание музыканта – композитора, исполнителя – направлено не столько на целостность цикла, сколько на целостность составляющих его частей»².

В «Sechs Intermezzi» Регера несколько цементирующих элементов, обеспечивающих единство цикла. Прежде всего, в основе тематизма всех шести интермеццо лежат две интонационных формулы, которые заявлены

¹ См.: [1].

² См.: [2].

в начальной теме первого интермеццо: условно назовем их интонация «присутствия»¹ и интонация «нисходящие секунды».

Первая из них риторически взывающая, направленная вверх, возможно символизирующая мятежный порыв души, стремящейся к совершенству, к вечности. Вторая – обреченно-нисходящая реальность неизбежности конца человеческой жизни и ограниченности бытия. В процессе тематического развития они приобретают различные ритмические модификации, жанровые облики, фактурные превращения, проходят все круги гармонических модуляций и внезапных тональных соотношений и в результате – в рамках цикла создают образно-тематическую драматургию противоборства, которое так и не находит примирения и лишь обостряет полярность конфликта².

«Sechs Intermezzi» имеет единую в рамках цикла метрическую фабулу и своеобразную драматургию развития музыкального метра. Первое интермеццо написано в размере 3/8. Средняя часть Второго интермеццо – 6/8. Третье интермеццо – в размере 3/4, но при этом в очень медленном темпе используются барочные ритмические формулы, состоящие из мельчайших единиц (вплоть до 64-х), насыщенные характерными мелизмами, с помощью которых подчеркивается взывающий, напряженно экспрессивный надрыв риторических интонаций речитатива. Интермеццо № 4 имеет размер 6/8, но его средняя часть – уже 9/8, где, благодаря медленному темпу, фактурным и тематическим атрибутам хорала, создается эффект *alla breve*, который усиливается в следующей части цикла. Пятое интермеццо написано в непривычном для современности того периода размере 6/4 и начинается с проведения начальной темы цикла в ре миноре³ (той же тональности,

¹ Назвав первую объединяющую интонацию условно «интонацией присутствия», мы повторили прием, который использовал М. Регер в Сонате для скрипки и фортепиано op. 72, где в первой части сочинения композитор вводит тематизм, построенный на звуках *es-c-h-a-f-e* и *a-f-f-e*, которые соответствуют буквам, из которых состоят немецкие слова «Schafe» (овца) и «Affe» (обезьяна). Таким способом Регер хотел выразить свое отношение к некоторым музыкальным критикам, обозвав их «овцами» и «обезьянами». Начальная тема первого Интермеццо: *d-a-b-e-...*, соответствует начальным буквам слова «dabeisein» (присутствовать). Возможно, иная идея названия данной интонационной формулы могла бы в лучшей степени соответствовать смысловому наполнению, но мы остановились на этой.

²Так формула «ниспадающих секунд» завершает цикл «вопиющей» (*fff*), нисходящей по двум октавам, хроматической гаммой. И если бы не оптимистичный *E-dur* в последнем такте, борьба была бы проиграна.

³ Общая тональность Пятого интермеццо – *g-moll*.

что и в первом варианте), но в метроритмически укрупненном масштабе. И, наконец, последнее интермеццо цикла – размер 12/8 и невероятно быстрый темп. Скорость смены ритмоинтонационных трансформаций, фактурных изменений, динамических эффектов происходит мгновенно.

Объединяющую функцию фортепианного цикла Регера выполняет и принцип переключений, то есть сопоставления быстрых и медленных эпизодов, калейдоскоп стремительности движения, напряжения и остановки, отстранения, временной передышки, что в полной мере соответствует изначальной функции жанра «интермеццо», который произошел от полифонических интермедий, интерлюдий и традиционно использовался как промежуточный между основными разделами театральных спектаклей.

В инструментальной музыке романтики сохраняли генетическую функцию интермеццо, особенно тогда, когда использовали жанр в качестве самостоятельной части цикла¹. Наряду с этим они трансформировали типологические принципы интермеццо в рамках романтических представлений. В результате в творчестве романтиков жанр интермеццо приобретает статус законченных, самостоятельных в композиционном и смысловом отношении пьес, иногда объединенных в циклы и, как правило, в новом качестве неповторимых индивидуализированных трактовок.

Интермеццо Регера больше похоже на токкаты, фигурации которых «подчинены принципу неуклонного динамического нарастания»². Основной тематизм отличается безграничной свободой и гибкостью, направленность развития не поступательна, а вращательна или волнообразна, однако перемежается эмоционально сдержанными, строгими, хоральными разделами. Эти квази-хоральные эпизоды тематически однородны и также константны, как непоколебима приверженность композитора к основам национальной немецкой музыкальной традиции. Возможно, в силу своего провинциализма, либо благодаря блестящему академическому образованию, он опирается на то, что выверено веками и не может быть опровергнуто ни романтическими сомнениями, ни новаторскими дерзновениями.

Таким образом, основную композиционную функцию переключения, отстранения, генетически присущую жанру интермеццо, композитор сохраняет, но не в масштабах цикла, а в каждой составной части композиции.

Даже в миниатюрных рамках, Регер остается верен самому себе. Казалось бы, ломая устои и традиции, становится их верным

¹ Например, Шопен Соната *fis-moll*, фортепианный концерт Шумана.

² См.: [4].

продолжателем. При этом его не интересуют мумифицированные формы. Считая себя приверженцем «новой музыки», он пытается традиционное пересказать современным языком, используя новейшие средства выразительности и прогрессивные возможности художественной реальности. Тем самым, оставаясь как бы в прошлом, делает огромный прыжок в неведомое будущее.

С точки зрения исторической ретроспективы, заявления композитора о не принадлежности «ни к какой партии»¹ вызывают некоторые сомнения. Макс Регер, в ряду своих братьев по цеху – не эпичен, не элегичен, не лиричен, не мелодичен, не мистичен и под его музыку вряд ли «сладко уснет дитя мое»², но при этом всегда, даже в экспериментаторские периоды творчества он был и остается сыном своей эпохи и нации.

На вопрос о его отношении к Вагнеру композитор ответил: «О любви к своей матери не принято говорить». Общепринята точка зрения, что общая линия регеровского творчества была скорее антивагнеровской, однако в сфере гармонии и оркестровки влияние Вагнера неоспоримо. Регеру не удастся добиться непрерывного развития «бесконечной мелодии» на уровне всех компонентов музыкальной ткани, что, в конце концов, определяет психологию стиля. Но процесс «разрушения» догм классической звуковысотной вертикали приветствуется и успешно продолжает, скорее, конструктивно, используя в качестве метода структурные аккордовые усложнения и эклектичность отдаленных сопоставлений. Умышленное избегание тональных устоев, каскады диссонансов, часто не имеющих разрешений, лавина модуляционных оборотов и непредсказуемых эллипсов – таковы основные стилевые характеристики гармонического языка композитора, заставляющие слушателей и критиков видеть в нем «ниспровергателя основ», «разрушителя тональности и формы»³.

Отмежевываясь от программной музыки (*Programmuskhochflut*), Регер все же не избежал этой сферы как непосредственно, в своих оркестровых произведениях⁴, так и косвенно. Алгоритм романтической

¹ Ни к Веймарской, ни к Лейпцигской школам, ни к Вагнеровскому, ни к другим сообществам. [7, S. 471].

² Имеется ввиду эпитафия из шотландской народной поэзии в переводе Гердера: «Спи, сладко спи, дитя мое, чтобы не видеть мне твоих слез» к интермеццо *Es-dur* Брамса ор. 117.

³ См.: [7].

⁴ «Романтическая сюита по Й. Эйхендорфу» ор. 125, «Четыре поэмы по Бёклину» ор. 128 и другие инструментальные произведения.

программы – это, прежде всего, слово, рожденное самой музыкой из недр музыкальной интонации. Третье Интермеццо цикла – великолепный тому пример и прекрасный образец музыкального воплощения риторики проповеди, страстного монолога автора и экспрессии оперного речитатива.

Пример 1.

Langsam, mit leidenschaftlichem, durchaus phantastischem Ausdruck

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff starts with a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes. The bass staff has a dynamic marking of *p*. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff is marked *espressivo* and *mp*, and the bass staff is marked *f*. Both systems feature complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a key signature of three flats.

В фортепианном цикле Рegerа почти не ощутимо влияние еще одного его кумира – Брамса, которое если и имело место быть, то лишь на уровне уплотненной аккордики, плотности басов и фактурной многозвучности. Повышенная ритмическая импульсивность, присущая тематизму цикла, неуравновешенность микроструктур и пульсирующее нагнетание их развития в некоторой мере ассоциируются с фортепианными миниатюрами раннего Шумана.

Воплощение «моментности» реальности и вместе с тем открытость и разомкнутость тематизма – сродни ранним фортепианным опусам Шуберта. Безусловно, типичность романтического мироощущения и общность художественного сознания сказывается даже на интонационном уровне¹, но личностные коннотации авторской композиторской стилевой системы крайне индивидуализированы, самобытны и неповторимы.

¹ Такты 21–22 Третьего интермеццо цикла – неожиданная аллюзия к «Революционному этюду» Шопена.

Пример 2.

Для композиторов-романтиков характерно включение в процесс освоения национального интонационного словаря и использование бытовых жанров. Шуберт возвел песню на уровень лексемы музыкального языка и индивидуального стиля. Шопен создал уникальную систему синтеза жанров, которая предстает как смысловая концепция непрограммной музыки.

Регер в отличие от своих творческих соплеменников обращается к жанру хорала. При этом он сохраняет кристалл типологических признаков жанра, но заполняет его гармоническую вертикаль сложными, диссонансными, «современными», по его мнению, созвучиями. В фортепианном цикле «Sechs Intermezzi» хоральность доминирует настолько, что когда в пяти тактах¹ среднего эпизода Пятого интермеццо под трехдольный аккомпанемент, вдруг, звучит лирический напев, с одной стороны, возникает эффект неожиданности. С другой – его лапидарность, и сложная по соотношениям тонально неопределенная гармонизация мешают восприятию слушателей настроиться на песенные ассоциации, и звуковая память по-прежнему цепляется за хоральные истоки «не характерной» интонации.

Пример 3.

¹ Такты 24–28.

В этой же пьесе (интермеццо №5) особняком стоит еще один, дважды повторяющийся эпизод¹, в котором диссонантность и непредсказуемость аккордовых нагромождений, вдруг, разряжается и фактура просветляется, а тематизм приобретает импрессионистический оттенок².

Пример 4.

Example 4 shows two systems of piano music. The first system (measures 6-7) features a treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It includes markings for *crescendo* and *p*. The bass clef part has a similar key signature and time signature. The second system (measures 8-10) continues the piece, with markings for *mf* and *p*.

Пример 5.

Example 5 shows two systems of piano music. The first system (measures 11-13) features a treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It includes markings for *ritenuto*, *ff*, and *f più agitato*. The bass clef part has a similar key signature and time signature. The second system (measures 14-16) continues the piece, with a marking for *più f*.

¹ Такты 6–10 и в репризе – тт. 40–43.

² Аналогичные тенденции отчасти заметны и в сонате для кларнета и фортепиано ор. 107 В-dur, в виолончельной сонате № 4 ор. 116.

Подобные «темы Дебюсси» в творчестве Регера останутся лишь эпизодом ибо «слишком далеки были французский и немецкий композиторы друг от друга»¹. Теплые, почти дружеские отношения связывали Регера с Р. Штраусом. Оба композитора пропагандировали и даже исполняли произведения друг друга. Несомненно, их объединяли не только личностные качества, но и общеэстетические категории и принципы, хотя их творческие кредо были различными.

Противоположным образом складывалось отношение Регера к Малеру, творчество которого он знал недостаточно, не понимал его сути и не принял. Тем не менее, как это ни парадоксально, но напряженный нерв и трагическая ирония малеровской музыки неожиданно находит отклик в образном строе регеровских опусов. Оба мастера отстраненно друг от друга испытывали во многом схожие состояния неудовлетворенности и разочарованности в стремлении к недостижимому идеалу, что в музыке одинаково проявилось в игре противоречий, в гармонических, фактурных и жанровых метаморфозах.

Ироничность в полной мере относится к «скерцозной» сфере («скерцозность» применима к системе образов и не связана с жанровой основой) фортепианного цикла Регера². Она – функционально значима, как противопоставление основной идее – идее мятежности, поиска, «путничества»³, вечного стремления к бесконечному, к идеалу, к воплощению самой идеи, которое никогда не обретает совершенной формы. Как и у Малера, ирония, возникающая от несовместимости идеала и действительности, у Регера приобретает гротескный надлом. Образы «скерцозных» разделов цикла не ассоциируются со здоровым деревенским юмором, с безобидными пасторальными шалостями, автор совершенно не склонен смеяться над реальностью или юмористически обыгрывать ее⁴. В музыке – это стремительный поток изломанных интонаций, ритмической импульсивности, внезапных далеких скачков, пугающих неожиданных фортиссимо, который в последнем интермеццо – поистине экстатично стихийен.

¹ См.: [5].

² 2,4 и 6 интермеццо.

³ «Путничество» в романтической культуре означает движение, вхождение человека в мир, поиск формы слияния с высшим предназначением, движение духа, творческие поиски в искусстве.

⁴ В жизни Регер, стеснительный и немного неуклюжий человек, обладал большим чувством юмора, что, наверное, нередко его спасало от депрессии. Он говаривал, шутя: «когда Господь Бог раздавал юмор, я не поленился выстоять очередь дважды... Впрочем, она была не слишком велика, если говорить честно...».

Скерцозные эпизоды имеют самостоятельную микродраматургию внезапности, гипертрофированных контрастов и смены неожиданностей. Присущая дискретность элементов и блочность композиционных структур «скерцозных эпизодов» регеровского цикла интермеццо в дальнейшем станут одним из атрибутов фортепианных миниатюр Прокофьева. Проецируя своеобразные послы в далекое будущее, все же Регер оставался детищем своей эпохи и не прерывал творческих диалогов со своими современниками.

На формирование фортепианного стиля Регера не могло не повлиять понимание, свойственное романтическим представлениям, виртуозности и фортепианной техники, как одного из средств перехода к трансцендентальным состояниям. Критики и аналитики исполнительской манеры Регера отмечали, что его виртуозность полностью чужда концертной броскости, стремления к внешним эффектам, «позерству». Его требования неисполнимых темпов, указания: «быстро, как только возможно» и потом «еще быстрее»¹ объясняли не столько абсолютную скорость, иногда физически недостижимую, сколько стремление к преодолению тяготения и достижению невесомости виртуозности как совершенства исполнительского мастерства.

Партитурыopusов композитора, в том числе и фортепианных, изобилуют разнообразными исполнительскими рекомендациями, динамическими обозначениями, темповыми характеристиками. Регер любил вписывать их красными чернилами. Все оттенки автор продумывал до мельчайших подробностей. При этом следует учитывать тот факт, что сам Регер исполнял свои произведения гораздо спокойнее, нежели указывал в нотах.

Желаемые стремления Регера, к сожалению, противоречиво сочетались с плотностью, массивностью и перегруженностью его фортепианной фактуры, освоение которой рождает серьезные трудности у исполнителя. Это не Шопен, когда каждый пассаж или аккорд физиологичен и соответствует природной логике аппликатуры. Индугенция Регера определяется основной особенностью фактуры его произведений и фактурно-фоническими задачами, который ставил перед собою композитор.

В отличие от Листа, который по праву считается адептом оркестровой трактовки рояля, фортепиано для Регера – это некая реализация его мечты о романтическом органе, который, по мнению Регера, по мощи и красочности звучания вполне мог соперничать с симфоническим оркестром. Тогда понятными становятся его

¹Подобные указания относятся и к пьесам цикла.

терасообразная динамика (от пиано до трех форте), «мануально»-пространственные скачки и регистровые контрасты. Создавая полотна своих произведений, Регер пытался авторскими указаниями передать богатейшую палитру красок, динамических и темповых переключений и возможностей, экспрессию звучания и тембровые возможности романтического органа. «Органность» композиторского мышления во многом объясняет не только насыщенность фактуры, но и доминантность сложной аккордики.

Вектор его композиторского самосознания был устремлен к эксперименту. Он не обосновал теоретически, не задекларировал манифестом, не убедил программой, не оставил видимых доказательств (кроме «абсолютной» музыки», которой посвятил себя) того, что его композиторская техника – это освоение техник будущих эпох. В музыке Регера можно найти такие созвучия, которые порадовали бы самых ярких любителей сонорики. «Звуковая масса» как стилевой элемент его фактуры предвосхитил кластерную технику современности. Может быть, поэтому он не был принят современниками и на многие десятилетия – отброшен на задворки истории.

Каков же коэффициент типичности Регера? Его романтический модус – это драма, ирония, страстно-аффектирующий авторский монолог и прорыв к будущему. Его гармония – это тональный экспрессионизм. Его композиторская техника – это радость эксперимента, удивительная свобода мышления и путь к парадигмам авангарда. Его музыка – «это сцена, где пререкаются друг с другом реформаторские и революционные тенденции»¹.

1. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений* / Л. Мазель. – М., 1979. – 536 с.
2. Назайкинский Е. *Поэтика музыкальной миниатюры* / Е. Назайкинский. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>
3. Неболюбова Л. *Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства)* / Л. Неболюбова // *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: Тематический сборник научных трудов.* – К. : Киевская гос. консерватория, 1993. – С. 55–70.
4. Соколов О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : автореферат дисс. докт. иск.* / О. Соколов. – М., 1995. – 39 с.
5. Хачатуров А. *Эстетика, стиль и жанры в творчестве Макса Регера* / А. Хачатуров. – М., 2010. – 86 с.
6. Abendroth W. *Vier Meister der Musik. Bruckner. Mahler Reger. Pfitzner.* / W. Abendroth. – Munchen : Prestel, 1952. – S. 93.
7. Niemann W. *Die Musik der Gegenwart* / W. Niemann. – Stuttgart, Berlin, 1913.

¹ См.: [6, S. 93].

Савайтан Ольга. Макс Регер. Шість інтермеццо: спектр традицій і предвосхищений, исполнительський аспект. В статті розглядається синтез традицій німецької музикальної культури і новаторські тенденції Регера в трактовці знакового для романтизму жанру інтермеццо. Цілеспрямовано досліджуються деякі особливості композиторського мислення в зв'язку з сучасними задачами виконавського мистецтва.

Ключеві слова: фортепіанна мініатюра, цикл, фортепіанний стиль, М. Регер, інтермеццо.

Савайтан Ольга. Макс Регер. Шість інтермеццо: спектр традицій та передбачень, виконавський аспект. У статті розглядається синтез німецької музичної культури і новаторські тенденції Регера в трактуванні знакового для романтизму жанру інтермеццо. Цілеспрямовано досліджується деякі особливості композиторського мислення у зв'язку з сучасними завданнями виконавської майстерності.

Ключові слова: фортепіанна мініатюра, цикл, фортепіанний стиль, М. Регер, інтермеццо.

Sawaitan Olga. Maks Reger. Six intermezzo: spectrum of traditions and antisipations, performing aspect. Maks Reger is unique personality great german composer, organist, pianist, conductor, other author of works on theory of music and polyphoni, whose creativity belongs to the end of XIX and beginnig XX century. During his life he composed great deal of music (38 volumes is his full collection of works). Almost western musicologist study Reger's heritage among Russian and Ukrainian investigations we can name J. Kreinina, N. Zander, W. Karnauchova, J. Agisheva , S. Nesterova.

All the investigations of Reger's heritage focus on organ compositions. It is clear because organ music is one of the significant pages of world music culture (200 op.), but composer made great contribution into piano art that it is not investigated complexly. Piano heritage despite of it's genre variety and great interest of perfoanse is practice anon for investigated. This is article is of interes and this material the specialites of piano miniature are regarded in this work.

This article conciders the sintezis of traditions of German musical culture and innovatory tendencies Reger in interpretation of important for romanticism genre intermezzo. Some composer's peculitiarities of conception are investigated in connection with modern tasks of performing mastery.

The speciality of the genre is in creation of the character any very short time that correspond romantic consciousness this genre was traditionally used as intermediate between basic part of theatrical performances but as a resalt of transformation it became a play itself. Also there are starded melodical and dramaturgical lawus in

constriction of cycle 6 intermezzo includes of composers thinking on performans style and spechialytes of piano interpretations and technical tasks.

Now days Reger's heritage aroused great interest among musict heoretical and performans. His compositions form repertoire of famous international competitions and open new perspectives in performes art.

Keywords: piano miniature, cycle, piano style, Maks Reger, intermezzo.

Тетяна Фішер

НЕОПАЛИМА ШЕВЧЕНКІАНА: ВІДЗНАЧЕННЯ ШЕВЧЕНКОВИХ ДНІВ У ГАЛИЧИНІ ПІД ГНІТОМ ФАШИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ В ДЗЕРКАЛІ ТОГОЧАСНОЇ ЩОДЕННОЇ ПРЕСИ

Тарас Шевченко – творець основ новітньої національної культури. Його творчість такого породила феномен музичної Шевченкіани, яка охопила різні епохи, стильові напрямки та жанри. У ювілейний шевченківський рік (200-ліття з дня народження) знову особливої *актуальності* набувають проблеми рецепції його творчості в різні історичні періоди.

Мета данної статті полягає в намаганні скласти послідовну й доволі вичерпну хроніку Шевченківських святкувань, які зафіксовані на сторінках газети «Львівські вісті» – єдиного україномовного щоденного видання, що виходило впродовж всього періоду панування нацистів 1941–1944 рр. і в наш час є цінним документом епохи.

Розвиток будь-якої національної культури під чужим пануванням – цікавий об'єкт для дослідження. Музична публіцистика на сьогодні має велику цінність, як одне з джерел вивчення стану концертного життя міста та особливостей виконавського стилю відомих музикантів, а особливо тих, що жили до епохи звуку – та відеозапису. Ці дописи дозволяють відтворити події більше ніж 70-річної давності, які ще не отримали належного висвітлення в музикознавчих дослідженнях.

Львівська традиція оперативної хронікальної фіксації музичних подій бере свій початок з ХІХ ст.: перша хроніка з'явилась у додатку до польськомовного видання «Gazeta Lwowska» (1811 до 1939 р.). На початок ХХ ст. у Львові припадає розквіт видавничої справи: функціонує близько 200 газет та журналів, в яких мистецьким новинам відведено належне місце. В 20–30 рр. ХХ ст. розширюється жанровий спектр та зміст публікацій на шпальтах газет: інформативно-рекламних, фахово-аналітичних, проблемно-теоретичних, присвячених питанням музичного стилю, виконавства, фольклористики, історії музики. У кожній газеті були свої постійні дописувачі – талановиті, компетентні та